

## Appel à contributions pour le premier numéro de la revue *Plumas* : Poétique de l'espace dans l'œuvre de Robert Lafont.

Contre le « territoire » qui cloisonne et dont la parole publique fait aujourd'hui un usage inconsideré, Robert Lafont a toujours promu une pensée ouverte de l'espace. C'est dans « l'intelligence de l'espace » que son œuvre multiple de critique, d'historien, de linguiste trouve son unité<sup>1</sup>. L'œuvre littéraire en est à la fois une source et un ample et fécond prolongement.

Le premier numéro de *Plumas*, dont le nom même est inspiré d'un poème de Robert Lafont, propose d'explorer dans son œuvre poétique et romanesque ce que Bachelard a appelé *Poétique de l'espace*<sup>2</sup> en 1957 et que Robert Lafont lui-même, dès 1958, a été un des premiers à appeler « géopoétique ».

Les approches seront variées, à la mesure de l'œuvre inspiratrice. Plusieurs pistes nous paraissent envisageables dès à présent, sans préjuger de celles qui vont se présenter au fil des échanges et s'enrichir de la réflexion collective.

Trois directions possibles :

- Publier et interroger le corpus du concept lafontien de « géopoétique ». Les articles qui abordent ce concept étant difficiles d'accès<sup>3</sup>, nous estimons que leur mise à disposition correspond à un des objectifs de *Plumas* qui est de favoriser la connaissance critique des auteurs contemporains.

Signalons aussi l'article de Jean-Claude Forêt « Robert Lafont, jardinier de l'Europe<sup>4</sup> » qui montre comment, à une certaine période, la géopoétique traverse et parfois structure la pensée critique et la poétique de Robert Lafont.

- Étudier dans quelle mesure les directions d'une géopoétique (à définir, à élargir à la faveur des développements ultérieurs de la notion<sup>5</sup>) peuvent éclairer la lecture et guider l'interprétation de tel ou tel aspect de l'œuvre : contemplation et vision panoramique, possession du paysage au rythme de la marche, peinture paysagère, esthétique des formes et des lumières, accords du langage et du monde sensible, évocation du « génie d'un lieu », jardin, maison ou ville, ekphrasis virtuoses et

---

<sup>1</sup> Voir la préface de *Pèr Robert Lafont, estudis ofèrts a Robert Lafont per sos collègas e amics*, Montpellier-Nîmes 1990, intitulée : « L'intelligència de l'espaci / L'intelligence de l'espace ». Et notamment l'essai de Philippe Gardy : *L'arbre et la spirale, Robert Lafont polygraphe*, Vent Terral, 2017, 76 p.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 214 p.

<sup>3</sup> Ce sont, dans l'ordre chronologique de parution :

- « Pour une géopoétique », *Les Cahiers du Sud*, n°345, 1er avril 1958, p. 300-304.

- « La visió panoràmica i la seva transcendència dins de la geopoètica de Verdagner », *Oc*, n°208, junh 1958, p. 59-65

- « Paysage et création poétique », *Entretiens sur les lettres et les arts*, n° 19, decembre 1960, p. 1-8.

- Extrait d'un article sur le centenaire de Mireille dans le numéro d'*Europe* 1959. p. 22-27.

<sup>4</sup>In *Robert Lafont, La haute conscience d'une histoire*, actes du colloque de Nîmes, Ed. Trabucaire. 2014, p. 181-183.

<sup>5</sup>La bibliographie est vaste, de *Pages Paysages* de Jean-Pierre Richard, Paris, Seuil, 1984, 256 p. aux écrits de Michel Deguy et Kenneth White présentés par Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

architectures narratives, « descriptions lepetas » coma ditz J-C Forêt<sup>6</sup> ou morceaux de bravoure descriptifs....

- Éclairer de témoignages et d'études le rapport que Robert Lafont a entretenu toute sa vie avec les peintres et la peinture. Une œuvre du peintre et architecte frison Hans Vredeman de Vries, l'un des maîtres de la perspective linéaire, figure sur la jaquette de couverture du premier tome de son roman « européen » *La Festa*. Elle en est à la fois l'origine, la représentation et le point de fuite, toujours recherché et jamais totalement atteint. De même, le tome III de *La Festa, Finisegle*, se construit autour d'un tableau de Ludovico Carracci. Ces mises en perspective ne sont pas seulement des représentations du texte qui en serait le reflet, elles donnent aussi à voir le dessein (et le dessin) de toute l'œuvre, narrative d'abord, qui peut sans doute aujourd'hui être relue à l'aune de cette mise en miroir de la peinture et de l'écriture. Sans être un collectionneur, Lafont s'est toujours intéressé à la peinture et a fréquenté de nombreux peintres. L'un de ses premiers grands poèmes, écrit en 1951, *Cantata de la misèria dins Arle*, est dédié au peintre Théo Rigaud (1915-1985). Plus tard, au début des années 1980, c'est avec les peintres Alain Clément et Claude Viallat qu'il conçut sa *Lausa per un soleu mòrt e reviuat/ Écrit pour un soleil mort et ressuscité*. Chez Lafont, dans la vie comme dans cette autre aventure qu'est l'écriture, la peinture et les mots se sont souvent rencontrés pour des dialogues dont l'histoire et l'analyse demeurent à faire.

Philippe Gardy

Claire Torreilles

---

<sup>6</sup> Robert Lafont, *Imatges e votz*, préface de J-C Forêt à une anthologie bilingue composée par Claire Torreilles à l'entour d'aquarelles de Robert Lafont, CRDP Montpellier, 2010, p. 6.

## Propos de Robert LAFONT

Revue *Les Cahiers du Sud*, n° 345, 1<sup>er</sup> avril 1958.

*Dans la rubrique « Lettres d'oc » de la revue de Jean Ballard, Les Cahiers du Sud, qu'il tient depuis 1953, Robert Lafont présente les courants, les auteurs, les ouvrages publiés de la littérature occitane renaissante. La rubrique du 1<sup>er</sup> avril 1958 porte exceptionnellement un titre qui semblerait avoir valeur de manifeste : « D'une géopoétique ».*

### D'UNE GÉOPOÉTIQUE

Je lis le plus jeune poète occitan, Yves Rouquette, et sous le ton de confiance de cette œuvre qui se veut avant tout sincère, je trouve sans chercher le pays d'oc. Rouquette qui écrit après et souvent d'après René-Guy Cadou, tout français qu'il soit, quand il parle de sa terre demeure occitan. Il s'agit d'un regard jeté sur les monde qui organise les horizons de plaines et de montagnes, les aspects même de la mer étale, en spectacle. Non pas un spectacle théâtral : la création poétique n'a rien de commun avec les jouissances faciles du tourisme. Mais un spectacle d'âme. Pour les gens d'ici, un paysage est beaucoup plus qu'un état d'âme, il est notre âme. Nous nous concevons volontiers en termes de vallées, de fleuves ou de garrigues. Nous ne nous mêlons pas tumultueusement aux forces cosmiques : l'inspiration dyonisiaque n'est après tout qu'une crispation rageuse, un dépit d'exclus du monde, une attitude. Nous sommes beaucoup plus orgueilleux, sereinement orgueilleux, qu'on ne saurait dire. Nous avons fait le monde à notre image :

*Ce soir je peux sortir de l'ombre  
dire avec vous ces mêmes mots  
mêler neige et soleil pour être heureux ensemble.  
Nous dirons des choses simples  
en regardant le pays  
tout mon pays dans vos mains.*

À travers cette affirmation du nouveau venu qui salue – avec quelle pure intelligence de leur originalité ! – ses anciens, je vois bien se dessiner le visage d'un véritable classicisme d'oc. Et je donne à classicisme tous les sens qu'on voudra : j'oppose le mot aux agitations baroques, suivant l'usage ; elles ne sont pas inconnues dans notre littérature, mais n'en constituent pas l'essentiel. Je veux signaler encore le fond d'unité de cette inspiration qui fait nos grandes œuvres, depuis les chansons de troubadours où la joie d'aimer se disait reflets de rosée sur une aubépine, jusqu'à Mistral qui appelle agonie le désert de Camargue et la mort de Mireille la lisière d'une plage. Je m'avance jusqu'à parler d'un caractère bien défini de notre poésie dans le monde occidental (il est fort possible qu'ailleurs, très loin, les poètes aient ainsi construit l'univers à la ressemblance de l'homme, mais je n'en sais rien).

La chose me paraît assurée facilement pour Mistral. J'ai écrit il y a quelques années que pour retrouver une architecture aussi vigoureuse du paysage selon les données d'un drame psychologique (les lieux de *Mireille*, de *Calendal*, du *Rhône*) il faudrait remonter jusqu'à Virgile. Mais Mistral, il ne faut jamais l'isoler. Il ne faut pas oublier que la grande vague romantique le soulève dès sa jeunesse et le soutient longtemps. Il ne faut pas non plus négliger le sens étonnant qu'il avait au plus profond de son cœur et au niveau de son regard d'une inspiration autochtone. Son œuvre est née au point de rencontre des

mouvements du siècle et de quelque chose de difficile à définir, qu'il appelait la race, mais n'a certainement rien à voir avec une permanence biologique qui est plutôt une vocation poursuivie d'un pays et des hommes dans un pays. Sa géopoétique majestueuse et claire est très occitane.

Elle ne lui appartient en propre que dans la coloration qu'il a choisie : la dégradation de la Provence dans la lumière, la victoire au-delà des sursauts d'agonie dans la splendeur crépusculaire. Son âme, sa mythologie personnelle. Celles que continue d'Arbaud par une indentification émouvante. Avec des couleurs bien différentes, le catalan Verdaguer plie des paysages très comparables à une signification aussi intime. Lui aussi est un occitan. De ce point de vue que nous adoptons, une frontière politique ne saurait être une solution de continuité. Verdaguer est très hispanique, lui qui a vécu auprès des grands de la cour d'Espagne, mais il demeure poétiquement occitan, même quand dans *l'Atlàntida* il célèbre le patriotisme ibérique.

Et d'abord, comme Mistral, il identifie pleinement la terre maternelle à un corps de femme, l'amour du pays à l'amour charnel. Mireille qui est bien une fille jeune, une fille aimée, est aussi la Provence. La Catalogne de Verdaguer est une femme allongée au soleil. Et parce que Verdaguer était prêtre et que sa sensualité dévorante devait ruser avec la chasteté, lui va plus loin que Mistral, dans le même sens que Mistral, mais il s'agit de la terre seulement :

les vagues baisent ses pieds  
l'étoile baise son front  
sous un ciel d'ailes immenses  
qui est son pavillon royal.

Quelles révélations sur lui-même le poète ne nous apporte-t-il pas, naïvement, lorsqu'il décrit les panoramas découverts depuis le Montseny, le Canigou, les hauteurs de l'Empordà ! Ce sont toujours là des visions amoureuses, des « songes d'amour » comme celui du héros pyrénéen, Gentil, à qui une fée révèle la splendeur de la contemplation panoramique, un péché qu'il faudra expier, bien sûr, mais un si beau péché. La fée Flordeneu ne ressemble-t-elle pas à celle qui, depuis un belvédère moins majestueux, mais exhaussé par la poésie, le château de Tarascon, donne au troubadour, dans le poème célèbre de Mistral, une leçon de mistralisme, c'est à dire de patriotisme amoureux ? Ce patriotisme que proclame Jacques 1<sup>er</sup> d'Aragon au sommet de Montserrat, reprenant les paroles mêmes de Vincent à Mireille :

Que puis-je faire pour mon aimée ?  
dit-il tout amoureux,  
si elle veut l'étoile du ciel  
depuis ici je la saisis.

Les mouvements les plus profonds de l'âme, amour de la femme, ou les plus élaborés, patriotisme national, sont fondus dans un langage géographique. Parcourir la Catalogne avec Verdaguer ou la Provence avec Mistral, c'est obéir à des modes de pensée d'une forte originalité.

On peut voir là simplement une filiation littéraire : il est bien vrai que Verdaguer savait Mistral par cœur, qu'il a construit sa gloire à l'abri de celle du Maître rencontré à Barcelone en 1868. Mais l'imitation, même si on la reconnaît parfois, ne rend pas compte d'une similitude des plus profondes couches de la sensibilité. Une similitude qui est dans l'appréhension du monde et nullement dans les affabulations des épopées, ni dans

l'orientation des esprits. À partir d'une vocation occitane et géopoétique, Mistral et Verdagner divergent. Mistral s'immobilise vraiment dans la contemplation du pays. Son poème ultime du Parangon enferme la Provence dans ce belvédère où il n'a cessé de revenir aux grands moments de sa réflexion (château des Baux, mont Gibal, château de Tarascon, Lion d'Arles, château de Beaucaire) pour une domination intemporelle. Verdagner, ce prêtre qui est en même temps un poète maudit (le seul exemplaire de cette double condition), est mal à l'aise très vite dans les ravissements amoureux du regard. Ou bien il s'élançait, oiseau de proie, ouragan, avalanche, roi conquérant, guerrier sanguinaire, selon l'autre aspect de son tempérament, la cruauté et l'autre aspect de sa terre, la sauvagerie montagnarde. Ou bien il conjure la volupté en détrônant les fées et en plantant la croix sur le Canigou. Le monde occitan ici se brise : la Provence et la Catalogne suivent des routes qui s'éloignent, les destins historiques différents soulignent la vérité des poètes. Les frontières reparassent.

Qu'il ne s'agisse pas d'une simple filiation mais d'une méthode irrépressible que suit le génie poétique d'oc, nous en avons bien d'autres preuves : un volume d'analyse seul pourrait les mettre en évidence, toutes. Si l'on veut échapper à la comparaison Mistral-Verdagner, on lira Michel Camélat, un méconnu, celui-là, enfermé dans l'anecdote félibréenne, mais peut-être le plus grand poète moderne d'oc après le Maillanais. Camélat n'est pas un artiste bien savant : ses deux épopées de *Béline* (1899) et de *Morte et Vive* (1920) restent à mi-côte des intentions complexes de *Calendal* et de *l'Atlantida*, mais on gagne en jaillissements, en gicler serré d'images, en fermeté brutale du langage, ce qu'on perd en subtilités de construction ou d'arrière-plan. Camélat le bigourdan est aussi près qu'un poète peut l'être de l'esprit de son peuple et l'on trouvera chez lui au moins deux preuves éclatantes de la vision occitane de la nature. Cette description majestueusement directe de la plaine béarnaise dans *Béline*, et l'idée même de *Morte et Vive* : les poètes gascons montent au sommet du Pic d'Ossau ; de ce belvédère c'est une Gascogne historique plus que géographique qui leur apparaît. Sur les cimes pyrénéennes tour à tour leurs voix retentissent pour célébrer une geste :

et nous, debout sur la montagne, nous voyions les massacres que peignait notre ami.

Le sens épique, Camélat intuitivement le sait, ce n'est pas le sens de l'histoire (la Henriade la possède !) mais l'amour du pays et la transfiguration d'une terre en âme.

Cette vérité-là, qu'on me permette d'en faire confiance, je l'ai comprise récemment. Dans l'été 1957 nous étions quelques-uns, écrivains d'oc et catalans, réunis au cœur des Pyrénées. Une jeune fille vint réciter la *Glosa* de Joan Maragall. Je n'aimais pas ce poème, il me paraissait trop apprêté, et l'idée d'une communauté pyrénéenne future mal assurée, romantique ou romanesque, sans cette palpitation d'énergie politique, ce chant de la liberté qui élève si haut *l'Ode aux troubadours catalans* de Mistral. Mais là, en ce lieu aérien suspendu par les montagnes, une plus juste appréciation s'imposait. Je rencontrais une poésie véridique, et cette organisation de la cordillère en mythes humains que je reconnaissais.

Le point de départ du poème est folklorique :

*aquelles muntanyes – que tan altes son  
me priven de veure – mes amors on són.*

Mais le point d'exaltation final impose tout une philosophie du monde et une poétique :

nous descendons tous d'une même cime  
nous buvons l'eau des mêmes neiges,

nos chansons ont les mêmes airs,  
et nos cris éveillent des échos identiques.  
De mer à mer il n'y a qu'un mont unique  
j'y ai mon amour et c'est lui qui m'inspire...  
filles et garçons m'entendront :  
un jour brûla Pyrène – en bûcher fabuleux  
et aujourd'hui si un cœur aime – c'est l'étincelle.  
D'un nouvel incendie les monts s'embraseront.

La fréquentation de ce classicisme occitan apporte ainsi de vigoureux optimismes et une aisance à vivre dans le monde naturel, dans un monde humanisé, qui pourrait bien passer pour une sagesse. Il est remarquable que Maragall n'ait pas classé sa *Glosa* parmi ses poésies patriotiques, mais dans la série : *Montagnes*. Il restait ainsi fidèle à une inspiration très générale dans toute une littérature. Cette inspiration que l'on croise parfois dans Neruda, mais Neruda possède, sur un autre plan, une autre grandeur.

Robert Lafont

*La II<sup>e</sup> Biennale de poésie s'est tenue à Montauban, les 2, 3 et 4 juillet. Nous publions les interventions de Robert Lafont et Jean Malrieu ainsi que des réflexions inspirées à Luc Decaunes par les débats auxquels participèrent plusieurs poètes français et occitans et notamment Alain Borne, S. Bec, Félix Castan, Bernard Manciel, F. Maigné, René Nelli, P. Pessemesse, Gaston Puel, Yves Rouquette. Un récital de poésie contemporaine française, occitane et espagnole mit fin à ces journées et fut donné par Alain Cuny, Aminda Montserrat et Jean Negroni. Les congressistes avaient aussi pu assister à une représentation de La Célestine dans le cadre de l'admirable Place Nationale<sup>7</sup>.*

## PAYSAGE ET CRÉATION POÉTIQUE

Le sujet est immense, abordé avec les méthodes de l'histoire littéraire. Aussi bien n'allons-nous pas traiter un sujet, mais définir à grands traits, au prix de beaucoup d'oublis injustes, d'une systématisation très cavalière et d'affirmations sommaires, la situation du poète contemporain vis-à-vis d'une tradition d'Europe occidentale : le paysage enfermé dans le poème, ou le poème-paysage. Situation que limite d'une part, nous semble-t-il, le fameux « sentiment de la nature », sac à clichés scolastiques, et d'autre part, le poncif cérébral, mépris du paysage naturel, intellectualisme apprêté, repli de l'homme en lui-même et sur ses problèmes. Le passage de l'un à l'autre excès est le thème de notre réflexion. Il occupe le siècle écoulé, il est sans doute l'une des grandes aventures de l'art poétique depuis le Romantisme, ou plus exactement le pré-Romantisme franco-anglais.

Car la France et l'Angleterre semblent bien avoir mis à la mode dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, un type de poème qui place le poète, et donc son lecteur, au contact des arbres, des rochers, des montagnes et de la mer, des fleuves et des ruisseaux, qui promène leur regard docile sur les ensembles soit harmonieux, soit dissonants que présente la nature. L'accord entre cet univers extérieur accepté comme tel et le monde intérieur, est donné par quelques simples transpositions : brumes de l'âme et brumes sur le vallon, orages passionnels et tempête sur la lande. De la *Chute des Feuilles* de Millevoye à tel paysage verlainien, à travers des modifications de la strophe et du vers, et des révolutions dans l'encrier qui sont comme les transformations de la technique picturale — et rien de plus — le paysage règne. Au terme du mouvement, vers 1900, on pouvait bien voir combien ce processus de « création » avait canalisé la création et continuait à vider le poème de toute son importance. Le trop fameux dialogue des grands Romantiques français avec la Nature, ce sujet de dissertations superficielles, est d'une pauvreté active. Il appauvrit l'être intérieur de sa substance inassimilable au monde, de son épaisseur de plein esprit pour le ramener aux vibrations qui peuvent rencontrer les choses. Il modèle inversement les choses selon la nécessité du poème, leur retire l'autonomie, l'étrangeté qui fait à elle seule un beau problème poétique, et leurs savoureuses données existentielles. Le « paysage-état d'âme » ne peut, en définitive, être dressé que dans une zone de contact médiocre, sur une frange d'assourdissement des deux présences, du monde et du poème. C'est bien pour cette raison que dominant dans ce genre le flou et le vaporeux, les états crépusculaires de la conscience, dont Rousseau avait donné l'image. Ou bien s'en sauvent ceux pour qui le paysage n'est qu'un cadre au tableau psychologique et qui vont interroger le cadre sur le tableau : ainsi de

---

<sup>7</sup> Cette introduction des responsables de la revue est signée J. Digot.

Lamartine devant son *Lac* d'indifférence ; ainsi du « triste Olympio », ce vacancier qui rêve du baiser en revoyant l'arbre qui l'abrita, et l'arbre n'en peut mais.

On ne sera jamais assez sévère pour cette communion à bon compte qui nous a valu tant de pièces fades et une tradition bien vite provincialiste, avec sa fraîcheur, sa gentillesse, ses francisjammeries : *majoresque cadunt altis de montibus umbrae...*

Pendant ce temps, la poésie française véritablement importante, parce que novatrice, tendait à perdre le sentiment de la nature, à le perdre dans noire estime en lui substituant une plongée autrement passionnante que la promenade : la plongée dans l'homme. Baudelaire a véritablement ouvert une ère nouvelle en brossant les premiers paysages mentaux, étendant devant eux ces protections : le goût de l'artificiel, la vie citadine, l'érotisme sensuel. *Les chants de Maldoror* font une épopée mentale. *Une saison en Enfer* tout autant. Ainsi, la poésie se trouvait-elle promue à un ordre nouveau, plus altier. Elle devenait découverte d'abîmes et maniement de pouvoirs. Et que l'on ne soit pas d'accord encore sur l'identité de ces abîmes et sur la réalité de ces pouvoirs ne fait rien à l'affaire. Que l'abandon de Rimbaud nous menace, que le bric-à-brac mystique des années 80 nous fasse sourire, que l'extinction des feux du poème chez Mallarmé nous inquiète, peu importe ! La dignité de la poésie « maudite » est assurée par la tentative elle-même. C'est une tentative humaniste, qui veut agrandir l'homme en lui donnant la clef des songes. L'école du sommeil est plus adulte que l'école buissonnière. La clef des songes a plus de prix que la clef des champs.

Ainsi se trouvait préfigurée la belle explosion surréaliste, cet incendie. Incendie où nous reconnaissons maintenant bien des flammes impures. On y brûla du bric-à-brac. Mais peu importe encore ! Il reste une vision plus exacte, parce que plus totale, du réel, d'un réel à la mesure ou à la démesure de l'homme.

Dans tout cela les trop gentils paysages ont disparu, égarés encore sur les cartes postales poétiques ou sur les palmarès des Jeux Floraux. Est-ce à dire que la porte a été fermée qui donnait sur la nature ? Jamais, au contraire, elle ne fut aussi généreusement ouverte. Ouverte dans l'homme. À la contemplation liminaire, platement et bourgeoisement liminaire, a succédé une fable intime qui dit l'homme, et l'homme total et l'homme profond, associant les fleurs aux efflorescences du rêve, les chemins à l'aventure du cœur, la ligne des collines aux enroulements de l'angoisse, le bonheur à l'amour de l'aube. Ainsi est faite notre sensibilité poétique, et nous n'y pouvons plus rien. Nous contemplons la femme aimée à travers l'irisation d'une fantasmagorie naturelle. Les plus beaux poèmes de ce temps, d'André Breton, d'Éluard, de Supervielle et de Saint-John Perse sont cette fable, plus ou moins immédiate, plus ou moins symphonique, où nous perdons nos frontières pour retrouver notre être plus riche, où nous possédons vraiment le monde en l'accueillant en nous, au niveau profond et vaste de notre personne moderne. Et si la voix poétique se fait juvénile, c'est avec René-Guy Cadou, pour donner meilleure senteur de terre au pur délire de vivre. Jamais, peut-être, comme depuis quelques décades, le poète ne conçut poèmes aussi complets et ne fut démiurge plus sage. Inspiration capiteuse, mais intelligente, entraînant, mais docile, qui a ses maîtres et ses épigones, ses évidences et ses fausses notes. Inspiration qui nous contient.

Est-ce là la forme que prend le sentiment de la nature au XX<sup>e</sup> siècle ? Et ne serait-ce pas la forme la plus lucide de ce sentiment ? On pourrait le croire en lisant la critique Gaston Bachelard. Son analyse élémentielle de la poésie, couronnement peut-être de l'effort d'élucidation tenté par les poètes eux-mêmes, va chercher la création poétique de tous les temps pour la forcer à livrer son alphabet : le feu, l'eau, le rocher, la terre. Elle définit de



complète et sûre les correspondances inconscientes que le poète dans sa vision, toujours la même, délivre et énonce. Recherche et découverte qui marque notre temps aussi bien qu'une anthologie.

Mais ce temps nous suffirait-il ? Allons-nous nous reposer sur nos belles certitudes et sur ce que notre siècle nous a appris ? Qu'on m'excuse de faire maintenant intervenir la poésie d'Oc. Cela n'est pas coutume, mais nous sommes ici pour instaurer de nouvelles habitudes.

Je dirai donc que le poète occitan garde la nostalgie du paysage poétique, tout en condamnant l'usage qui en fut fait, et dont sa littérature eut à souffrir plus qu'aucune autre, maintenue comme elle l'était jusqu'à une date récente dans la réserve douceuse de la Province française.

Mais, à travers ces harmonieuses inutilités, et malgré elles, depuis un siècle s'est exprimée en quelques œuvres vigoureuses une voix occitane originale. Et, tout compte fait, cela est important. Cela mérite qu'on en parle. En peu de mots, je dis quelle est l'expérience occitane du paysage, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à ce jour.

Le paysage occitan est d'abord un paysage possédé par l'homme. Héritiers des conceptions nationalitaires de 1848, qu'ils ont plus ou moins bien adaptées à leur raison d'exister, nos aînés ont longuement affirmé l'existence d'une terre d'Oc. Ils ont donc, de façon massive, harmonisé aux lignes de l'horizon le destin d'un peuple, Et voilà qui les distingue des Romantiques individualistes.

En poésie occitane, le paysage n'a que rarement été un état d'âme du poète. Il est devenu un état de vie de la race attachée au sol. Il s'agit là, au travers d'une émotion poétique et grâce à elle, d'une philosophie morale, la recherche et l'affirmation d'une aisance au monde, ce que Mistral appelle la « comparitudo de l'homme et du séjour ». Idée cultivée avec un bonheur inégal : il est bien vrai que l'enracinement est la meilleure et la pire des vertus. Il se limite quelquefois à l'amour du terroir, à l'exotisme de clocher. Mais dans les cas les plus chanceux, le poète d'Oc sait organiser une très large communication du monde à l'homme. Il retrouve la géorgique, au niveau d'Hésiode, non pas dans les affluents virgiliens ou lamartiniens. Saluons ici le Mistral de *Mireille*, mais aussi Antonin Perbosc et Michel Camélat. Incorporé au monde paysan le plus souvent, notre poète reconnaît humain le paysage parce qu'il a été modelé par l'homme. Il dialogue avec lui d'une voix ample et d'autant plus sereine qu'elle se sait topique. Cette communication n'est pas anecdotique, anodine. Elle est dynamique, génératrice d'enthousiasmes de plein cœur, d'un engagement sans remords ni mal aux nerfs. Le premier dialogue de l'homme avec l'environnement fut celui de l'outil qui défriche. La force poétique de l'outil et du geste demeure.

Mais le poète d'Oc a d'autres moyens encore de posséder sa terre. Par le pas. Il marche et parcourt le paysage, le suscite dans un rythme conquérant, le redécouvre et s'en ravit. Le rythme de l'épopée terrienne dont notre littérature a donné quelques exemples illustres est dans le pas, comme le rythme de *l'Odyssee*, cette possession de la mer, et dans l'éclosion des cascades, comme le rythme de *l'Illiade* est dans le choix des forces brutales. On n'a pas assez remarqué que l'épopée demande ainsi un rythme de conquête, longuement poursuivi. L'absence d'épopée dans notre monde moderne tient peut-être à l'absence d'entêtement dans la possession du monde ; cette possession, avec les machines, serait-elle devenue d'autant moins humaine qu'elle est plus orgueilleuse et brutale ?

Le regard succède au pas, et va plus loin que lui, plus loin poétiquement, s'entend. Parlant au poète, Mistral lui affirme que tout ce que son œil tient lui appartient

d'abondance. La contemplation panoramique de Mistral offre bien des tentations morbides que je n'aime guère. Et quand elle devient inaction, refus du monde pour une apparence des choses, je la reconnais dangereuse. Mais au départ, elle éclate d'une belle évidence.

Elle rayonne. Je la retrouve dans Camélat, aussi bien le Camélat de *Béline* que celui de *Morte et Vive*, plus fruste, plus affirmée aussi. Et chez les Catalans, Verdaguer et Maragall. Les études sont passionnantes et vastes. Elles semblent définir une inspiration occitane, qui n'est pas sans quelques répondants en d'autres domaines linguistiques et culturels, mais qui, nulle part ailleurs que dans notre dix-neuvième poétique, fut une aventure collective du sentiment. Au terme de cette inspiration, il y a ce phénomène étrange d'audace, mais immédiat, qui informe la nature suivant les pulsions de l'âme. Le paysage ne se contente ainsi de fournir par ses éléments un vocabulaire à la fable intime. Il construit cette fable avec ses structures. L'architecture des montagnes signifie pour Maragall une haute conscience patriotique; la veille des alpinistes de l'Ossau, chez Camélat, reconstruit la Gascogne en amour de l'héroïsme. Et pour Verdaguer, ce prêtre qui poursuit dangereusement l'intuition voluptueuse de Mistral, les plaines s'harmonisent en sardane du désir. Cette géo-poétique qui nous permet par exemple aujourd'hui d'aller des Alpilles à la mer en regardant mourir Mireille, et de la mer aux Alpes en sentant bouillonner le cœur de Calendal, cette traduction de l'homme en termes de fleuves et de collines, d'étangs et de vallées, n'est-ce pas là ce qui pourrait sauver le paysage-poème ? En inventant des strophes de roc et d'arbres.

Pour cela, il faut aimer sa terre non pas comme un terroir, ou comme un cadre, mais comme une personne identifiée à la nôtre. Possession amoureuse du monde, source d'équilibre. Elle culmine dans la certitude d'un Perbosc pour qui l'univers est arrangé et gravite autour l'homme, mais peut-être bien aussi au cœur de l'homme. Elle me fait songer, – toutes distances sauvegardées de l'époque et du génie – à Holderlin :

Or comme les héros ont besoin de la couronne, les éléments pour leur gloire ont toujours besoin du cœur des hommes qui savent sentir. *L'Archipel*.

Il est vrai que cette aisance est devenue difficile en 1960. Les œuvres occitanes dont je parle sont écrites, et nous ne les écrivons pas. Nous avons perdu le secret du pas, et bien souvent nous ne savons plus regarder. Du monde nous isolent des phénomènes neufs que j'énumère. Nous avons appris à modeler tellement bien la terre, créant de nouvelles montagnes, détenant le pouvoir de désintégrer la matière, détournant les fleuves et, bientôt, transformant les climats, que nous ne croyons plus très bien la réalité, à la densité des horizons où se promène hâtivement notre regard. Un monde que l'on modèle est un trompe-l'œil momentané. Nos paysages sont plantés comme des décors. Mais comment oser se pourvoir de paysages terrestres quand on se jette dans le dédale de l'espace ? Jusqu'à présent le déséquilibre universel dont souffre notre paix était philosophique : le christianisme l'avait inauguré en vidant la nature de ses dieux familiers et de ses voix paniques, la science l'avait confirmé en nous apprenant que nous ne sommes au centre de rien.

Voici qu'il quitte les domaines de l'angoisse intellectuelle ; il devient expérience vécue et sensuelle. C'est là la grande aventure que va connaître l'esprit humain, et donc la poésie. Tout bascule et se renverse. Les étoiles ne seront plus les fleurs neigeuses du parnassien ; les fleurs vont devenir des étoiles. Déjà nous ne comparons plus la guerre à un cataclysme naturel ; nous mesurons les catastrophes volcaniques en éclatements d'atomes.

Mais rien n'est perdu, si la poésie s'en mêle et continue à créer. Le poète aujourd'hui, – nous serons facilement d'accord sur ce point – doit affronter un paysage illimité où la vieille terre est devenue une vieille femme un peu sottée. Et, dans ce mouvement par lequel l'humanité se lance à la conquête du cosmos, à côté du savant, le poète a sa place. Qu'il contemple les avenues interstellaires comme un paysage. Et qu'il invente, troubadour des gravitations, l'hymne humain de l'infini-fermé, son âme est assez grande pour cela.

Mais, sauf erreur bouleversante, la vieille terre sera pour lui le retour nécessaire, le seul lieu habitable. Avec Perbosc, en un sonnet célèbre, passons du *solelhàs* des astronomes au brave *solelhet* qui fait notre vie, qui est de chez nous. L'enracinement est une des conquêtes nécessaires à l'homme moderne tout autant que la conquête des espaces. Je me prends quelquefois à rêver que le premier astronaute gardera sur les lèvres un poème fait d'arbres et de ruisseaux, qu'il regardera ces paysages dont nous ne savons rien encore en chérissant la ligne de collines si humaine qui limita son enfance et que, signe de notre victoire, il fredonnera par-delà le « cercle de la lune » quelque chant de l'alouette.

Robert Lafont

Le numéro de la revue Europe d'avril 1959 consacré à Mistral est introduit par un long article de Robert Lafont<sup>8</sup> (p. 3-29) intitulé : « Mireille, 1859-1959 ». Il regrette d'abord que le poème mistralien n'ait jamais été intégré à sa juste place dans la littérature française, malgré ou à cause du Quarantième Entretien de Lamartine et il invite à relire Mireille. L'auteur de Mistral ou l'illusion, paru quatre ans plus tôt chez Plon, reprend et développe ses analyses de Mireille en présentant les conditions historiques de l'écriture, la jeunesse de l'auteur et de ses héros, les données sociologiques du monde de Mireille, l'ambiguïté des figures de pères, le christianisme évangélique de l'œuvre. Enfin il s'interroge sur le caractère épique de l'œuvre, à la source duquel il place un agrandissement de la vision du paysage, à l'horizon du pays. C'est à cette occasion que Robert Lafont donne une définition de sa géopoétique : « Nous appelons géopoétique cette traduction totale du monde matériel en termes d'âme, cette affabulation intime en paysages. »

### DÉRÉALISATION

Mistral se veut épique. Il ne peut se contenter d'un poème aussi personnel pour assurer sa gloire et celle de sa langue. Il doit passer du plan de l'histoire d'amour contée (la moins propre du monde à soutenir une épopée !) au plan de la symphonie verbale où s'incarne un pays. L'œuvre doit devenir objective, et incarner un sentiment collectif. Deux ou trois solutions à ce problème : ouvrir largement la curiosité réaliste et enfermer dans *Mireille* toute la Provence des années 50 ; augmenter le nombre des personnages jusqu'à imposer au lecteur la présence d'une humanité ; creuser des perspectives historiques. Ce sont là des solutions larges, des principes par quoi se définit le projet épique, d'ordinaire. Rien de tout cela dans *Mireille*. Nous savons quelles limites géographiques et sociales circonscrivent l'univers de l'œuvre : le monde paysan rhodanien.

Une humanité ? Mistral a déjà bien du mal à faire vivre plus de quatre personnages : Mireille, Vincent, les deux pères. Taven est surtout un type ou un symbole. Jeanne-Marie n'échappe pas au schématisme. Vincenette et Ourrias, Alari, Véran sont des comparses plus colorés qu'animés. Il en sera toujours ainsi : Mistral a peint des centaines de visages ; il n'a su approcher que deux ou trois âmes, celle de la fille de 15 ans (Mireille, Nerte, l'Anglore) surtout.

Quant à l'Histoire, il n'y songe que par une strophe consacrée au souvenir de la croisade albigeoise. Son goût du passé historique ne le saisira qu'après *Mireille* : pour *Calendal*.

C'est que Mistral spontanément se sent attiré ailleurs. Une force poétique l'entraîne vers des profondeurs magiques que ne laisse pas prévoir la simple et pure intrigue. L'amour de l'irréel qui sera sa passion bien visible jusqu'à sa mort, un penchant et un don remarquables à fabriquer de la mythologie vont s'emparer de *Mireille*. Le roman d'amour et de mœurs devient épopée en se déréalisant. De très curieuse façon, et très sûre, l'agrandissement de la vision se fait sur un plan mythique. Les plus grands dangers d'échec étaient là qui menaçaient le génie. Le génie les a tous bousculés et s'est épanoui. Dans

---

<sup>8</sup> La totalité de l'article et les articles de Sully-André Peyre, « Mireille n'est pas morte » ; Max Allier, « Que reste-t-il de l'Empire du soleil ? » ; Jean Deyris, « Jean Jaurès et le mistralisme », suivis d'une « Chronologie mistralienne » de Robert Lafont sont consultables sur le site Ciel d'Oc : [https://www.cieldoc.com/presso/](https://www.cieldoc.com/press/)

*Mireille*. Dans *Calendal*, hélas ! il n'en sera pas de même.

Déréalisation, d'abord, et suivant les enseignements du Collège, ce sont les appels à la civilisation antique et à l'attirail traditionnel de Calliope : le gobelet ciselé d'Alari correspond au bouclier d'Enée, la visite chez Taven, au sixième chant, remplace une descente aux Enfers, le discours de cette même Taven sert de vaticination d'Anchise, etc...

Déréalisation habile puisqu'elle réalise en même temps les lois abstraites du genre. Elle installe le monde de *Mireille* à mi-chemin entre la Provence vivante et l'antiquité morte. Ultime conséquence de la révélation de 48 : La poésie latine est active à Maillane. Si cela parfois nous amuse ou nous irrite, songeons à ce qu'était Mistral, un jeune homme encore, et à la tyrannie scolaire en ce milieu du XIX<sup>ème</sup>.

Selon ces lois de l'épopée, parlons du grandissement épique. Il est discret, peut passer pour une sorte de jactance méridionale. Ramené au niveau de la violence un peu surhumaine dans le combat d'Ourrias et de Vincent, il n'apparaît en fait que fugitivement, dans un trait de force un rappel mythologique (les géants de la Crau escaladant le ciel de Jupiter).

Du grandissement au merveilleux, il n'y a souvent qu'un pas de géant et une strophe, Ourrias glisse vers les fantômes dans le Rhône, ce Rhône qui a vu sur ses bords l'ensevelissement magique d'une ronde de chevaux. Dans la grotte des Fées il y a mille êtres fantastiques, amusants ou terrifiants. On a bien des fois recensé le merveilleux de *Mireille*.

N'insistons pas, et contentons-nous de noter qu'il est habile, lui aussi : chrétien ou païen, il se revêt des couleurs du folklore, se mêle aux horizons du pays, paraît expression de la race. Ainsi Mistral se débarrasse de la vieille querelle en mariant christianisme et paganisme, sous l'aspect de Sainte Marthe domptant la Tarasque.

Mais l'habileté est impuissante à créer la grande émotion de *Mireille*. C'est en dehors des sentiers homériques ou virgiliens que Mistral a conduit, en fait, son héroïne. Il a été véritablement épique parce qu'il reprenait les problèmes de l'épopée autrement que dans le cadre de ces formules auxquelles il sacrifia quelques vers et non son poème. Cette découverte qu'il fit ainsi du *style* qui allait être le sien dans la grande famille des épiques est, comme toute sa poésie, simple et évidente. On la découvre dans la fameuse première strophe :

À travers la Crau, vers la mer, dans les blés,  
humble écolier du grand Homère,  
je veux la suivre.

L'élargissement dont a besoin le récit, il est dans le regard du poète, il est dans le paysage.

Mais non pas paysage banal, vu par un touriste, de la portière de quelque coche. Mais paysage organisé pour le poème. Mistral a déréalisé son œuvre en créant une fusion géniale des deux réalités qui lui étaient données : la réalité humaine, les personnages et leur histoire ; la réalité extérieure, la Provence et ses structures géographiques.

Parmi les éléments du paysage, il faut placer les hommes, les travailleurs du Mas. Non qu'ils soient privés à ce point d'humanité qu'on les prenne pour des rochers ou des plantes. Mais ils ne sont jamais présents que sous le vêtement de leur métier, et leur métier les relie à tel ou tel champ, à tel ou tel aspect du lieu. Ils sont le trait d'union entre les personnages bien différenciés, les six ou sept qui sont mêlés au drame, et la vaste nature muette. Par eux elle s'humanise. Elle prend leur voix lorsqu'elle veut nous avertir

de quelque malheur.

Taven l'a dit : les herbes parlent. Chez Taven, c'est sorcellerie. Chez les travailleurs qui viennent à Maître Ramon apporter les présages de la glèbe, au chant IX, c'est communication simple, sans emphase, évidente. Vieux capitaines de la faucille, laboureurs, lieuses et glaneuses, ils sont beaucoup moins Laurent de Goult ou Marran que le laboureur, un des signes de la fécondité, de la gravité du sol.

Et tout s'organise, en un cercle d'abord. Le Mas des Micocoules, l'espace libre sous les arbres, devant le mas, avec la grande table de pierre, est le centre du cercle que décrivent les personnages dans leur errance. Ce monde naturel a quelque chose du théâtre : on y revient volontiers au même lieu. Maître Ambroise et son fils vers ce lieu se dirigent, et la première veillée, celle où naît l'amour des deux enfants, se passe sur ce lieu, à l'ombre de la charrette dételée. Tout près, à la clarté du jour, c'est la scène du mûrier. Au chant III les filles plaisaient et chantaient dans la magnanerie du Mas. Lorsque viennent les prétendants, ils s'adressent à Mireille à quelques pas du Mas.

Vincent blessé est ramené au mas, déposé sur la table de pierre. Lorsque Maître Ambroise va demander Mireille à son père, il refait le chemin du premier chant. Mais comme il arrive au Mas et rencontre Ramon, les travailleurs saisonniers y parviennent, et c'est un grand rassemblement humain, entraînant avec lui des images de paysages lointains ou proches, toute une terre échauffée de soleil. Le soir de la Saint Jean, autour de la table de pierre le drame se déchaîne, aussitôt remplacé, dès qu'Ambroise s'en va, par la flamme du feu, la farandole et le grand vertige païen qu'agrandit le mistral. Mais, au chant IX Ramon enverra chercher des nouvelles de Mireille. En une course magnifique de rythme l'échanson parcourra les terres. Tout le monde du Mas se déploie. Puis se replie vers ce lieu éternel de la confrontation. Face au Maître vaincu tous les travailleurs, devant le Mas, courbent la tête. C'est le moment ultime d'équilibre pour ce monde clos dont les dimensions ont été maintenant toutes perçues.

La course de Mireille était déjà commencée au chant précédent. Elle se développe rectiligne. Au cercle se substitue la fuite d'une ligne vers l'infini. Pour cela s'ouvrent trois plaines : la Crau, la Camargue, la Mer. L'appauvrissement de la végétation accompagne l'abaissement progressif des lignes du paysage. À la limite de la Camargue-terre, vers les bords du Vacarès, le sol n'est plus qu'un frémissement mauve, blanchi de sel, rongé d'eau et de mirages, au ras d'un ciel immense, qui éclate d'une lumière cruelle. Nous parlions d'infini. Mireille meurt le dos tourné à la terre, n'ayant rien dans le regard que la plaine salée, qui elle-même, grâce à l'extase, se prolonge :

*La mar, bello plano  
esmógudo, Dóu Paradis  
èi l'avengudo...*

Telle est la simplification et l'interprétation que Mistral impose aux paysages. Aussi simple, aussi signifiant est le mouvement qui anime les personnages dans ce cadre. Et semblablement réparti en deux rythmes. D'abord le rythme de la marche.

Une étude étroitement technique de la strophe de *Mireille* permettrait d'y découvrir, non dans les vers et leur agencement, mais dans une organisation du souffle en phrases l'écho de cette marche. Marche paysanne, large, primitive, à trois temps ralentis :

*De long dóu Rose entre li pibo  
E li sausetò de la ribo,  
En un paure oustaloun pèr l'aigo rousigan*

*Un panieraire demouravo  
Qu'emé soun drole pièi passavo  
De mas en mas, e pedassavo  
Li canestello routo e li panié trauca.*

Et l'on ne cesse de marcher dans ce poème. Marche d'Ambroise et de Vincent vers le mas. Vincent, quelques jours après, découvre Mireille perchée sur un arbre : il marchait dans le chemin. C'est par la route qu'arrivent les prétendants : Alari, *qui ressemble au beau roi David, quand, vers le soir, au puits des aïeux, il allait, dans sa jeunesse, abreuver les troupeaux*; puis Véran, *il y vint fièrement, avec veste à l'arlésienne, longue et blonde*; enfin Ourrias, le seul qui se présente à cheval. Mais Ourrias recherche Vincent : *Un soir donc, dans la vaste Crau, le beau tresseur de bannes, à la rencontre d'Ourrias, venait dans le sentier*. Vincent blessé sera découvert par des porchers de Saint-Chamas : *dans la Crau marchaient trois hommes*. Mireille ainsi est un poème des chemins, des rencontres. Le rythme se fait puissant et entraîne des cortèges au chant VII, lorsqu'Ambroise marche vers Ramon qui, lui aussi, avance sur sa terre à grands pas, pendant qu'arrivent les moissonneurs gavots.

Au contraire la fuite vers l'infini est glissement. Le rythme est donné : — *Mirèio lampo, e lampo, e lampo*.

Elle a glissé à l'aube devant les pâtres. Si elle halète bientôt, son pas ne perd pas encore son assurance légère. Avec beaucoup de science le poète suggère déjà, par la traversée du Rhône en barque, un autre glissement. Mireille court dans la Camargue immense. Elle est frappée, elle tombe. Mais le crépuscule la réveille. Elle se traîne. Elle retombe dans l'Église. Et ce sera pour mettre bientôt le pied sur la barque des Saintes qui glisse et, déjà, est loin des hommes. Comme la terre s'étirole dans l'eau et la lumière, ainsi s'éteint et se prolonge en rêve la fuite de la jeune dolente. Une part du poème est possession du sol par la marche, une autre est fuite du monde suivant ce penchant subtil de la terre, qui mène à la mort.

Car il faut interpréter. En cela l'on est fidèle à l'intuition fondamentale du poète. **Nous appelons géopoétique** cette traduction totale du monde matériel en termes d'âme, cette affabulation intime en paysages. Il y a peut-être là une originalité occitane, en tout cas une leçon que les disciples de Mistral ont su entendre. La géopoétique de *Mireille* a consisté à construire un univers poétique sur ces deux masses d'images et de correspondances : le Mas, équilibre de la vie, les déserts, agonie.

L'équilibre est enracinement, blottissement. Dans le portrait de son héroïne le poète ne manque pas d'appeler sur elle la tendresse de l'environnement naturel : *côte bleue de Font-Vieille, et vous, collines Baussenques, et vous, plaines de Crau, vous n'en avez plus vu d'aussi belle !*

Plus largement les hommes qui marchent tendent à composer leurs vies autour de ce point central, la table de pierre où l'on mange, où Maître Ramon reçoit ses hôtes et d'où il donne des ordres. L'usage paysan observé par Mistral au Mas du Juge, l'hommage à la grandeur du ménager, donc au départ une donnée bien réaliste : voilà qui s'est agrandi, élevé en signification.

Exactement déréalisé, car le lieu est devenu sacré. Une mythologie sourd de cette régularité des gestes autour d'un même lieu. Les mouvements des hommes s'organisent en théories, et le sacrifice est consommé à la place élue, à la date païenne, pendant que fume l'encens des collines. Le coup du génie a été cette trouvaille. Il a été de savoir ne pas

aller plus loin que la trouvaille. Nous explicitons déjà beaucoup trop : nous desséchons l'intuition épique, qui ne doit pas s'enfermer en un système. La religiosité profonde du drame ne doit pas se déguiser en religion. Elle reste exigeante du soleil et du sang. Inconsciente même pour le poète. Inscrite dans l'harmonie des lieux. Mistral a rêvé son pays a rêvé son drame. Il l'a *adoré*, mais en strophes descriptives. Aussi pouvait-il faire partager au lecteur cette émotion d'amour, sans le gêner d'une philosophie. De là vient l'envoûtement de la poésie mistralienne sur quiconque l'a raccordée aux lieux, il faut dire : aux lieux qui la conçurent. La suprême originalité du poète est de s'effacer en laissant sa construction poétique donner forme à sa terre.

L'autre versant de *Mireille*, celui des déserts et de la fuite, mène bien, lui, à la religion, au christianisme. Mais c'est un christianisme inspiré par le pays. D'abord survient le détachement du monde et de la chair, qui est l'éloignement progressif du Mas, la montée de la chaleur inhumaine ; les étapes : trois avenues, la Crau, la Camargue, l'agonie. La dernière confondue avec la mer. Et la constante mythologique de la mort, voyage sur l'eau est retrouvée. Cette fin d'ailleurs est cosmique par l'adoration que le soleil et la lune font des Saintes apparues. Étrange et belle fin qui lie toutes les émotions en bouquet : violence charnelle de Vincent, présence de la foule, vision naturelle grandiose, détachement chrétien du monde et pleine signification mythique.

Il reste, depuis cette fin, à parcourir d'un coup d'œil l'immense poème déroulé, et l'on voit où il devait en venir, par quels chemins poétiques il est passé. La structure de *Mireille* n'apparaît clairement que si on se place dans cette perspective d'étude des harmonies terriennes. Alors on ne peut qu'admirer cette sûreté de plan. À une exception près, celle du XI<sup>e</sup> chant qui forme digression, qui n'était pas nécessaire - sauf parce qu'il fallait bien 12 chants à une épopée - *Mireille* est sans faille. Si le chant IX, « l'Assemblée », n'est pas indispensable non plus à l'intrigue, par contre dans la symphonie du Mas, il est le grand mouvement final, celui qui regroupe les thèmes. Il est fait d'une orchestration naturelle puissante qui dit adieu, avant la mort de l'héroïne, à la vie des hommes, à la grande santé du monde.

Voici donc *Mireille* :

I. *L'éclosion* : naissance de l'amour, montée de la chaleur, douceur de la nature. 3 chants ;

*Le Mas des Micocoules*

*La Cueillette*

*Le Dépouillement des Cocons.*

II. *Le drame* : l'agitation se mêle à la chaleur, le sang jaillit. Mais Ourrias meurt pendant que Vincent est sauvé. Le drame n'a donc servi qu'à lier les amants, chez Taven, pour l'éternité et à rendre leur passion intolérable si elle n'est pas satisfaite. 3 chants encore :

*Les Prétendants*

*Le combat*

*La Sorcière.*

III. *Le déchirement* : les vieillards s'affrontent au plus haut sommet de l'émotion, au sommet de la période sacrée, pour la Saint Jean. L'amour est sacrifié. Un seul chant suffit à cela :

*Les Vieillards.*



Mais le monde du Mas est confronté à son malheur, embrassé du regard encore une fois dans le chant IX,

*L'Assemblée.*

IV. *La fuite* : les trois déserts à qui Mistral a donné simplement leurs noms, et consacré trois chants :

*La Crau*

*La Camargue*

*La Mort.*

Il y aurait bien d'autres analyses à faire de *Mireille*.

Nous avons voulu simplement pour cette fois, à l'occasion d'un centenaire souligner dans l'œuvre quelques évidences. Donner du projet mistralien une image simple. Nous ne pensons pas avoir reconstitué chronologiquement les étapes de la conception de l'œuvre : cela, ne pourra le faire qu'une étude des manuscrits, assortie de la lecture de nombreux documents encore mal connus ou inconnus. L'érudition renouvellera bientôt la connaissance et l'intelligence de *Mireille*.

Mais l'œuvre, telle qu'elle nous est donnée, est déjà un témoignage : un drame, une révolte amènerait le poète au désespoir s'il ne trouvait dans le christianisme un apaisement, une conjuration. Cela, inscrit dans le mouvement intime de la poésie. Et plus littérairement, une intention réaliste est sublimée, cédant à l'impulsion d'une vision neuve du monde. Le génie est en chemin pour créer une unité supérieure où le paysage se fait récit, et le récit s'imprime sur la terre, où la Provence devient autel pour l'héroïne, autel païen, autel chrétien. Une mythologie immédiate agrandit l'émotion. La gerbe est liée. Tout cela est *Mireille* : humble et gentil fruit de la terre *frucho madalenenco* et orchestration gigantesque.

Certains regretteront que l'intention réaliste ait été si facilement perdue par le poète et que l'œuvre ne fasse que suggérer ce que socialement elle aurait pu signifier. On leur opposera certains provençaux qui ne veulent pas entendre parler d'un sens social à *Mireille*. Ceux-ci n'y reconnaissent pas non plus un sens mythologique. Ils préfèrent parler d'une apologie de la religion chrétienne, ou de la Provence. Car il est entendu depuis longtemps, en critique mistralienne, que le personnage principal du poème, ça n'est pas Mireille, mais la Provence !

Sauf à bannir les contresens évidents et les appauvrissements par sagesse de pensée, nous ne refusons aucune des directions de l'œuvre *Mireille* à la complexité, l'épaisseur, la richesse de l'organisme vivant. Elle est toujours vivante. Nous le croyons et essayons de le prouver, en l'aimant.

Robert Lafont

LA VISIO PANORÀMICA I LA SEVA TRANSCENDÈNCIA DINS DE LA GEOPOÈTICA DE VERDAGUER<sup>9</sup>

Fa alguns anys em vaig convèncer de com l'obra de Mistral, estudiada segons els criteris de la psicologia de les lletres, ens duia nous aclariments sobre el que es diu ara la geografia sentimental. Però, parlant d'un poeta com aquell, vinculat per totes les fibres del seu cor i per tota la seva ampla sensualitat al marc natural de la seva vida, penso que es podria emprar la paraula un poc atrevida de *geo-poètica*. Així diríem que, dins del cas de Mistral, la inspiració poètica no es relaciona amb el sentit paisatgístic, sinó que el poeta va apoderant-se, en un moviment únic, i tot plegat, de la seva realitat interior i de l'exterior, és a dir de si mateix i de la seva terra. Per a ell només existeix una consciència total del món, una experiència còsmica en la qual els límits de l'individu es fan esborradissos.

D'aqueixa manera un home de vida ardent pogué escriure una obra d'aspecte impersonal. La seva passió havia d'endinsar-se en una interpretació apassionada del país. El que dic de Mistral es pot dir també de Verdaguer. Es llàstima que els crítics no hagin fins ara palesat el conjunt ben lligat d'aqueixes dues obres, la catalana i la provençal. Verdaguer imita sovint Mistral, és clar. Al poeta de *Mireia*, el considerava un poc com un heroi mitològic. Però una semblança pregona sostenia l'admiració. Verdaguer i Mistral s'assemblen en el que sobrepujen el Romanticisme i el seu sentit conegut de la natura : « un paysage est un état d'âme », segons diuen en francès. Per a ells un paisatge no és una situació de la seva ànima, sinó que és senzillament la seva ànima poètica feta cel i camps. Es pot parlar també de la geopoètica de Mossèn Cinto.

Sobre aqueix lema es podria escriure moltes planes. El meu propòsit és enfervorir la recerca, només. Tinc assegurat moltes vegades ja que les crítiques nostres, de catalans i occitans, es puguin enriquir per la comparació de les nostres literatures germanes. Això que die ara n'és una mostra tímida. No oblidó pas tampoc que el geni geogràfic de la poesia verdagueriana va ser molt ben definit per Carles Riba dins el recull *Els Marges* de 1927. Després d'aquella crítica tan penetradora no tenim més que desenrotllar el pensament d'En Riba.

Una qüestió prèvia ens escarpirà per tant el problema. Quin és el mon natural de Verdaguer? Per a Mistral Provença es tripla : la de *Mireia*, Crau i Camarga ; la de *Calendau*, mar i muntanyes ; la del *Poema del Roine*, el riu. Per a Verdaguer Catalunya es tan sols muntanyenca. L'experiència dels joves anys i l'horitzó de Folgueroles visqueren sempre en el seu esguard íntim. Verdaguer no va cessar mai de ser un camperol de la plana de Vic. La seva primera epopeia, concebuda lluny de les ones, ens pinta el mar com ones del blat. No és la plana de Vic aquella planícia atlàntica de les Hespèrides engrogueïda de xeixa ? I, segons va apuntar-ho recentment Guillem Diaz Plaja, dins d'aqueix poema apocalíptic les imatges violentíssimes no estan manllevades a visions de éemporals i marors, sinó a córracs, esvorancs i allaus del Pirineu. Baldament sigui *l'Atlàntida* un poema marítim en el seu propòsit, Verdaguer el va edificar amb pedres pirinenques. Des del començ la seva obra li désigna la serralada com a soli poètic. Tot en ella el guia al Canigó. També, quan *l'Atlàntida* va ser publicada, el poeta es va dedicar al coneixement del Pirineu. Es va fer excursionista. Així mateix el Mistral, després de *Mireia*, va passar llargues temporades pels camins de

---

<sup>9</sup> Aqueste estudi en catalan lo legiguère a Can Toni Gròs en Catalonha, dins l'escasença dau 14<sup>em</sup> Concors de Poèsia, dins l'estiu de 57. Lo publique uei d'aquesta banda di Pirenèus non pèr mòstra nimai per manifèst, mai coma la primera pèira d'un edifici que se devèm de bastir : una crítica realista e interiora a l'encòp de nòstri literaturas desparieras mai frairenalas. R. L.

Provença, enllestit el seu *Calendau*. Coneixement de si, de la seva vocació més íntima en el coneixement dels paisatges. Identificació del poeta i de la terra.

De les excursions a les contrades pirinenques es sap tot el material folclòric que en va treure Verdaguier. Però, al meu parer, en va treure alguna cosa més important per a la seva poesia : la visió de Catalunya des de les cimes, la contemplació panoràmica de la seva terra. Mai no l'havia tinguda encara, tan ampla i tan certa, abans de les estades metòdiques dels anys 79 i 80, abans del 83 sobretot. Això també el va fer més semblant a Mistral.

La visió panoràmica existeix, és veritat, en *l'Atlàntida*. Però no és mateixa de la del *Canigó*. En el primer poema només té el paper d'engrandiment de l'espectacle. Està relacionada amb el gigantisme de tota l'obra. El gigantisme verdaguier, com el de Victor Hugo, empra un punt de visió molt alt, des del quai es pugui veure tot l'univers. És un punt fictici, sense correspondència amb la posició dels personatges. En el primer vers del Cant Primer l'ermità diu al naufrag : *veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra ?* El punt pot canviar de lloc segons els moviments de la descripció. Ens planteja al mig de les ones, ens alça damunt de les boires, ens acosta al cel. El seu desplaçament és tan ràpid com les corregudes d'Alcídes i com la violència que va enduint el poema fins al cataclisme.

La vera visió panoràmica es val d'un punt ferm ; és una visió que no es mou, sinó que abraça la rodalia dins del cercle de la mirada. En ella caben alguns sentits d'assossegament : soledat, pau i satisfacció del que ha pujat més alt que les tribulacions de la vida diària. Aquells sentits, els coneixen tots els excursionistes. Nogensmenys els poetes en fan poesia. En la geopoètica de Verdaguier, tan coïncident en la de Mistral, la visió panoràmica té un paper central. Aquí hi ha el centre veritable de la inspiració, i si volem donar d'ambdues obres una explicació, més pregona que les usuals, aquí devem dirigir la nostra atenció.

El que veu el poeta des del mirador és la seva terra, és Catalunya. No obstant Catalunya en l'allunyament té una fesomia nova, una cara de llegenda. Sobre el mapa viu es dibuixen línies, s'entrellacen torrents i serres, es barregen planes i turons, i del mapa neix la interpretació poètica del país. D'aqueixa interpretació En Riba n'assenyala el procediment quan parla de « *l'enumeració panoràmica a grans masses, cadascuna d'elles, però, referida com-plaentment, minuciosament, a un objecte més petit i cada vegada més família* ». Així mateix per a Mistral Durença és una cabra i el Roine vé a saludar Nòstra Dama di Dòms. Interpretació d'una vegada exacta i mitica en la qual va revelant-se el geni del poeta.

La referència es fa constantment, sota el càlam de Verdaguier, de la muntanya a l'arbre : *un cèdre és lo Pirene de portentosa alçada*. Arbre dempeus o arbre ajagut, sigui com sigui, sempre és l'arbre sorollós de niuades i símbol de vida. El poeta violentíssim que escriu com qui abraona un enemic i sovinteja en el carnatge, aqueix poeta es torna tendre i evangèlic des de les cimes. De totes les imatges que va produint la seva tendresa, potser la més magnífica és la de la muntanya-flor :

*Sembla la serra un geganti magnoli quan s'esbadellen ses poncelles blanques.*

Molt més tendra encara, i tan constant vé la com-paració de Catalunya amb un personatge humà, inconscientment femení, ajagut en mig de les serres i del mar en un posat de tranquil.litat beata :

*les ones besen ses plantes, l'estela besa son front  
sota un cel d'ales immenses que és son reial pavelló.*

El Rosselló, quan el veu Gentil des del Canigó, primer és un arc després una lira, però tot el quadre ens suggereix una dona estesa al bes del sol eixent com una estàtua de Mallol i ritmicament harmonitzada a la sardana de les muntanyes, com l'Empordà :

*com minyó de brasel amb dues nines,  
les tres muntanyes del rocós Montgri,  
cregui veure acostar a ses veïnes  
per cloure bé lo rollo geganti.*

Aquelles imatges voluptuoses no son massa atrevides. Es clar que Verdaguer les va deixar mig-conscients. No és el mateix en Mistral. Ell ens palesa quina impressió estranya de possessió amorosa jeu en la contemplació panoràmica. Sobre aquell tema va escriure alguns poèemes, com el famós *amirador* de *les Illes d'Or*, que son poèemes amorosos, tot i siguin dedicats a la terra provençal. Per a Verdaguer també la terra és l'estimada, i l'estimada es deixa atalaiar, esplèndida i oferta, a mida que el poeta va escalant. Quan Gentil, en la seva volada màgica, s'acosta al Puigmal, el seu creador parla en nom propi :

*tola la terra qu'el meu cor estima  
desde aci's veu en serres onejar.*

Dues poésies desenrotllen lliurement i gairebé conscientment el sentit amorós. Son el romanç de *Don Jaume a Sant Geroni* i *el Rosselló*, inclòs en el *Canigó*. El Rei català parla exactament de Catalunya com de la seva amant, amb les paraules de Vicenç a Mirella :

*— Que puc fer per ma estimada ? —  
va dienl tot amorós ;  
si del cel vol una estela  
des d'ací l'abasto jo.*

Gentil per la seva banda va viure el somni d'amor mistralenc : l'enlairament de dues mirades agermanades davant de la terra solellosa :

*i aci's veu com en somni d'amor prop de sa dama  
i al cim del Canigó.*

Però la terra-estimada es quedo, tot i essent pintada com a dona, terra-pàtria. El sentit històric de Mistral i Verdaguer es barreja sempre amb les evocacions paisatgístiques i les punxades dolces de l'amor. Tenim ara destriada una altra potència poètica del panorama : des del cin el temps es fa imprecís, les èpoques es barregen. Entre el passat i l'avenir el present va esborrant-se, i tot el destí de la terra es llegeix damunt de la pàgina natural estesa als nostres peus. Un destí tal volta més místic que no pas verament històric. Caries Riba va apuntar-ho : « *Verdaguer fou el representant genial de tota una generació que ténia el culte apassionat de la història sense el sentit de la història.* » Veiem ben bé com l'aspecte passiu d'aquell patriotisme va lligat amb la passivitat de la contemplació immòbil. Mistral treu les conseqüències últimes d'aquest complex poètic i abandona el destí polític de la seva Provença per a la contemplació des del mirador d'un poema, mirador plantejat damunt de la història. La literatura provençal té encara en ella la morbidesa que no hagi conjurat l'encís romàntic dels miradors, com va fer Maragall a Catalunya.

Però Verdaguer no és del tot Mistral. Les seves contemplacions panoràmiques només duren algunes hores, i la frisança de l'acció corseca els seus herois. Don Jaume sent una veu que el tira muntanya avall, per a la conquesta de Mallorca i València. Gentil, ell, esta maleït. Sempre hi ha en Verdaguer el daler de la violència. L'obra de Mistral es deixa fàcilment

analitzar segons els dos procediments complementaris de la possessió de la terra: la contemplació altívola i el pas assossegat del viatjaire, essent els dos ben equilibrats i serens. L'obra de Verdaguer és una correguda rabent, de vegades immobilitzada damunt de les cimes.

I, després de tot, ens cal pensar que no podia Verdaguer acariciar el somni d'amor humà. Totes les dedicadeses de la contemplació amorosa, les va posar a l'altura de l'amor diví. Per això els seus miradors no son, com els de Mistral, terrats i balcons. Són colomars i sobretot muntanyes. Les muntanyes estan suspeses entre terra i cel. La seva naturalesa és doble, i més aèria potser que terrenal. Allà dalt hi ha les petjades de Déu. Se hi veu blancors d'ales angèliques. Es molt curiós de des-triar com el poeta deixa el seu lloc i el seu mirador a Déu, al cim de la Maladetta:

*Perqué Déu entre abismes posà tanta grandesa ? Perqué velà de núvols la terra que el cel besa ?  
Perqué al baixar a terra tingués un mirador  
on l'home, bo o mal àngel sens ales, no hi fes nosa, quan a sos peus somnia la terra, com esposa  
lo somni de l'amor.*

Jo crec que tot el final de *Canigó*, amb el Cor de les Goges que fugen i el Cor dels Monjos que van enlairant la Creu, aqueixa apoteosi no és solament una conjuració del paganisme anterior, un esdeveniment dins de l'història, sinó un esdeveniment en l'ànima del poeta. Així el país i l'ànima del poeta no son coses distintes. Des de l'amor huma e l'amor diví, tota la terra verdagueriana és un sím-bol. En la geopoètica gegantina de Mossèn Cinto la terra i l'ànima poètica estan confoses.

ROBERT LAFONT