

Collectif

Écrits sur Mireille



VIRJAJA

1959

André Chamson, de l'Académie française

Rencontre de Mireille

J'avais seize ans. Elle en avait quinze. J'en ai cinquante-huit. C'est toujours une fille de quinze ans. O jeunesse immortelle qui nous fait mieux sentir le prix de la nôtre et la ramène vers nous, au delà des bornes du temps.

Pour fêter mes seize ans, j'étais parti en voyage: mon premier voyage, un grand voyage d'Alès en Arles, des Cévennes en Provence. J'avais découvert l'allée des tombeaux, l'amphithéâtre et le cloître Saint-Trophime et tout un cortège de Vénus et de danseuses de marbre avait guidé mes pas jusqu'au *Museon Arlaten*. Au Museon, j'avais acheté Mireille et, dans le train qui me ramenait vers mes montagnes, j'avais fait la connaissance de la fille de quinze ans, aux yeux de rosée.

Elle était devant moi, vivante, et je croyais entendre sa voix. Elle s'exprimait dans un de ces parlers maternels de France, comme on disait au XVI^{ème} siècle, et, par une chance merveilleuse, je pouvais la comprendre sans effort, car j'avais appris ce parler pendant ma jeunesse.

— Vraiment, me dira-t-on, vous aviez appris le provençal des poètes avec les montagnards des Cévennes?

— Comme nous avons tous appris le français de Baudelaire et de Mallarmé pendant notre enfance. Ni plus ni moins. Je savais un des parlers d'oc dont le provençal est issu, car toute langue est dialecte avant de devenir immortelle par la grâce des chefs-d'œuvre et le sacrement de la poésie.

Notre époque est, sans doute, polyglotte. Son gosier de métal sait parler toutes les langues, pour vendre et pour acheter, pour agir aussi et pour commander à la matière. Mais elle a quand même perdu le sens de ces bilinguismes qui furent, au cours des siècles, la première condition de tout humanisme vivant. Les poètes japonais savaient le chinois, les poètes latins comprenaient le grec ceux de la Renaissance faisaient revivre en eux deux langues mortes, ceux de l'Europe classique ont presque tous su le français et Solomos qui fonda la poésie moderne de la Grèce écrivit d'abord en italien. Il serait facile de multiplier ces exemples. La capacité de saisir le sens de plusieurs langues, même quand on ne peut vraiment s'exprimer que par une seule, semble donc avoir la vertu de nous rendre plus sensibles à la poésie et, pour ma part, je bénis les dieux d'avoir pu comprendre sans effort ce que me disait Mireille.

Mais si je comprenais son langage, ce n'est pas seulement parce que je l'avais parlé pendant mes jeunes années. Quand il fit la connaissance de Mireille, Lamartine ne savait pas le provençal et, pourtant, du premier coup, il a compris ce que lui disait cette fille de Provence. Sans doute, il a pris soin de nous dire:

— Mon habitude des patois latins parlés uniquement par moi jusqu'à l'âge de douze ans, dans les montagnes de mon pays, me rendait ce bel idiome compréhensible...

Et cela devait être vrai, dans une certaine mesure. Ce bilinguisme originel devait être une des bases de son sens profond de l'humain mais, de toute évidence, pourtant, ce qu'il comprenait plus encore que la langue, c'était la poésie. Car si le don des langues nous rend plus sensibles à la poésie, la poésie, à son tour, ne peut qu'ouvrir notre esprit à ce don des langues. C'est par la langue et par la poésie que Mireille nous fait sentir sa présence.

Car Mireille n'est pas un livre. C'est une personne vivante. Elle vous prend par la main et vous fait découvrir Mistral, comme une adolescente, rencontrée au milieu des champs peut vous conduire à la maison de son père et vous présenter à lui. Il fut un temps où elle entraînait vraiment ses nouveaux amis jusqu'à la demeure du poète, dans les jardins de Maillane, devant la muraille grise des Alpilles et la ligne noire des cyprès. Faire la rencontre de Mireille, pour beaucoup d'hommes, jeunes ou vieux, c'était être frappé par la foudre.

Ce fut le cas de ce Bonaparte-Wyse (gentilhomme irlandais, fils de sir Thomas Wyse et de Laëtitia, fille du prince Lucien) qui, passant par Avignon, pour se rendre en Italie, acheta le poème en douze chants qui venait tout juste de paraître, à la Roumanille, et le dévora d'un trait, dans la nuit. Comme je devais la voir, lors de mon voyage en Arles, il vit s'avancer vers lui cette fille de quinze ans et, le

lendemain matin, par la neige et glacé d'une veille de Noël, il partit à pied derrière elle, jusqu'à la maison du poète, pour sceller avec celui-ci une amitié qui dura toute sa vie.

Je n'ai pas eu cette chance, Mistral était mort depuis deux ans quand j'ai rencontré la jeune fille qui m'aurait conduit à sa demeure. Mais elle m'a conduit vers son œuvre où je l'ai retrouvé vivant.

Pendant plus de quarante ans, j'ai vécu dans la familiarité du maître de Maillane et, sans jamais avoir fait d'efforts pour les apprendre, je sais par cœur des milliers de vers de Mireille, de Calendal, des Iles d'or et du Poème du Rhône. Ils voisinent dans ma mémoire avec des vers de Hugo, de Nerval, de Vigny, de Baudelaire et de Valéry. Ils y réveillent l'écho de chansons de Peire Vidal, de Marcabrun, de la comtesse de Die et de quelques tercets de Dante. Tous ces chants composent pour moi, un univers invisible qui plonge dans la durée et donne sa profondeur à celui dans lequel je vis.

Je sais bien que cet univers invisible, ce monde intérieur, nous amène quelquefois dans un monde de chansons, de danses, de fêtes et je puis aussi trouver de la joie en traversant son décor enchanté.

Mais quand les filles d'Arles et les tambourins se sont éloignés, quand la Provence retourne à sa solitude, le chant intérieur monte à nouveau, plus beau et plus grave, et c'est en l'écoutant que nous découvrons le Secret.



Karl Michaelson, de l'Académie suédoise

Le renouveau provençal: Mireille et la Scandinavie

L'époque du renouveau occitan, de la naissance du félibrige est aussi marquée par des mouvements analogues dans d'autres pays. L'intérêt se porte vers les parlers du pays, mais également vers d'autres manifestations populaires: la culture matérielle, les traditions, le folklore. M. Aramon y Serra, dans une communication au congrès d'Aix-en-Provence, en septembre 1958, a souligné que la renaissance catalane n'est aucunement tributaire de ce qui se faisait en même temps dans le Midi de la France. M. Delbouille arrive à des conclusions analogues pour la Wallonie.

— Quand des bourgeois et des professeurs wallonisants de Liège ont fondé, à la fin de 1856, la Société de Langue et de Littérature Wallonnes, ils ne s'inspiraient pas de ce qui venait de se faire dans le Midi, mais s'appuyaient à une tradition fortement établie par la haute bourgeoisie liégeoise du XVIII^e siècle, et fixée davantage encore par des milieux universitaires du deuxième quart du XIX^e, dans une Belgique romane où des essais de littérature en patois avaient vu le jour un peu partout à partir de 1830.

Si tel est le cas pour la Catalogne et la Wallonie, on s'attendra d'autant moins à trouver une influence directe allant du Midi de la France vers la lointaine Scandinavie.

Cependant, on rencontre à la même date à peu près, dans nos pays, une activité se rapportant aussi bien aux dialectes qu'à l'ethnographie. Le romantisme et le nationalisme de l'époque s'étendent à la petite patrie, à ses us et coutumes, à ses traditions, à ses racines, à son âme. La vogue d'un Moyen Age encore mal connu, la naissance de la philosophie au sens moderne représentent d'autres côtés de ces idées. Par ses œuvres de fiction, par son Trésor, Mistral tient une place d'honneur dans ce mouvement et ses divers chatolements.

Sans entrer dans les détails pour les pays scandinaves, on peut affirmer, sans exagération, que le même renouveau, le même essor ont abouti à des résultats remarquables dans le domaine scientifique: exploration des patois, recherches ethnographiques, création de musées, etc..

Deux de nos pays offrent des faits d'un intérêt particulier, la Finlande se trouve dans une situation à part. La minorité suédophone gardait longtemps, même sous la domination russe, ses privilèges linguistiques et était presque seule à posséder une littérature écrite. L'intérêt pour la langue de la majorité, pour la poésie populaire finnoise trouve un propagateur dans H.-G. Porthan (1739-1804),

mais il faut avant tout nommer Elias Lönnrot (1802-1884). Il rassemble et édite la poésie épique toujours vivante pour en faire l'épopée Kalevala (1835-1849), dont l'influence va en augmentant. D'abord cette tentative de réunir des cantilènes dans une grande épopée n'a joui que d'une popularité relative. L'essor de la littérature originale en langue finnoise date d'Aleksis Kivi (1834-1872). Ces lignes hâtives suffisent pour montrer qu'en Finlande, avec ses deux langues foncièrement différentes, l'arrivée du finnois à l'état de langue écrite et qui servira à des buts littéraires a suivi ses propres voies, qui n'ont que la conscience nationale en commun avec les tendances observées ailleurs.

Tournons-nous vers la Norvège. Pendant la longue domination danoise, la norme linguistique norvégienne est devenue de plus en plus danoise. Après des velléités qu'on peut observer au cours du XVIII^{ème} siècle, le nationalisme romantique arrive à créer une langue basée sur une symbiose des patois. La figure de proue est Ivar Aasen (1813-1896) avec son travail méthodique d'enquête de dialectes, la grammaire qui en est sortie (1848, 1964), le dictionnaire (1850-1873), etc., ses nombreux écrits en vue de créer une langue nationale. Il est curieux, et naturel, de constater que la tendance et la discussion des principes à suivre pour l'établissement d'une langue nationale écrite offrent beaucoup de parallèles avec ce qui se passe au sein des félibres. Le résultat pratique de ce mouvement est que la Norvège possède actuellement deux langues officielles: celle qui porte l'empreinte du danois et la langue félibréenne du pays. Or, ce résultat est obtenu spontanément, sans qu'on puisse distinguer une influence quelconque du renouveau provençal. Il est vrai que, dans la lutte acharnée qui s'est menée et qui se mène entre les propagateurs des deux langues, on a fait flèche de tout bois, y compris lou lambrusc du Midi.

Voici la conclusion pour les rapports entre le renouveau occitan et les pays scandinaves: une influence directe est pratiquement inexistante. Cependant, la Scandinavie participe à ce mouvement qui est né du romantisme et l'on vient de nouveau puiser aux sources profondes des pays. Ce courant remonte vers les eaux vives que sont les parlers et les traditions populaires. Seulement, le Félibrige occupe une place à part grâce à la qualité de ses œuvres littéraires. Il peut se prévaloir d'une fière tradition autochtone, et la langue des troubadours fut, comme celle des félibres dans l'ambition de Mistral, une espèce de koinê, avec des apports de dialectes différents. Et, après une hibernation séculaire, interrompue de sursauts, le réveil se fait glorieusement, et dans ce réveil resplendit un chef-d'œuvre: *Mirèio*.

Qu'y a-t-il à dire sur *Mirèio* et la Scandinavie? Le poème de Mistral ne pourra être apprécié à sa juste valeur que par quelqu'un qui sache lire le texte provençal, dont les qualités de langue et de style ne sauraient être approchées que par un traducteur de génie, et encore!

Pour *Mirèio* et pour le provençal en général, il ne faut pas seulement considérer le fait que la surface de deux mots dans deux langues différentes ne se couvrent jamais entièrement. Des difficultés supplémentaires naissent du caractère de la langue provençale. Elle est souple, expressive, spontanée, crée avec facilité de nouveaux dérivés. Elle n'est pas tombée sous le joug d'une raison pas trop raisonnante, d'une logique par trop rigide. Je me permets de répéter les conclusions du Danois J-K Larsen à propos des traductions de *Mirèio*. *Elles ne peuvent guère, la plupart du temps, servir qu'à une orientation superficielle sur le contenu du poème. Plus d'un traducteur s'est sans doute, en désespoir de cause, rappelé le mot du vieux traducteur d'Homère, en pensant et peut-être en disant: — Cher lecteur, apprenez le provençal et brûlez ma traduction.*

Les traductions scandinaves de *Mirèio* sont tardives. La première, partielle, date de 1901, la seconde servira plutôt à discréditer Mistral et son œuvre. Sa publication, en suédois, peu de temps avant que l'Académie suédoise eût pris sa décision pour le Prix Nobel de 1904, a failli, à la dernière minute, arracher à Mistral, des lauriers mérités et a privé le poète de la moitié de ce prix. La traduction danoise date de 1907. C'est tout.

Il est intéressant d'observer que ce sont les Catalans qui viennent en tête de la liste des traducteurs, peu de temps après 1859. Nous trouvons les Anglais dès 1867, etc. Ce qui nous frappe, c'est la vogue dont *Mirèio* a dû jouir en Allemagne, avec plusieurs traductions à partir de 1880 et plusieurs réimpressions de la version de Bertuch, un des plus actifs parmi les propagateurs de l'œuvre de Mistral en dehors de la Provence.

Quelques-unes de ces traductions mériteraient bien le bûcher. Si, pour certains passages de *Mirèio*, un lecteur étranger doit recourir au Trésor ou à la traduction de Mistral, il trouve quelque consolation dans ces mots de Roumanille à propos de la langue poétique de Mistral: — J'ai été souvent arrêté moi-même dans l'intelligence de tels ou tels passages.

Ce n'est certes pas une initiation conférée par le sourire, mais vraiment conquise à force de réflexions, au prix de longs efforts. Avec une admiration jalouse, on lit les appréciations et les jugements consacrés par certains critiques littéraires au *libre naciounau de la Prouvènço*, comme écrit avec justesse Roumanille dans l'Armana de 1859.

En effet, *Mirèio* est si intimement liée à la Provence, à la petite patrie de Mistral que bien des passages resteront un *trobar clus* pour quiconque ne connaît pas le pays. Déjà la topographie locale, qui joue un rôle si important dans le poème, est tout autrement évocatrice si l'on n'est pas étranger à la région. Un seul exemple, pris au hasard: sans être resté à contempler le Rhône du haut du Rocher des Doms on n'appréciera guère à sa juste valeur ces vers suggestifs du Chant III:

*Lou Rose, tant fièr dins si ribo,
E qu'Avignoun tant-lèu arribo,
Counsènt pamens à faire gibo
Pèr veni saluda Nosto Damo de Dom.*

A tout moment on se trouve en présence d'exemples analogues et qui offrent parfois des difficultés bien plus graves. Les passages qui évoquent la Provence et son paysage impressionnent sans doute le lecteur, même dans une traduction, à condition qu'elle soit très bonne. Cependant, la vision sera souvent confuse. L'imagination n'aura pas de tremplin d'où elle puisse prendre son vol. Telle évocation magnifique ne trouvera qu'un vague écho chez un lecteur à qui ces noms ne disent rien; pas même une expression comme *lou flume arlaten* du Chant X, que Koschwitz a cru nécessaire de gloser. Il faut au moins posséder quelques notions géographiques pour vraiment goûter la strophe 6 du même Chant avec la description du Rhône mélancolique qui va perdre à *la mar e sis aigo e soun noum*. L'action est retardée par la science dont l'auteur fait parfois étalage. Cette science est bien vivante, mais c'est le moule dans lequel un grand poète a su la jeter qui la rend agréable. Brisons ce moule, jetez les *membra disjecta* dans un autre, et il faudra du génie pour la sauver du pédantisme. Il serait facile de relever dans *Mirèio* de nombreux passages dans lesquels, pour différentes raisons, un public scandinave moyen doit faire un effort considérable avant de pénétrer les faits et les idées. D'autres parties sont entièrement accessibles, celles surtout d'un caractère purement lyrique ou bien narratif. Pensons à la chanson de Magali, qui a été traduite d'une façon magistrale par le Suédois Th. Hagberg dans un bon petit livre sur la Renaissance provençale, publié en 1873. La poésie lyrique a beaucoup de fidèles en Scandinavie, mais pour que *Mirèio* devienne un livre vraiment populaire, il faudrait comme traducteur un vrai poète. Avec une très bonne traduction publiée dans les décades qui suivirent sa publication, *Mirèio* aurait pu entrer dans la littérature vraiment vivante des pays scandinaves. Déjà le fait que ces pays gardaient et gardent toujours une nostalgie des pays du soleil aurait présagé son succès. Maintenant j'ai grand peur que ce soit trop tard. Le style poétique a bien changé. Notre poème est un ouvrage de longue haleine, et la patience n'est pas le signe de notre époque. La paresse intellectuelle va quelquefois de pair avec l'extension d'une culture primaire, et les digests ne forment pas des lecteurs patients.

— On n'a jamais tant lu ou plutôt parcouru, pour emprunter la formule de Paul Valéry. Ceci ne s'applique qu'à une partie du public scandinave, mais cette partie est assez grande pour refuser à *Mirèio* une réussite de librairie. Il faut s'y plonger patiemment, et le frivole Midi a souvent conservé cette patience: le Midi bouge, mais la bougeotte n'arrive pas jusqu'au fond. Le Midi ne jette pas par-dessus bord ses vieilles traditions, qui ne sont pas partout commercialisées. La durée profonde de l'arbre qui pousse. Ce mot ne fait-il pas penser à l'œuvre de Mistral? Lou Tresor montre un homme pour qui le vieux mot patience passe science, qu'on lit sur l'ex-libris du romaniste suédois Carl Wahlund, est une réalité. Et cette patience, cette volonté de remettre cent fois l'ouvrage sur le métier, nous la retrouvons dans la méthode suivie pendant les longues années de gestation de *Mirèio*. Mais *Mirèio* est, en même temps, la chose envolée, et, comme le disait Reboul, *lou plu bèu mirau ounte la Prouvènço se fugue miraiado*.

Si cette belle image de la Provence en fait un miroir dans lequel les Provençaux contemplent leur pays et se regardent eux-mêmes avec complaisance et fierté, il ne faut pas en conclure que les Hyperboréens se pencheront là-dessus avec les mêmes sentiments. Les Méditerranéens s'y reconnaissent plus facilement. Cependant, la Scandinavie n'a pas été insensible à son charme. On trouve, relativement nombreux, des livres et des articles qui analysent ou chantent les louanges *dou libre naciounau de la Prouvènço*, mais on n'en a eu et l'on n'en aura guère qu'un nombre restreint qui, en pleine connaissance de cause, se plongeront dans cette lecture pour voir comment lou soulèu fai canta un grand poète et un grand Provençal.

*

Jean Boutière, professeur à la Sorbonne

Quelques documents inédits relatifs à Mireille, Frédéric Mistral et Georges Sand

À la mémoire de Pierre Julian

Depuis la disparition d'Edmond Lefèvre, dont le patient labeur, l'inépuisable dévouement et la passion véritable ont été si précieux pour les études mistraliennes, la bibliographie qu'il avait établie avec tant de soin s'est enrichie d'un nombre considérable de volumes, de plaquettes et d'articles nouveaux. On y compte, certes, bien des travaux méritoires, brillants parfois, avec d'intéressants jugements de valeurs, de fines analyses, d'ingénieuses et séduisantes hypothèses; ils n'ajoutent guère, il faut l'avouer, à notre connaissance de l'auteur. Qui s'en étonnerait, les manuscrits et les multiples documents utiles devant rester inaccessibles aux chercheurs aussi longtemps que l'œuvre du Maillanais ne sera pas tombée dans le domaine public?

Que de questions restent pour nous obscures! En dehors de ce qu'a dit ou écrit de lui-même le poète et de quelques témoignages anciens, parfois suspects, que savons-nous de la prime jeunesse de Mistral, de ses lectures; de la formation de son esprit et de sa personnalité et de son génie; et, plus tard, de son caractère, de ses sentiments profonds, intimes? Que savons-nous de la genèse de ses œuvres (qu'il s'agisse de ses compositions littéraires ou du Trésor du Félibrige), de l'histoire de leur publication, des manuscrits? Si l'on considère toutes ces obscurités, toutes ces incertitudes, on peut parler, sans exagération, à côté du personnage tel qu'on l'a représenté jusqu'à ce jour, d'un Mistral inconnu.

Aussi attendions-nous avec impatience, pour l'année du centenaire de *Mirèio*, l'édition critique entreprise, à la lumière de tous les documents existants, par le très regretté Pierre Julian, bien trop tôt disparu. Pour précieux qu'il soit, le manuscrit que Julian a laissé est resté à l'état d'ébauche, et l'achèvement de l'ouvrage nécessitera, même pour un mistralien des plus avertis, de longs mois de travail.

Tout en apportant ma contribution au présent centenaire, je pense rendre service à ce futur éditeur, qui n'est pas encore connu, en publiant ici, avec l'autorisation des directeurs de la propriété littéraire de Mistral, quelques-uns des documents relatifs à *Mirèio* que j'ai eu l'occasion de recueillir en préparant, depuis de nombreuses années, une édition critique des *Is clo d'or* et des *Oulivado* qui, je l'espère, verront le jour avant longtemps.

Tandis que la brune Zani, devenue sœur Agnès, faisait, entre son séjour à l'hôpital Necker et son départ pour Galatz, un bref arrêt à Avignon, du 28 au 30 juillet 1858 pour dire adieu à tous ceux qui lui étaient chers, la Maison au Léopard, à Maillane, connaissait une joyeuse animation; Mistral, qui mettait alors la dernière main à *Mirèio*, y recevait deux de ses meilleurs amis: Théodore Aubanel, qu'un hasard cruel privait de revoir pour la dernière fois celle qu'il allait immortaliser dans la

Miòugrano entre-duberto, et le peintre Pierre Grivolos, auxquels s'était joint un jeune Marseillais de vingt ans, Ludovic Legré, cousin par alliance des Aubanel, qui venait d'achever à Aix ses études de droit et portait tant d'intérêt à la Renaissance provençale que Théodore lui avait promis de le présenter à Mistral à la fin de l'année universitaire.

A ses hôtes, Mistral consentit à lire d'un bout à l'autre son poème inédit. *Mirèio* avait déjà suscité l'enthousiasme de plusieurs intimes d'Avignon, qui conseillaient au Maillanais *d'aller à Paris mettre son œuvre sous le patronage de quelque sommité littéraire*; mais, modeste provincial, Mistral hésitait encore.

Legré, qui devait, après un séjour dans la cité des papes, aller passer la fin de ses vacances dans la capitale, plaida avec la chaude éloquence de la jeunesse pour décider le poète à venir l'y rejoindre. Aubanel et Grivolos l'appuyèrent de toutes leurs forces et finirent par triompher des dernières hésitations de l'auteur de *Mirèio*.

Fidèle à la promesse qui venait de lui être arrachée, Mistral, moins de quinze jours plus tard, écrivait à Legré, qui se trouvait déjà à Paris:

Maillane, 10 août 1858.

Mon cher Ludovic,

Entraîné par les ardentes et touchantes sollicitations de vous et de mes bons amis d'Avignon, je me prépare, comme vous savez, à partir pour Paris dans peu de jours. Fais-je bien? Fais-je mal? Dieu seul le sait! A la garde de Dieu!

Je vous écris aujourd'hui pour vous prier de m'envoyer au plus tôt l'adresse d'un hôtel situé dans votre quartier, afin que je puisse plus facilement aller vous voir, dès que j'y serai descendu.

Pour des raisons que nous essayerons de déterminer plus loin, Legré, qui a publié ce passage, ainsi que la fin de la lettre, a omis de donner la partie centrale du document, dont il signale l'absence par un pointillé.

Voici les lignes sautées, dont on verra immédiatement l'importance:

Une appréhension a surgi aussi dans mon esprit: ne serait-il pas drôle et bien ennuyeux pour moi d'aller si loin pour voir George Sand et de ne pas la rencontrer! Elle pourrait bien être aux eaux ou en voyage quelque part; et alors, quelle déconvenue pour moi! Si vous pouviez vous informer auprès de son éditeur du lieu où elle est maintenant, ce serait charmant. Ordinairement elle habite Nohant, près La Châtre, en Berry.

A défaut de son éditeur, vous pourriez vous renseigner auprès d'un sieur Emile Aucante, agent de littérature, patronné dans les journaux par G. Sand, rue Notre Dame de Lorette, 7.

Ainsi, à la veille de son départ pour Paris, Mistral a pour préoccupation essentielle (la seule dont il fasse part, en tout cas, à Legré) de rendre visite à George Sand et, pour ne pas manquer cette rencontre, il a recueilli tous les renseignements possibles.

Or, il ne paraît pas avoir été question de la romancière lors de la visite, à Maillane, une quinzaine de jours plus tôt, d'Aubanel, Grivolos et Legré: ce dernier fait seulement allusion, on l'a vu, au "patronage de quelque sommité littéraire, ce qui correspond exactement au *gros catau de la literaturo* dont parle Mistral à Roumieux.

Mais il semble évident, par ailleurs, que n'ayant vécu jusqu'à ce jour que dans son coin de province, Mistral dut, sur la conduite à tenir à Paris, s'informer auprès de deux de ses amis qu'il jugea les mieux placés pour le guider: le poète Jean Reboul, alors au faîte de sa réputation, avec lequel il correspondait depuis 1854 et s'était bientôt cordialement lié; et Adolphe Dumas, son compatriote de Cabannes, qui, après avoir découvert le Maillanais en février 1856, au cours d'une mission en Provence, était devenu le collaborateur de l'*Armana prouvençau*, et dont le nom, bien oublié depuis, avait alors quelque poids dans les milieux littéraires parisiens. Protégés et amis de Lamartine,

Reboul, qui devait aller à Paris, lui aussi, en ce même mois d'août 1858, et Dumas, qui résidait ordinairement dans la capitale, ne pouvaient qu'avoir engagé Mistral à solliciter l'appui de l'auteur des Méditations, dont le prestige, malgré les graves à-coups du destin, restait encore considérable. Aucun plan précis, en tout cas, n'avait été préparé, puisque, dans sa lettre, Mistral ne cite même pas le nom de Lamartine, qu'il avait admiré pourtant dès sa jeunesse, comme politique et comme poète, le tenant pour un modèle inaccessible, et qu'il ne sait pas, à la veille de son départ, comme il l'écrit à Roumieux, s'il pourra rencontrer Reboul, dont il ignore l'adresse. Seule était prévue, vraisemblablement, une visite chez Adolphe Dumas, toutes décisions ultérieures devant être prises sur place, selon les circonstances.

C'est donc Mistral qui aurait décidé, de son chef, de rendre visite à la romancière. Le fait ne saurait surprendre ceux qui ont le privilège de vivre dans l'intimité des correspondances inédites de Mistral: contrairement à ce que l'on a souvent prétendu, le Maillanais a fait montre, dès sa jeunesse, d'une grande indépendance de pensée et de jugement; et, sans vouloir négliger de parti pris les avis judicieux et les appuis qui pourraient lui être donnés par la suite, il a très bien pu choisir de donner la priorité à une initiative qui lui était propre.

Rien de plus compréhensible que ce désir du poète. En 1858, George Sand, qui avait largement dépassé la cinquantaine, avait publié l'essentiel de son œuvre et jouissait, malgré la réserve de certains critiques, d'une incontestable notoriété. Or, n'avait-elle pas donné déjà son appui à maints poètes issus du peuple, qui devaient, pensait-elle, régénérer la vie intellectuelle sur tous les points de la France; le tisserand Magu, le serrurier Gilland, le cordonnier Lapointe; le maçon Charles Poncy, qu'elle aimait comme un fils; sans oublier le boulanger de Nîmes, Reboul, et Jasmin, le coiffeur agenais, qui, le premier en français, le second en gascon, avaient acquis une réputation considérable? Et puis, dans l'esprit de Mistral, qui pouvait et devait s'intéresser à *Mirèio*, épopée rustique à la gloire de la Provence, plus que celle qui, la première en France, avait écrit des romans champêtres, dans le cadre de son Berry natal? N'y avait-il pas, à la forme près, une parenté évidente entre le poème du Maillanais et *La mare au diable*, François le Champi, La petite Fadette, Les maîtres sonneurs, avec leurs descriptions de la campagne berrichonne; leur évocation des paysans, avec une grandeur tantôt idyllique, tantôt épique, des vieilles coutumes ancestrales, des superstitions, des survivances d'une vie patriarcale révolue? En vérité, seuls les romans champêtres de George Sand ressemblaient à l'œuvre du Maillanais; seule, la dame de Nohant avait qualité pour accorder son précieux patronage à *Mirèio* et en assurer le succès.

Pourquoi Legré n'a-t-il pas publié dans son livre le passage de la lettre de Mistral relatif à George Sand? Très pieux et fervent royaliste, jugea-t-il la dame de Nohant indigne, pour des raisons diverses, de l'admiration que lui portait Mistral en 1858 et peu qualifiée pour patronner un poème chrétien? Ou plutôt voulut-il se garder, trente-cinq ans après l'événement, d'introduire un élément nouveau dans la version officielle du premier voyage de Mistral à Paris, version qui connaissait seulement, en dehors de Legré lui-même, qui, modestement, s'efface le plus possible, Reboul et, surtout, Adolphe Dumas, ainsi que leur ami et protecteur commun, Lamartine?

Quoi qu'il en soit, par retour du courrier, Legré répond à son éminent ami:

Paris, le 12 août 1858

Cher et illustre poète,

J'ai reçu votre lettre ce matin et aussitôt je me suis mis en course pour vous: vous serez logé, quand vous viendrez, à l'Hôtel de France, rue d'Antin, tout près de chez nous; mais, bien entendu, vous m'écrirez le jour et l'heure de votre arrivée, afin que je puisse aller vous recevoir à la gare du chemin de fer, et vous installer.

Je suis allé aussi prendre des informations sur G. Sand; elle habite bien Nohant, près La Châtre, comme vous me l'avez écrit, mais je croyais qu'elle avait un logis à Paris, et je pensais qu'on me donnerait là des renseignements très précis sur son compte; il n'en est rien et elle réside constamment à Nohant: il est probable qu'elle y est en ce moment.

D'ailleurs plusieurs Parisiens à qui j'ai déjà parlé de Mirèio et de son auteur ont conseillé de ne pas vous borner à voir G. Sand et d'aller trouver aussi les autres princes de la littérature actuelle, notamment Th. Gautier, qui fait un cas tout particulier de la poésie, Méry, un Provençal lui-même,

et qui nous mettra en rapport avec tous les littérateurs de l'époque, etc. J'ai déjà recueilli les adresses de tous ces gens-là. Venez donc au plus tôt, mon cher ami, planter hardiment (selon l'expression de Théodore) le drapeau de la littérature provençale au milieu même de Paris. Je vous promets de vous accompagner partout et de combattre pour Mirèio comme si j'en étais le père. Je suis sûr que nous emporterons d'assaut le succès à la première attaque, car nous aurons tous les deux cette ardente témérité de la jeunesse à qui rien ne résiste.

Mais votre présence est nécessaire: arrivez, adoptez le mot de César: Veni, Vidi, et vous ne tarderez pas à ajouter: Vici.

Adieu, cher ami. Je vous embrasse de tout mon cœur.

Ludovic Legré

Dans cette lettre, débordante d'enthousiasme et d'un affectueux dévouement, Legré ne dit pas, à propos de George Sand, où il a pris ses informations: est-il allé, comme le lui suggérait Mistral, voir Emile Aucante, ce disciple de Pierre Leroux et ancien collaborateur de la Revue sociale, qui, après avoir été le secrétaire et le conseiller de la dame de Nohant, resta son ami sacré et devint gérant de l'Univers illustré et des Bons romans? Peut-être, bien qu'il ne le nomme pas, ce qui est surprenant, se borna-t-il à se renseigner auprès d'Adolphe Dumas, auquel il devait, en toute logique, en raison de l'amitié qui liait les deux poètes, communiquer la lettre de Mistral. En tout cas, Dumas devrait faire partie de ces Parisiens à qui Legré a déjà parlé de *Mirèio* et qui ont conseillé de ne pas se borner à voir G. Sand, et d'aller trouver aussi les autres princes de la littérature actuelle, notamment Th. Gautier et Méry.

Il est sûr que, pour les habitants de la capitale, la caution d'un Gautier ou d'un Méry, l'un et l'autre fort en vue, à ce moment, paraissait d'un autre poids que celle de George Sand, qui enivrée de nature, absorbée par ses travaux et, malgré son âge, encore par ses amours, venait de moins en moins à Paris, et seulement pour y aller au théâtre ou chez ses éditeurs. Mais n'est-il pas singulier que ne soit pas prononcé le nom de Lamartine, auquel Dumas allait présenter sous peu son jeune protégé et qui devait proclamer si haut la gloire de Mistral et de *Mirèio*? Faut-il supposer que, pour une raison quelconque, Legré ne put pas atteindre Dumas pendant le bref laps de temps dont il disposait avant d'écrire à Mistral qui attendait d'urgence une réponse?

Il est fort notable que Mistral se laissa convaincre par cette unique lettre de son jeune ami, alors que, par exemple, dès 1848 (quand il n'avait pas vingt ans!), il ne tient aucun compte des observations que lui fait Roumanille à propos de telle ou telle pièce de vers, ni des corrections qu'il lui suggère. S'il fut plus docile en 1858, c'est sans doute parce qu'il s'agissait, en la circonstance, non de la forme ou du fond de l'une de ses œuvres, mais d'une question essentiellement pratique: en jeune Maillanais qu'il était, sans aucune expérience des grandes villes, il jugea bon, et c'était la sagesse, de s'en rapporter à l'opinion de ses amis de Paris, qui lui donneraient sans nul doute les conseils les plus opportuns et les plus favorables à ses intérêts.

Aussi renonça-t-il à la visite à George Sand, qui lui paraissait quelques jours plus tôt capitale et dont la réalisation n'aurait pas été, semble-t-il, impossible, même si la romancière se trouvait alors momentanément dans ce pittoresque village de Gargilesse, où elle aimait se réfugier, de temps à autre, loin de l'agitation perpétuelle de son château, dans la petite maison que Manceau lui avait offerte en 1857. Et sans même tenter une démarche à Nohant, comme l'atteste l'unique lettre de George Sand conservée dans les dossiers de Maillane et dont nous ferons état plus loin, par retour du courrier, il écrivit à Legré:

Mon cher ami,

Vous êtes un jeune homme admirable; merci de la peine que vous prenez pour moi! Mille fois merci!

Je pense, à moins d'empêchements imprévus, partir pour Paris mercredi prochain, par le même convoi que celui qui nous sépara de vous, c'est-à-dire celui de onze heures; j'arriverai par conséquent jeudi.

*Je vous embrasse mille fois!
Adieu, j'ai hâte de faire partir ma lettre.
Méry sera peut-être bien notre homme.*

Votre devotissimo

*F. Mistral
15 août 1858*

On sourit aujourd'hui en songeant qu'un moment au moins, tout l'espoir du futur prix Nobel put reposer sur cette gloire démesurément enflée par les contemporains et dont il ne reste pas la moindre trace.

Mistral arriva donc à Paris le jeudi 19 août. Le 24, en compagnie de Legré, il se rendit chez Adolphe Dumas, auquel il lut, en trois séances, la totalité de son poème: on sait comment le poète, émerveillé, écrivit le 26, au directeur de la Gazette de France, la lettre retentissante qui, dans le numéro du 29 août, révéla aux Parisiens, dont beaucoup, y compris quelques journalistes, furent sceptiques, la présence dans la capitale, du Virgile de la Provence. Et ce même dimanche, “ vers les 7 heures 30 du soir ”, Dumas conduisit son protégé chez Lamartine, visite émouvante dont Mistral a fait le récit dans une lettre à Roumanille, du 2 septembre.

Quelques jours plus tard, le Maillanais avait regagné la Provence. Durant l'automne, en attendant l'arrivée des caractères neufs, commandés chez Didot pour l'impression de *Mirèio*, il met la dernière main à son œuvre:

— Je corrige, je polis, je rime, confie-t-il à Legré; et, sur les instances réitérées de son ami, il se décide à parler de son poème, fin octobre, à Marseille, aux conférences de Saint-François-Xavier.

Dès le début de 1859, l'impression de *Mirèio* va absorber pendant plusieurs semaines la plus grande partie de son activité.

Il écrit à Roumieux, le 7 janvier:

Pode pas m'escarta un soulet jour d'aquéu mes. Tóuti li matin m'arribo un paquetoun d'esprovo, que me fau revèire subran e faire reparti subran. Acò, fau que se fague... N'i a pas pèr dous mes. ... Siéu afatiga coume un paure ome que coulo sa trempo. Es pas que que fugue, de chabi uno chato, une bello chato coume Mirèio e subretout de la chabi à l'ounour dóu mounde.

Mireille est datée, à Maillane, du beau jour de la Chandeleur de 1859; mais le premier exemplaire sorti des presses et offert par Mistral à Seguin a été dédicacé le 19 février et le poème ne parut officiellement que le 21 du même mois. Sans tarder, l'auteur en fit hommage à un certain nombre d'amis et de personnalités, dont la liste a été conservée, et, dans le nombre, à Barbey d'Aurevilly, V. Cousin, Al. Dumas, V. Hugo, Lamartine, E. Legouvé, V. de Laprade, Michelet, Mérimée, Ponsard, Sainte-Beuve, Thiers et Vigny. Quoiqu'il ait renoncé bien facilement à la voir l'année précédente, il n'oublia pas George Sand qui, dès le 9 mars, l'en remercie.

L'existence de cette lettre est connue: le lendemain du départ du Maillanais pour son deuxième voyage à Paris, le 17 mars, Aubanel écrit à Legré que Mistral a reçu un déluge de lettres les plus flatteuses; et s'il déclare que Lamartine est le plus enthousiaste et le plus sympathique, il ajoute que George Sand l'appelle un des plus grands poètes de la France.

Cette citation, qui n'est pas tout à fait exacte, ne peut être jugée à sa juste valeur que dans son contexte. Voici le document intégral, inédit jusqu'à ce jour:

*Je vous remercie, Monsieur, d'avoir pensé à moi. Votre poème est beau, très beau et charmant, plein de grandeur, d'originalité et de charme. Je l'ai lu avec le plus vif plaisir et je salue de cœur, en vous, un des premiers poètes selon moi de la France.
Nohant, 9 mars 1859,*

Cette lettre officielle, banale et froide, malgré ses éloges, et qui contient au surplus une malencontreuse répétition (charmant et charme), indice d'une rédaction hâtive prouve que les deux écrivains ne s'étaient pas rencontrés et n'avaient échangé antérieurement aucune correspondance. On s'étonne aussi qu'un auteur de romans champêtres, qui venait de publier ses Légendes rustiques, n'ait pas porté plus d'intérêt à une œuvre qui, par tant de côtés, s'apparentait à plusieurs de ses écrits. Après un jugement de valeur aussi général, aussi impersonnel, on peut se demander si George Sand avait pris la peine de lire le livre de son confrère provençal. Au fait, en 1859, Sand lisait-elle encore?

Depuis les alentours de 1850, puissante matriarche suivant l'heureuse expression d'A. Maurois, *elle règne sur Nohant* qui, souvent, regorge d'invités, et où les amis de son fils Maurice lui font leur cour avec dévotion. La vie s'y déroule avec une régularité monastique; après le dîner, c'est le bésigue ou un cent de dominos, puis la lecture en commun autour de la grande table ovale: l'un des hôtes, souvent Manceau ou Duvernet, lit à haute voix, tandis que la dame de céans fait de la tapisserie, brode ou travaille à l'aiguille. Lorsque, la soirée achevée, Sand gagne son bureau, à onze heures ou minuit, elle écrit jusqu'à six heures du matin.

Mireille fut-elle lue autour de la table, comme l'avaient été, par exemple, quelques années auparavant, les Contemplations de V. Hugo, qui furent accueillies avec éloge?

Voici, dans l'Agenda inédit, le compte rendu, par Manceau, de la journée du mercredi 23 février:

23. Mercredi, S. Mérault.

Madame va bien — pluie le matin, mais Manceau dit qu'il fera beau et il a raison.

Dans la journée, pendant que Madame est au jardin, visite de Monsieur et Madame Périgois, avec leur aîné. Ils partent pour Paris samedi. Mme Angèle va au bal ce soir, aussi Madame lui donne-t-elle des fleurs naturelles — Julien — dîner aux truffes et aux huîtres. Bésigue, leçon — MANCEAU LIT, A HAUTE VOIX, UN POÈME PROVENÇAL FORT JOLI (MAREILLE) (sic).

On monte à 11 heures. Lettre. Julien.

Epreuves de Marie.

Il n'est pas douteux que le poème provençal fort joli mentionné dans l'Agenda, est *Mirèio*, sortie des presses quelques jours plus tôt et que Mistral s'était empressé d'envoyer à Nohant. Il est non moins certain que Manceau utilisait non le texte original, incompréhensible pour des auditeurs ignorant tous le provençal, mais la traduction française. Le qualificatif fort joli, qui est bien banal, exprime-t-il le jugement de la maîtresse de maison, dont Manceau n'est souvent, dans ses notes, que le fidèle interprète, ou l'opinion propre du lecteur? Avouons que le poème de Mistral ne pouvait guère être jugé équitablement sur une lecture en commun et dans sa seule traduction française, dont on peut, sans offenser la mémoire de l'auteur, rappeler le prosaïsme, depuis longtemps reconnu. L'admiration pour l'œuvre nouvelle ne pouvait naître que d'une confrontation attentive de la traduction et du texte provençal. Cette confrontation, George Sand ne dut pas la faire: sa lettre à Mistral de pure convenance, paraît même prouver qu'elle écouta Manceau d'une oreille distraite.

Le livre du Maillanais fut-il soumis à plusieurs reprises à la critique des habitants de Nohant? Il n'en est pas fait d'autre mention dans l'Agenda; et il semble significatif que le titre même a été altéré en *Mareille*. Manceau l'aurait-il déformé s'il avait longuement pratiqué l'ouvrage? Et si George Sand l'avait lu, n'aurait-elle pas retenu le nom, inusité, de Mireille et rectifié l'erreur de son jeune ami? Quoi qu'il en soit, une quinzaine de jours plus tard, la romancière écrivait à Mistral la lettre que l'on sait.

Le poète, qui était bon juge, dut ressentir péniblement la froide banalité des compliments qui lui étaient adressés: voilà comment réagissait à la lecture de l'œuvre amoureusement ciselée celle en qui il avait mis d'abord tous ses espoirs! Quelle déception! Il est infiniment probable qu'il ne songea plus jamais à rencontrer la dame de Nohant.

Bien d'autres témoignages d'estime et d'admiration, plus motivés et plus sincères, de vrais triomphes aussi, qui auraient pu tourner une tête moins solide, allaient dissiper bientôt cette fâcheuse impression.

Au moment où la lettre, assez décevante, de Sand arrivait ou allait arriver à Maillane; Mistral, Roumanille et Aubanel se mettaient en route pour Nîmes où, sur l'invitation du directeur du collège de l'Assomption, ils allaient donner, le samedi 12 mars, une séance littéraire en faveur d'une œuvre charitable. À l'issue de la soirée, qui se tint à l'Hôtel de Ville et où Mistral récita plusieurs fragments de Mireille, Jean Reboul couronna de lauriers les trois félibres, après leur avoir adressé de poétiques remerciements; et le lendemain, après les toasts qui suivirent le grand banquet offert aux trois amis et la lecture par Mistral d'un Brinde à la ville de Nîmes, le vieux prophète, levant son verre, prononça, ému jusqu'aux larmes, les mémorables paroles:

— Je bois à Mireille, le plus beau miroir où la Provence se soit jamais mirée... Mistral, tu vas à Paris. Souviens-toi qu'à Paris les escaliers sont glissants comme un verre! N'oublie pas ta mère! N'oublie pas que c'est dans un mas de Maillane que tu as fait Mireille, et que c'est cela qui te fait grand!

Trois jours plus tard, le mercredi 16 mars, à peine remis de ses émotions, Mistral quittait Maillane, où il venait peut-être seulement de trouver la lettre de George Sand, pour se rendre à Paris une seconde fois. Mais ce n'était plus un jeune poète inconnu qui arrivait, le 17, à la capitale: Henri d'Audigier, dans La Patrie, avait célébré, la veille, les mérites de Mireille, et la quasi-unanimité de la grande presse parisienne allait l'imiter dans les prochains jours.

Au début, pourtant, le Maillanais se trouva quelque peu désemparé dans la capitale:

Gramaci e tres cop gramaci, écrit-il à Legré le 2 avril, *de ce que penses à iéu, à iéu paure despatria, que siéu dedins Paris despièi rên qu'uno quingenado e que deja me ié pode plus senti... N'agues pas pòu, bello e douço Prouvènço, que t'òublide! Au mai treve de païs nouvèu, au mai redoublon moun estaco e moun estimo.*

Mais le cordial accueil qu'il reçut chez Lamartine, auquel il consacra l'une de ses premières visites, lui réchauffa le cœur et lui rendit courage. Les personnalités les plus éminentes, les Marseillais Autran et Méry, l'Aixoise F. Mignet, Legouvé, Vigny, Sainte-Beuve, Ampère, Louise Colet, bien d'autres encore, l'honorèrent d'une flatteuse sympathie; les académiciens en particulier lui témoignèrent, dit-il, une affection touchante, l'entourant de prévenances à le faire rougir et causant avec lui comme avec un confrère. Son séjour se passa dans la joie et dans la gloire. La parution du Quarantième entretien, en mai, assit définitivement sa réputation.

Son triomphe parisien ne lui fit pas oublier les sages exhortations de Reboul: après avoir passé deux mois dans la capitale, il se remit en route pour son village natal, le 20 mai, non sans avoir fait d'émouvants adieux à Lamartine.

Le 5 juin, il écrit à Legré:

Me voici revenu dans ma maisonnette de Maillane, calme content comme un homme qui a obtenu tout ce qu'il désirait et qui n'a plus qu'à se faire pardonner son bonheur.

Rarement un moins de trente ans connut un patronage aussi étincelant, respira aussi largement l'encens enivrant de la gloire.

Se souvenait-il encore, lui que Lamartine venait de qualifier de grand poète épique et de chancre divin, qu'un dizaine d'années plus tôt il avait écrit à Roumanille, dans un style un peu déclamatoire, mais remarquable pour un jeune bachelier:

— Pourquoi ne pas déchirer le voile qui couvre nos yeux? N'est-il pas évident que notre siècle est entraîné dans le torrent de la décadence la plus effrayante? N'est-il pas clair que la nature est

épuisée, et que chaque art, chaque science ont atteint le plus haut degré de perfection humaine? Allons, notre siècle a beau se tourmenter, la tragédie n'aura plus de Racine, l'épopée d'Homère et de Virgile...?

Je gagerais pourtant qu'en dépit de son succès inouï, Mistral ressentit profondément et conserva longtemps le regret de ne pas avoir été compris de l'auteur de *La mare au diable*, dont certaines des créations lui paraissaient si proches de la sienne et qu'il cite dans une note de Mireille. C'est toujours avec un peu d'amertume, d'irritation peut-être, qu'il dut relire l'unique et décevante lettre de la dame de Nohant.

Dans l'*Armana* de 1877, le *Mortuorum provençau*, qui fait toujours une place aux écrivains de langue française favorable au Félibrige, ne mentionne pas le décès de George Sand (8 juin 1876).



S.-C. Aston, Professeur à l'Université de Cambridge

Mirèio devant la critique anglaise

Admettons franchement dès le début que l'Angleterre, de même que les autres pays de parler anglais, a cruellement et honteusement négligé non seulement *Mirèio* mais aussi Mistral entier et toute la renaissance littéraire du Midi. Bien entendu, c'est une négligence qu'on peut reprocher aux Français eux-mêmes, vu que pas mal de volumes consacrés à l'histoire de la littérature et culture françaises font preuve de la même indifférence dédaigneuse que révèle ce gros tome assez bien connu qui, dans ses neuf cents pages, réussit à accorder à Mistral, dans un renvoi en bas de page!, précisément quatre lignes. Mais l'imitation, quoiqu'elle ait peut-être le mérite d'être quelquefois une espèce de flatterie sincère, ne doit nous servir ici d'excuse: et on est vraiment embarrassé de dresser la modeste liste de travaux en langue anglaise dédiés au plus grand représentant de cette nouvelle littérature provençale. L'absence d'une contribution anglaise au volume publié en 1909 pour célébrer le cinquantenaire de *Mirèio*, a été en quelque sorte symbolique de ce silence qui, à part quelques rares et honorables exceptions, a caractérisé l'attitude de la critique anglo-saxonne. Aucune édition en langue originelle de provenance anglaise ou américaine; quelques traductions pour la plupart vieilles; quelques articles de valeur inégale dont la grande majorité datent du XIX^{ème} siècle; une poignée de livres. Voilà tout l'accomplissement d'une centaine d'années. Et, ce qui est peut-être encore plus inexcusable, ce n'est que rarement que les œuvres de Mistral, même ce petit chef-d'œuvre qu'est *Mirèio*, sont inscrites au programme des universités britanniques.

Non, outre-Manche, Mistral reste dans une large mesure inconnu. Certes, il existe beaucoup de personnes qui le connaissent de nom; mais ils sont peu nombreux ceux qui le connaissent, pour ainsi dire, personnellement, et de première main. Comme dit justement le meilleur de ses critiques anglais, M. Girdlestone:

— *It is only as a name that he remains to most. Most Englishmen know about him only as much as is told by Daudet in the Lettres de mon moulin and about his work only as much as struggles through the enervated score of Gounod 's Mireille... Touriste in Arles have seen his statue and learned therefrom, as well, perhaps, as from picture-post-cards, his taste for slouch hats...*

Et qu'est-ce que les Anglais savent au juste de cette Provence chantée par Mistral, de cette culture qu'il a tant aimée? Très peu. Une connaissance touristique de certaines villes historiques et pittoresques, une impression agréable d'un paysage souriant qu'ils traversent en voiture en route pour la Côte d'Azur. Ni l'enthousiasme de certains amateurs de talent tel que Sir Theodore Cook ni la sensibilité et la vision d'un poète comme Roy Campbell, qui presque seul, a su pénétrer dans la

vie et dans l'âme intime de la Provence moderne, n'ont pu dissiper l'ignorance remarquée par le second traducteur anglais de *Mirèio* et répétée en écho par tous ceux qui l'ont suivi.

Cette ignorance générale, qu'ont dû respecter tous ceux qui ont essayé de présenter Mistral, soit en traduction, soit en livre critique, au public anglais, a pour cause évidente les difficultés de langue: peu d'Anglais veulent se donner la peine d'apprendre une langue qui est régionale et non pas nationale. Mais il y entre aussi des considérations psychologiques. Les Anglais en général n'ont su comprendre le vrai caractère de cette renaissance occitane; s'ils en savent quelque chose, ils tendent à considérer les méridionaux comme les vagues équivalents de ces gens curieux du Pays de Galles ou de l'Irlande qui ne veulent pas se contenter du bon anglais mais persistent à cultiver une espèce de patois pittoresque. Bref, c'est charmant, c'est drôle et c'est peu important. Plus subtil encore que le manque de compréhension est la réserve qui résulte du fait que Mistral se sert de formes et de thèmes qui ne sont pas, en général, au goût de l'Anglais intellectuel et qui ne se conforment pas à la tradition anglo-saxonne.

Il est évident que cette ignorance et ces réserves ne pourront être dissipées que par l'édition en Angleterre de bons textes: et, faute d'une connaissance de la langue mistralienne, cela veut dire nécessairement de bonnes traductions. Les traductions de Mistral qui existent à présent en anglais ne s'élèvent pas à plus de cinq et les œuvres représentées sont bien limitées en nombre: *Mirèio*, *Moun Espelido*, *Lou Pouèmo d'ou Rose*. Il n'y en a qu'une seule qui soit relativement moderne; par conséquent, les traductions qui existent sont peu accessibles. Ce qui est encore pire, c'est que leur langue date; même la traduction de *Moun Espelido*, qui reflète assez fidèlement le style, l'atmosphère et le charme de l'original, sent un peu les roses de l'époque édouardienne, tandis que les traductions de *Mirèio*, tout en possédant beaucoup de mérites et pas mal de passages vraiment heureux, contiennent beaucoup de ces délicieuses expressions artificielles et stylisées qui provoquent le sourire d'une génération moins romantique.

Au moins, accordons à ces devanciers l'honneur et le mérite d'avoir introduit dans le monde anglo-saxon le nom et l'œuvre de Frédéric Mistral; s'il arrive parfois que leur enthousiasme excède leurs connaissances scientifiques et leur talent poétique, il faut se rappeler qu'aucun d'entre eux ne s'est présenté comme expert en langue et culture provençales mais toujours en amateur désireux de faire connaître une œuvre qui lui a tellement plu.

Dans sa préface, le premier traducteur anglais de *Mirèio* exprime le modeste vœu que sa *Version of Mirèio*, quoiqu'elle ne puisse égaler le plaisir qui résulte de la lecture de l'œuvre en langue originale *may give pleasure of the same kind, not with standing any inferiority in strength and spirit of his English to the Provençal*.

Cet espoir n'a pas été déçu: la première traduction reste à beaucoup d'égards la meilleure et a excité de la part d'un successeur une admiration généreuse à laquelle on peut faire écho aujourd'hui, surtout parce que Grant n'a pas essayé la tâche impossible de rendre l'original en vers anglais. C'est là le défaut évident des deux autres traductions qui ont suivi celle de Grant. La première, basée par l'auteur *owing to my want of knowledge of Provençal* sur la traduction française de Mistral et accompagnée de notes géographiques et folkloriques qui ont toujours une certaine valeur, est écrite en strophes de six vers décasyllabiques, forme imitée, avec une légère modification dans l'arrangement des rimes, par la seconde.

L'emploi de la rime, qui se conformait, bien entendu, au goût de l'époque, impose également aux deux auteurs des restrictions et des libertés de langue et de phrase qui finissent par détruire en effet le fonds poétique de l'original sans transmettre la force et la vigueur de la strophe mistralienne. Ces traductions versifiées, malgré beaucoup de tournures très heureuses et quelquefois, surtout chez Preston, vraiment artistiques, sont plutôt un burlesque de la poésie où tintent les vers. Par exemple, la septième strophe:

— *One day, as over the meads they passed with freight
Of osier faggots: — Father, cried the son,
Behold the sky! See 'st thou below how great
Yon row of pillared clouds over Maguelonne?
If in one heap they mass ere we descry
The Croft, our garb will scarce their rage defy.*

(Crichton)

ou bien:

*And so, one evening, as they trudged their round
With osier bundles on their shoulders bound,
— Father, young Vincen said, the clouds look wild
About old Magalouno 's tower up-piled.
If that gray rampart fell, 't would do us harm;
We should be drenched ere we had gained the farm.*

(Preston)

Bien souvent, l'emploi de mots intellectuellement populaires tant aimés par le XIXème siècle, tels que *hind*, *swain*, *pleacher*, et la préciosité dont font preuve les élégants paysans de Crichton et Preston provoquent maintenant le rire: et de temps en temps, même chez cette charmante Miss Preston, quels désastres!

St. 8:

*— Nay, nay! the old man said, no rain tonight!
This the sea-breeze that shakes the trees. — All right!...*

ou bien, st. 12:

*The Lotus Farm 's the place for sheep to thrive
The pine-woods all the summer, and the sweep
Of the great plain in winter. Lucky sheep!..*

Le nombre restreint des œuvres de Mistral représentées en traduction et les bizarreries charmantes qui abondent dans les traductions actuelles ont nécessairement contribué aux difficultés qui attendent l'auteur hardi qui essaye de présenter le grand écrivain qu'est Mistral au public anglo-saxon. Les interprètes de Mistral dans les pays de langue anglaise ne sont guère plus nombreux que ses traducteurs: ils ont cependant l'avantage d'être plus modernes et donc plus accessibles. Ils ont dû partir tous du fait inéluctable qu'ils s'occupent d'un homme, d'un mouvement, d'une langue et d'une culture peu connus: au lieu de faire la critique pure des œuvres ils se sont donc trouvés obligés de présenter plutôt une histoire, dans laquelle la critique entre, pour ainsi dire, en passant. Bref, de suivre la tradition anglaise d'études à la fois biographiques et critiques.

La première étude sérieuse, celle du professeur américain C.-A. Downer, garde toujours beaucoup de valeur, malgré le fait qu'elle porte les empreintes évidentes de la thèse de doctorat. L'auteur donne une description de la langue moderne et de la versification provençales, pour passer ensuite à une considération des œuvres individuelles et dans laquelle l'élément narratif occupe peut-être trop le premier plan: la valeur critique de ce livre réside surtout dans les quinze pages de conclusion où l'auteur résume, judicieusement et impartialement, mais du reste un peu sévèrement, ses opinions sur l'œuvre de Mistral. Ce n'est que trente ans plus tard qu'a paru la première étude anglaise vraiment approfondie de l'homme et de l'œuvre, celle du professeur Girdlestone qui, en se servant d'un minimum de détails historiques et pédagogiques, a cherché surtout à présenter Mistral en tant que grand poète et a si bien réussi que le livre, grâce à une analyse fine et délicate, à une observation à la fois sympathique et pénétrante et à un enthousiasme évident mais contrôlé pour son sujet, dépasse les limites de la simple introduction promise par l'auteur pour entrer dans le grand corpus de la critique mistralienne. Dans ces derniers temps, deux livres récents, de portée différente, ont contribué à répandre la connaissance de Mistral parmi la génération d'aujourd'hui.

Le mince volume de Rob Lyle, dans les limites étroites imposées par la collection dont il fait partie, présente une étude plutôt historique que critique. Par contraste, le livre de Richard Aldington évite à dessein l'élément biographique et les problèmes posés par la renaissance de la langue littéraire pour

tenter une interprétation subjective: et si le livre est gâté peut-être par l'introduction et la répétition d'opinions polémiques au sujet de la décadence du XXème siècle et révèle une certaine ignorance ou négligence d'autres livres critiques de valeur, il stimule l'imagination du lecteur, malgré quelques exagérations, par la vigoureuse présentation des idées et par la justesse de beaucoup de ses observations.

La liste des travaux critiques en anglais est donc modeste; ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'elle est sans importance. Il reste toujours vrai d'ailleurs que ces études sont dues à des individus poussés par un enthousiasme purement personnel à combattre l'indifférence et l'ignorance générales de leurs contemporains. De plus, en face des difficultés déjà énumérées, ces individus se voient, en général, obligés de tenter une vue de la totalité de l'œuvre de Mistral plutôt qu'une étude détaillée de telle ou telle œuvre individuelle. Il aurait pu en résulter certains dangers: d'une part, de l'exagération, et de l'autre, de la généralisation. Mais si, de temps en temps, une critique individuelle n'a pas su toujours éviter ces dangers, la critique anglo-saxonne, prise dans son ensemble, a réussi à présenter et à dépeindre Mistral d'une façon non moins judicieuse que sympathique. Si un certain critique, poussé par l'enthousiasme, n'a pas su restreindre ses transports, il arrive d'ordinaire que les opinions de ses confrères apportent un correctif. Si, par exemple, on remarque par-ci par-là une tendance à comparer Mistral sous certains aspects avec Dante ou Shakespeare ou Goethe ou Wagner, ce qui paraît une exagération, ou à lui accorder une universalité quelque peu excessive, on peut s'en rapporter aux réserves prudentes du professeur Downer qui a justement souligné les limites géographiques du génie de Mistral et l'extériorité de la façon dont il dépeint la Nature et les hommes, pour repasser de nouveau au professeur Girdlestone qui observe avec une justesse égale que ce même régionalisme contient pas mal d'éléments qui dépassent les limites étroites de temps et de race. Malgré des différences et des variations personnelles qui entrent dans les appréciations de l'œuvre littéraire, tous les critiques anglo-saxons sont unanimes à exprimer leur admiration pour Mistral en tant qu'homme et chef, sans toujours ajouter que la publication de sa correspondance peut bien apporter de nouvelles lumières et même modifier quelques-unes des légendes dorées qui ont sans doute enveloppé la vie de ce poète si aimable et si bien aimé.

Devant *Mirèio* l'approbation est générale et même si, de certains points de vue, on pourrait suggérer la supériorité technique de *Lou Pouèmo dóu Rose*, on comprend et partage l'enthousiasme qu'a suscité chez les critiques anglais ce charmant poème qui rayonne de toute l'ardeur et de toute la couleur de la jeunesse et reflète si fidèlement le jeune Mistral lui-même; car, pour citer M. Aldington:

— ... *Mirèio was the heart and soul and flower of his youth, and he could no more have reproduced that masterpiece than he could have written another set of memoirs of his youth, another Moun Espelido.*

On admire chez Mistral les qualités qu'ils ont signalées à l'unanimité: clarté, vigueur, musique, couleur locale, descriptions imagées et pittoresques, originalité, fraîcheur, spontanéité. On reconnaît la justesse de l'observation de M. Girdlestone.

— *Mistral is above all a narrator and it is natural that rapidity, narration's most precious quality, should be universally present in his work, be it prose or poetry....*

et on le suit lorsqu'il dit que:

— *Mistral 's greatest triumphs are achieved in his moments of lyricism and in his descriptions...*

On est d'accord avec les critiques anglais lorsqu'ils expriment leur doute au sujet du sixième chant: le jugement de M. Downer, pour qui ... *the entire episode is impossible and is a blot in the beautiful idyll...*

trouve un écho chez M. Girdlestone:

— *Few passages in Mistral 's work are as uninspired as that part of the sixth canto of Mirèio that narrates the lovers' visit to Taven 's cave... The passage is a blemish on an almost perfect work and we counsel the reader to skip it.*

Si l'on est tenté de considérer la longueur du onzième chant comme une faiblesse, il n'est que juste de signaler l'opinion contraire de M. Aldington qui croit que *Mistral 's object is to show how the mingled credulity and imagination of the Provençaux were, in their serious aspects, deeply religious...*

Toutes ces choses sont assez évidentes et il n'est pas difficile de souscrire à l'unanimité presque générale. Mais c'est précisément l'unanimité des critiques qui, d'un autre point de vue, doit provoquer des questions de la part du lecteur moderne.

Tous les critiques anglais ont suivi Lamartine pour accorder à Mistral cette épithète de poète, si difficile à préciser et à analyser et dont l'interprétation exacte varie de génération en génération selon les idées et les goûts. Pour M. Girdlestone, par exemple, *Mistral is not only an interesting phenomenon: he is also one of the great poets of the world. He is one of the great poets of the nineteenth century, an age fertile in poetry: he is one of the great epic poets of all time. He is one of those few who, taking as their theme a single race, a single region, have expressed in their work the essence of that race and region and have so transfigured their subject that their poetry appeals to all humanity.*

En effet, cette citation touche de bien près les grandes questions que soulève au XXème siècle l'œuvre de Frédéric Mistral. Que l'auteur de *Mirèio* soit poète du point de vue formel, aucun doute; nous avons brièvement remarqué les qualités extérieures: langue, versification, images, beautés descriptives, etc.. qui nous rassurent sur ce point. Mais les beautés extérieures, suffisent-elles d'elles-mêmes pour assurer à *Mirèio* une valeur permanente et universelle? Admettons que Mistral est le mage et même l'écho d'une époque; est-ce qu'il l'est peut-être trop? Au fond, tout dépend du contenu.

Quelles sont les visions poétiques du Mistral de *Mirèio*? Qu'est-ce qu'il nous dit des éternelles vérités de la vie? Plus important peut-être pour ce XXème siècle craintif, qu'est-ce qu'il nous dit au sujet des éternels problèmes de la vie? De l'amour, de Dieu, des rapports de l'homme avec la Nature, par exemple? Quelle est *l'imgo mundi* qu'il nous présente? Ce sont ici des questions abordées par tous les critiques anglo-saxons sans qu'ils les aient toujours traitées de façon satisfaisante; seul M. Girdlestone les a examinées en détail, du reste pour arriver à des conclusions essentiellement favorables. En somme il a raison; mais, sans vouloir traiter en quelques lignes des problèmes très complexes auxquels chaque lecteur doit apporter un jugement personnel selon ses inclinations et goûts, on ne saurait nier que quelques réserves subsistent.

La vision du poète de *Mirèio* est foncièrement celle d'un esprit conservateur (ce qui ne veut point dire réactionnaire) qui aime, selon les mots de M. Girdlestone, *the fancies of the past*; à un certain point il s'est épris du bon vieux temps. Que ce bon vieux temps ait existé, soit; mais n'est-il pas possible que Mistral, tout en décrivant si lyriquement, si poétiquement et, dans ses aspects physiques, si exactement cette vie menacée par le matérialisme d'un siècle de plus en plus industrialisé, l'ait souvent idéalisée jusqu'au point où l'idéal et le réel, la réalité et le rêve, se sont confondus dans son esprit? M. Girdlestone a signalé que ... *Most of Mistral 's figures are of the people and there is no doubt that the true Mistralian hero, the character after the poet's heart, is the man of lowly degree, the labouring man, and more definitely the country-man. The noblest characters in his work, those whom one calls to mind with the greatest clearness and joy, are his workers of the countryside...*

C'est bien juste; mais que les campagnards réels de la Provence soient fidèlement ou même symboliquement représentés par ces véritables patriarches que sont Ambroï et Ramoun, par ces nobles paysans qui travaillent si assidûment et si allègrement et qui font preuve d'une certaine élégance, il est permis d'en douter et de soupçonner que l'on est plus près de l'idéalisation que de la réalité, de croire qu'il existe chez Mistral un élément tant soit peu mystique. Malgré l'exactitude et la beauté de maintes descriptions, malgré les scènes pittoresques de vie rurale qui se détachent si brillamment du tableau, on se demande si Mistral, ainsi que l'auteur de la Vie de saint Alexis, ne croyait pas au fond que:

*Bons fut li siecles al tems ancienour
quer feiz i eret e justise ed amours,
s'i ert credance, dont or n'i at nul prout,*

et si, par conséquent, il n'a pas su transformer en réalité impossible la vision poétique d'un passé idéalisé.

De toutes les passions et émotions qui peuvent déchirer l'âme humaine, *Mirèio* ne nous en laisse voir que très peu. Certes, l'amour et la haine y entrent, mais ce sont ici des passions sans complexité qui sont en accord avec le caractère essentiellement simple des protagonistes. M. Girdlestone s'oppose à bon droit à Gaston Paris qui accusait Mistral d'être psychologue superficiel; il n'est pas ici question de psychologie. L'amour en *Mirèio* est une affaire d'enfants reflétant en effet la jeunesse de *Mirèio* et Vincèn qui se laissent entraîner par une passion toute juvénile et optimiste dont la naissance doit beaucoup à l'attraction physique qui résulte de la contemplation de la beauté. Etant naturel, spontané, lyrique pour ainsi dire, cet amour ne connaît ni des doutes ni des hésitations. Il reste non moins vrai qu'il ne connaît pas la vraie tragédie non plus, et certainement pas la tragédie ultime qui résulte de la destruction non seulement du bonheur mais aussi de l'espoir. Le problème humain n'est pas examiné; tout le monde a raison, et on doit se contenter de la vague impression que les deux amants, comme les deux époux dans la Vie de saint Alexis, seront réunis aux cieux. Mistral se révèle ici un homme du Midi; comme dit Downer:

— The man of the north always finds fault with the man of the south for his lack of depth and darkness... If we consider the most violent of human passions, love, we see that the southerner makes it the great affair of his life but does not allow himself to become disorganised. He likes the talk that goes with it, its lightness, its change. He hates the slavery of it... He finds it difficult to comprehend the joining together of love and death which lies in the northern nature and casts a shade of melancholy upon these brief delights...

En effet, l'amour de *Mirèio* est un aspect de cette Nature externe, un de ces phénomènes naturels que *...Mistral loved... with his whole being, with a joy both sensuous and spiritual, for their delight to eye and spirit, for their uplifting and enlivening effect...*

et qu'il a su dépeindre avec une exubérance qui témoigne une joie de vivre presque païenne. Le tableau de la Nature que Mistral nous présente a des limitations évidentes. La Nature externe, ainsi que la nature humaine, est nécessairement la Nature telle qu'on la voit en Provence. Il contemple en effet la création provençale et voit qu'elle est bonne. La Nature est essentiellement concrète et représente pour Mistral, non pas la source des émotions et des idées, mais plutôt une force vivante qui entre dans le drame de la vie et qui fournit à la comédie humaine une mise en scène toujours changeante. Mistral est bien le poète des heures et des saisons et M. Girdlestone a bien fait d'insister sur le fait que l'œuvre de Mistral *... is pervaded with a strong sense of time, a sense of duration which is asking to his love for vast spaces. Many a poet conveys the impression of space: few convey so powerfully the impression of time, not in its desolate fleetingness but in its everlasting return.*

Ajoutant quand même que la notion du temps, telle qu'elle se révèle en *Mirèio*, est à son tour également physique et concrète. Mistral n'a pas su passer aisément au plan métaphysique pour aborder les grands problèmes de l'humanité, la souffrance, la mort, la religion.

Les éléments surnaturels en *Mirèio* nuisent franchement à l'unité artistique de l'œuvre sans dépeindre en revanche l'élargissement et l'enrichissement de l'expérience humaine; d'où il résulte que l'introduction du merveilleux chrétien, malgré son charme délicat, rappelle l'extériorité d'un conte pieux du Moyen âge.

De nos jours la mode s'est établie, et surtout dans le monde intellectuel, sinon d'éreinter *Mirèio*, au moins de dénigrer sa valeur artistique et littéraire. Ce qui est injuste; ce ne sont pas les valeurs intrinsèques de l'œuvre qui ont changé mais plutôt les goûts et les modes. Le XX^{ème} siècle est trop craintif, trop pessimiste, trop introverti pour apprécier la vigueur, la verve et l'optimisme d'un Mistral si exubérant de santé et de vie, trop cynique pour partager sa foi, trop égoïste pour

comprendre à fond l'essentielle humanité qui l'a animé. *Mirèio* sent bien, peut-être trop, ce paisible XIX^{ème} siècle devenu maintenant légendaire et il n'est pas trop difficile d'y relever quelques limitations de style et de pensée; mais, cent ans après et toutes réserves faites, on doit admettre que le poème continue à séduire le lecteur par sa fraîcheur délicate et par ce charme insaisissable qui rappelle cet autre petit chef-d'œuvre qu'est Aucassin et Nicolette, dont l'héroïne délicieuse fait souvent penser à cette belle *chato de Prouvènço*.

Si *Mirèio* est dénigrée au XX^{ème} siècle, c'est précisément parce que le poème met en question les valeurs de notre siècle et lance un défi à la génération d'aujourd'hui. À l'idée moderne du progrès, trop souvent lié au confort matériel, *Mirèio* oppose le respect du passé et la notion des vertus anciennes; au désespoir de notre temps, non seulement la foi religieuse mais aussi la confiance dans une façon de vivre; au pessimisme grondeur, l'optimisme robuste et noble; à l'amour morne et lugubre de l'époque freudienne, l'amour naturel, plein de joie, de couleur et de vie; à la centralisation politique, anonyme et omnipotente, l'esprit régional et la fierté légitime de la race; à la bureaucratie sans âme, qui veille au bien-être matériel des hommes tout en négligeant leurs besoins spirituels, l'amour de l'humanité. C'est au lecteur, individu lui-même, à décider du vrai caractère de *Mirèio* selon ses propres idéals. Eloge noble de la dignité humaine? Hymne en honneur de la vie naturelle? Épopée artificielle, vantant un nationalisme impossible? Idylle rustique, détachée de la vie quotidienne? Élégie pour ce bon vieux temps qui n'existe que dans l'imagination des esprits nobles et généreux? Ou, à Dieu ne plaise; épitaphe?

St Catharine 's College,
Cambridge



Emile Bonnel

Notes sur le dernier chant de Mireille

Dans le chant douzième et dernier de *Mirèio* intitulé: La Mort, l'intrigue amoureuse va trouver son dénouement et les principaux personnages vont révéler, en ce quart d'heure de vérité, le tréfonds de leur âme. Les caractères vont se manifester en fonction de Mireille qui s'est mise complètement dans la main de Dieu et qui va tirer toutes les conséquences logiques de cette situation, même celles qui paraissent le plus en opposition avec les données de la vie courante.

Le Chant douzième est construit de la même façon que le reste du poème: l'élément lyrique et élégique se mêle à l'élément didactique selon un processus propre au génie du poète de façon à composer une œuvre que l'on qualifie ordinairement d'épique où se reflète le pays tout entier.

Il est entièrement conditionné par le précédent qui constitue un long exposé d'une grande importance dans l'ordonnancement général de l'œuvre, et surtout dans l'esprit de Mistral, car il fait passer la religion du plan individuel et subjectif au plan collectif; par voie de conséquence, il accuse un caractère religieux et catholique, qui jusque là ne s'était manifesté que d'une façon discutable et qu'il importait, pour Mistral, d'affirmer le plus possible. Il a l'avantage, comme le prévoyaient les Saintes, d'affirmer Mireille dans sa foi renouvelée et de présenter ainsi au dernier chant une catholique parfaitement consciente donnant au poème la conclusion voulue par Mistral.

Pendant plus de cent strophes, Mireille a agonisé; elle a invoqué les Saintes Maries, elle les a suppliées de faire le miracle qui permettrait son mariage, et les saintes sont apparues non pour exaucer une aussi chétive demande, mais pour lui apporter la révélation pleine et entière de la religion et la vouer désormais à une destinée héroïque. La fille de maître Ramon a reçu, comme toutes les jeunes filles de son temps et de son âge, les préceptes religieux courants, mais, dans la vie

facile qu'elle mène au Mas, elle n'en a réalisé que superficiellement la vérité profonde; le drame violent dans lequel elle va se débattre et le coup de soleil de Crau vont créer un choc psychologique favorable à une perception immédiate du divin, et les Saintes arrivent à point nommé pour effectuer l'illumination définitive.

Elles y parviennent non par de savantes exégèses ou par des exposés de métaphysique faits selon une dialectique rigoureuse, mais simplement avec l'appui de l'expérience et de la raison. Pendant tout le Chant XI, Mistral fait la démonstration, par l'Histoire, de l'existence de Dieu et de sa présence. Les faits qu'il invoque pouvaient d'ailleurs être tenus pour exacts en 1850, car Mgr Duchesne n'était pas encore venu avec un appareil critique sans faille rejeter dans le domaine de la pure légende le débarquement d'apôtres en Camargue. A cette relation historique, Mistral ajoute quelques notions d'histoire nationale et d'instruction civique qui complètent harmonieusement le chant, mais dont il ne semble pas que Mireille se soit particulièrement souciée. Il est clair que tout cela passe au-dessus de sa tête, de sa pauvre tête vidée; elle le constate elle-même quand elle dit à Vincent:

*Ah! dis, lou libre bèu que se n'en sarié fa,
S'aquéli resoun que m'an dicho,
Fin que d'uno s'èron escricho!*

Il fallait que cela soit dit et Mistral, après une halte sur les hauteurs, va reprendre le fil de l'action avec, d'un côté, les personnages qui vivent leur vie ou leur mort, et, de l'autre, le chœur des habitants des Saintes par le truchement duquel le poète élève les faits individuels au niveau de la conscience collective et donne le ton au poème.

Mireille a donc retrouvé la foi de son enfance mais approfondie et vécue; et, avec beaucoup de simplicité, beaucoup de naïveté, avec autant de naturel qu'elle disait à Vincent son amour et son émoi, elle lui dira les joies du Paradis. Les joies du Paradis, pour cette Provençale sensuelle, ne pouvaient s'incarner que dans des notations sensibles: haleines fraîches, chœur des anges, flocons de lumières, blanches mantilles, délices de toutes sortes.

Les épines du martyr sont pour elle des buissons fleuris. Comme il y a plusieurs demeures dans la maison du Seigneur, les chemins les plus divers mènent aussi à Rome; celui qu'emprunte Mireille n'est pas un sentier étroit et abrupt, mais le large chemin de saint François d'Assise et de saint François de Sales, ses voisins. Mène-t-il jusqu'au cœur de Rome? Les dernières paroles prononcées par Mireille permettent d'en douter: comme il fallait s'y attendre, c'est à Vincent que va sa dernière pensée; mais alors qu'on serait en droit d'espérer une phrase qui soit la conclusion logique de ce poème que Mistral voulait à tout prix catholique, qui l'achèverait comme la clé de voûte achève et soutient l'arc, c'est au contraire une virevolte. Mireille ne se voit pas du tout à la droite du Seigneur, ayant elle-même à sa droite Vincent avec lequel elle jouirait des béatitudes célestes, contemplant tous deux ensemble Dieu dans son éternité et fondant leur amour terrestre épuré dans l'amour divin, mais au contraire elle cherche un astre, et on ne peut malgré tout s'empêcher de penser à Vénus où, loin des chœurs célestes qu'elle évoquait tout à l'heure, elle pourra s'isoler avec Vincent et retrouver cette solitude à deux qui est la marque de l'amour tout terrestre:

*De tant d'astre qu'amount penjourton,
N'en trouverai bèn un, mounte dous cor ami
Libramen poscon s'ama!*

ce qui ouvre la porte à toutes les interprétations. Il est assez curieux de constater que Mistral reprend là deux mots, liberté et amour, que l'on retrouve dans une lettre écrite vers 1858 au sujet de *l'Armana Prouvençau* où il regrettait que Roumanille et Aubanel, pour permettre à *l'Armana* de pénétrer dans les séminaires, aient banni tout ce qui chantait l'amour et la liberté. Quarante-huit lui tenait encore au cœur.

Ce catholicisme extrêmement nuancé fut pris à partie dès la parution de l'ouvrage par la Revue des Bibliothèques paroissiales organe officiel ou presque de l'archevêché d'Avignon, qui renseignait les fidèles sur la valeur morale et religieuse des ouvrages imprimés dans le diocèse, et orientait les

achats. L'étude parut très rapidement, le 31 mars 1859, un mois à peine après le chef-d'œuvre. Elle était écrite d'une plume ferme par un ecclésiastique intégriste certes, mais à l'esprit avisé, et se situait au point de rencontre de la théologie et de la morale.

Au nom de la religion, Mireille y est condamnée; ce jugement a été en général méprisé par les critiques; il est pourtant, à sa façon, sensé et valable aussi en apporterons-nous quelques passages:

—... L'amour, nous disait-on, c'est le dévouement, c'est l'holocauste des âmes... Veut-on voir jusqu'où vont ces protestations à la vie et à la mort et comme l'âme grandit dans ces sublimes dévouements?

*... À tout lou mens, de l'aubo à l'aubo,
Rèn que sus l'orle de ta raubo
Laisso-me que me viéute en la poutounejant!...
Un poutoun, pièi ma mort, Mirèio!... e sian soulet.*

... On nous parlait de sainte fusion des âmes et ce ne sont plus que de beaux bras, de belles épaules, de beaux seins... tout le réalisme de la chair et de ces réticences, plus perfides encore, qui bouleversent les sens en ménageant les yeux et les oreilles; veut-on venir, sous le poétique mûrier, écouter le gazouillement de ces deux licenciés rossignols, comme dirait M. Vitet?

*Coume uno damo de gandolo
Ma sorre es enca primacholo;
Pecaire; dins un an a fa tout soun creissènt...
Mai de l'espalo enjusqu'à l'anco,
Vous, ô Mirèio, rèi vous manco!
Mirèio, lachant mai la branco,
E touto rouginello: — Oh! dis, d'aquéu Vincènt!*

De l'apparition des Saintes, l'abbé Monnier ne veut pas être dupe:

... Et maintenant qu'importe qu'à ces tableaux la religion se mêle? Qu'y peut-elle venir faire, sinon y servir de machine poétique? De bonne foi, les mœurs seront-elles consolées quand nous aurons vu la Vierge et les Saints transformés en servants d'amour et les filles de Dieu chanter à l'agonie cette strophe incroyable:

*De roso, uno raubo nevenco
Alestissen-ié: vierginenco
E martiro d'amour, la chato vai mourir...
Flourissès-vous, celèsti lèio!
Sànti clarour de l'empirèio
Escampas-vous davans Mirèio!...
Glòri au Paire, em' au Fiéu em' au Sant Esperit.*

Et il sursaute, on le comprend, à martiro d'amour qui répond pourtant si bien à *Nosto-Damo-d'Amour, digas-me que farai* (Ch VIII, § 2), à *lis alo de l'Amour e lou vènt de la Fe* (Ch. VIII, § 33), à *la roumiéuvo d'amour que lou lassige roump* (Ch. X, § 13) sur l'ambiguïté desquels Mistral joue avec délices.

Le dernier acte n'est pas jugé édifiant: ... Et pour tout dire le fond de notre pensée, cette fin même, nous entendons cette fin morale, qui couronne tout, la voyons-nous vraiment reluire au sommet de l'œuvre s'illuminant des radiations du beau? Nous nous sommes retrouvés les yeux éblouis, l'oreille enchantée, mais l'âme dépeuplée... Mais sous ce chaume, n'était-il point de grands sentiments à célébrer, et fallait-il descendre encore dans les régions de l'âme que ces aïeux (de Mistral, c'est-à-dire les Troubadours), dans le Gai Savoir, n'avaient déjà que trop fouillées?... Et l'abbé Monnier ajoute encore:... Nous nous arrêtons; aussi bien, le respect que nous devons à nos lecteurs nous

commande ces réserves, et il est telles pages que l'auteur lui-même ne lirait pas sans répugnance devant toute assemblée.

*Ah! laissez, mourranchoun, qu'auboure toun fichu...
Laissez qu'auboure... Es d'avelano
Que i'a dessouto, o de miòugrano?
E la paureto bastidano:
— Ai! anavo crida; Taven ié fai lèu: — Chut!...*

*... La niue, quand dormon li chatouno,
Tire plan-plan sa cabertouno
Lis espinche, nuso e redouno,
E que, folo de pòu, s'amaton en pregant.*

Et il conseille pour finir... Amis du Gai Savoir, si notre langue doit périr, s'écriait M. Roumanille en 1833, qu'elle draper au moins sa toge comme ces Romains dont elle est la fille... qu'elle ne retombe pas dans les errements d'autrefois où, à chanter l'Amour et la Dame, elle s'est amollie et énervée... Puissent les leçons du passé lui profiter et lui apprendre qu'elle ne pourra demeurer forte qu'en demeurant chaste et catholique.

Telle est la conclusion de cette revue qui se considérait comme une sentinelle établie à la porte des bibliothèques chrétiennes, revue qui a un devoir à remplir devant lequel doivent céder les préjugés de l'art et de l'amitié.

Un journal avignonnais, sans réfuter les idées, releva ironiquement l'emploi des points de suspension qui remplaçaient les citations licencieuses que, par pudeur, la revue n'avait pas insérées (nous les avons mises en place) la Revue des Bibliothèques paroissiales répliqua immédiatement par la même plume d'une façon encore plus catégorique, refusant de couvrir sous le spécieux nom de concession poétique des œuvres hybrides couronnant, par de virginales assomptions, d'amoureuses odyssées et transformant les pleurs sacrés de Madeleine en un vent de neige qui blanchit tout amour de femme...

On comprend par ces quelques citations comment la critique catholique officielle accueillit *Mirèio*; on s'explique alors pourquoi Mistral est allé la faire couronner à Nîmes qui, hors de Provence, n'avait aucun titre pour recevoir un pareil honneur bien qu'il s'y trouvât Reboul et Canonge. Roumanille ayant réussi à faire identifier, comme l'abbé Grégoire mais avec des intentions opposées, langue provençale et catholicisme militant, il était impossible de lancer *Mirèio* à partir du moment où elle était presque officiellement condamnée par la Hiérarchie. Il fallait trouver une solution de remplacement efficace; elle le fut, grâce aux liens que la poésie avait tissés entre Lamartine, Reboul et Mistral parce que la poésie du premier débordait de la religion. Le choix de Nîmes était fort judicieux, car la ville était proche d'Avignon et la division entre protestants et catholiques faisait que chacun étant plus exigeant sur la qualité de la morale et de sa religion, *Mirèio* couronnée à Nîmes, les catholiques papalins n'auraient plus rien à objecter. Les autorités religieuses furent toutes mobilisées, Reboul conseilla sagement Mistral et exalta la religion et les bibliothèques paroissiales purent, avec de pareilles garanties et sans courir trop de risques, acheter *Mirèio*.

Il est assez curieux de constater que la critique de l'abbé Monnier, qui est la première critique en date de *Mirèio*, rejoint presque la dernière en date sur le même sujet faite par M. Barthélemy Taladoire dans *Le sentiment religieux chez Mistral* (1955). Tous deux s'accordent à apporter au catholicisme de Mistral de nombreux correctifs, mais le premier voit seulement le côté négatif de la question alors que le second fait une critique constructive. Question d'époque peut-être.

Si Vincent n'avait pas été le jeune garçon timide, maladroit, scrupuleux, indécis, à peine pubère, pour tout dire falot que Mistral a voulu peindre afin de laisser le grand rôle à Mireille, le poème aurait eu une tout autre issue. Il aurait probablement débouché sur une sorte de drame purement social si Vincent, faisant preuve de la même maturité et du même esprit de décision que Mireille, avait répondu à l'ardeur de la jeune fille:

... *Mai se, pèr marridesso,
Noun vos de iéu pèr ta mestresso,
Sara iéu, de malo tristesso,*

Sara iéu qu'à ti pèd me veiras coumbouri!

(Ch. II, § 55)

Mistral a voulu que ce conflit classique, issu comme chez les romantiques, de l'opposition de classe ou de caste, se résolve dans une sorte de conflit purement sentimental qui débouche dans la métaphysique, observant ainsi une gradation dans la spiritualisation.

Autant le rôle de Mireille est important, essentiel, autant celui de Vincent est secondaire. Il est là pour déclencher l'action et pour suivre. C'est Mireille qui mène le jeu, et tout le jeu. C'est elle, la plus riche, la plus bourgeoise, qui est en révolte contre sa famille; la demande en mariage que fait maître Ambroise est également une demande d'emploi de valet de ferme. On comprend que Mireille ait compté davantage sur les Saintes que sur Vincent.

Aussi, lorsqu'il arrivera à l'église, Mistral aura pour lui ce mot: *lou marridou*n auquel la traduction par le malheureux enlève le sens d'incapable, de faiblard qu'il a en provençal.

Et suivront trois lamentations dont certaines sont une suite d'imprécations contre les dieux, signe évident de faiblesse que l'on retrouve encore dans ce vers assez étonnant, étant donnée la situation:

E sèns crento jamai di marridi rumour...

qui montre à quel point Vincent était respectueux des convenances sociales; cette faiblesse enfin apparaît clairement dans la forme réfléchie que Vincent emploie lorsqu'il aperçoit Mireille agonisante:

*Pas proun que me l'an refusado,
Enca me l'an martirisado!...*

elle est en train d'échapper à l'emprise de ses parents, auxquels Vincent n'a pas osé s'opposer, elle va être libre, et Vincent, mauvais lutteur, pourra la posséder. Cette possession, il commence à l'assumer maintenant qu'elle est à l'agonie; il l'assumera pleinement à l'avant-dernière strophe quand il s'effondrera sur son corps. Plus que Mireille encore, il est le vaincu car il n'a pas lutté. Fluctuant tout au long du poème, incapable de prendre une décision, son désarroi sera complet au dernier chant et Mistral mettra dans sa bouche, comme il l'avait fait au chant premier, les paroles les plus authentiques et les plus justes qu'il ait prononcées tout au long des douze chants. Tour à tour éperdu, blasphémant, priant, suppliant, il n'aura pas la belle assurance de Mireille et ne fera pas montre d'une religion bien solide. C'est l'enfant terrorisé par la mort, et son dernier souhait sera d'être enseveli avec Mireille dans l'eau de mer; il retourne dans le giron de sa mère, dans ces eaux mères d'où il n'était pas encore complètement sorti.

Si pour Mireille le dernier chant est une assumption, il est pour ses parents, un véritable règlement de compte. Il ne pouvait pas en être autrement pour ce couple avare et borné car Mistral, en bon classique, a toujours fait évoluer son intrigue selon la logique propre au caractère de chacun des personnages.

Aux parents de Mireille, il applique une loi efficace et primitive qui a longtemps eu un aspect divin et que l'on retrouve encore systématiquement mise en œuvre chez Dante, la loi du talion.

Ici cependant, comme le poème est chrétien, ce sont les coupables eux-mêmes qui, après un examen de conscience sous-entendu, s'infligent le châtement. Et comme ce dernier est la conséquence de tout ce qui s'est passé auparavant, il nous faut examiner le comportement de maître Ramon et de sa femme.

La majeure partie des études consacrées à Mistral ou à *Mirèio* ont été faites moins pour éclairer ou pour approfondir une œuvre que pour illustrer une thèse défendue par l'auteur même de la critique.

Barthélemy Taladoire a écrit sur ces pseudo-critiques une page pertinente dans son ouvrage sur Le sentiment religieux chez F. Mistral. Nous ne nous y attarderons pas, mais nous allons tenter une

courte analyse aussi vraie que possible de ces deux personnages qui jouent un rôle très important dans le poème.

Il faut d'abord souligner que la psychologie des personnages de Mistral, comme celle de Mistral lui-même, est toujours complexe et que la simplification à outrance que l'on a fait subir à ses créations sous le prétexte qu'il aimait les symboles ou qu'il était platonicien, a le plus souvent dénaturé les caractères. Mistral est d'abord, comme son cousin germain des bords de la Garonne, ondoyant et divers, il écrit par exemple en même temps un hymne à l'Immaculée Conception et un poème à Eve, et sa sagesse, que l'on dit olympienne! n'a été sans doute que de s'accommoder des contrastes et des oppositions sans même essayer de les harmoniser, et encore moins d'en faire une synthèse, mais, ce qui est spécifiquement mistralien, d'en jouir.

On a fait de maître Ramon un patriarche. Si on se rapporte au Petit Larousse:

Patriarche: vieillard respectable, on se demande comment ce père noble qui provoque la mort de sa fille peut apparaître comme respectable. Si on se rapporte à un autre sens du Petit Larousse: Patriarche: nom donné aux premiers chefs de famille dans l'Ancien Testament, on s'aperçoit que ces chefs de tribus, qui vécurent plus de neuf cents ans, firent prospérer, par leur sagesse, leur domaine. Or, Ramon fait entrer le sien dans le néant, à peine créé. Cette erreur, qui fausse toutes les données morales et esthétiques du poème, a été provoquée par la rencontre et le mélange d'un certain nombre d'éléments disparates. Les critiques politiques ont cru voir dans l'admirable ordonnance des travaux des champs une préfiguration de l'Ordre dont ils rêvaient, et l'homme qui était à l'origine de cet ordre ne pouvait être qu'un bon génie. Ils ne se rendaient pas compte que, quelles que soient les idées politiques des paysans, les travaux agricoles s'ordonnent de la même façon; et ce n'est pas parce qu'un paysan fait rendre au maximum ses terres, qu'automatiquement il se chargera d'humanité et de grandeur d'âme; sans quoi le docteur Petiot, qui était un excellent chimiste, n'aurait jamais été condamné. Il y a là une relation de cause à effet qui n'existe rigoureusement pas ou qui n'existe que dans l'esprit de ceux qui sont loin de la terre. La confusion a encore été favorisée par la publication des Mémoires et Récits, autobiographie écrite spécialement pour les jeunes filles de l'Université des Annales issues d'une bourgeoisie récente et auxquelles il fallait une vie des champs sur mesure, voisine de celle que Marie-Antoinette menait à Trianon du temps de la noblesse. Mistral idéalisa ses personnages et, fâcheusement, on confondit le père de Mistral et maître Ramon. Certes, plusieurs traits du second sont empruntés au premier; mais le personnage est une création du poète et une création qu'il a voulue poétique et articulée avec les autres créations. Ce n'est pas une copie.

Mistral a voulu, en réalité, peindre comment le pauvre devenu riche à la faveur des bouleversements de la Révolution et grâce à un travail opiniâtre voit ses sentiments étouffés par cette richesse mal assimilée et son âme tuée par la soif de l'argent qu'une relative facilité à s'enrichir, provoquée par les événements, a déclenchée. Mistral a voulu être non seulement de son pays, mais aussi de son temps, et Ramon est comme l'inflexion provençale à la fois du père Grandet et du nouveau riche américain.

Certes, il possède des qualités: il connaît bien son travail et sait commander; il a ordinairement de la tenue, mais on perçoit parfois son manque de classe quand, respectueux des choses de la religion qui le favorisent, il jure le nom de Dieu lorsque les événements tournent contre son intérêt; il manque de cette maîtrise de soi que donne seule une longue habitude: son dialogue avec maître Ambroise en témoigne. Il manque également de largeur de vue et il ne voit pas loin. L'intérêt immédiat l'aveugle. Lorsqu'elles vont contre son intérêt, les traditions les plus humaines et les plus intelligentes ne tiennent pas. Le mariage de Mireille illustre cet état d'esprit. En Provence comme ailleurs, chez les paysans comme dans les autres professions, les mariages se font souvent entre situations égales. Il y a cependant une exception: c'est lorsque, dans une famille paysanne, il n'y a qu'un seul enfant et que cet héritier est une fille. Elle pourra choisir un époux plus pauvre qu'elle; certes, elle ne le fera pas accepter sans mal, mais l'opposition ne sera pas absolue; l'époux entrera alors comme gendre et fera valoir les terres avec son beau-père; c'est peut-être là la seule exception tolérée à ce qui était autrefois une règle. On voit que Ramon refuse cette tradition et allie une étroitesse de vue sans pareille à un manque de sensibilité très net; car Mireille épousant Vincent, le

Mas continuait et Mireille, au lieu de s'exiler en Camargue, restait auprès de ses parents. La cupidité et l'orgueil en décidèrent autrement.

Jeanne-Marie est à l'image de son époux. Elle aussi connaît admirablement son travail, et elle porte dignement le costume d'Arles. Il n'en reste pas moins que Mistral en a fait une mégère. (On ne pourra pas dire ici que Mistral a voulu peindre sa mère qu'il vénérât et adorait.)

Selon la logique passionnelle classique, c'est le père qui aurait dû renier sa fille et la mère qui aurait dû intervenir pour l'apaiser.

Mistral, volontairement, donne à la mère une position diabolique en lui faisant assumer une responsabilité terrible dans le drame, car c'est elle la première qui lance la malédiction, qui chasse Mireille du Mas et la voue à l'errance et à la mendicité; maître Ramon s'engage sur la voie ouverte et surenchérit, mais dans un sens opposé; il cloîtrera sa fille, dût-elle en mourir, afin qu'elle ne voie plus Vincent.

Le départ de Mireille met à l'épreuve les théories sur la famille de maître Ramon, il ébranle l'âme de ce parfait régisseur et, par les craquements, s'insinuent chez les deux vieillards des sentiments plus humains. Mais la tragédie est nouée, rien n'arrêtera sa marche et c'est au moment où leur enfant leur échappe qu'ils vont réaliser ce que peut être un amour familial véritable.

Maître Ramon et Jeanne-Marie jouissent de la sympathie des critiques citadins pour lesquels une vie paysanne bien organisée ne peut être qu'idyllique et virgilienne, paradisiaque, s'il y a des orangers dans le jardin; mais cette séquelle de Rousseau et de Marmontel, cet effet de la séduction de l'ailleurs, ne joue pas chez Mistral qui fait agir ses personnages en fonction du tragique de son poème, et il sera dur.

Dans ce dernier chant, Mireille, à la vue de ses parents franchissant le seuil de l'église, éprouve un sentiment de terreur qui, ajouté aux fatigues de sa marche harassante, la font s'évanouir, au contraire, l'arrivée de Vincent la réjouit. L'opposition est nette:

*Espaurido
Coume quand subran uno trido
Vèi li cassaire...
... E sa caro un brisoun galoio
S'enflourè d'uno douço joio
Car de vèire Vincèn i 'agradè que-noun-sai.*

Les Saintes et Vincent occupent l'esprit de Mireille pendant que les vieillards se lamentent et gémissent devant l'immensité du malheur qui les accable, et s'appliquent, comme nous l'avons dit, la loi du talion.

Aux paroles que Jeanne-Marie a prononcées au Chant VII, *Li Vièi*, § 60:

*Bèn! i'anaras, de porto en porto,
Emé toun gus courre pèr orto!
Siés touto tiéuno, parte, abóumianido!... Bon!*

répondent celles-ci:

*— Agués pieta! la maire crido,...
... E pèr vilo e pèr champ iéu l'anarai canta!*

A celles prononcées par maître Ramon:

*Mai noun! Demouraras, veses?... Quand saubriéu
De t'estaca 'mé lis enfèrri...
... De facharié morno e malauto,
Veguèsse-iéu foundre ti gauto...*

répondent celles-ci:

*O Santo, à-n-elo qu'es poulido,
Innoucentouno, enfantoulido,
La vido ié counvèn; mai iéu, vièi sabourun,
Iéu, mandas-me fuma li mau!...*

Ils ne dépouilleront pas cependant complètement le vieil être, l'amour de la richesse, malgré tout, transparaîtra dans leurs phrases: (Maître Ramon: — *Acò 's ma deneirola*), et surtout ils n'offriront pas à Mireille la seule chose qui aurait pu la toucher et fléchir les Saintes: l'amour de Vincent. Ils tiennent bon (les silences sont plus éloquents que les paroles) et ils tiennent bon jusqu'au bout. Et Mireille aussi. Elle n'engage le dialogue qu'à l'extrême fin, au moment de mourir, pour pardonner et se faire pardonner la grande douleur qu'elle leur cause, mais tout cela du bout des doigts et avec un pardon qui est peut-être pire qu'un reproche, Mistral, avec le sens aigu de la duplicité, de la multiplicité même qu'il possédait à un haut degré, charge les mêmes mots de valeurs si différentes et parfois si opposées, que plusieurs interprétations sont possibles:

Anen! touquen nous la man aro...

dit Mireille. Et au père:

*Se 'n cop veirés à voste lume
Quauque sant-fèli que s'alume,
Bon paire, sara iéu...*

On peut se demander dans quelle mesure bon paire (comme plus loin: bono maire) n'est pas ironique; et il est presque certain qu'après ce qualificatif douteux, le phalène symbolise le remords qui visitera dorénavant le père.

La mère, après avoir été la plus féroce, s'ouvre à plus de sentiment et commence à comprendre bien des choses quand elle parle du chemin des Baux et des grenades; elle aperçoit ce que peut être la jeunesse et l'inutilité:

*Anaren vers ta tanto Aurano
Pourta 'n canestèu de mióugrano:
Di Baus n'ei pas bèn liuen Maiano,
E se pòu dins un jour faire lou vai-e-vèn.*

Mais, comme un couperet, la réponse arrive:

*Noun, es pas liuen, bono meireto!
Mai, boutas! lou farés souleto!...*

Et la mère sait que désormais une solitude terrible va être son lot.

Il est remarquable de constater que Mireille ne formule pas, comme pour Vincent, le souhait de retrouver ses parents au ciel. Ce qui est encore plus remarquable, c'est qu'elle ne leur offre ni intercession ni prière. Aussi, est-ce à un véritable règlement de compte que nous assistons entre Mireille et ses parents; il n'est peut-être pas imprégné d'un catholicisme trop orthodoxe, mais il est éminemment tragique.

Le chœur des Saintins joue le rôle qui est dévolu dans les autres chants aux magnarelles (Ch. III), aux prétendants (Ch. IV), à Taven (Ch. V), à Andréloun (Ch. VII), aux ouvriers (Ch. IX), aux Saintes (Ch. XI) qui mettent en contact, chacun à leur façon, le drame et la vie journalière.

Ici, le chœur exprime les sentiments de l'homme devant la mort, il élève le débat au-dessus de la querelle de famille, à laquelle il ne participe pas, et ne considère que l'essentiel; aussi, ses réactions

sont empreintes de grandeur et d'une noblesse qui est à la mesure de l'ampleur des strophes qu'il chante. Ces strophes, par leur syntaxe, leur rythme, le choix de la rime, l'utilisation de certaines assonances en a, en ou, en oci, par l'emploi judicieux de l'allitération, produisent une résonance profonde et atteignent à une plastique parfaite.

A peine arrivés à l'église où Mireille agonise entre son père et sa mère, sans poser de question, par simple réflexe humain et sacré, les Saintins vont monter Mireille auprès des reliques et deux femmes se chargent du fardeau. Là, une courte prière: *D'aquelo pauro chato, agués, agués pieta!*, pour se taire ensuite devant la douleur des parents. Mais Vincent arrive, et le chœur comprend alors tout le drame comme les gens du peuple qui, sans explication, sans s'expliquer eux-mêmes et sans paroles, ont une perception immédiate des choses ou des drames, surtout quand ils relèvent de l'amour; cette arrivée de Vincent annoncée par Mireille les éclaire et les émeut, ce que n'avait pas fait la vue des deux vieillards:

*e de vèire Vincèn
De la grand forço que trenavo,
Lou mounde foui qu'envirounavo
Sentien soun cor que tresanavo,
E pèr éu trasien peno, e plouravon ensèn.*

C'est pour mieux partager sa peine, pour la bercer, pour lui venir en aide aussi, qu'ils chantent leur cantique. Ce cantique est une demande, une prière adressée aux Saintes, mais sous une forme qui rappelle singulièrement les formes et les coutumes mi-païennes telles qu'elles se sont maintenues en Provence presque jusqu'à nos jours.

Les Saintins ne vont pas jusqu'à procéder comme les Montélens du Comtat Venaissin qui, lorsqu'ils font une procession en l'honneur de saint Gens pour implorer la pluie, jettent le buste du saint dans le ruisseau si l'orage n'a pas éclaté avant le retour dans l'église; mais cependant ils implorent avec circonspection, en posant des questions aux Saintes: comment fera le marin, quand la mer devient mauvaise, si vous ne l'aidez pas? Comment l'aveugle qui a essayé tous les remèdes pourra continuer à vivre dans le noir, si vous ne lui rendez pas la vue? ayant l'air de sous-entendre: si vous ne les secourez pas, comment voulez-vous que nous croyions en vous, en votre toute-puissance? Puis ils s'en remettent sans plus à cette toute-puissance car ils ne peuvent guère faire différemment:

Clafissès quand vous plais, de pèis nòsti fielat.

Mistral a calqué exactement ce comportement sur celui des gens qui l'entouraient. La métaphysique et la théologie s'effacent alors en partie devant la douleur, et les rites prennent une plus grande importance, car ils donnent une forme et canalisent la douleur qui submergerait et emporterait tout: l'ébranlement produit par la vision de la mort et d'une telle morte se manifeste par un sentiment de pitié et d'impuissance qui monte des plus anciennes traditions chrétiennes et païennes mêlées. C'est ce que Mistral a marqué ici, en appuyant sur chaque chose juste ce qui était nécessaire; c'est ce qui donne à ce cantique sa résonance profonde. Alors qu'ailleurs c'est la solitude: celle de Mireille avec la mort et la foi, celle de Vincent éperdu de douleur, celle des vieillards isolés dans leur remords, le cantique apporte la chaleur humaine qui empêche le poème de finir sur une note trop cruelle.

Le Chant est composé de la même façon que l'ensemble, avec peut-être plus de sûreté, car il est plus court. Il se présente comme une fresque qui a pour fond l'église et les Saintins; au-devant apparaissent le père et la mère poussés au sombre afin que se détachent avec plus d'intensité la pureté de Mireille et de Vincent.

Bien qu'il n'y figure pas, il faut dire un mot de maître Ambroise, car il a été le seul à avoir le pressentiment de cette fin; au beau vers méchant de maître Ramon:

Gardo toun chin, garde moun ciéune

il avait répondu par ces deux vers d'une égale beauté:

*E lou grand Diéu emé sis ange,
Mene la barco e lis arange!...*

Il avait vu loin et juste, plus loin que les mottes de terre à changer en argent qui étaient tout l'horizon de maître Ramon, et c'est lui qui semble être le véritable patriarche. Pourquoi? Certainement parce que c'est lui qui est le poète puisqu'il chante la chanson du Baile Suffren (on voit mal Ramon chantant), certainement parce qu'il est sensible, car Mistral le montre père aimé de ses enfants dans sa cabane de Valabrègue.

On ne peut pas conclure une étude sur *Mirèio*; c'est pourquoi nous nous contenterons, pour achever, d'offrir à la méditation des mistralisants cette remarque: pour quelles raisons Mistral, champion du traditionalisme et de l'enracinement, a-t-il donné une telle sûreté de jugement, une telle largeur de vue, de telles qualités humaines à un simple bohémien. Des Valabréguais sont d'anciens bohémiens fixés à Valabrègue par décret de Louis XIV), alors qu'il a refusé une bonne partie de ces qualités à maître Ramon?

*

Pierre Boule

À propos de Mireille

N'est-il pas admirable que l'on cherche et que l'on trouve tant de manière de traiter d'un sujet sans même en effleurer le principe, et en démontrant par les méthodes que l'on emploie, par les modes et l'attention qu'on y applique, et jusque par le labeur que l'on s'inflige, une méconnaissance pleine et parfaite de la véritable QUESTION? Paul VALÉRY

Jamais une entreprise ne m'est apparue aussi difficile, aussi peu en rapport avec mes capacités que celle-ci: discourir sur Mireille. Ne vous y trompez pas: c'est dans la perfection de l'œuvre que réside la difficulté, conjuguée avec mon penchant naturel pour la satire, et mon peu de disposition pour traiter des sujets admirables. Ce sont les travers de l'humanité, son absurdité, sa sottise, qui constituaient les sources habituelles de mon inspiration romanesque. Si un Destin infortuné avait fait de moi un critique littéraire, les mêmes miroirs m'attireraient, et je crois bien que je n'aurais rendu compte que des ouvrages déplaisants, tant je me sens peu à l'aise pour décerner des louanges. O médiocrité, médiocrité bénie devant laquelle naît et s'enfle sans effort le torrent des commentaires sarcastiques! O les précieuses lourdeurs, les banalités sacrées, les grains de bêtise, les effets artificiels dont le censeur vigilant peut faire sa pâture, qui l'émoustillent comme un vin généreux, et qui guident sa plume vengeresse pendant des pages et des pages! Quelle gratitude les commentateurs professionnels doivent avoir envers les mauvais écrivains! Quels remerciements Jules Lemaître ne doit-il pas à Georges Ohnet! Que n'ai-je à rendre compte ici de tel livre dont la fadeur même est un prétexte à de brillantes improvisations, de tel poème prétentieux qui suscite les mille ressources de l'ironie! Je ne me suis encore jamais adonné à ce petit travail, mais je sens que je trouverais en moi des trésors d'imagination pour l'accomplir sans effort, à la plus grande satisfaction d'un public bienveillant qui apprécie toujours la générosité.

Hélas! il s'agit de Mireille! Si même la piété, si le souvenir de la maison familiale (qui eut l'honneur d'imprimer ce poème et sur laquelle a rejailli un peu de la gloire de Mistral) ne m'interdisaient ces stimulants faciles, le sens satirique ne trouverait dans ce pur joyau aucune faiblesse, aucune faille où insérer sa lame grinçante.

Il s'agit de Mireille. C'est là le drame, mon drame. Comment s'y prend-on pour dissenter sur un chef-d'œuvre? Je sais: il y a des précédents. Il n'y en a que trop. Les méthodes des experts littéraires sont connues. Elles consistent le plus souvent à disséquer l'ouvrage pour lui substituer des produits de désintégration. Cette pratique, déjà détestable quand il s'agit d'un roman, comment la qualifier lorsqu'elle est appliquée à la poésie? Valéry s'est élevé avec véhémence contre ce genre de perversion. (Il aura même consacré une bonne partie de son énergie vitale à protester contre la folie de raconter en prose un poème, de le résumer, de l'expliquer, de le découper... pour contempler, le malheureux, quelques années après sa mort, les plus beaux de ses poèmes racontés, résumés, expliqués, découpés, et les morceaux informes disséminés dans une multitude de manuels, pour servir à cette activité dont il redoutait l'horreur l'enseignement.)

Il s'agit de Mireille... N'importe. Puisque le public ne sait encore se contenter de l'admiration silencieuse, qui serait seule admissible devant une œuvre d'art, puisqu'il ne peut être satisfait avec une page blanche simplement tachée de quelques larmes, je braverai la damnation (qui attend nécessairement dans l'autre monde les plats commentateurs des poètes). Après avoir demandé pardon à la grande ombre de Mistral, j'essaierai de m'engager moi aussi sur la voie que les experts des lettres arpentent chaque jour, inconscients du sacrilège qu'ils commettent à chaque pas.

Que feraient-ils en face de Mireille? Suivant quel plan diabolique procéderait leur activité profanatoire? Ils commenceraient sans aucun doute par vous en raconter le sujet, le thème, l'argument si vous voulez.

Cela donnerait à peu près ceci:

— Une jeune fille appartenant à une famille riche aime un jeune homme pauvre. Le père de la jeune fille s'oppose au mariage. Elle entreprend un pèlerinage pour que les puissances divines amollissent le cœur de ce père cruel, attrape une insolation et meurt dans les bras de son amoureux.

Alors, satisfaits d'avoir aussi parfaitement, aussi odieusement défloré en aussi peu de mots le cœur et l'âme de Mistral, ils s'attarderaient avec complaisance à excuser la banalité et la fadeur en lesquelles leur folie analytique a transformé la divine simplicité et la noblesse. Avec des mines de grands prêtres, gardiens de vérités subtiles insoupçonnées de la foule, ils vous diraient gravement que c'est le propre d'un artiste de créer un chef-d'œuvre à partir d'un thème vulgaire. Désireux de vous donner des aperçus piquants de leur philosophie, ils ne reculeraient pas devant la généralisation et, faisant des efforts dérisoires pour hausser leur myopie à la hauteur de l'Universel, ils vous soutiendraient même que le grand artiste se reconnaît à l'insignifiance des sujets qu'il traite. Et cela leur servirait tout naturellement de transition savante pour vous révéler que le sujet de Mireille n'est qu'un prétexte, un prétexte à promener le lecteur dans le beau pays de Provence, à lui faire admirer les infinies nuances de son ciel, de ses rochers, de ses buissons, à en exalter le Passé, à en évoquer les légendes et le mélange de traditions religieuses et païennes.

Ainsi, en quelques phrases, avec l'aide de quelques clichés tels que folklore et littérature régionale, ils auraient transformé Mireille en une sorte de guide bleu pour touristes instruits.

Je suis persuadé, pour ma part, que ce point de vue est une insulte en général, et au génie de Mistral en particulier. Le sujet de Mireille ne peut pas être traité avec une telle légèreté. Il a été choisi avec soin, n'en doutez pas, pour servir le dessein du créateur, et ce dessein était beaucoup plus vaste, beaucoup plus profond, beaucoup plus ambitieux que ne l'ont jugé nos commentateurs. Il est simple comme l'âme du poète, mais cette simplicité, qui égare tous les naïfs, se distingue de la vulgarité et de l'insignifiance comme l'or pur du plomb vil. Traduit, détestablement traduit par de pauvres mots comme je me suis forcé à le faire (acte qui devrait être interdit par une loi), il apparaît en effet banal et sans relief, mais croyez-vous vraiment que ce soit par le fait du hasard que l'idée de cette anecdote soit venue à Mistral, qu'il l'ait retenue et adoptée parmi mille autres possibles, sans lui attacher d'importance particulière, comme un prétexte aussi bon, aussi commode qu'un autre pour chanter la Provence?

Croyez-vous que son souffle lyrique aurait été porté d'un bout à l'autre à un degré aussi intense, aussi sublime si le thème eût été quelconque, si ce thème n'eût contenu une essence éternelle infiniment précieuse; une étoffe fondamentale qu'il avait, j'en suis certain, minutieusement choisie

parmi une foule de matériaux imparfaits, laborieusement et patiemment travaillée, épurée avec le soin, l'infatigable patience et le goût du génie? Hélas! (par bonheur, peut-être) cette essence spirituelle subtile, il est interdit au profane de l'exprimer à sa façon. Il n'en existe pas de définition, pas d'autre transposition matérielle que celle que l'artiste a choisie. On ne peut que s'en imprégner en assimilant l'œuvre tout entière, et cette acquisition, une fois accomplie, n'est pas transmissible. Aucune idée n'en peut être donnée, même si vous vous résignez à prononcer des expressions telles que poème de l'humanité souffrante ou poème de la vie et de la mort, ou simplement poème de l'Amour, formules que, pour ma part, j'ai depuis longtemps bannies de mon vocabulaire.

Pour saisir le sujet de Mireille dans sa totalité, dans son unité, il n'est donc pas d'autre moyen que de lire Mireille. Alors il est peut-être permis de rêver à des analogies, et de communiquer d'une manière indirecte certains sentiments qui vous assaillent. À la lecture du dernier chant, qui a pour titre La Mort (je pense ici à tous les malheureux qui se torturent le cerveau pendant des mois pour trouver des titres qui accrochent le public. Mistral dit simplement: La Mort), à cette lecture, je ne puis m'empêcher de songer à un passage d'un autre grand poète. À première vue, rien ne semble autoriser un rapprochement entre Poë et Mistral, rien, si ce n'est le génie, mais cela seul importe en matière d'art. Donc, à propos de Mireille, je me suis rappelé le morceau fameux où Poë analyse les sources de sa propre inspiration. Son exposé n'est peut-être pas toujours absolument sincère; mais, là encore, ne croyez pas les experts qui vous affirment en clignant de l'œil y avoir décelé une volonté totale de mystification, et qui se glorifient de leur perspicacité. Le pieux Baudelaire, qui admit en gros l'ingénuité de ce texte, était infiniment plus lucide que tous nos dissecteurs. Cet exposé se situe en fait dans une zone étroite et pleine de richesses, où se mêlent la sincérité et l'outrance paradoxale, domaine particulièrement fertile en intérêt, et dont les pièges déroutent toujours les naïfs. Edgar Poë s'exprime ainsi:

Alors, ne perdant jamais de vue le superlatif ou la perfection dans tous les points, je me demandai: De tous les sujets mélancoliques, quel est le plus mélancolique selon l'intelligence universelle de l'Humanité? — La Mort, réponse inévitable.

Et quand, me dis-je, ce sujet, le plus mélancolique de tous, est-il le plus poétique? D'après ce que j'ai déjà expliqué assez amplement, on peut facilement deviner la réponse:

— C'est quand il s'allie intimement à la Beauté. Donc, la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde...

Sous une certaine impertinence de forme, vous avez deviné la valeur que l'auteur attache aux mots mélancolie, poétique, mort et beauté. Il y a, vous le voyez, une relation entre les préoccupations des grands poètes. L'intrigue légère de Mireille disent certains de nos manuels avec une nuance de dédain!... La vérité, c'est que Mistral, sur le point de composer ce qui devait être son chef-d'œuvre, ne pouvait être tenté par un sujet autre que celui qu'il a choisi.

Littérature régionale; folklore provençal: ce sont là les appréciations les plus courantes sur Mireille, celles que l'on trouve dans la bouche des admirateurs et dans celles des censeurs, mais avec des intentions bien différentes. Je demande pardon aux premiers de ne pas voir le poème avec les mêmes yeux, mais je me sens tellement indigné par l'aveuglement des seconds, par leur instinct infaillible de passer à côté de la question, par leur sens sûr du rabaissement, par leur habitude devenue une seconde nature de confondre l'essentiel avec l'accessoire, le fond irremplaçable avec le détail auquel un million de détails autres pourraient se substituer sans dommage, le cadre avec l'esprit, que je me surprends parfois à exagérer, dans un autre sens, à ne voir, à propos de Mireille, à ne voir dans ces descriptions de la Provence qu'un prétexte (suivant leur jargon), un prétexte à chanter, sous une forme délicieusement pittoresque certes, le principe fondamental que j'ai essayé bien maladroitement d'évoquer.

C'est une opinion probablement excessive, mais je la crois moins impie et plus vraie que la précédente. Peut-être n'est-il pas possible de dissocier dans une œuvre d'art le fond de la forme, l'essentiel de l'accessoire, le principe spirituel de l'enveloppe matérielle. De très belles pensées ont été émises à ce sujet, que j'ai lues avec passion, et avec lesquelles je me sens en parfait désaccord; mais je ne suis pas assez sûr de moi pour aborder le problème dans sa généralité. À propos de Mireille cependant, quelle que soit la beauté du cadre, quelle que soit la saveur particulière que la

Provence lui apporte, ma conviction est que l'esprit du poème existe à l'état pur, indépendamment de toutes contingences de lieu et de temps

Je ne vous ai pas parlé de la langue de Mistral, qui ne m'est pas familière. D'autres sont plus qualifiés pour en louer l'excellence, la poésie, le rythme, les images, et surtout la parfaite adaptation à l'esprit. Risquerai-je ici encore une opinion peu orthodoxe? (Je vous ai prévenu qu'on ne peut discourir des chefs-d'œuvre sans blasphémer.) Cette langue provençale que, dans ma demi-ignorance, je trouve magnifique, c'est un écrin somptueux pour le plus pur des joyaux, mais c'est un écrin. Cela seulement cela, et rien de plus.

Là non plus ne réside pas l'essence sacrée. Le génie, qui n'a de grande ni de petite patrie, n'est pas davantage dépendant d'un langage particulier. L'esprit de Mistral eût trouvé un autre moyen d'expression si cela avait été utile. L'esprit trouve toujours les mots nécessaires à son incarnation. Quand ces mots n'existent pas, il les crée.

Pour moi, malgré ma faible connaissance du provençal, basée sur quelques souvenirs de conversations entendues dans mon enfance, je lis Mireille dans le texte original, avec de très rares coups d'œil à la traduction. Je lis sans chercher à approfondir le sens de chaque mot. Je rêve parfois que Lamartine procéda ainsi et, si cela entraîne parfois quelque inconvénient mineur (comme celui de confondre ramassage des vers à soie et cueillette des olives!) c'est peut-être la meilleure façon de se laisser pénétrer par l'esprit du poème.

C'est à cet esprit que nous ramène invinciblement toute tentative d'analyse. Il imprègne et enfle chaque chant, chaque strophe, chaque mot. Il saisit chacun de vos sens dès que vous avez ouvert le livre. Il est le meilleur des guides, le seul valable. Il soutient à la fois votre exaltation, votre attention et votre intelligence depuis le premier vers jusqu'au dernier. Il est indéfinissable, mais lui seul importe.



Del Monte, professeur à l'Université de Cagliari

La position de Mireille

La majeure partie de ceux qui ont écrit sur la vie et l'œuvre de Mistral s'est posée et a tenté de résoudre le problème de la position politico-sociale du poète; ce problème est plus difficile qu'il n'apparaît au premier abord et a conduit à des solutions radicalement opposées à cause des variations et des contradictions dans les idées et les attitudes de Mistral. En fait, les commentateurs modernes ont continué la polémique des contemporains du poète, composant tour à tour un Mistral monarchiste ou républicain, conservateur ou progressiste, attribuant une cohérence idéale à de simples notions éparses quand ils n'ont pas ironisé sur ces attitudes, comme le fit Thibaudet, par réaction contre les tendances apologétiques des autres biographes.

Ce n'est pas la position politico-sociale qui importe au commentateur de Mistral, mais bien la position historico-humaine de l'œuvre considérée non pas comme une fin, mais comme un moyen, comme un cheminement vers une compréhension historiquement plus sûre et plus totale des valeurs esthétiques de l'œuvre même; la poésie ayant ses racines dans une situation éthico-culturelle, le commentateur, pour la définir doit connaître l'humus idéologique dans lequel elle s'est élaborée et dont elle est le produit. La recherche d'une telle réalité historico-humaine comme celle de la technique formelle ou celle des antécédents culturels sont les conditions nécessaires pour formuler un jugement de valeur sur Mistral comme sur tout autre poète.

Si donc on parcourt à nouveau rapidement l'itinéraire biographique de Mistral, la contradiction signalée plus haut apparaît flagrante. En 1848, il participa aux manifestations des Rouges et collabora au journal de gauche d'Avignon, mais il renonça à une telle attitude après l'intervention de son père, monarchiste catholique et conservateur. De 1861 à 1870 s'ouvre la parenthèse fédéraliste qui trouva son expression lyrique dans la *Coumtesso*, *Lou Cant de la Coupo*, *La Brassado*; mais les accusations de séparatisme lancées par Garcin dans son livre Français du Nord et Français du Midi, l'amenèrent à cesser la polémique.

Si, en 1860, à la requête du sous-préfet d'Arles, il avait salué poétiquement l'Impératrice, et si, l'année suivante, il avait commenté dans *l'Armana Prouvençau* la visite de Napoléon III, il accepta la III^e République. Il fréquentait le café des royalistes, il fut en 1898 contre Zola dans l'affaire Dreyfus et il adhéra en 1899 à la Ligue de la Patrie Française. Mais il se déclarait républicain de 1848; il donnait également raison aux Félibres blancs et aux Félibres rouges, et il exaltait, au-dessus de toute idée décentralisatrice ou fédéraliste, la race latine. En 1884, il fut attaqué et taxé de réactionnaire et de séparatiste par la Revue Indépendante et Le Figaro, en 1891 il exprima encore des idées fédéralistes dans le manifeste de *L'Aiòli*, en 1907, il refusa de se solidariser avec Ferroul et Albert dans le soulèvement des viticulteurs, lui qui, en 1895, avait appuyé Jean Carrère et les revendications des libertés tauromachiques.

Et alors? Alors si on veut déterminer une constante dans cette parabole longue, incertaine et contradictoire, on ne doit pas la rechercher dans telle ou telle idéologie. En fait, Mistral, représentant typique de la bourgeoisie terrienne du Midi, participa du processus idéologique de la bourgeoisie française de la seconde moitié du siècle passé. Appartenant à une famille royaliste et catholique, il s'enthousiasma pour la Révolution de 48 d'un enthousiasme littéraire de jeune intellectuel, il adhéra au régime napoléonien, expression de l'extrême droite, puis il accepta la III^e République dans ses tendances les plus conservatrices.

Son libéralisme à l'égard des Rouges du Félibrige n'affaiblit pas cette position, car son but était le Félibrige au delà de tout parti politique et de toute profession de foi religieuse. En publiant *Moun Espelido* (1906), Mistral légua à la postérité le récit de son enfance et de sa jeunesse idéalisées, sans transfigurer la réalité, la filtrant seulement à travers sa propre nostalgie passionnée et l'image qu'il s'était faite de lui-même, de son propre destin, de sa propre aventure. Mais cette idéalisation de sa propre existence, il l'avait commencée bien des années auparavant, depuis qu'il avait pris conscience de son génie, depuis que le succès l'avait poussé à assumer un magistère et une mission. Ayant ainsi créé, avec sa propre œuvre, une Provence idéale, ayant créé par sa propre action félibréenne un Empire du Soleil, il disciplina et passa au crible sa propre vie, créant le type de l'Empereur du Soleil. La biographie de Mistral est un exemple frappant de ce binôme art-vie qui a pris de multiples formes du Romantisme à nos jours; cette biographie apparemment simple et paisible, sans contraste, est en réalité un modèle d'harmonie recherchée et conquise avec une prudence, une souplesse, une humeur vigilantes et infatigables; Mistral utilisa tous les hasards et toutes les circonstances pour réaliser sa propre figure idéale, se plaisant même à rapporter des superstitions et retrouvant jusqu'à des signes providentiels dans sa propre aventure.

Si même tout ce qu'il y a eu d'oratoire, de pathétique, de gesticulant, dans sa démarche empirique était dû à la façon dont les hommes de son temps sentaient, connaissaient et vivaient la réalité, c'est-à-dire à l'esprit et à l'expression propre au romantisme, il n'en reste pas moins que l'idée traditionnelle d'une Provence chaude, enthousiaste et joyeuse, est due également à l'image que Mistral, le premier de tous, élaborait de lui-même. Cette image est le but ultime et constant du poète, il lui soumit toute position politico-sociale, exaltant l'indépendance du Félibrige vis-à-vis de toute faction politique ou religieuse.

Mais il est permis de se demander maintenant si cette attitude était possible, le Félibrige étant un phénomène non seulement littéraire, mais également politique et social. Les Félibres se divisèrent immédiatement en Blancs et en Rouges. Les premiers en appelaient aux traditions provençales, chrétiennes et légitimistes, que le Félibrige se proposait de ressusciter et de conserver, les seconds, à la nature populaire du Félibrige dont la bannière était la condamnation de la croisade contre les Albigeois et dont les apôtres étaient Rochegude et Peyrat. En vérité, le Félibrige contient toutes les contradictions du romantisme. Ses tendances réactionnaires ou démocratiques, monarchistes ou républicaines, catholiques ou socialistes, sont les tendances contradictoires du romantisme même

dont il fut la plus pure expression en terre de Provence. Le Félibrige est une émanation du nationalisme et de

l'historicisme romantique qui, en Provence, se caractériseront par la décentralisation et l'historicisme régional. Et si l'historicisme pouvait devenir culte des traditions, exaltation du passé, évasion du présent, prenant ainsi une allure conservatrice et restauratrice, il pouvait cependant se présenter aussi comme une conception dynamique de l'histoire, comme une exaltation de l'ascèse passée et des nouvelles exigences du peuple à l'égard des classes privilégiées, comme la recherche, dans le passé, de leçons tirées de l'histoire en vue de l'action présente et par conséquent se manifester sous une forme progressiste et socialiste. La décentralisation, d'autre part, pouvait être une protestation aussi bien contre le rationalisme révolutionnaire que contre l'absolutisme monarchique, ou la centralisation de la démocratie bourgeoise et capitaliste. Elle pouvait exprimer dialectiquement une idéologie de droite ou de gauche, selon la réalité historico-humaine qui la conditionnait. Le Félibrige, en résumé, est un schéma qui peut assumer différentes significations selon le contenu idéologique dont on le charge tour à tour. C'est ce qui explique que parmi les Sept de Fonségugne, il y eut trois Blancs:

Roumanille, Aubanel et Giéra; un rouge: Brunet; que le Blanc Roumanille ait eu pour successeur au capouliérat le Rouge Félix Gras et le protestant Dévoluy; que le Félibrige ait donné naissance d'un côté à La Lauseta et à l'Escolo de la Mar et, de l'autre, à *L'Iòu de Pascas*, au Félibrige Latin et à L'Action Française; que l'idéal félibréen continue d'être double, c'est-à-dire, d'une part, évasion hors du présent et nostalgie d'un passé idolâtré comme un songe perdu ou comme le rêve d'une réalité purement esthétique et, d'autre part, action et polémique en vue d'un but à poursuivre; qu'au Félibrige aient adhéré en majorité les milieux catholiques et conservateurs et que sa politique ait été avalisée par le parti communiste; qu'enfin sous sa bannière aient milité à la fois les hommes de Vichy et ceux de la Résistance.

Cependant, on ne peut pas douter que le Félibrige ne soit apparu comme un phénomène de conservation et de restauration. Il aspirait à défendre et à rétablir la langue, la littérature, les traditions de la Provence, il ne revendiquait aucune autonomie politique et se posait encore moins de problèmes sociaux; la décentralisation elle-même qui oscilla entre le fédéralisme et l'autonomie régionale n'étant pas sans tendances séparatistes. Il est certain que le Félibrige n'eut pas, dès l'abord, un programme politique clair et concret. Mais, précisément, cette abstraction de la réalité historique contemporaine, cet apolitisme et cette neutralité sociale prétendus et théoriques, en révèlent la nature statique tournée vers l'évasion et l'irréel. Le peuple même vers lequel il se tournait et chez lequel il exerçait sa propagande n'était pas conçu comme une classe sociale, consciente de sa propre situation, mais comme cette foule inclassable qui exprimait les exigences, les idéaux, l'esprit, de la nation provençale. C'était le peuple des romantiques, idole abstraite, brumeuse, floue, illusion ésotérique de l'angoisse et du désir d'évasion romantiques.

Le Félibrige est donc l'expression d'une des multiples composantes du Romantisme: de celle de ces composantes qui exprime l'inquiétude, les illusions de certains milieux bourgeois qui considéraient la réalité comme provisoire et caduque, changeante et fugace, impassible et hostile, et dont la position éthico-culturelle était la fuite dans l'idéal, l'illusion ou l'irrationnel. De plus, les thèmes, les formes, les goûts des premiers félibres furent purement bourgeois et romantiques. La bourgeoisie méridionale, terrienne et conservatrice, avait pris conscience de son patrimoine idéologique et sentimental, fait de traditions, de sensibilité, de goût. La terre, le travail, la vie domestique, les chants et les légendes, les coutumes et les superstitions populaires, la civilisation passée et l'assujettissement qui vint ensuite, sont découverts et révévés, car la bourgeoisie reconnaît, dans ce patrimoine, le chemin de sa dure ascension en même temps que la consécration de sa condition actuelle, témoin d'un passé glorieux et emblèmes d'un présent solide, plein de dignité, qu'il s'agit de défendre et de conserver.

Mais ce qui vaut pour le Félibrige, vaut également pour Mistral dont l'indépendance à la fois volontaire et appréciée de toute faction politique ou religieuse, est l'expression, au delà de fugaces opinions et d'attitudes contradictoires, d'une réalité historico-humaine, d'une position éthico-culturelle qui s'expriment aussi dans son œuvre littéraire.

Mais conclure avec trop de simplicité que Mireille reflète une semblable position serait pour le moins hâtif. On pourrait y être induit par le thème de l'œuvre qui est le même que celui de la

littérature romantique tournée vers l'évasion: l'opposition entre individu et sentiment d'une part, entre société et réalité de l'autre. Mais les thèmes introduits dans l'œuvre concrète n'ont pas gardé leur sens autonome: ils en ont acquis au contraire un différent au fur et à mesure du développement et selon l'inspiration du poète qui les renouvelle. Le drame de Vincent et de Mireille découle de l'opposition entre leur amour et leur inégalité sociale. Les traces les plus visibles de la sociabilité du drame se trouvent dans le dialogue entre Vincent et son père (Chant VII). Dans le premier, Ambroise délimite le drame: — *Richesso e paureta*.

Et à la protestation du jeune homme:

— *Mai d'èstre paure es dounc la pèsto?... Mai lou bon Diéu qu'a fa de causo ansin, — Lou bon Diéu que me vèn esclaire — Dôu soulet bèn que me restaure — Es-ti juste?... Perqué sian paure? — Perqué dôu vignarès embala de rasin — lis un cueion touto la frucho — E d'autre an la raco eissucho?, le père répond: Desempièi quouro la gavello — Repren lou meissounié?... Lou loumbrin o la serp — Adounc pòu dire à Diéu: Peirastre — Que noun de iéu fasiés un astre? — Perqué dira lou biòu m'as pas crea bouié? — A-n-éu lou gran à iéu la paio... — Mai noun moun fiéu marrido o gaio — Tóuti soumés tènou sa draio... — Li cinq det de la man soun pas tóuti parié. — Lou Mèstre t'a fa lagramuso? — Tèn-te siau dins toun asclo nuso — bèu toun rai de soulèu e fai toun gramaci.*

C'est l'acceptation d'une réalité qui n'est ni à juger ni à comprendre, ses fins ne relevant que de la Providence, c'est donc une acceptation chrétienne, religieuse, irrationnelle, de la réalité. Ambroise se rend au mas des Micocoules uniquement par affection, par pitié et par crainte que son fils ne fasse la triste fin de Silvestre, le domestique amoureux de la fille de son maître et qui, chassé, se tua. S'il réagit avec véhémence au refus de Ramon c'est seulement parce que ce dernier et Jeanne-Marie offensent sa misère par de dures paroles, suspectent sa loyauté et méprisent ses sentiments:

— *Quand l'ase bramo — l'anès dounc plus traire de ramo — arrapas un barroun e 'm' acò 'nsucas-lou. Enfin, il déclare, mais sans plus, que n'es pas vice — la paureta nimai brutice, il exalte son passé de soldat comme Ramon exalte son passé, fait d'une lutte ininterrompue contre la terre avare pour acquérir, non sans peine, sa fortune; il défend, comme Ramon, son honneur et sa dignité.*

Parfois, cependant, une protestation plus âpre et plus précise anime ses paroles quand il s'écrie:

— *E dins l'ourrou dis arrambage — E dins l'angouisso di naufrage — Li riche, pèr acò, n'an jamai fa ma part — E iéu, enfant de la pauriho — Iéu que n'aviéu dins ma patriho — Pas un terroun à planta reio — Pèr elo quaranto an ai matrassa ma car, mais ce n'est là qu'un écho passager.*

Ambroise sait que son destin de fils de pauvre est de défendre jusqu'au sacrifice de sa vie une terre qui ne lui appartient pas, que d'autres possèdent, les riches, et il accepte son destin comme le lézard accepte le sien, remercie et rend grâce à Dieu du rayon de soleil qu'il lui envoie. C'est que le bonheur n'est pas de ce monde où toute joie se corrompt, et la vie véritable est seulement dans la mort comme disent les Saintes à Mireille et le bonheur s'acquiert à travers la douleur, selon la doctrine chrétienne:

— *Mai de davans que lou bla 'spigue — En terro fau que rebouligue.*

Mireille aspire à l'amour et au bonheur qui ne sont qu'en Dieu, et qui ne peuvent être atteints qu'après la mort, elle le comprendra, et à Vincent éploré elle dira que la mort est *un sounge que reviho à la fin de la niue* et que seulement dans les astres deux cœurs amis peuvent s'aimer librement. La sociabilité du drame de Vincent et Mireille n'est qu'un prétexte apparent, une raison aussi matérielle que fictive d'un drame tout intime et spirituel entre le besoin d'amour et le bonheur de deux jeunes gens et l'impossibilité de les réaliser. Le poème n'est pas la lutte entre l'individu et la société, mais le cheminement de l'amour terrestre vers l'amour divin à travers les difficultés, les souffrances, les incompréhensions de la réalité qui est ainsi parce que créée à cette fin, filtre douloureux des sentiments et dure épreuve de la béatitude, le geste de Mireille fuyant la maison, la famille, la société, n'est ni une protestation ni un reniement, mais un acte de foi.

S'il y a une opposition dans Mireille c'est entre la pureté, l'outrance, l'exclusivité de l'amour de Mireille et de Vincent, et la complexité, le mélange de joie et de douleur, la fusion cachée des aspects divergents de la réalité en une mystérieuse harmonie. Mais cela n'est même pas une

opposition, car l'aventure sentimentale des jeunes gens est un aspect suave et tragique de cette réalité multiforme; en fait, Mireille n'est pas une nouvelle amoureuse, mais un poème épique et virgilien de la Provence dont Mireille est la métaphore poétique par sa vivacité naïve, par la pureté de ses sentiments, par l'essence même de son amour qui est lui-même spontané, libre, vaste et comme la pure expression de la nature qui l'entoure.

La réalité est nature, travail, tradition, les créatures humaines passent, mais la nature demeure (thème déjà développé dans l'admirable *La fin d'ou Meissounié*). Les hommes sont avec elle en perpétuel dialogue par le moyen du travail qui leur confère leur dignité et qui les assure de leur pérennité au delà de la mort. La nature accompagne l'homme dans ses angoisses, dans ses joies, dans ses peines et l'homme la charge de sa propre humanité par son travail permanent et sa conquête ininterrompue et c'est dans la nature et dans l'héritage de travail que se maintiendront les passions, les illusions, les souffrances des hommes et non dans la réalité changeante qui meurt avec eux, mais bien dans leur transfiguration fabuleuse: tradition, légende, poésie, qui accompagnera les descendants dans leurs travaux quotidiens et engendrera une correspondance entre le passé et le présent, la fable et le réel, la mort et la vie.

L'aventure sentimentale de Mireille est presque commentée par la présence de la nature et du travail de l'homme; la veillée de la Saint-Jean accompagne son premier émoi amoureux et son oubli ingénu au récit des humbles aventures du vannier; la cueillette de la feuille accompagne sa déclaration d'amour; la cueillette des cocons, les premières confidences de son doux secret; la moisson, sa fuite. Son amour s'ouvre sur le chant guerrier de Suffren, se mûrit à l'alba de Magali, éclate dans l'exaltation de la nuit de la Saint-Jean, et comme la terreur superstitieuse de la nuit de Saint-Médard avait enveloppé la fin d'Ourrias, le meurtrier, ainsi la légende des Saintes Maries révélera à Mireille mourante la signification de la vie humaine. La Crau et la Camargue sont la toile de fond de son aventure humaine, le soleil de Provence l'a fait éclore, le soleil de Provence l'éteint.

Ce qu'il y a de juvénile et d'acérbe dans la passion de Mireille, se brûle avec elle dans la flamme de cette passion qui restera pure, parfaite, fabuleuse dans la mémoire de la postérité, et Mireille, l'enfant qui crut au miracle de l'amour et mourut à cause de cette foi simple, vivra pour toujours en terre de Provence.

Elle sera le phalène qui brûle à la flamme, elle sera l'étoile qui brille dans le ciel, elle sera la protagoniste d'une immortelle légende d'amour et de mort. Mireille deviendra mémoire du passé, tradition, légende, et se confondra avec la nature et revivra dans les travaux des hommes. S'obstiner à juger comme une séquelle de la vague romantique le merveilleux de quelques chants du poème, c'est faire montre d'incompréhension à l'égard de la matière poétique, car le merveilleux chrétien est intimement lié à cette épopée rustique. La Provence est vue par le poète comme un tout indissoluble, fait de passé et de présent, de nature immuable et de créatures mortelles, de réalité et de fable, c'est la Provence agricole et chrétienne, la Provence de la montagne, de la plaine, du fleuve, la Provence des moissons opulentes et du désert brûlant, des chants d'amour et de guerre, des coutumes joyeuses et des superstitions effrayantes, de l'histoire séculaire et du travail quotidien, la Provence dont la vitalité permanente se manifeste aussi bien dans la brève existence d'un petit insecte que dans la présence profonde de ses traditions civiles et religieuses, la Provence exaltée par l'amour du poète qui la contemple avec une ardente nostalgie et un enthousiasme religieux qui la revêt d'une majesté sacrée. Cet amour est comme un crible où sont passées la Provence d'hier et d'aujourd'hui et qui donne une réalité nouvelle où les humbles faits empiriques et les fabuleux événements surnaturels sont parfaitement mêlés dans une atmosphère à la fois réaliste et légendaire, grâce à un style qui charge de valeurs insoupçonnées le geste le plus habituel et donne des allures familières et naturelles au désir le plus improbable et le plus fabuleux.

La réalité est donc acceptée par le poète, et même, bien qu'il en reconnaisse les accidents douloureux et le malheur implicite, aimée ardemment et religieusement respectée; il retrouve dans toutes les créatures dignité et bonté, à condition que chacune d'elles accepte son propre destin. Lagalante accepte d'être vaincu par le Cri plus jeune et le souvenir qu'il laissera sera celui d'un athlète sage et valeureux. Ourrias dont la révolte se manifeste par une trahison à l'égard de Vincent plus heureux est précipité dans les abîmes du Rhône par les spectres de la nuit de Saint Médard. Le poète reconnaissant chez toutes les créatures le signe divin et dans chaque destin la marque de la Providence, les contradictions et les aspérités se fondent dans une harmonie supérieure.

Le poète ne s'évade pas de cette réalité dans la foi et le mythe, mais il l'accepte dans sa transfiguration fabuleuse, dans son accomplissement supra-terrestre total et parfait; la foi religieuse est le souffle de cette réalité, et le mythe poétique le rachat des souffrances endurées et la consolation de celles d'aujourd'hui.

Mireille est au débouché de la jeunesse, de l'enthousiasme, de la folie dynamique et active du poète; elle reflète un harmonieux équilibre atteint par le poète entre la réalité, ses propres expériences, ses propres sentiments, ses propres aspirations. La Provence est, dans Mireille, une réalité actuelle bien qu'idéalisée par les fables ou, mieux, une réalité dans laquelle la famille acquiert une existence concrète. Mais elle deviendra vite un pur symbole, une terre d'oubli, de beauté, de songes, le refuge exotique après la fuite loin de la réalité (*Lou Parangoun*).

Déjà, dans Calendal, la réalité est abandonnée pour l'utopie, tandis que dans Nerte elle l'est pour la fable; il n'y a plus la présence simultanée du présent et du passé pénétrée par la foi, mais l'évasion dans un futur idéal ou un passé fabuleux. Dans Calendal c'est le mythe du héros, dans Nerte l'oubli dans l'art. C'est que le rapport serein entre le poète et la réalité se distend, il y a eu rupture entre illusion et réalité de sorte que dans Calendal, il y a superposition de l'illusion à la réalité et mystification de cette dernière; il y a dans Nerte la conscience même de cette rupture. Le Poème du Rhône est le congé donné à l'illusion et l'acceptation de la réalité dans son dépouillement et sa cruauté. La réalité y est représentée sous forme de civilisation technique, mécanique, niveleuse, niant l'œuvre individuelle et les traditions ancestrales.

Au poète, attaché au passé et qui envisage le travail comme un rachat des forces brutales et comme la poursuite consciente d'une conquête millénaire, cette réalité répugne, mais il ne s'enferme pas dans un refus stérile, il l'accepte comme une transformation fatale dans l'histoire de l'humanité. Le Poème du Rhône est le chant funèbre des fables, des songes et des illusions; Guillaume et l'Anglore, bien que vivants ont déjà l'incorporelle légèreté des créatures irréelles, et, avec leurs rêves d'amour et de beauté, ils s'évanouiront dans les gouffres mystérieux du grand fleuve avec le bateau de Mèstre Arpian, épaves des antiques coutumes. Et, par-dessus eux, passera assuré et puissant, le bateau à vapeur, symbole du progrès. Ici, par d'autres voies, le miracle de Mireille, parfaite fusion de la réalité et de la fable, s'est répété, mais là où dans le poème de jeunesse la fable elle-même, animée par la foi du poète, devenait réalité, ici, au contraire, c'est la réalité qui se transforme en événement fabuleux et se voile de tristesse. Ce halo de mélancolie et de nostalgie qui enveloppe toute l'œuvre, qui baigne présent et passé, hommes et choses, actions et songes, dans une atmosphère crépusculaire, équivoque, nébuleuse, dérive d'un sentiment qui est à la fois souvenir troublé du temps passé et présage redouté d'une ruine imminente. Mais, dans la conclusion il y a cependant la virile acceptation du futur, d'un futur détesté, mais considéré comme nécessaire et fatal. Il reste l'homme, et avec lui le travail et la foi qui l'inspire et qui deviendra à son tour idéal et mythe. Le poète même, dans sa tristesse virile, a conquis une nouvelle sagesse et a laissé un message de confiance. Il évoquera encore le passé lorsqu'il composera ses Mémoires et traduira la Genèse mais, pensant au futur, il écrira dans *Moun Toumbèu* qu'à celui qui demandera qui est là, enseveli, on répondra:

— *Acò es la toumbo dóu Pouèto* puis un jour on dira: — *Ero un — Que l'avien fa rèi de Prouvenço.*
— *Mai de soun noum li grihet brun — Canton soulet la survivenço. Et, enfin, on dira: Es lou toumbèu d'un mage — Car d'uno estello à set raïoun — Lou mounumen porto l'image.*

Car la réalité d'aujourd'hui se transformera en mythe de la réalité de demain, une réalité humaine et, par là, à aimer et respecter.

(Traduction d'Emile Bonnel)

*

Hatakenaka Tochio, professeur à l'Université d'Osaka

(Japon)

Mireille et le Japon

Le mot félibrige aurait été introduit pour la première fois au Japon par une revue dans un article intitulé *Provence no chitchi chijin* (Les sept poètes de Provence), par le savant de littérature anglaise Togawa-Choukotsou. C'était il y a environ 60 ans et cet article aurait été la traduction ou le résumé de quelque texte anglais. Plus tard, Ouéda-Binn, autre savant et critique littéraire versé dans les littératures européennes, a mis dans sa remarquable anthologie poétique des littératures européennes Kaïtchô-on (Son des marées) quelques traductions de poèmes d'Aubanel. Cette anthologie est célèbre car elle a beaucoup influencé le monde littéraire et fut à l'origine des nouvelles orientations de la poésie japonaise.

Cependant, bien que la littérature française ait été présentée et appréciée au Japon à une époque assez reculée, peu de gens connaissaient la littérature provençale. Ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'une étude spéciale de cette littérature commença à voir le jour, et c'est seulement après la fin de la dernière guerre qu'elle s'est développée pleinement. Maintenant MM. Sougui, Ohachi. Takatsouka et quelques autres jeunes spécialistes s'occupent sérieusement de l'étude des langues et des littératures du Midi de la France et c'est aussi dans la même ligne que je travaille.

Le nom de Mistral est connu par les spécialistes et les étudiants de littérature française au Japon, mais la plupart d'entre eux n'ont pas lu ses œuvres. À plus forte raison, le grand public ignore pratiquement le nom même de *Mirèio*, parce qu'il n'existe pas encore de traduction des œuvres de Mistral excepté quelques petits morceaux lyriques. On peut donc dire sans erreur qu'il n'y a pas d'influence directe de cette épopée sur la littérature japonaise. C'est pourquoi j'ai simplement tiré de *Mirèio* des personnages et des événements qui rappellent certains traits du Japon et m'en ont fait parler.

Il va sans dire que *Mirèio* est un poème qui met en scène la campagne et que tous les personnages sont des paysans. Une telle épopée est quasi-exceptionnelle dans le monde entier et il n'y en a pas de semblable dans la littérature japonaise. Mais le Japon (Nippon ou Nihon de ses vrais noms) est un pays aussi agricole que la France. Les histoires qui ressemblent à celle de *Mirèio* ne sont pas rares dans la campagne japonaise et c'est là la première raison qui nous attire vers l'œuvre de Mistral. Ainsi l'existence de la belle héroïne *Mirèio* nous est chère. Toutefois je désire d'abord évoquer ici son amant *Vincèn*.

Vincèn est vannier; il passe, avec son père, de ferme en ferme et raccommode les corbeilles rompues et les paniers troués. Il est assez vagabond mais il a une hutte au bord du Rhône, pauvre mais c'est un jeune homme qui exerce un métier honnête. Or, son occupation, et elle seule, me rappelle un peuple vagabond connu dans mon pays depuis les temps anciens sous le nom de Sankva.

Le mot Sankva signifie les grottes de montagne et il désigne aussi leurs habitants. L'histoire n'a pas très bien éclairci la date où ce peuple est apparu au Japon ni l'origine des éléments composant ce peuple. Néanmoins cette classe ne constitue pas une autre race que celle de Yamato (ancienne appellation du Japon). Il n'est peut-être pas erroné de dire que les gens qui n'aimaient pas l'agriculture ou les autres occupations stables, ceux qui tenaient au vagabondage et qui haïssaient les lois du pays, tous ceux qui, pour des raisons politiques ou sociales, devenaient traînants du temps entrèrent dans la société des Sankva. Ils n'ont ni patrie ni domicile légal; ils forment des groupes et en suivent strictement les règlements; ils parlent leur argot et ont des coutumes spéciales. Pour vivre, ils passent d'un endroit à un autre suivant les climats et demeurent sous des tentes dressées dans les vallées ou sur les plateaux.

Dans la montagne ils chassent, près de l'eau ils pêchent. Leur profession apparente est de faire ou de raccommode les balais, les vans, les paniers, mais il arrive souvent qu'ils commettent des vols en passant. Jusqu'au début de l'ère de Méiji (il y a à peu près 70 à 80 ans), ils parcouraient presque tout le pays. Dans la région centrale du Honchou (la plus grande des quatre îles principales) qu'ils

traversaient le plus souvent, on faisait des chasses aux Sankwa pour les arrêter et en faire des citoyens ordinaires.

Depuis, la réforme de l'administration locale, le contrôle du gouvernement, la politique visant à les installer en leur accordant un état civil, ont amené une diminution remarquable du nombre de ces errants.

Aujourd'hui ils sont très peu nombreux mais ils n'ont toutefois pas été anéantis. Il y a deux ou trois ans, on a encore radiodiffusé une visite à leur *sébouri* (camp) qui se trouvait, en ce temps-là, à un endroit pas très éloigné de Tôkyô. Parmi les écrivains contemporains il en est, comme par exemple Miçoumi-Kwan, qui empruntent presque exclusivement le sujet de leurs œuvres à la vie de ces vagabonds.

Dans le Chant deuxième de *Mirèio*, on nous décrit la cueillette des feuilles de mûrier. Ainsi que la magnanerie de Provence, le vòçan (élevage du ver à soie) est d'origine chinoise; il fut transmis au Japon par l'intermédiaire de la Corée. La date de son arrivée en notre pays n'est pas précisée mais son entrée de Chine en Corée se fit vers 1123 avant Jésus-Christ. Cette année coïncide avec l'an 2618 à compter du commencement de la dynastie japonaise. Même si, d'après l'avis récent d'une partie des historiens, on soustrait environ 600 ans de ce chiffre, la fondation de l'empire remonte à plus de 2.000 ans. Et dans le mythe japonais, nous trouvons qu'Amatéraçou-Omikami (grande déesse et ancêtre des empereurs du Japon) tissait la soie; ce qui atteste que les Japonais connaissaient déjà l'élevage du ver à soie avant l'ère chrétienne. Cette légende se place donc bien avant les relations de la Tarasque et de Tarascon. Aujourd'hui même, le Japon est le premier pays du monde dans la magnanerie et la production des tissus de soie. L'élevage des magnans et la cueillette des feuilles de mûrier se font dans les fermes et ces travaux sont surtout confiés aux femmes. Etant étudiant, j'ai aimé la Provence rien qu'en trouvant le magnan et la cigale (celle-ci aussi est chère aux Japonais) dans les Lettres de mon moulin, d'Alphonse Daudet. Plus tard, j'ai été vivement attiré par *Mirèio* en lisant les chapitres de la Culido et de la Descoucounado.

Je ne sais pas comment on utilise en France le mûrier et ses feuilles en dehors de la nourriture des vers à soie et de l'ébénisterie. Chez nous, on fait aussi une teinture jaune de son écorce et un médicament de sa racine. Son bois est recherché pour la construction et ses jeunes feuilles sont employées à la façon du thé. À la campagne les enfants aiment à manger son fruit et on en fait aussi une boisson alcoolique.

Magali serait la plus connue de toutes les parties de *Mirèio*. La forme de ce chant est tout à fait semblable à ce que l'on appelle *sômon* dans la poésie japonaise. *Sô* signifie réciproque, réciproquement et mon: entendre, faire entendre. Donc, *sômon* est construit à la façon d'un dialogue dont les partenaires se posent des questions et y répondent. Le contenu de ces poèmes ne se borne pas à l'amour. Mais au sens étroit, le *sômon* traite de l'amour et les poèmes d'amour sont les meilleurs du genre. C'est la partie réservée à ce genre qui constitue les morceaux lyriques les mieux faits dans le Manyôchou, la plus ancienne des anthologies poétiques du Japon.

Dans Magali, je trouve les couplets suivants:

*Iéu, de la rusco d'un grand roure
Me vestirai dins lou bouscas.
O Magali, se tu te fas
L'aubre di mourre,
Iéu lou clot d'èurre me farai,
T'embrassarai!*

Ici, je me rappelle Téika, une des pièces du Nô, théâtre classique en vers: Un bonze arrive d'un pays du nord à la capitale Kyôto, une jeune femme apparaît et le dirige vers la tombe de la princesse Chokouchi. La tombe est toute couverte de lierre. Au prêtre bouddhique intrigué qui lui en demande la raison, la jeune femme répond. La princesse s'était éprise du courtisan-poète Foujiwara-no-Téika et, peu de temps après, elle passe dans l'autre monde. L'âme de Téika, mort à son tour et qui était follement attachée à la princesse, se transforma en lierre et rampa à la surface de la tombe de son amante.

À ces mots, la jeune femme disparaît en révélant qu'elle n'est autre que Chokouchi.

Dans la deuxième partie du Nô, la nuit, le bonze prie pour elle et récite le *soûtra Hokékyô* pour la délivrer du joug des passions terrestres. L'esprit de la princesse réapparaît de la tombe, remercie le prêtre d'avoir pu entrer en paradis grâce à la vertu du *soûtra* et exécute une danse de reconnaissance. Enfin avant l'aube elle rentre dans la tombe que le lierre recouvre à nouveau.

Naturellement, il y a une grande différence entre Magali et cette histoire. La première fût imaginée sur un ton innocent par et pour les jeunes filles de la campagne, tandis que la dernière exprime la douleur de la concupiscence réelle des citadins de grande qualité. Magali a comme décor le printemps du Midi rayonnant, orné de fleurs et de verdure. La scène de Téika se déroule à la fin de l'automne maussade où même la couleur rouge des feuilles est rare et qui est souvent accompagné de froides giboulées.

*Cacalaus, cacalaus mourgueto,
Sorte lèu de ta cabaneto,
Sorte lèu de ta cabaneto,
O senoun, te roumprai toun pichot mounastié.*

Dans le Chant huitième, le garçon que rencontra *Mirèio* chante en prenant un à un ses blancs limaçons. Les Japonais ne vendent ni ne mangent les escargots mais, depuis la plus haute antiquité, cet animal est un ami intime des enfants. Son appellation forme tout un vocabulaire: *katatsoumouri* est le mot le plus commun mais on dit aussi *katatsubouri*, *katatsufouri*, *denndenmouchi*, *dédémouchi*, *maïmaï*, *maïmaï-tsoubouro*, *kagyô* (mot d'origine chinoise)... Et chaque région compte des chansons d'enfant dont le limaçon est le sujet. Par exemple:

*Katatsoufouri, katatsoufouri, tsouno dace.
Kawara no baba ga mamé itté kuwaço.*

Limaçon, limaçon, sors tes cornes.

La vieille de la rivière te donnera à manger du haricot grillé.

Ou

*Katatsoufouri, tsouno dace.
Nicha daçou to, ore mo daçou.*

Limaçon, sors tes cornes.

Si tu les sors, moi aussi, je sortirai quelque chose.

La chanson la mieux connue par tout le pays, c'est:

*Denndenmouchi-mouchi, katatsoumouri,
Omaé no atama wa doko ni arou.
Tsouno dace, vari dace, atama dace.*

Limaçon, limaçon, colimaçon,

Où se trouve ta tête?

Sors tes cornes, sors tes lances, sors ta tête.

Les enfants chantent sur une mélodie au rythme d'abord lent et de plus en plus rapide à mesure qu'ils répètent la chanson.

Je dis que mes compatriotes ne mangent pas le limaçon. Seulement, depuis que la cuisine française a été introduite au Japon, quelques restaurants à l'européenne servent des escargots. Cependant, les Japonais, en général, préfèrent le coquillage de mer *sazaé* (turbo cornu) qui ressemble, quoique plusieurs fois plus grand, à l'escargot et ils le mangent cuit tout comme l'escargot en France.

Mirèio se souvient du conseil de *Vincèn* et fait un voyage imprudent aux Saintes-Maries pour implorer les Saintes de bénir son amour. Nous savons que les Français font des pèlerinages à cette église camarguaise, à Lourdes, à Saint-Jacques de Compostelle. Au Japon aussi il y a beaucoup de lieux saints shintoïstes ou bouddhiques qui rassemblent de nombreux dévots. Spécialement, le tour des quatre-vingt-huit lieux saints du *Chikokou* date de temps très anciens. Plus tard, d'autres itinéraires de pèlerins ont été établis sur ce modèle. Aujourd'hui même, celui du Chikokou est le plus fréquenté. Le *Chikokou* (les Quatre Provinces) est la plus petite des quatre grandes îles qui composent le Japon. C'est là que naquit Kôbôdaichi, fondateur du *Chinngonchou*, une des sectes du bouddhisme japonais. Il fut non seulement grand chef bouddhique mais aussi un éminent encyclopédiste un grand éducateur et un calligraphe célèbre. Il voyagea par tout le Japon, mena une vie d'ascète et combla le peuple de bienfaits. Comme le *Chikokou* est son pays natal et l'endroit où il passa son enfance et sa jeunesse, ce pays a conservé de nombreuses traces de son passage et ce sont elles qui sont à l'origine des quatre-vingt-huit temples. Les pèlerins parcourent à pied tous ces lieux saints. Du printemps au début de l'été, quand le colza est en fleur dans la terre de ce Midi japonais, c'est la saison des pèlerinages. Vêtus d'une robe blanche avec, au dos, l'invocation en caractères chinois *Namou daichi hennjô kongô* (Que la vertu du saint Kôbô brille par le monde entier!) les pèlerins portent des mitaines et des jambières de coton blanc. Sur la tête, un large chapeau en carex avec les mots *Doguyô ninin* (Nous sommes deux avec le saint, c'est-à-dire, le pèlerin n'est jamais seul), à la main un bâton dont la tête est taillée en forme du stupa et, devant la poitrine, une boîte qui contient de petites tablettes d'ex-voto. Quand le pèlerin arrive à un temple, il agite sa clochette, chante le *goéika* (cantique) propre à ce temple, prie le bouddha et offre un ex-voto. Les habitants des routes où passent les pèlerins leur offrent un gîte à bon marché et leur servent gratuitement du thé et des aliments. Dans les montagnes et les plaines où il n'y a pas d'habitations, des patates cuites à l'étouffée, des gâteaux de riz, des fruits sont disposés en plein air à l'abri de la pluie pour que les pèlerins se servent librement.

* * *

René Jouveau

Mirèio, poème musical

Les critiques qui ont étudié *Mirèio* se sont plu à y distinguer divers éléments qui, selon eux, en constituent le fonds. Il y a beaucoup de choses dans *Mirèio*, beaucoup de choses que Mistral a voulu y mettre, qu'il a fondues ensemble et dont toutes ont leur importance dans le poème. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier comment ces divers éléments s'y associent et l'on pourrait se demander si leur fusion y est ou non parfaite.

Sans qu'il soit besoin de nous livrer à semblable étude, il est certain que l'unité de *Mirèio* est, en grande partie, assurée par la strophe du poème, bien sur, mais par d'autres traits aussi qui se retrouvent d'un bout à l'autre de l'œuvre et qui en assurent, pour leur part, l'unité profonde.

Un trait important de *Mirèio* me paraît être son caractère musical. Et je n'entends pas, par musical, ce caractère que l'on prête volontiers à la poésie et qui se limite à une agréable disposition des sons dans le vers. Certes, Mistral est à ce titre un des plus grands, des plus parfaits, des plus extraordinaires musiciens du Verbe, un des créateurs les plus féconds de rythmes chantants comme disait Devoluy. Mais la musique des vers n'est pas un trait spécial à Mistral et l'on peut faire, semble-t-il, au sujet de *Mirèio* d'autres rapprochements et des plus curieux avec la musique.

L'agencement des mots dans la phrase poétique est, sans doute, plus euphonie que musique et en tout cas ne peut être apparenté à la musique que du point de vue de l'euphonie. L'exubérance que traduisent, en particulier, les trois rimes qui dans la strophe mistralienne s'entrechoquent aux vers 4, 5 et 6 font un effet énorme mais, à la vérité, plus verbal que musical, encore que, nous le verrons, le

mot chez Mistral puisse souvent être considéré comme l'intervention sonore d'un instrument de percussion.

En réalité, le caractère musical de *Mirèio* tient à une multiplicité de traits qui affectent tout autant le vers et la strophe que le poème lui-même et son contenu. Sans doute la langue provençale se prête-t-elle déjà plus que le français aux modulations soniques. Ses belles diphtongues offrent à la voix humaine des inflexions qui, par leur caractère, suscite une émotion de la voix comparable à celle qui affecte l'organe du chanteur et il y a là, certes, un trait de musique. Mistral, conscient dans *Mirèio* de ce pouvoir du provençal, a vraiment manié la langue avec un véritable génie musical. On trouve, en effet, dans *Mirèio*, et c'est là une première remarque, tous les effets qu'utilise la musique: tour à tour une plus grande lenteur ou une plus grande rapidité, un volume plus ou moins grand de sons, et, bien entendu, le contraste qui naît de ces différences du mouvement ou du volume musicaux. Mistral connaît, dans *Mirèio*, l'usage de la rupture brutale, suivie d'un silence qui n'est pas un des moindres effets de la musique. Il sait faire succéder un grand silence à un grand vacarme et de ce silence faire naître la petite phrase d'où la vague sonore s'élèvera à nouveau. Mistral aime ces sortes de refrains qui se mêlent au récit comme des leitmotive, rompant en quelque sorte le récit pour s'y introduire comme le ferait un thème secondaire dans une symphonie. Parlant de ce caractère musical de *Mirèio* avec Sully-André Peyre, j'eus la joie de lui entendre dire que chacun des chants de *Mirèio* comprenait un prélude, un interlude et un finale. Ce qui est sûr, c'est que cette assimilation de *Mirèio* à une œuvre symphonique ne saurait échapper à personne. Il y a vraiment dans le poème de Mistral une mise en œuvre de toutes les ressources musicales du langage poétique. Et l'on peut évidemment se demander ce qu'était à l'époque de *Mirèio* la culture musicale de Mistral. Si Mistral n'avait probablement jamais entendu de musique symphonique, il connaissait certainement la musique sacrée à laquelle il avait été initié dans son enfance (cf. *Memòri e Raconte*). Il faut penser que le génie de Mistral a fait le reste.

Si du domaine de l'expression poétique nous passons à celui du contenu poétique, nous retrouvons, ici encore, des traits qui ressortissent à la musique. Par exemple, l'épisode du nid que l'on trouve au chant II reparait au chant IX et à ce propos on peut mettre en doute la phrase des Mémoires et Récits où Mistral écrit:

De plan, en vérité, je n'en avais qu'un à grands traits et seulement dans ma tête. Voici: je m'étais proposé de faire naître une passion entre deux beaux enfants de la nature provençale de conditions différentes, puis de laisser à terre courir le peloton, comme dans l'imprévu de la vie réelle au gré des vents!

Où Mistral galèje, ce qui est fort possible, ou son génie savait mieux que lui où il allait quand il commença *Mirèio*. Il est impossible, en effet, de lire *Mirèio* sans être frappé dès le premier chant par l'annonce du malheur qui advient au chant XII. On peut dire que, d'un point de vue musical, il y a, dès les premiers chants de *Mirèio*, une basse continue qui sous-entend le drame à la façon dont on l'entend dans l'Inachevée.

De même, les crescendo verbaux que l'on peut facilement suivre dans tel chant de *Mirèio*, ont leur équivalent dans le crescendo qui tiennent aux épisodes du drame, comme par exemple au chant IV la série des prétendants s'ordonnant du moindre danger au majeur.

Il y a dans ces divers aspects de *Mirèio* des traits de musique dont il convient maintenant de donner quelques exemples en suivant le poème.

On sait que Mistral a refait le début de *Mirèio* très probablement à un moment où il était en parfaite possession de son art et, de ce point de vue, il est très intéressant. *Mirèio* débute par un octosyllabe parfaitement isolé par son point, espèce d'accord qui tombe dans le silence de l'attente. Et tout aussitôt commence une phrase plus longue qui contraste avec la phrase courte du début, mais que soudain, à son tour, interrompt une autre phrase nerveuse, forte, débutant par un *coume èro* à la rime qui brise l'élan de la première phrase et lui juxtapose une nouvelle phrase courte préluant elle aussi au développement du chant.

Dans la seconde strophe, le mouvement a changé: des brefs accords nous sommes passés à une phrase plus longue, plus solennelle. Mistral enfle le ton. On perçoit, dans la strophe un crescendo orchestral. *Vole qu'en glòri fugue aussado* renchérit sur *emai soun front noun lusiguèsse* et le dernier vers: *car cantan que pèr vautre, o pastre e gènt di mas*, avec son point d'exclamation, conclut la profession de foi mistralienne par un premier coup de cymbales.

La strophe qui suit prend un ton en dessous pour s'élever très rapidement jusqu'au troisième vers qui marque un sommet, tandis que *Lou sabes* au quatrième vers marque une rupture orchestrale qui introduit une nouvelle phrase qui va se préparer, puis se développer dans la strophe 4 avec une lenteur solennelle jusqu'au vers fameux:

Fai que posque avera la branco dis aucèu!

qui conclut cette présentation de *Mirèio* par une note claironnante.

Il y a, dans ces quatre strophes, une variété étonnante qui, à notre avis, ne peut être dite que musicale et orchestrale. D'ailleurs, tout le chant I mériterait, en ce sens, un commentaire. Pierre Lasserre, qui a été le premier à relever ce caractère musical de *Mirèio* a écrit:

— Les scènes si vives, le train si brillant de ce chant premier s'achèvent et expirent dans une note de rêverie large et douce. On n'entend plus que les douces rumeurs du silence nocturne et les battements du cœur de la jeune fille. Mistral excelle à ces transitions d'un mouvement à l'autre. C'est, chez lui, une vertu quasi-musicale. Il a une inimitable manière pour passer du presto à l'andante, pour revenir de l'andante à l'allegro. Il en tire de puissants effets qui ne sont qu'à lui.

Si nous passons au chant II, nous pouvons y noter d'abord le crescendo général qui naît du simple dialogue de Mireille et de Vincent pour arriver à la dernière strophe du chant à son point culminant de passion. Mais à l'intérieur même du chant, quelle variété musicale! Et d'abord, il y a ce *cantas*, *cantas magnanarello*, dont Pierre Lasserre dit encore:

— Et n'est-ce pas un trait de musique, d'enlevante musique, la strophe célèbre par laquelle s'ouvre le second chant, devenu le plus populaire du poème, le chant où éclate entre Vincent et Mireille l'aveu d'amour:

Cantas, cantas magnanarello...

De cette strophe dont le français ne peut rendre l'harmonieuse langue, le poète fait comme un refrain, comme une reprise de symphonie. Cinq fois elle revient, chaque fois ramenée avec un imprévu plein de grâce, chaque fois s'imprégnant de la couleur et de l'émotion du développement qu'elle couronne ou qu'elle annonce, ici passionnée et hautement sonore, là murmurante et légère, selon que les deux enfants, dont ce chant répète d'un bout à l'autre le long dialogue d'amour, se livrent à l'espièglerie rieuse de la jeunesse, ou bien que, leurs visages devenus plus graves, le cri de nature jaillisse de leurs lèvres.

J'ai parlé de basse. Elle existe dans ce chant II où les signes précurseurs de l'adversité ne manquent pas et dont la gaîté même cache de dangereux dessous:

Vai, de crèire que t'ame acò fai pas mouri

dit Mireille.

Mais, dans ce chant aussi, Mistral use de ces brusques ruptures qui créent un silence soudain dans le poème, d'autant plus grand, d'autant plus angoissant que les précède un tumulte orchestral:

*E souto éli vèn que la branco
Tout-en-n-un cop peto e s'escranco...!
Au coui dóu panieraire, elo, en quilant d'esfrai
Se precepito e se i 'embrasso;
E dóu grand aubre que s'estrasso
En un rapide viro-passo
Toumbon, embessouna, sus lou souple margai...*

strophe qui suit la phrase:

Fres ventoulet, Larg e Gregau...

qui reprend pianissimo, après la courte pause que Mistral marque par des points de suspension et réascensionne lentement jusqu'au vers:

Lou tèms qu'a tout lou mens pantaion lou bonur!

pour reprendre aussitôt et, d'un mouvement tout semblable, *sotto voce*, aboutir à un vers solennel, grave, qui renchérit sur le dernier vers de la strophe précédente:

Leissas-lei s'emplana dins lis èr benastru!

Au chant III, le danger commence ou plutôt continue à rôder autour de Mireille en la personne des *magnanarello* à la langue vipérine. Mireille connaît les premiers effets du mal. Il y a moins d'action, moins de passion dans ce chant qui marque, après l'explosion de passion du chant II, le retour à un calme relatif et en tout cas trompeur.

Le chant IV, qui continue le mouvement du chant III, va accentuer le danger. Les prétendants à la main de Mireille se suivent dans un ordre de danger croissant. Déjà, avec Véran, la Camargue entre dans sa vie, la Camargue, ce pays des cavales amantes de la liberté, de cette liberté dont Mireille mourra et, quand, on dit que dans *Mirèio* le bruit de l'orchestre n'est jamais absent, on peut citer ici les strophes du chant IV où Mistral, présentant les prétendants de Mireille, fait intervenir comme une sorte de prélude au drame qui se rapproche à grands pas maintenant: *la tempèsto e l'endoulible*, le vacarme de la tempête et du déluge. La présentation de Véran prend ainsi, dans ce poème, une importance que sa personnalité ne comporte pas. Mais il s'agissait, pour Mistral, de passionner l'action dans le sens du drame de Mireille, d'enfler le volume orchestral afin d'arriver à ce paroxysme dont Mireille est d'ailleurs parfaitement inconsciente, avec l'arrivée d'Ourrias. Mireille a beau se moquer du gardian, son rire de jeune fille est d'autant plus déchirant qu'il se lève sur ce fond agité et sombre qu'elle ne voit pas. Et Mistral va continuer à libérer les forces du mal dont le grondement va croissant avec de moins en moins de repos, juste assez pour accuser les contrastes et briser l'âme du lecteur par le rappel d'un bonheur délicieux et menacé.

Au chant V, c'est la fin du jour. C'est le moment où le couchant va teinter l'horizon de traînée de sang. La scène devient de plus en plus sombre et dramatique. C'est dans ce décor de tragédie que Mistral va évoquer les amours de Mireille et de Vincent. Remarquons-le. Ils ne sont pas ici à leur place vraie mais comme une parenthèse, comme le rappel des phrases délicieuses du chant II. Ils font attendre le drame, en brochant sur sa terrible tonalité leurs notes de passion heureuse. Le ton d'ailleurs des amours de Mireille et de Vincent n'est plus celui du chant II. En dépit de vers mignards dont Mistral use, dirait-on, pour éluder le drame:

*Mai parlen plan, o mi bouqueto,
Que li bouissoun an d'auriheto*

repris comme un leitmotiv, le ton du dialogue entre les deux amoureux s'est élevé. Plus exactement, Mistral l'a repris à la hauteur où il était arrivé à la fin du chant II. Les strophes de *l'erbeto di frisoun* offrent un crescendo, un halètement qui se marque par tous ces e:

E laisso!... E la vesès!... E tant que pòu... E libro enfin...

Mireille seule est capable de dépassionner le dialogue. Elle pince Vincent et s'échappe en riant. Et c'est tout aussitôt, sur cette note gaie, heureuse qui, pour un instant, semble conjurer le drame, que survient la rencontre des deux hommes que nous attendions depuis le début du chant. Nous en arrivons aux mots, coups de poing ou plutôt coups de gong, à ces mots que Mistral a choisis forts, percutants et qui retentissent profondément dans la sensibilité du lecteur. — Panto! hurlé par Vincent, éclate vraiment comme un coup de gong. Mistral place à la fin du vers des mots rares, dont la consonance a le poids d'un poing:

*Mereviha de trouva 'n ome
Sus quau enfin sa ràbi gome...*

Et que penser de:

*Long galagu que t'estrampales
Sus ta ganchello*

qui dessine une sorte de don Quichotte grotesque et dont surtout les l multiplient la force verbale de l'insulte.

Tout le morceau n'est qu'un échange violent non seulement de coups mais de mots, mais de sonorités brutales et de coups de gong sinistres. Soudain, c'est le silence, dont Mistral se sert comme d'un effet musical de contraste et aussitôt chante la strophe suave et lumineuse, limpide et luisante, brillante et claire comme la vibration de la lumière dans l'éther (Pierre Azéma):

La Crau èro tranquilo e mudo...

Belle musique de cordes qui oppose à la méchanceté de l'homme la divine sérénité de la nature et la bienheureuse inconscience des bêtes. Ce n'est là, d'ailleurs, qu'un interlude, le temps de préparer le lecteur à une nouvelle secousse. C'est alors le passage qui s'achève par le vers extraordinaire:

Aniue li loup de Crau van rire, à tau festin!

et à nouveau c'est la strophe

La Crau èro tranquilo e mudo...

qui revient à la façon d'un leitmotiv dont nous connaissons maintenant l'usage chez Mistral.

La fin de ce chant V, qui fait une très grande place à l'imagination visuelle du lecteur, ne laisse pas néanmoins de faire appel aux ressources musicales de la langue. Ce ne sont que sonorités étouffées qui tendent, de plus en plus, à une sorte de silence que trouble seul le bruit de l'eau, celle que l'écope rejette et celle qui clapote autour de la barque. Et c'est le *sabe pas nada, capitani!* qui éclate soudain comme un coup de tonnerre, la reprise des cuivres dans un tintamarre formidable et d'autant plus éclatant qu'il conclut un mouvement à peine perceptible de l'orchestre. Il y a là un effet musical particulièrement net.

Je ne dirai rien du chant VI. Du point de vue de la progression musicale de l'œuvre, il représente sans doute une sorte d'andante. Placé au centre même du poème, voulu par Mistral pour des raisons multiples et sans doute étrangères au crescendo dramatique du poème, Mistral l'a conçu comme une sorte de répit inquiétant. Tout ce monde infernal qui grouille sous la terre lumineuse de Provence, reliquat de toutes les peurs de nos ancêtres, si Vincent y trouve la guérison n'est pas fait pour nous rassurer. C'est en tout cas, semble-t-il, une façon de voir dans ce chant un élément du drame qui ne peut lui être retranché sans dommage. Il n'est pas mauvais non plus que le lecteur se repose un peu, se prépare à ce qui va suivre. Car ce qui va suivre ne tolérera plus guère de répit au drame, à peine ce qu'il en faut pour lui rendre, par comparaison, toute son âpreté et toute sa cruauté.

En effet, au chant VII nous retrouvons l'atmosphère de passion que nous connaissons déjà. Ici, c'est le mistral qui sert d'ouverture au chant et qui accompagne la parole de Vincent:

*Lou mistrau pouderaus courbaire
Dis àuti pibo dóu teraire
A la voues dóu jouvènt apoundié soun ourla.*

Le vent, ne l'oublions pas, est la punition des luxurieux dans l'Enfer dantesque où il symbolise l'entraînement et l'égarément de la passion amoureuse. Le trouble est partout, sur la terre, sur le

Rhône et dans le cœur de Vincent. Le drame court, le drame se précipite. Et c'est à Maître Ambroise de le stopper d'un seul mot qui, placé en évidence à la rime, prend une valeur explosive: *Bartavèu!* C'est, on le voit, toujours cette rupture brutale interrompant une phrase que Mistral va d'ailleurs reprendre aussitôt, pour, à nouveau, l'interrompre par le vers:

Richesso e paureta, foulas, te respoundran.

Procédé analogue dans la scène entre les deux vieux, encore que cette scène soit plus purement dramatique. Ici encore la violence déchaîne une sorte de tonnerre orchestral. Anas-vous en au tron de Diéune est un de ces vers qui éclatent comme un coup de cymbales à la fin d'un crescendo terrible et la réplique de Maître Ambroise, plus sobre, plus sourde, ressemble à ces coups de l'instrument qui retombe avec la force seule de son propre poids:

Adessias! quauque jour noun fuguès regretous!

Et ce sont les deux vers magnifiques:

*E lou grand Diéu emé sis ange
Meno la barco e lis arange*

où l'on retrouve ce procédé mistralien, que maintenant nous connaissons bien, de rupture du récit, de rupture du drame, pour faire intervenir une phrase purement musicale qui introduit dans le poème le thème de l'ordre divin exactement comme le thème des oiselets y introduisait celui du désordre humain.

Nous sommes au point de rencontre de deux flux musicaux, l'un qui vient des sources du poème et l'autre qui vient en éclaircisseur des confins du poème, exactement comme Béatrice vient prendre Dante à la sortie du Purgatoire des mains de Virgile. Outre le caractère musical de la phrase mistralienne et la façon dont elle s'insère dans l'ensemble, il y a dans cette annonce d'un développement futur, un trait musical indubitable.

— A ce moment, écrit Pierre Lasserre, éclatent les cris de la danse et les pétilllements de la flamme dont les clartés se répandent à l'intérieur de la maison. Il y a là un des contrastes enlevants, une de ces souveraines transformations du mouvement et du rythme dont j'ai indiqué le merveilleux effet et qu'envieraient, encore une fois, les plus grands musiciens.

Au chant VIII, Mireille fuit. Ce chant éminemment dramatique, mais quel chant n'est pas dramatique dans *Mirèio*, s'achève sur une vision tranquille du monde, *Mirèio* étant, par excellence, une lutte angoissante entre le désordre et l'ordre, le tumulte et la paix.

Au chant IX, le poète abandonne Mireille pour revenir au mas. La fiévreuse atmosphère qui y règne, l'angoisse que l'on y connaît est la nôtre. Nous souffrons, nous aussi, d'avoir à attendre le sort réservé à Mireille. Il y a dans ce chant IX une agitation que Mistral traduit fort bien par la répétition du message porté par l'échanson.

Ome! escoutas qu'a dit lou mèstre...

Il y a là un rythme rapide, haché, haletant, qui coupe le souffle. Lorsque les hommes sont rassemblés autour du maître, voilà les présages de malheur qui s'accumulent, dont celui du nid envahi par les fourmis, rappel du nid qui, au chant II, nous l'avons vu, annonçait le drame. Et, comme on pouvait s'y attendre, le chant ne s'achève pas sans que, le volume orchestral croissant, retentissent les mots lourds à la rime: *clapouiro*, engloutis aussitôt par le silence, par ce silence vers lequel nous allons:

*Urous, entre li lèio jancho
Li vòu de mousquiho un revoulunant au fres!*

Du chant X au chant XII, nous allons assister à une lutte entre l'ordre et le désordre. Il s'agit pour Mistral d'anéantir le désordre dans l'ordre, de résoudre le drame en une musique apaisée, sorte de largo où le mal le cède peu à peu au bien comme un thème musical le cède à un autre, se résoud en lui.

Le chant XII débute par une admirable phrase musicale qui, par delà ce qu'elle dit, est l'annonce de la paix qui se prépare:

Au païs dis arange à l'ouero...

C'est de nouveau le soir et son apaisement. Mireille est agenouillée dans l'église. Ses parents arrivent. Et alors, dominant le désordre de cette famille éplorée, toute l'église se met à chanter. Cette voix du peuple des Saintes est bien une voix qui couvre toute autre voix, une sorte de tonnerre, mais comparable celui-là au tonnerre des orgues qui, dans une église, s'ébranle soudain dans un fracas musical, anéantissant toute autre voix que celle de l'Espérance et de la Foi:

*E coume i vabre d'uno coumbo
Lou brut d'un gaudre que trestoumbo
Vai esmòurre lou pastre amount sus li cresten
Dòu founs de la glèiso mountavo
E tout lou tèmples ressautavo
Dòu cantico tant bèu que sabon li Santen.*

Mis à part le fait qu'il s'agit d'un cantique, l'effet lui-même dans le poème de ces voix qui interviennent soudain dans le drame est un effet musical particulièrement net. Mistral a. une fois de plus, déchaîné les voix de l'orchestre mais, cette fois, le tumulte orchestral a changé de signe. Il est le tumulte qui fait taire le désordre et si, dans le finale de *Mirèio*, on entend encore les cris de douleur des hommes, c'est par un cantique que s'achève le poème, un cantique à qui il manque à peine une véritable musique.

Envisagée comme une œuvre musicale, *Mirèio*, on le voit, trouve une ligne, une ordonnance, qui suffiraient à son unité. On peut tout oublier de ce qu'il y a dans *Mirèio* pour ne retenir que cet agencement de vastes phrases musicales bâties sur les thèmes simples du désordre et de l'ordre, du tumulte et de la paix.

Celui qui lit *Mirèio* est captivé par le spectacle de la beauté et de l'amour, agité par celui du mal, déchiré par celui du martyr et n'aspire qu'à la paix. Le poète l'entraîne avec lui sur un chemin encombré mais qui, à aucun moment, ne lui laisse oublier qu'il est celui d'un calvaire et ne cesse de lui faire désirer la fin de ce calvaire, la sortie de ce tunnel. Autrement dit, il y a, dans *Mirèio*, un poème symphonique de la Croix et rien de ce que Mistral a pu mettre dans son poème n'empêche d'entendre cette musique qui parcourt son œuvre de bout en bout. C'est peut-être cette musique qui est l'essentiel même de *Mirèio*, je veux dire, ce qui en fait la plus essentielle beauté, l'expression de ce qui, dans l'âme du poète, existait sans doute de plus authentiquement ému, de plus authentiquement lyrique, de plus authentiquement humain.

* * *

**I. Kukenheim,
professeur à l'Université de Leyde**

Mireille à Leyde

Les Hollandais sont rarement incommodés par un excès d'imagination: ils sont réalistes ou prétendent l'être, ce qui est déjà significatif. Ne comparez devant eux, Mistral ni à Homère ni à Virgile; ne suggérez pas qu'il vaudrait la peine d'étudier le provençal pour lire Mireille comme il

vaut la peine d'apprendre l'italien pour lire la Divine Comédie. Dites simplement que c'est un grand poète de chez vous et ils vous croiront.

Si vous parlez de la beauté de la langue et de la littérature provençales, commencez par le concret: signalez la diversité des climats de la France, pays nordique et méditerranéen à la fois, rappelez que, si le Hollandais veut être sûr de vacances ensoleillées, et Dieu sait s'il en a besoin! il les trouvera dans le Midi. Parlez-lui des toiles embrasées de soleil de Van Gogh: il est amateur de tableaux, qui sont encore des choses concrètes.

Attirez son attention sur les couleurs claires qui sont en vogue et tendent à supplanter les couleurs sombres qu'aimaient nos pères, sur l'architecture moderne, sur la mode féminine: tout cela nous arrive du Midi. Comme le Pont du Gard et la Maison Carrée sont représentés dans tous les agendas de lycée, faites appel à ses souvenirs historiques, passez ensuite à la culture médiévale, moins connue chez nous que l'Antiquité, pour aborder enfin un sujet insolite: le Midi qui a encore une langue et une littérature à lui.

Vous l'étonnerez: il les ignore puisque tout son intérêt est centré sur Paris. La France méditerranéenne, il ne la connaît que du point de vue climatologique et historique; surtout par le climat: pendant huit mois, les voitures hollandaises se suivent à la file le long de la Côte d'Azur. Mais la culture provençale ne lui est pas familière. Comment la connaîtrait-il, puisqu'elle se cache dans les milieux folkloristiques et chez quelques rares libraires?

A l'Université, le professeur devine une sourde opposition quand il annonce des cours de provençal moderne: quel intérêt avons-nous, se demandent les futurs professeurs de français, à connaître cette matière? Aussi, connaissant le caractère pragmatique de mes auditeurs, je parle d'abord de l'intérêt des études provençales en fonction de celles de la langue française, avançant qu'ils comprendront mieux l'histoire du français en la comparant à celle d'autres langues romanes parmi lesquelles figure également le provençal. Voyez, dis-je, comment une langue se développe sans l'intervention tyrannique de Paris et des grammairiens, comment elle s'est diversifiée par l'absence d'un centre administratif, comment elle a évolué en liberté. Ecoutez la gamme étendue des diphtongues et des triptongues: tel doit avoir été le français du Moyen Age qui est pour vous une matière obligatoire.

Je tourne quelques disques: la Coupo se fait entendre dans la salle de cours, *Mazurka souto li pin, Lis Estello, Farandoulo*. Tout cela est charmant, mais ne sert qu'à mettre l'auditoire dans l'ambiance qu'il faut.

Enfin, après quelques heures de morphologie, l'armature même de la langue, j'aborde la lecture de Mireille dans la nouvelle édition de Rostaing et Jouveau.

Dès le début, les étudiants qui, tous, ont eu une formation classique, le latin et le grec sont des matières obligatoires du programme des lycées qu'ils ont fréquentés, retrouvent un milieu qui leur est familier.

Cante uno chato de Prouvènço.

C'est Homère! En effet, Mistral ne se dit-il pas lui-même un *umblé escoulan* du poète grec? Oui, l'auteur de Mireille se rend compte que jamais il ne pourra atteindre aux sommets d'une poésie qui jouit d'un prestige de près de trois millénaires et mes auditeurs s'en rendent compte eux aussi: par-ci par-là, la rime est trop facile.

*Bello jitello proumierenco,
E redoulènto, e vierginenco,
Bello frucho madalenenco;*

et les remplissages versificatoires ne manquent pas: que fait le pièi dans

Qu'emé soun drole pièi passavo,

ou encore

Mai quand la caud pièi s'apasimo?

Par conséquent, pas de comparaison avec les vers virgiliens, si compacts, si denses. N'importe. Les jeunes gens sont pris par l'intrigue de l'histoire, entraînés aussi par le rythme mistralien. Nous continuons donc, malgré les difficultés d'un vocabulaire local qui demande d'amples commentaires pour les Méridionaux eux-mêmes, nous continuons en dépit des savantes comparaisons suggérées au poète par une flore et une faune qui diffèrent en tous points avec celles du Nord: d'être amené parmi des hommes dont la vie, le caractère et les mœurs s'opposent, sous bien des rapports, à ceux des Nordiques, ne laisse pas d'être d'un charme spécial. C'est l'étrange Midi qui irradie jusqu'au Nord nébuleux.

Si tous les étudiants ne sont pas également enthousiastes, du moins y a-t-il parmi les cinquante qui suivent le cours, cinq ou six qui seront intéressés au point de choisir le provençal comme matière secondaire: ils visiteront, dans leurs longues vacances, le milieu où se situe la belle histoire de Mireille et de Vincent: ils verront autre chose que la Promenade des Anglais et ce sera la joie incomparable de la découverte d'un monde nouveau. Désormais, la Provence, la vraie, pourra compter sur eux.

Par la force des choses, nos Facultés des Lettres sont incapables d'obtenir un très large public intéressé à la lecture de textes provençaux modernes, mais elles pourraient, au moins, attirer l'attention sur cette composante notable de la culture française, et, si les études occitanes ne pourront occuper qu'une place marginale dans le programme des études romanes, puissent les professeurs leur accorder cette place: elles y ont droit.

*

Charles Mauron

Mireille et son destin

Mireille est un être de poésie. Le psychologue, devant une telle image, pourra prendre deux attitudes. Dans la première, il obéira à l'auteur, feindra de croire à la réalité d'une jeune fille nommée Mireille. Il en lira l'histoire comme une observation, notera les paroles, les attitudes, les actions, bref le comportement dans des circonstances données. À la lumière de ces faits, il classera et jugera le cas humain. Mais supposons que, changeant de point de vue, il refuse d'obéir à l'auteur et de croire à sa feinte: Mireille n'est plus une jeune fille mais un phantasme né dans l'esprit de Mistral. La réalité est transférée du poème au poète, et ce dernier devient le véritable objet d'étude.

Scientifiquement, je crois la seconde attitude seule juste. La première me paraît dangereusement conventionnelle. Quand on écoute un conte, il faut y croire, mais en imagination seulement, sans laisser engager son sens du réel; or, on l'engage trop quand on porte des diagnostics sur des fantômes, que nul n'aura jamais à secourir ou à féliciter. Je vais donc tenter simplement de dire ici comment Mistral semble avoir vu Mireille et, en retour, ce que Mireille nous révèle peut-être de Mistral.

Naturellement, le degré de ma sympathie pour Mireille ou pour les autres personnages n'a aucune importance. Cette remarque va de soi. Elle annule pourtant une grande part des jugements portés sur le poème et sur son héroïne. Mireille est ce qu'elle est, dans l'esprit de Mistral. Par exemple, elle aime Vincent. Or, bon nombre de lecteurs et de lectrices n'accordent à Vincent qu'une sympathie, voire une estime médiocres. Beau parleur, mais faible, dit-on. Ourrias, du moins, est un homme. Ainsi l'on rêve d'une autre Mireille, donc d'un autre Mistral aux environs de 1855.

Le premier travail objectif est de rechercher, de chant en chant, de strophe en strophe, comment parle et agit Mireille, dans un contexte donné. Glane rapide de quelques centaines de vers, le poème

en compte sept mille. On classe ensuite aisément ces trouvailles, et aussitôt des faits importants se dégagent.

Mireille, par exemple, exprime de la joie, de l'amour, de la douleur, mais point de haine. L'agressivité paraît absente du tableau. Au plus fort de son désespoir, la jeune fille laisse échapper une parole de ressentiment contre son père; elle maudit aussi la richesse qui cause son malheur. En dehors de ces émergences précises (au début du chant VIII), je ne note que de vagues affleurements ou des expressions symboliques. Parlera-t-on alors d'agressivité refoulée? Peut-être, encore faudrait-il discuter si le refoulement concerne l'héroïne ou le poète, hypothèses prématurées à ce point de notre recherche.

Restons-en aux données immédiates: Mistral voit Mireille sans haine. Il ne lui permet pas de vraie manifestation agressive, il la veut purement victime, jusqu'au martyr, jusqu'à la sainteté. L'agressivité du poème s'exerce contre elle. La douleur de la jeune fille est donc une passion.

Restent l'amour et la joie: nous nuancerons ensuite. L'amour a pour objet Vincent et rien que lui; le délire dissout, l'extase noie cette constance, sans l'infléchir vraiment ni la détruire. C'est la joie qui change à mesure que se déroule le poème, passant du registre païen au chrétien, du naturel au surnaturel. Elle change d'ailleurs pour rester fidèle à l'amour, qui représente, lui, un absolu. Tant que l'amour charnel est possible, la joie se loge dans la chair; lorsque l'amour charnel se révèle impossible, l'absolu et la joie s'en vont ailleurs. Les Saintes président à ce départ:

*E lou grand mot que l'ome óublido,
Ve l'eici: La mort es la vido!
E li simple, e li bon, e li dous, benura!
Emé l'aflat d'un vènt sutile,
Amount s'envoularan tranquile,
E quitaran, blanc coume d'ile,
Un mounde ounte li Sant soun de-longo aqueira!*

(Et le grand mot que l'homme oublie, — le voici: la mort, c'est la vie! — Et les simples, et les bons, et les doux, bienheureux! — A la faveur d'un vent subtil, — au ciel ils s'envoleront tranquilles, — et quitteront, blancs comme des lis, — un monde où les saints sont continuellement lapidés!) (Chant X).

Dans la psychologie de Mistral lui-même, cette strophe a une importance certaine. Le poète la fit inscrire, lorsque sa mère mourut, sur les lettres de faire-part. La mère de Mistral, je l'ai dit abondamment, joua un rôle essentiel dans la vie affective et créatrice du Maillanais. Adélaïde était son prénom. La chambre du poète, demeurée intacte, offre une seule image de piété: Sainte Adélaïde. Je ne rappelle tout cela qu'en passant. Le point actuel est celui-ci: la joie de Mireille quitte la terre, parce que la terre se révèle inhabitable pour l'amour absolu. Ainsi l'amour absolu et la sainteté sont profondément assimilés l'un à l'autre. Et dans la mesure où l'amour de Mireille pour Vincent a toujours été absolu, elle a toujours été sainte.

Voici donc un résultat assez simple. Mireille figure, aux yeux de Mistral, ce que l'on pourrait nommer une puissance de communion, confondant de façon indestructible la joie de vivre (aussi changeante que fidèle), l'amour absolu, la pureté sainte. La douleur infligée du dehors chasse cette communion de la terre, modifiant ainsi nécessairement la tonalité de la joie.

Etre de poésie, puissance de communion, Mireille pourrait être aussi comparée à un accord. La douleur l'altère sans en rompre l'harmonie. Cependant, toutes ces images, si elles permettent de mieux saisir quelques relations essentielles ne remplacent pas le poème. Il faut sans tarder revenir au texte.

Autant commencer par le portrait.

*Dins si quinze an èro Mirèio...
Coustiero bluio de Font-Vièio,
E vous, colo Baussenco, e vous, plano de Crau,
N'avès pu vist de tant poulido!*

*Lou gai soulèu l'avié 'spelido;
E nouveleto, afrescoulido,
Sa caro, à flour de gauto, avié dous pichot trau*

*E soun regard èro uno eigagno
Qu'esvalissié toute magagno...
Dis estello mens dous èi lou rai, e mens pur;
Ié negrejavo de trenello
Que tout-de-long fasien d'anello;
E sa peitrino redounello
Ero un pessègue double e panca bèn madur.*

*E fouligauo, e belugueto,
E sòuvagello uno brigueto!...
Ah! dins un vèire d'aigo, entre vèire aquéu biai,
Touto a la fes l'aurias begudo!*

(Mireille était dans ses quinze ans... — Côte bleue de Font-Vieille, — et vous, collines Baussenques, et vous, plaines de Crau, — vous n'en avez plus vu d'aussi belle! — Le gai soleil l'avait éclosé; — et frais, ingénu, — son visage, à fleur de joues, avait deux fossettes.

Et son regard était une rosée — qui dissipait toute douleur... — Des étoiles moins doux est le rayon, et moins pur; — il lui brillait de noires tresses — qui tout le long formaient des boucles; — et sa poitrine arrondie — était une pêche double et pas encore bien mûre.

Et folâtre, et sémillante, — et sauvage quelque peu!... — Ah! dans un verre d'eau, en voyant cette grâce, — toute à la fois vous l'eussiez bue!..) (Chant I).

La pure sainteté, la rosée de la grâce (guérisseuse des maux), une douceur déjà céleste, tout cela est promis dans le regard. Mais les promesses de joie et d'amour sont celles d'une enfance à peine nubile. La première strophe, aurale, déploie surtout des gaietés naissantes, collines au soleil levant, fleurs nouvelles, fossettes. La seconde strophe, par contre, s'offre déjà comme un verger nocturne, à peine et très délicatement interdit, non sans coquinerie ni gourmandises. Le blé de lune n'est pas loin, non plus que le bain furtif de l'Anglore. Ici, pourtant, la gaieté sauve tout, et le regard peut devenir grave sans crainte. L'accord est impeccable, mais subtil.

Il se renouvelle dans le début de la troisième strophe. Pour *fouligauo*, le Grand Trésor donne les harmoniques suivantes: enjouée, folâtre, évaporée, frivole.

À *belugueto*, on trouve: vive, alerte, pétillante, sémillante. *L'aurias begudo dins un vèire d'aigo*, locution courante, correspond à peu près au français: On l'aurait croquée, mais en plus frais et en plus pur. D'ailleurs, cette eau ne se laisse pas boire: elle fuit.

Dans Calendau, Mistral, invoquant l'âme de son pays, la dit: *jouiouso, fièro e vivo*. Telles il voit la Provence et Mireille. L'impression primitive est celle d'une lumière en mouvement rapide. La joie de *fouligauo* est un peu ivre; dans *belugueto*, il y a belu, l'étincelle. Derrière tout cela, on devine le soleil et l'eau, le lézard, mais aussi les fêtes, toutes les fêtes et les foires de l'oncle Benoni. La Comtesse (avant le martyre), est de belle humeur tous les jours; elle chante et rit au balcon; et les hommages la ravissent. Sous une forme un peu juvénile, Mireille offre la même pétulance. Elle s'affaire, court, travaille prestement, rit, crie, plaisante et raille. Par instant, la pudeur, la crainte, l'enivrement plus grave, l'extase d'écouter, la surprise d'une émotion inouïe, l'immobilisent. Mais le réflexe ou la décision ne tardent guère. Presque sans hésiter, elle avoue, la première, à Vincent qu'elle l'aime, dit à son père qu'elle ne pliera pas, et, du soir au matin, plaque sa famille en se comparant à Saint Gens:

*Car, coume iéu, quand tout soumiho,
Avias placa vosto famiho,
E, soulet emé Diéu, i gorgo dóu Bausset
Vous trouvè vosto maire.*

(Car, ainsi que moi, lorsque tout dort, — vous aviez déserté votre famille, — et, seul et avec Dieu, aux gorges du Bausset — vous trouva votre mère...) (Chant VIII).

Dans cette vivacité qui va droit au but, autant que dans sa fierté un brin sauvage, Mireille puise un grand courage. Elle est la vie qui court au bonheur, et souffre ce qu'il faut. Déjà cassée, pauvre petite chose, sur les dalles de l'église, elle exprime encore cette joie de vivre, ce goût d'être heureux naturellement, dans l'exquise prière qui fait songer à un Verlaine sans rouerie.

*... Iéu l'ame, iéu l'ame,
Coume lou valat
Amo de coula,
Coume l'aucèu flame
Amo de voula.*

*E volon qu'amosse
Aquèu fiò nourri
Que vòu pas mourir!
E volon que trosse
L'amelié flouri!*

*O Sànti Mario,
Que poudès en flour
Chanja nòsti plour
Clinas lèu l'auriho
De-vers ma doulour!*

(Je l'aime! Je l'aime — comme le ruisseau — aime de couler, — comme l'oiseau dru — aime de voler.
Et l'on veut que j'éteigne — ce feu nourri — qui ne veut pas mourir! — Et l'on veut que je torde — l'amandier fleuri!
O Saintes Maries, — qui pouvez en fleurs — changer nos larmes, — inclinez vite l'oreille — devers ma douleur!...) (Ch. X).

C'est le même courage qui l'emporte, en fait, vers la sainteté. Puisque le bonheur n'est pas ici, puisque les Saintes en sont garantes, allons là où il est, plus loin, là où l'on peut aimer Vincent. Ainsi, elle s'arrache et part.

Tout de même, la gaîté, la vivacité, le courage — tous ces traits que Mistral prête à son héroïne, comme à l'âme de son pays, n'expliquent pas la destinée de Mireille. Elle voulait vivre mariée et heureuse, elle meurt saintement. Ce n'est pas un hasard.

Mistral tue monotonement toutes ses héroïnes, à l'exception d'Estérelle. J'ai montré ailleurs que cette structure est liée au thème obsédant de la vierge qui fuit, qui se retrouve dans les quatre poèmes majeurs du Maillanais et dans une foule d'autres. Cette tendance à la fuite apparaît chez Mireille dès les chants heureux du poème. La jeune fille est un brin sauvage. À la première raillerie des magnanarelles, elle disparaît, va chercher la bouteille de liqueur; quand la moquerie se fait plus précise, elle annonce son intention d'entrer au couvent. Le courage dont nous parlions plus haut recouvre évidemment une timidité — crainte des parents ou de l'opinion, mais aussi goût de la retraite.

Or voici que cette tendance, à peine indiquée, se combine à une autre plus visible Mireille s'ennuie un peu à son mas:

*— Si, Mèste Ambroi, acò recrèio:
Cantas un pau, diguè Mirèio.*

(Chant I)

*N'en dèves vèire, dins ti viage,
De castelas, de liò sòuvage,*

*D'endré, de vot, de roumavage!...
Nautre, sourtèn jamai de noste pijounié!*

(Chant II)

*— Engardo de languì
De travaia 'n pau en coumpagno!
Souleto, vous vèn uno cagno!*

(Chant. II)

*— An! se fasian uno begudo!
Acò 'sgaiejo la batudo...*

(Chant III)

(— De grâce! Maître Ambroise, cela récréé: — chantez un peu dit Mireille.
... en dois-tu voir, dans tes courses, — des châteaux antiques, des lieux sauvages, — des endroits, des fêtes, des pardons!... — Nous, nous ne sortons jamais de notre colombier!
Cela garde d'ennui, — de travailler (avec) un peu de compagnie! — Seule, il vous vient un nonchaloir!
Allons! n'est-il pas temps de boire? — Ça égaye le travail...)

Incontestablement, dans son adolescence heureuse, elle rêve non pas de fuir le mas, mais de voir du pays. Le thème du Voyage (Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes...) apparaît, furtif, mais distinct, lié précisément au goût de vivre, à ces amours des foires et des fêtes, des pèlerinages, des foules, des chants, des miracles et des aventures, qui nourrit, en Mistral tout le complexe Poulinet. Si Mireille tombe amoureuse de Vincent, c'est précisément parce que le vannier est un nomade et raconte ce qu'il a vu. Il a participé aux courses de Nîmes, il était présent au miracle des Saintes. Elle boit ses paroles, comme un enfant à qui l'on raconte une histoire. Quand il propose un autre récit, elle acquiesce avec un ravissement puéril:

*Voulès, dis, que vous conte uno fes qu'en courrènt
D'en-tan-lèu gagnave li joio?
La chatouneto diguè: — Solo!
E mai qu'urouso, la ninoio
En tenènt soun alen s'aprouchè de Vincèn,*

(...voulez-vous, dit-il, que je vous raconte une course — dans laquelle je pensai gagner le prix? — L'adolescente dit: Volontiers! — Et plus qu'heureuse, l'enfant naïve, — en tenant son haleine, s'approcha de Vincent.) (Ch. I).

Ils s'attardent ainsi, après souper devant le mas. Au coucher, très ingénument, elle confie son extase à sa mère:

Passariéu mi vihado e ma vido à l'ausi!

(Je passerais, à l'entendre, mes veillées et ma vie). (Ch. I).

On peut présumer que Mireille enfant a beaucoup aimé la vie familiale, ses parents qui l'adorent à leur manière, et le mas dont elle est la reine. Quelque chose de cette émotion s'exprime au début du Chant VIII, c'est-à-dire lorsqu'elle abandonne tout ce passé et s'en dépouille. Mais ce n'est là qu'une bouffée très explicable. Tout au long du poème, Mireille ne dit pas un mot d'amour pour ses parents. Elle apparaît détachée d'eux, et de la mère plus que du père. Apparemment, elle les revoit sans joie dans l'église des Saintes:

*... Espaurido
Coume quand subran uno trido
Vèi li cassaire: — Moun Diéu! crido,*

Paire e maire, ounte anas? — E de vèire quau vèi,

Mirèio toumbo aqui.

(Effrayée — comme un bruant qui tout à coup — voit les chasseurs: Mon Dieu! s'écrie-t-elle, — père et mère, où allez-vous? — Et voyant ceux qu'elle voit, Mireille tombe là...) (Chant XII).

Elle ignore ensuite leurs lamentations, ou les tient pour hors de propos.

Il semble donc que dès le début du poème, Mireille ait transféré ses amours enfantines du foyer à des rêves de voyage. Par le chemin retracé plus haut, l'intérêt glisse ensuite du rêve au voyageur et se fixe sur lui. C'est le fait normal de l'adolescence, mais ici anormalement accusé, puisque le nouvel objet d'amour capte tout l'intérêt de l'héroïne et ne laisse rien aux anciens. Mireille, dans le monde, ne voit plus que Vincent. C'est là, précisément, ce qu'on nomme un amour absolu.

Par rapport au mas et à l'enfance, le simple éveil de l'amour, chez Mireille, prend ainsi, déjà, l'allure d'un arrachement et d'un départ. La jeune fille quitte ses parents sous leurs yeux, comme on quitte le monde pour se donner à Dieu. Les autres arrachements, celui du chant VIII, celui du chant XII, ont, sous des apparences naturelles, le même caractère d'absolu et de vocation surnaturelle. Mireille, d'ailleurs, s'y trompe elle-même: elle croit partir pour le bonheur du mariage, et court au sacrifice.

A certains égards, on rapprocherait aisément Mireille d'Emma Bovary. Comparaison absurde si l'on feint de croire à la réalité des deux héroïnes, plausible aussitôt qu'on les tient pour ce qu'elles sont, deux êtres de poésie, deux phantasmes. Une analogie entre les rêves de Mistral et ceux de Flaubert n'a rien d'invraisemblable. L'imagination des deux écrivains paraît également hantée par l'évasion et fixée au réel. Mireille, comme Emma, fuit en avant, vers l'amour, à travers l'amour, vers la mort, à travers la mort. Cela n'annule pas les différences de tous ordres. Revenons donc au destin propre de Mireille. Sa violence, sa rectitude tiennent à la simplicité de la jeune fille. Elle n'aime qu'un objet, absolument. Ainsi elle va droit au but, mais en sacrifiant une partie d'elle-même à chaque obstacle. Or l'aisance de ce sacrifice effraie.

Vincent la charme parce qu'il est nomade et conteur. Nous avons dit qu'elle boit ses paroles. Leur relation rappelle alors celle de la mère à l'enfant, la mère étant Vincent, l'enfant Mireille. Il a vu, il raconte et elle participe. Le miracle de l'enfant aveugle prépare celui de la jeune fille. Dans le récit des courses de Nîmes, notons qu'elle est émue par la défaite de l'homme âgé: Et Lagalante? répète-t-elle. Lagalante, ce triste écimé, c'est déjà le Lion d'Arles, sans griffes ni crocs, c'est-à-dire le père de Mistral, donc celui de Mireille. La défaite du vieux obsède l'héroïne, parce qu' à cet instant même, elle se sent vaguement coupable de l'abandonner pour le nouvel objet d'amour, Vincent. Et Lagalante? Lagalante s'enfuit dans la retraite. Dans la réalité future du poète, le miracle des Saintes ne sera pas celui qu'on espérait, et c'est le père qui triomphera cruellement, forçant Mireille à la retraite. Pour l'instant, les histoires du conteur finissent bien et Mireille, pour les entendre, quitte le mas et les parents, en imagination sinon en fait. Déjà elle est prête à suivre Vincent et, pour cela, à abandonner sa richesse.

Voilà le premier sacrifice, la première auto-mutilation. Sourdement, Mireille assimile son choix amoureux au choix d'une pauvreté sainte. Voyez à ce sujet le discours de Taven dans le chant des magnanarelles: pour défendre Vincent et sa valeur dans l'humilité, la sorcière conte l'histoire d'un bienheureux, méprisé puis triomphant. Ce passage doit, en outre, être rapproché des paroles mêmes de la jeune fille:

*... dins ti peiandro
Perqué dounc, o Vincèn, m'aparèisses tant bèu?*

(...dans tes haillons — pourquoi donc, ô Vincent, m'apparais-tu si beau?) (Chant II).

Mais de telles images ont leur contrepartie. Si la pauvreté de Vincent est sainte, la richesse du père est démoniaque.

En quittant le mas pour Vincent, ou plutôt, à ce premier stade, en se détachant du premier pour s'attacher au second, Mireille a l'impression de quitter le Diable pour Dieu. Certes, tout cela est masqué, dans ces premiers chants, par l'idylle païenne et sa fraîcheur charnelle. Je ne reviendrai pas sur la joie de Mireille, sa vivacité, son goût du plaisir, sa sensualité sans pruderie. Son jeune corps s'offre à Vincent avec une pudeur hardie et espiègle. Jusque dans sa prière aux Saintes, Mireille avoue franchement le naturel de cette inclination:

*Iéu l'ame! iéu l'ame,
Coume lou valat
Amo de coula.*

Ni Mireille donc, ni Mistral ne jugent diaboliques les plaisirs de la chair. Mireille les veut dans le mariage; mais l'Anglore sa sœur se satisfera de bénédictions mithraïques. L'ombre du diable se projette donc moins sur quelque nudité que sur l'or, le blé, le cheptel du père. Le mot de possession prend ici tout son sens, et s'oppose à celui de communion, même charnelle. Le Diable possède et tue l'objet de sa possession, en lui volant son âme, en le rendant inanimé. Mais là où est l'objet de communion, même naturelle, là est Dieu.

Mireille se dépouille donc de ses richesses; elle entre en pauvreté dès qu'elle aime Vincent. Ses pensées les plus naturelles prennent ainsi un air de sainteté joyeuse.

Cette nuance est renforcée sans cesse par les retours du thème maternel. Mireille est une enfant qui a soif: les récits de Vincent l'apaisent, comme dans la Crau le puits d'Andreloun, comme, au Saintes, les récits, des Bienheureuses. En revanche, elle-même prend, devant Vincent ou à son égard, des attitudes maternelles. Voyez toute la scène des oisillons qu'elle met dans son sein au Chant II, et, d'une façon générale, sa façon de mener le jeu amoureux.

Le début du chant VI nous la montre en mater dolorosa, et la première strophe du chant VIII en mater furiosa:

*Quau tendra la forto liouno,
Quand, de retour à soun androuno,
Vèi plus soun liounèu? Ourlanto sus-lou-cop,
Lougiero e primo de ventresco,
Sus li mountagno barbaresco,
Patusclo... Un cassaire mouresco
Entre lis argelas i 'emporto au grand galop.*

Quau vous tendra, fiho amourouso?...

(Qui tiendra la forte lionne, — quand, de retour à son antre, — elle ne voit plus son lionceau? Hurlante soudain, — légère et efflanquée, — sur les montagnes barbaresques — elle court... Un chasseur maure — dans les genêts épineux le lui emporte au grand galop.

Qui vous tiendra, filles amoureuses?... (Chant VIII).

Aux Saintes, elle parlera de son petit Vincent. Mourante, elle lui fera la leçon. Elle sait, elle a conscience d'avoir seule atteint un état adulte. Bref, la relation mère-enfant se retrouve partout dans le poème. Elle en est même l'origine.

La sensualité n'apparaît que dans le Chant II. Orale, maternelle, la forme de tendresse qui l'avait précédée, la recouvre définitivement.

Afin de conserver son objet de communion, Mireille consent donc à un nouveau sacrifice lorsqu'elle abandonne ses parents, après leurs richesses. Elle maudit alors ces dernières et accuse son père de vouloir lui mettre le joug, c'est-à-dire de la confondre avec le cheptel.

Déjà cette pensée avait affleuré au chant IV:

*— Mai vosto santo couneissènço,
Ié faguè 'nsin, paire, en que pènso,
Que vougués, liuen de vous, tant jouino me chabi?*

(— Mais votre sainte intelligence, — lui parla-t-elle ainsi, père, à quoi pense-t-elle, — pour vouloir, si jeune, m'éloigner de vous?)

En vérité, *chabi* signifie vendre.

L'ombre démoniaque s'étend ainsi au père. En plaquant sa famille comme elle le dit à Saint Gens, Mireille a donc le sourd sentiment d'accomplir un vœu religieux. Cependant, sa conscience continue à rêver de vie familiale heureuse et pauvre. Nous savons que ces espoirs sont illusoires. Mistral le sait aussi. Et Mireille? Rien ne dit qu'elle ait même intuitivement perçu, au sortir du mas, le sens des signes étoilés, annonçant l'assomption prochaine. Elle part pour les Saintes, avec l'espoir d'une intercession amollissant le père et rendant possible le mariage. En passant, elle dit aux bergers où elle va, et il est naturel qu'elle paraisse sauvage et triste. Donc, tout se passe presque normalement. Cependant, le poète nous a averti, en signalant l'acte manqué, l'oubli du chapeau de soleil: Mireille va-t-elle mourir? Les symboles, le crescendo de la chaleur, très comparable à la montée l'angoisse qui précède la mort d'Yseult, ne nous laissent guère de doute.

La jeune fille n'en sait rien. Ainsi, dès cet instant, c'est-à-dire dès le chant VIII, une dissociation s'opère et nous devons franchement distinguer, dans cette fuite de Mireille, l'espoir que la jeune fille poursuit du destin où elle court.

Son espoir reste la vie familiale heureuse. Projeté hors d'elle-même, sous les traits d'Andreloun, cet espoir la regarde, pour ainsi dire, passer. La famille d'Andreloun est pauvre et vit au bord du Rhône, comme celle de Vincent. Lui-même parle comme Vincent: — Quoi, disait l'un, vous n'êtes jamais allée aux Saintes? — Vous ne connaissez pas Arles? dit l'autre. Et le voilà qui raconte à son tour, charmant l'ennui de la jeune fille, rompant sa solitude, éveillant son imagination et lui offrant la fraîcheur d'une halte à l'abri des spectres maudits, dans la paix, dans la pauvreté vivante. Andreloun, c'est encore Vincent retrouvé, ou plutôt l'espoir de le retrouver, mais un espoir devenu dérisoire, enfantin et comme étranger dans sa familiarité. Mireille le suit et l'écoute, mais demeure pensive. Autrement dit, elle pense à autre chose. Elle abandonne son espoir pour la connaissance de son destin.

Le crescendo de la chaleur le lui révélera au chant X, de l'autre côté du Rhône. L'espoir persiste cependant. Il ressurgit un bref instant:

*Emé Vincèn dins la pensado,
Pamens, dempièi l'ongui passado,
Ribejava toujours l'esmarra Vacarès;*

(Avec Vincent dans la pensée, — cependant, depuis longtemps — elle côtoyait toujours (la plage) reculée (du) Vacarès).

Lui seul inspirera la prière aux Saintes. Mais le destin, avec son double aspect de délire et de passion cruelle, a pris nettement le dessus. Mistral conduit le jeu plus que jamais, orientant le délire, parachevant la passion, avec ses clous et ses épines:

*E la souleiado,
Emé si clavèu
E sis arnavèu,
La sènte, à raiado,
Que poun moun cervèu.*

(Et du soleil qui darde — ses clous — et ses épines, — je sens les rayonnances — qui poignent mon cerveau). (Chant X)

Le moment vient enfin où la victime consent, avec bonheur, le troisième sacrifice, celui du corps vivant, après les biens au soleil, après l'amour des parents et l'enfance. Tout l'amour de Mireille s'investit sur un songe, où se réfugient la foi et l'amour.

*Ma fe n'es qu'un pantai: acò, lou sabe.
Mai lou pantai me sèmblo embruma d'or,
Me sèmblo un mèu que ièu jamai acabe...*

(Ma foi, ce n'est qu'un rêve: je le sais. — Mais le rêve me semble estompé d'or; — il me semble, ce rêve, un miel inépuisable...) (L'Archétype)

Mistral écrivit ces vers cinquante ans après Mireille. Madame Bovary, c'est moi disait Flaubert.

Il est aussi absurde de vouloir corriger une œuvre que l'empreinte d'un pas. De quelque façon, il faut bien que la personnalité de Mistral (aux environs de 1855) se soit imprimée dans *Mirèio*; or elle seule fut vivante et m'intéresse à travers son message. Que signifia, pour Mistral, le destin de Mireille, cette métamorphose d'une fillette gaie en martyre? Une idée comme une autre? Une intrigue entre mille, choisie pour des commodités de composition? Je n'en crois rien.

Dans les *Memòri*, le poète déclare: Je m'étais proposé de faire naître une passion entre deux beaux enfants de la nature provençale, de conditions bien différentes, puis de laisser à terre courir le peloton, comme dans l'imprévu de la vie réelle, au gré des vents! Mais précisément, quand on laisse ainsi courir le fil de ses pensées, c'est à l'inconscient qu'il aboutit: toute la technique de l'analyse se fonde sur ce fait d'observation.

Quand la conscience n'agit plus, les déterminations profondes interviennent. Leur action me paraît incontestable dans la création mistralienne: je l'ai longuement étudiée ailleurs. Je me contenterai donc d'ajouter ici quelques indications.

Le premier sacrifice de Mireille, celui des richesses, semble correspondre à une orientation spontanée, choix d'un objet de communion plutôt que de possession. On doit le retrouver chez tout artiste. Un moment vient où Racine se sent appelé irrésistiblement vers le théâtre. Baudelaire vers la poésie, etc. Nous savons par les *Memòri* ce que fut ce moment pour Mistral. Il choisit, pour objet d'amour la langue méprisée, la langue des pauvres. Grosso modo, disons que Vincent est à Mireille ce que la langue méprisée fut à Mistral. Au surplus, ce choix recouvre celui de Ruth par Booz, d'Adélaïde la glaneuse par le riche *Mèste Francès*. Dans le Poème du Rhône, Mireille est devenue Guihèn, Vincent l'Anglore, mais il s'agit toujours du même choix et la glaneuse se retrouve exactement dans l'orpailleuse.

On peut avancer qu'en Vincent, Mireille découvre son objet d'amour unique et, pour ainsi dire, sa voie, comme le poète découvrit la sienne; il aima sa Provence, sa langue et sa mère jusqu'à la mort, religieusement, et infiniment plus qu'aucune femme. Le mot de sacrifice a donc quelque chose d'inexact. L'énergie interne de la personnalité est transférée du moi social au moi créateur, et, par suite, des objets de possession, auxquels le premier s'intéresse, à ces objets de communion que sont les poèmes ou les œuvres d'art. Chez le Maillanais d'ailleurs, ce transfert prend un sens familial. La joie libre, le goût des fêtes, une certaine insouciance des biens matériels appartiennent au complexe Poulinet, comme les *Memòri* l'attestent. En élisant Vincent, Mireille incline vers les Poulinet, vers la mère et le côté maternel de la famille.

Le deuxième sacrifice fait sans doute écho aux événements de 1855: mort du père, départ du mas, rupture familiale. Je ne prétends d'ailleurs nullement que le poème raconte des événements biographiques. Je dis que l'angoisse du poème s'alimente d'une certaine situation réelle. Par exemple, la mort du père, le départ du mas, ont pu être longtemps prévisibles, ou envisagés, donc choquants, avant qu'ils ne surviennent. Ainsi le poème prédit souvent la vie. Le fait important ici, c'est que la vocation s'est transformée en conflit et que le conflit entraîne la rupture avec le mas et l'enfance. Ces éléments fondamentaux sont communs à Mireille et à Mistral. Or, sur ce point, je crois que le sentiment de l'auteur permet d'éclairer celui de son héroïne. De cet arrachement du mas et de l'enfance, le poète a beaucoup souffert, mais a refoulé sa souffrance. Mireille aussi, sur ce

point, exprime, sans doute, beaucoup moins qu'elle ne ressent. Le berger la décrit sauvage et triste, mais elle-même, en traversant la Crau ne manifeste rien de tels sentiments. Apparemment, elle ne souffre que de la soif, et cela est choquant d'invraisemblance si l'on n'admet pas un refoulement très puissant.

Or ce refoulement de l'enfance et du mas alimentera de rêves la poésie chez Mistral et l'élan mystique chez Mireille. Car l'église des Saintes est bien le second mas, le mas religieux de Mireille, le refuge, la citadelle et l'ermitage, comme le seront, pour Estérelle le Mont Gibal, pour Nerte le Palais des Papes. Mistral, pour sa part, perd le mas, mais s'enclôt dans la poésie, sous le signe du Léopard (complexe Poulinet).

Il n'en reste pas moins que Mireille emporte son père avec elle. Elle le maudit, mais elle est sa fille. Elle tient de lui ce courage dont nous parlions plus haut, cette décision et cette fierté inflexible, une noblesse, un style, je ne sais quelle griffe léonine: souvenez-vous que Mistral la comparera à une lionne. Or, c'est sa vision qui importe et non la nôtre, ou celle de Gounod. Mireille est cousine de la comtesse et sœur d'Estérelle, précisément parce que Mistral se sent, se rêve prince, et va le devenir. Pensons aux Poulinet tant qu'il s'agit de fêtes, de magie, de folklore, de saint Gens, de Beaucaire ou de Taven. Mais quand il s'agira de noblesse ou de religion, repensons à Meste Francis. Mireille a peur de lui; par le goût de la possession et la violence, elle le sent lié à Ourrias, et, somme toute, c'est au pays d'Ourrias, dans cette Camargue refusée au chant IV, qu'elle est abattue par un dur chasseur. Est-il diable? Est-il Dieu, ce père tout puissant? On ne sait plus. Souvenez-vous de ce que Dieu dit au mystique arabe: Si tu me cherches, tu m'aimes. Si tu m'aimes, je t'aime. Si je t'aime, je te tue. Si je te tue, je me porte garant pour toi. Qui tue Mireille-Iphigénie? Calchas? Agamemnon? Pour Phèdre aussi, le Soleil et l'enfer sont proches. Dans cette ambiguïté Mireille marche vers l'autel du sacrifice. Le dur chasseur l'abat. Il est clair que les Poulinet sont loin à cet instant. Ils sont restés en-deçà du Rhône, chez Andreoun qui regarde passer les barques: chez Ambroï d'où Vincent va partir comme un fou. On ne les retrouve qu'à la mort, mêlés aux Saintains, chantant des cantiques. Mais dans la Camargue sacrificielle, on ne retrouve, métamorphosés et mythiques, que les images parentales et le mas devenu forteresse sainte.

Ainsi Mireille, en passant le Rhône, abandonne à nouveau une part d'elle-même. Cette division n'est pas franche. Une véritable interprétation ne saurait être tentée ici. Mais j'ai dit assez pour marquer qu'en Mireille, après le second sacrifice, c'est-à-dire à partir du chant VII, apparaissent deux dissociations.

La première coupe l'héroïne du héros. L'humble vie familiale avec le vannier, dont on serait la femme, dont on aurait des enfants, devient impossible. Andreoun est hors de question, hors de destin. Il ne peut qu'aider l'héroïne à passer au delà. La hiérogamie du trou des Fées n'aura donc rien donné, et il faudra attendre le Poème du Rhône pour que cela aussi soit transformé en beauté noble. Réellement, profondément, Mireille est dissociée de Vincent.

Le lecteur s'en avise à peine, parce que Vincent compte peu à ses yeux. Pourtant, la dissociation existe et j'ai montré qu'elle s'aggrave dans Nerte, après le choc de 1870 pour Mistral.

La seconde dissociation divise l'image du père. Je rappelle que, selon Mistral lui-même, Ramon et Ambroï, les deux pères du héros et de l'héroïne, ne sont que les deux visages de Meste Francis, père de Mistral. Le conflit entre ces deux personnages est le sujet du chant VII, les Vieux. C'est là que Mireille est blessée à mort.

En Camargue où Mireille reste seule, par suite du retrait de Vincent et d'Ambroï, on dirait qu'elle reçoit une seconde fois le coup et se trouve, à son tour, dissociée, mortellement. Une partie d'elle-même subit la passion physique, et l'autre est soumise au délire. La première agonise bientôt, la seconde se réfugie sur une barque maternelle. Elle s'y éprouve sauve:

Aï!... coumo l'aigo nous tintourlo!

Tintourla est le mot qu'on emploie pour désigner le bercement endormeur des bras maternels. Il faut de la paix aux enfants: ce geste les emplit de paix.



Marie Mauron

La Méditerranée dans Mireille

*La mar, bello plano esmougudo
Dôu Paradis es l'avengudo.
La mer, la belle plaine émue
Du Paradis est l'avenue.*

F. Mistral

Frédéric Mistral s'est si totalement identifié à la Provence qu'il a fait de la Méditerranée, frontière bleue de son pays, sa mer à lui, celle de la Race Latine, cette mer toujours souriante que Dieu fit ruisseler de sa propre clarté comme l'écharpe étincelante qui doit lier les peuples bruns. Et dès Mireille, poème de sa prime jeunesse, il a dit son exaltation à voir, entier, son gai royaume de Provence s'étendre devant lui comme un clos d'orangers, sa mer si bleue bien étalée sous ses collines et ses terres, et les nombreux bateaux frémissants de bannières voguant à pleines voiles aux pieds du Château d'If.

Quelle belle frontière pour un si beau pays! Quelle atmosphère heureuse aussi sur toute cette Mierrano! Quel gracieux et pur tableau que celui de la Crau, cette vaste étendue et tranquille, et muette, qui se perd dans la mer, et la mer dans l'air bleu cependant que des vols de flamants et de cygnes s'ébattent le long des étangs et boivent les clartés du mourant crépuscule.

La mer est généreuse avec son peuple entier. Elle sait aussi être pitoyable. Car pour Mistral animiste, les éléments sont dieux.

Dans le Poème de Mireille, cette mer magique est l'Appel, le But, la Mort en gloire, la Réalisation de ce qu'a ébauché la Terre.

C'est le Rhône qui clive l'aventure d'amour. Sur l'autre rive entre le ciel et l'onde, s'achèvera la destinée car, littéralement, le bonheur de la jeune fille ne saurait être de ce monde. La mer seule, la Grande Mère, lui donnera sa perfection dans une joie que rien ne peut éteindre, ni personne.

Le Rhône s'est fait doux et frais pour transporter l'enfant innocente et amoureuse vers ces bords tremblants de mirage. Il est pour elle le Léthé, le fleuve d'oubli, véritablement le lieu de passage entre deux univers absolus, opposés et cependant complémentaires.

La Camargue apparaît magique à la terrienne qui vient de quitter son mas et ses gens, c'est-à-dire l'humain bonheur, la tendresse, l'argent, la puissance, le temporel. Un autre univers s'offre à elle, bien autre, en vérité! Car la Camargue est ce paradoxe au soleil d'être créée sans cesse par le Rhône et sans cesse rongée par lui, de demeurer plus eau, plus sel qu'humus, plus mirage, illusion, ciel à l'envers, hallucination que réalité.

Toute tristesse a disparu. Au loin ondoie et luit un grand lac bleu. D'étranges plantes, des pourpiers foisonnent autour de la lande qui se liquéfie, et grandissent. C'est une vue céleste, un rêve frais. C'est la Terre Promise. Le long de l'eau bleue, une ville monte, s'élève toujours plus avec ses avenues, ses remparts qui la ceignent, ses églises et ses toitures, ses clochers effilés qui croissent au soleil. Des vaisseaux et des balancelles, voiles blanches au vent, entrent au port et le zéphyr joue avec le flammes et les banderolles...

Elle veut crier au miracle! Et de courir et de courir, croyant que là était la tombe sainte des Trois Maries. Mais plus elle court plus tout change et plus le clair tableau s'enfuit.

Œuvre vaine, subtile, ailée! La Fantastique l'a filée avec un rayon de soleil, teintée avec les beaux nuages. Sa faible trame se dilue, se dissipe comme un brouillard. Mireille reste seule, écrasée de chaleur.

Et en avant dans les dunes de sable, brûlantes, mouvantes, terribles. Et en avant dans les croûtes de sel que le soleil boursoufle et lustre... Et en avant dans les roseaux coupants...

La pensée pleine de Vincent, elle côtoie le Vaccarès. Déjà, des Grandes Saintes, elle aperçoit l'église blonde qui, dans la mer encore lointaine, grandit comme un vaisseau cinglant vers le rivage. Tout à l'heure c'était le Vieillard-Rhône qui allait à regret se perdre dans la mer et y perdre jusqu'à son nom, Maintenant c'est Mireille en fleur, Mireille résolue qui va se perdre vers la mer, dans la mort.

Or, pour qui, descendu, est remonté du gouffre des Enfers, pour qui a franchi le Léthé, la mort n'est plus la mort humaine, fin désolante, mais une apothéose. Mireille va mourir, frappée par le soleil, en plein ciel, dans la gloire de l'astre-roi. Et la mer pitoyable, la mer émue et maternelle lui jette ses embruns pour la rafraîchir, lui permettre de se traîner, blessée à mort, jusqu'au Vaisseau sacré: aux Saintes. Là, elle connaîtra l'extase sur la terrasse haute, tout au bord du grand large car les dalles de pierre, elles aussi, sont imbibées de mer.

C'est, total et cosmique, le retour au sein maternel dont parlent les psychanalystes, sous cette forme universelle des éléments que Mistral a toujours rêvée. L'image terrestre, le double symbole du vaste rêve maternel, c'est la mer englobant la terre, et les Trois Femmes, partie humaine du symbole, les Trois Saintes compatissantes que le poète invoqua lui-même dans son dernier souffle: Les Saintes! Les Saintes Maries!

La transition est très ténue pour passer de l'autre côté, quand on a quinze ans et qu'on aime. Mireille est encore assez près de la terre, du temporel, pour se plaindre d'abord et prier les Maries de lui venir en aide dans sa peine d'amour:

O Saintes-Maries
Qui pouvez en fleurs
Transformer nos pleurs,
Inclinez l'oreille
Devers ma douleur!
Lorsque vous verrez
Ma peine cruelle
Et mon lourd souci
Vous viendrez en hâte
Avec grand' merci.

Elle leur confie son idylle et son chagrin, le refus cruel de ses gens et l'autre cruauté céleste qui est en train de la tuer. Et par les Saintes maternelles, par la mer proche qui chantonne et envoie son souffle mouillé, l'hallucination de tantôt recommence, mais à présent devient ravissement, puis allégresse, enfin sérénité.

Quand elles furent (les Trois Femmes)
Vers la dolente, elles se tinrent
Immobiles, pour lui parler.
Si doux, si clair était leur dire
Et si affable leur sourire
Que les épines du martyr
Fleurissaient dans Mireille en charmes abondants.

Ce sont les Saintes de Judée, des Alpilles, les Saintes qui calment la mer et la font doucement chanter, les patronnes de toute barque environnée de sauvages remous, celles qui apaisent le mal au cœur des humains qui les aiment. Elles disent à cette enfant qui se meurt le peu qu'est la vie, le néant, le mensonge qu'est le bonheur de cette terre. L'enfant les écoute, les suit dans cette ascension vers la mort, cependant que l'inonde la rosée de la Joie sans fin.

Et bénis sont les simples, et les bons, et les doux!
Car le grand mot que l'homme oublie
Le voici: — La mort c'est la vie!

Mireille se meurt en beauté, en sérénité et en allégresse finale sur la terrasse de la chapelle haute, aux Saintes-Maries-de-la-Mer, au milieu des gens en prière et des supplications de ses parents qui, à la trace, l'ont suivie et l'ont retrouvée en cet instant de l'agonie. Le peuple, la famille ne parlent plus la même langue qu'elle. La révélation de la mort, paisible et heureuse, est déjà entre eux. Les Saintes maternelles, symbole immense et saint de la Maternité, ont parlé à la jeune fille avec les mots du temporel, mais transposés. Surtout c'est la mer, la Mère cosmique, qui a parlé de sa voix sans paroles. C'est d'elle, de sa basse énorme que naît et fleurit la beauté de cette scène qui se joue en plein ciel.

Pour que le vent des tamaris
Ranimât la fille des champs,
Sur les dalles de la terrasse
On l'avait portée, en vue de la mer,
... Là-bas, dans l'extrême lointain,
On voit, d'ici, la ligne blanche
Qui réunit et qui sépare
Le ciel courbe de l'onde amère;
On voit de la mer vaste le remous éternel.

Sur cette terrasse entre deux azurs, la mourante est aussi entre deux mondes: la mer, la terre, à l'infini toutes les deux. Le temporel qu'on quitte, l'intemporel vers quoi l'on va. Mais aussi la vie et la mort: le limité d'ici et, de là, le sans bornes. D'une part le réel et le rêve de l'autre. Pour le poète, le clivage entre le vrai tangible et la poésie, sa transposition. Mireille et Mistral pensent, sentent ensemble, ici:

Du côté de la terre, du côté de la mer
Je sens venir deux souffles, deux haleines:
L'une des deux est fraîche
Tel le souffle des matinées;
L'autre est pantelante, est ardente et son parfum est bien amer!

A Vincent qui accourt, à Vincent encore tourmenté par ce souffle amer de la terre, la jeune fille ne peut que répéter, comme les Saintes et la mer, que tout est allégresse dans son cœur lumineux. Lui gémit, se lamente avec les mots d'ici-bas, de la terre que son amoureuse a quittée en le quittant lui-même, passant par l'Enfer et les eaux pour se fondre au Sein éternel. Ses phrases sont celles d'Ailleurs où rien ne tire et rien ne pèse plus. La foule suppliante en ressent quelque chose puisque son hymne, peu à peu, entre ces deux azurs, devient celui de la bénédiction:

Reines du Paradis, maîtresses
De cette plaine d'amertume,
Vous comblez, s'il vous plaît, nos filets de poissons.
Mais à la foule pécheresse
Qui se lamente à votre porte,
O blanches fleurs de la terre salée,
Si c'est la paix qu'il faut, de paix emplissez-la!

Ainsi la mer païenne, la mer amoureuse et sensible, la mer généreuse et cruelle, la splendide mer aux yeux bleus qui pétrit les sirènes et les bêtes-dieux de Camargue, donne la sagesse à son peuple brun, lui enseigne le grand secret du retour au grand Tout par-delà le mensonge des réalisations humaines, hélas trop humaines, puis, passés mirages et joies, malheurs, tempêtes de la terre, par la grande voix du poète, elle lui verse enfin la paix!



René Méjean

Popularité de Mireille: Mireille et le cinéma

Pour la plupart des commentateurs de Mistral, comme pour Mistral lui-même, le succès foudroyant de Mireille ne pose, à première vue, aucun problème. L'histoire figure au XVI^e chapitre des Mémoires, sous le titre général de Mireille. Elle nous est contée dans ce style alerte, allègre, un peu roué, un peu naïf, toujours bonhomme qui caractérise l'œuvre. Agréablement, mais de l'extérieur. Car il y est beaucoup plus question, précisément, du succès de Mireille que de sa genèse.

Encore ce succès nous est-il présenté, lui aussi, de l'extérieur, comme l'aboutissement heureux d'une suite d'événements provoqués ou fortuits. Fortuite est l'arrivée d'Adolphe Dumas à Maillane. Fortuite, la rencontre des deux hommes et la découverte du jeune poète provençal par Dumas. Mais, à partir du moment où Frédéric a lu à Dumas quelques extraits des premiers chants de Mireille, le hasard cède le pas au prémédité et Dumas, médiocre auteur dramatique, devient le génial metteur en scène de cette suite de scènes vécues. C'est lui qui écrit dans la Gazette de France le premier article retentissant sur Mireille. C'est lui qui attire l'attention de certains journaux sur le jeune Mistral. C'est lui qui présente Mistral à Lamartine. C'est lui qui annonce à Mistral que tout un cahier des Entretiens va être consacré à Mireille. C'est lui qui fournit à Lamartine la documentation nécessaire à la rédaction de ce cahier. C'est lui enfin qui organise la fameuse soirée du 30 avril 1859 chez Lamartine où le grand homme vieillissant voue le jeune Provençal à la gloire.

À lire Mistral, il ne peut donc subsister aucun doute. Le succès de Mireille lui est venu brusquement, par personne interposée et, comme nous l'avons souligné, de l'extérieur. Peu importe que, dans les faits, l'authentique découvreur de Mireille n'ait pas été Dumas mais Roumanille, premier maître de Frédéric et surtout son premier éditeur. Peu importe que Roumanille, dans une lettre bien connue à Duret, en ait manifesté quelque humeur. Peu importe même que Reboul ait eu un rôle non négligeable, bien que de second plan, dans l'affaire. Ce qui compte, c'est que le grand homme, à Paris, ait embouché la grande trompette. Ce qui compte, c'est que Dumas ait amené le grand homme à sonner le grand air.

Et c'est bien ainsi, effectivement, qu'après Mistral lui-même, les principaux commentateurs de Mireille voient les choses. Pour eux comme pour lui, Lamartine est, sans conteste possible, le principal, sinon le seul artisan du succès.

Emile Ripert dans sa Renaissance provençale, André Gourdin dans Langue et littérature d'Oc, Marius André dans La vie harmonieuse de Mistral, Charles Camproux dans Histoire de la littérature d'Oc, Albert Thibaudet dans Mistral ou la République du Soleil et jusqu'à Pierre Devoluy dans un long chapitre de Mistral et la rédemption d'une langue consacré, précisément, au succès de Mireille, tous ne font que relater avec plus ou moins de détails nouveaux, la suite des événements rapportés dans les Mémoires.

Pourtant, sans prétendre minimiser le moins du monde le rôle joué par Lamartine dans le lancement de Mireille, encore qu'il y ait loin d'un simple lancement à une popularité durable, on peut se demander si, tout incident extérieur mis à part, le poème de Mireille n'avait pas été conçu, dès l'origine, comme une œuvre populaire, c'est-à-dire susceptible de trouver dès sa parution, en Provence, la plus vaste audience, le plus vaste public.

Ce n'est pas là vain jeu d'hypothèses. Car il se trouve que, précisément, l'œuvre et son héroïne sont devenues non seulement célèbres mais populaires, que cette popularité est loin d'être épuisée après un siècle et que leur auteur était beaucoup trop intelligent, beaucoup trop intuitif pour n'avoir pas engagé la partie en toute connaissance de cause avec, comme il est naturel, la ferme intention de la gagner.

Populaire, Mireille l'est avant tout par sa genèse sur laquelle les Mémoires et Récits ne nous renseignent, il est vrai, que fort peu.

Le Mas du Juge, à cette époque, était un vrai foyer de poésie limpide, biblique et idyllique. Même en faisant la part du mirage dans ce souvenir de jeunesse, il n'en demeure pas moins que l'atmosphère populaire du Mas devait pénétrer l'inspiration poétique de Frédéric, par une sorte d'osmose où le réel et l'imaginaire finissaient par ne faire qu'un. Non seulement il avait sous les yeux les personnages de son drame, mais encore chacun d'eux, du premier rôle au simple comparse, lui apportait, avec son expérience vécue, sa ou ses spécialités paysannes, l'immense trésor d'un savoir pratique, de traditions populaires, prenant racine dans l'humus le plus profond de la provençalité et s'exprimant dans une langue ferme, riche d'expressions imagées et de termes techniques. N'en doutons pas: la chance singulière, inespérée, du poème Mireille provient essentiellement du fait qu'il n'a pas été écrit par un auteur déjà formé, sûr, trop sûr de lui, mais par un jeune homme perméable à tout un milieu.

A travers les strophes qu'aligne le jeune Frédéric ce sont les travailleurs du Mas du Juge qui s'expriment et ce Mas constitue l'authentique microcosme de tout le peuple provençal. Le Bramarie, le Dévot, le cousin Tourrette de Mouriès, le bûcheron Siboul, de Montfrin, le voisin Xavier, paysan herboriste et bien d'autres qui ne sont même pas cités dans les Mémoires, sans parler de la propre famille du poète, ont été infiniment plus que des modèles passifs proposés au pinceau d'un peintre. Ils ont, dans une certaine mesure, composé eux-mêmes le tableau. Ils ont soufflé au jeune auteur la langue de son poème. De l'œuvre d'un seul, ils ont fait une œuvre collective. Et c'est précisément cette richesse foisonnante, cette multiplicité de tons toujours justes qui font de Mireille une œuvre à part, sans équivalent dans les littératures modernes. Mieux encore: ces humbles inspirateurs du poète non seulement lui ont appris leur langue mais encore lui ont indiqué, et souvent avec quel art! l'essentiel: ce à quoi le peuple s'intéresse, l'art d'intéresser le peuple. La partie était bien engagée.

Elle l'était d'autant mieux que le nom même de Mireille, autour de qui l'œuvre allait se cristalliser, avait dans la famille, sa propre tradition. Roman ou chanson? Personne, même l'aïeule, n'en savait plus rien mais il semble bien qu'il faille, quoi qu'on en ait écrit, pencher pour la première hypothèse. D'abord parce que c'est l'opinion du poète:... une histoire perdue dont il ne subsistait que le nom de l'héroïne. Ensuite parce qu'il est assez probable que lorsque l'aïeule ou la mère de Mistral disait, par plaisanterie, d'une fillette c'est Mireille mes amours! elle voulait faire allusion aux aventures sentimentales peu communes d'une certaine Mireille, telles qu'elle avait dû les lire dans un roman populaire du temps. Quoi qu'il en soit, le nom était bien choisi puisqu'il accrochait comme on dit, restait en mémoire, devenait notion.

Populaire, également, l'œuvre l'est non par son genre littéraire mais par son sujet. Au fait, à quel genre littéraire appartient Mireille? Il semble bien que, dès le début, les critiques aient eu quelque mal à le préciser. En tout cas, la définition de Barbey d'Aurevilly une malheureuse petite églogue nous semble aussi peu soutenable que celle de Lamartine: un poème épique. Non! L'une est beaucoup trop étriquée pour une œuvre aussi complexe et sent le parti pris de dénigrement systématique de l'auteur parisien arrivé à l'égard d'un jeune débutant provincial, l'autre est beaucoup trop ambitieuse pour un héros aussi inhibé que Vincent. Un poème sur la trame d'un amour romancé? Ce serait, du même coup, reconnaître la primauté de la poésie aux dépens des personnages et de leur drame. Disons-le tout uniment: le poème de Mireille n'entre pas dans le cadre étroit d'un genre littéraire. Ni poème pur, ni roman tout court. Force nous est donc, à défaut de genre, de tenter une définition et la moins mauvaise, tout compte fait, nous semble être: un roman d'amour transmuté en poème.

C'est que la poésie, dans Mireille, loin de se vouloir détachée des contingences et plus ou moins pure, n'existe que par l'emprise qu'elle peut exercer sur une réalité dont le cours profond, par ailleurs, lui échappe. Lorsqu'il s'agit d'un poète aussi singulier que Mistral, il est évident que l'emprise de la poésie sur le narratif, le descriptif, l'anecdotique, le sentimental, l'idéologique est énorme. Elle n'en demeure pas moins l'accessoire. Car la psychologie des personnages est posée avant que la poésie puisse intervenir. En d'autres termes, ce n'est pas le poète, en tant que tel, qui crée le destin de ses personnages. Mais tout personnage, même inventé de toute pièce, s'il est vrai, crée son propre destin.

Et de même que Mistral ne s'est jamais servi de la poésie pour s'évader de son milieu social, mais au contraire, pour se réaliser pleinement, en tant qu'individu faisant partie de ce milieu, et a donc soumis sa poésie, n'en déplaie aux esthètes purs, à une réalité concrète, qui le lui a, du reste, bien rendu, même sur le seul plan poétique! de même, en commençant *Mireille*, il n'a pas hésité à soumettre la poésie à ce reflet de la réalité que constitue une œuvre romanesque.

Or, si la poésie est un art réservé à une minorité, le roman, et principalement le roman d'amour, est un genre essentiellement populaire. Encore est-il bon de préciser. Car, parmi toutes les subdivisions que nous pouvons effectuer dans le genre un peu hétéroclite que constituent les romans d'amour, il en est une précisément, pour qui la faveur populaire ne s'est jamais démentie. Je pense à ces romans blancs, publiés à longueur d'année dans les collections bien pensantes. Leur succès est tel auprès des jeunes demoiselles et des vieilles dames que leur tirage atteint à des chiffres auxquels les maîtres de la littérature tout court n'oseraient prétendre. À la Société des Gens de Lettres il a fallu créer un service spécial pour gérer les droits d'un auteur autrefois célèbre en ce genre. Ces droits atteignaient, en 1957, à plus de 45 millions par an. Or, ces romans offrent la caractéristique d'être réductibles à une intrigue identique: celle des amours juvéniles contrariées. Que ces amours finissent bien ou mal, peu importe. Que les détails de l'aventure où les héros sont engagés varient, importe aussi peu. Il suffit que ces amours soient pures, c'est-à-dire que l'héroïne s'éveille aux premiers émois de la sentimentalité amoureuse et que son premier amour soit contrecarré par un obstacle majeur.

Que l'on nous comprenne bien. Il n'entre nullement dans notre dessein de comparer ce qui est incomparable. Nous ne prétendons pas non plus que les héroïnes des *Magali* modernes soient les descendantes directes de la *Magali* de Mistral. Il est incontestable que, dans cette littérature particulière, intrigues et personnages sont horriblement conventionnels. Ou plutôt cette littérature n'existe que pour offrir à un certain public des personnages conventionnels. Par là, elle se situe aux antipodes même de l'esprit mistralien, qui exige avant tout, comme nous l'avons souligné, la soumission au réel. Ce que nous essayons de suggérer c'est que Mistral, par intuition poétique ou par déduction méthodique, a justement construit son intrigue autour d'un des thèmes les plus populaires qui soient: l'éveil d'une adolescente à l'amour.

Dans les *Mémoires*, l'expression j'ai laissé courir l'écheveau laisse entendre que Mistral s'est peu soucié de l'intrigue, de la trame du roman qui sous-tend son poème. Mais une étude tant soit peu attentive de l'œuvre suffit à nous persuader du contraire. Au vrai, peu d'œuvres, dans la littérature universelle, nous semblent aussi solidement charpentées que *Mireille*. Que s'est-il donc passé? Sans aucun doute, lorsque Mistral écrit qu'il a laissé courir l'écheveau, il n'a nullement l'intention de nous dissimuler un des aspects de son travail. Il est parfaitement sincère. L'intrigue lui semblait donc se construire d'elle-même. Il n'y avait qu'à poser les personnages: un héros socialement et caractériellement inférieur à sa partenaire, une *Mireille* symbolisant le renouveau d'une langue et d'une race, un Maître Ramon autoritaire et un peu borné, une quantité de comparses d'ailleurs parfaitement typifiés et à laisser courir! Ils construiraient eux-mêmes leur drame. À leurs risques et périls.

Au vrai, ces caractères simples mais francs et d'une psychologie prise sur le vif créent un drame à la mesure de leur simplicité et de leurs croyances naïves mais, par là, d'autant plus inéluctable et poignant. Chacun de ces braves gens, de son point de vue, a raison: Maître Ramon de refuser avec colère la demande du père de Vincent et Vincent de ne voir dans ce refus qu'un égoïsme aveugle. Cette pleine justification de chacun de ces personnages, à ses propres yeux, ne peut qu'augmenter la tension du drame. Et contribue, du même coup, à rendre ce drame populaire. Car il peut éclater à tout moment, sous cette même forme dans une quelconque famille ouvrière ou paysanne de Provence.

Maintenant que nous voyons plus clairement que le poème de *Mireille*, avant même d'être connu, était déjà populaire par sa genèse, par sa langue, par ses héros, par le nom de son héroïne, par son intrigue, nous comprenons à quel point ceux qui prétendent que Gounod a popularisé *Mireille*, sont loin de la vérité. Il y a entre la *Mireille* de Mistral et celle de Gounod, toute la distance qui sépare l'authentique de l'artificiel. L'une, la *Mireille* du poète est toujours prise dans une réalité, intérieure, extérieure, qui la détermine, contre laquelle elle se révolte mais dont elle ne peut se libérer. L'autre,

la Mireille du musicien, crée sa propre réalité comme un quelconque personnage de théâtre. Avec talent, si l'on veut, mais artificiellement.

O Magali ma tant amado, mete la tèsto au fenestroun est de la poésie d'expression populaire. O Magali ma bien-aimée, fuyons tous deux sous la ramée est, musicalement et littéralement de la fausse poésie, de la poésie à la portée d'un petit bourgeois du Second Empire. Gounod a sans doute amené à l'œuvre mistralienne tout un public de petits bourgeois, plus curieux de théâtre que de poésie, mais il ne l'a pas rendue plus populaire. C'est le contraire qui est vrai. Rigoureusement, Gounod a dépopularisé Mireille.

Il se peut, certes, que la progression dramatique d'un opéra-comique soit nécessairement différente de celle d'un récit. Mais comment Gounod et son librettiste n'ont-ils pas vu que la progression dramatique du poème mistralien était, théâtralement et populairement parfaite? Si théâtrale, si populaire, que son simple résumé offre, sans qu'il soit nécessaire d'y apporter une modification quelconque et trente-six ans avant l'invention des frères Lumière, un film cinématographique. Mieux même: la table des matières de Mireille, déroule à nos yeux, séquence par séquence, un véritable scénario.

D'un film moderne, Mistral semble avoir prévu, trente-six ans à l'avance, non seulement les épisodes principaux et secondaires, mais encore le mouvement. Depuis la marche initiale jusqu'à la poursuite finale, en passant par la scène d'amour, la rivalité des prétendants, la lutte du héros contre le traître, l'épisode de la sorcière et l'ordre donné à tout un peuple de pâtres et de laboureurs d'abandonner tout travail pour empêcher Mireille de poursuivre sa course mortelle, tout évoque, avant l'heure, le déroulement d'un film.

Faut-il dès lors s'étonner, et ce sera là notre preuve par neuf de la popularité originelle de Mireille — que deux films aient été successivement tirés du poème?

De ces deux films, il est profondément regrettable, en cette année de centenaire que rien ne subsiste plus. On sait que, selon la législation sur le cinéma actuellement en vigueur, toutes les copies d'un film doivent être détruites au bout de sept ans de distribution. Force nous a donc été de recourir aux documents imprimés. Ce n'a pas été sans mal.

La première Mireille cinématographique a été tournée en 1922 par Ernest Servaës, alors metteur en scène de sa propre maison de production, à Marseille. Elle a été distribuée par la Star-Film, nom glorieux entre tous dans l'histoire du cinéma puisqu'il fut celui de la première société cinématographique mondiale créée, un an à peine après l'invention des frères Lumière, par le premier metteur en scène du monde: Georges Méliès. Il est vrai qu'en 1922 la Star-Film n'appartenait plus à son fondateur. Elle avait été rachetée par Gaumont.

Si l'on me demande pourquoi j'ai tourné Mireille, déclarait E. Servaës dans une interview de l'époque, la réponse est simple: il y avait longtemps que j'étais épris de cette chato de la terro, de cette fille de la glèbe. Je ne m'étais pas contenté de lire et de relire le poème. J'avais suivi les pas de Mireille partout où le génie de Mistral l'avait fait vivre, et jusqu'à travers la Crau.

Mais comment réaliser le film? Vieux professionnel du cinéma, je songeais d'abord aux vedettes de l'art muet dont la réputation pouvait servir le film, mais je me rendis compte que la distribution avait plus d'importance pour Mireille que pour n'importe quelle autre œuvre portée à l'écran. Il faut, en effet, avoir présent à l'esprit, quand il s'agit du poème de Mistral, que toute l'âme d'une race s'épanouit dans ses strophes, qu'il a mis en scène de simples paysans, des cœurs naïfs et frais comme ceux de Mireille et de Vincent. Où rencontrer à Paris cette sincérité, cette vérité, ce caractère local sans lesquels Mireille portée à l'écran, n'existait plus? (Ciné-Miroir n° 3 du 1er juin 1922. Numéro entièrement consacré à Mireille. Numéro spécial de la Star-Film).

Sincérité, vérité, caractère local... on voit que pour le premier metteur en scène de Mireille, l'héroïne de Mistral était inséparable de son milieu populaire. De cette constatation d'évidence devaient découler des difficultés peu commodes à surmonter sur le plan pratique. Et Servaës dut parcourir la Provence pour recruter ses acteurs parmi les gens du peuple. Il nous raconte, non sans humour, comment il a découvert, un à un, chacun de ses personnages et surtout, chose infiniment plus délicate, comment il a transformé ces gens qui n'avaient jamais joué, en acteurs

Quand l'un d'eux devait jouer, je le priais de prendre ma place et jouais sous ses yeux son propre rôle. Dès qu'il avait compris, nous changions de place, il jouait à son tour... Mais quand il s'agissait,

pour mes acteurs d'occasion, de passer devant l'objectif, c'était une tout autre affaire! Ils prenaient des poses, perdaient de leur naturel, demeuraient les yeux fixés sur moi quêtant un compliment ou redoutant une critique. Visiblement, je les gênaï. J'eus alors l'idée de me cacher derrière un paravent et de les surveiller d'un œil, par un trou minuscule. Aussitôt tout marcha à souhait.

N'est-il pas curieux de souligner ici que le simple souci de cerner plus étroitement la vérité interne du poème ait conduit tout naturellement le metteur en scène à une conception du cinéma sans vedette, c'est-à-dire à un cinéma du peuple? C'était tenter de libérer le cinéma des conditions économiques qui contraignent ce mode d'expression admirable à n'être plus qu'une industrie. Les réalisations d'avant-garde russes avaient déjà ouvert la voie. Près de vingt-cinq ans plus tard, le cinéma italien trouvera, par nécessité économique, une solution bâtarde. L'occasion était bonne pour Servaës d'imposer, sur le plan cinématographique, l'équilibre provençal. Il n'y avait qu'un deuxième pas à franchir: se libérer des conventions. Regrettons pour l'avenir du cinéma, que Servaës ne l'ait même pas tenté.

Mais si l'on ne peut guère, à propos de ce film, parler de chef-d'œuvre, il n'en reste pas moins que Servaës s'est acquis à nos yeux un immense mérite: il a parfaitement vu et démontré que l'affabulation du poème constituait un véritable scénario. Mieux: à deux ou trois exceptions près, assez peu importantes, il a rigoureusement suivi l'ordre des scènes et traité quelques-unes d'entre elles — la charge traîtresse d'Ourrias, le retour de Maître Ambroise dans sa cabane — avec une réelle vigueur. Il a parfaitement vu que la marche d'Ambroise et de Vincent à travers la Crau constituait une ouverture cinématographique admirable. Ces quelques réussites nous font d'autant plus regretter la grandiloquence, alors courante, hélas! de certaines images: Mireille à travers le désert, les lamentations de Vincent... sans parler des inévitables platitudes.

Il se peut bien, après tout, que le respect même que Servaës portait au poème ait desservi sa tâche, par parti pris d'absolue fidélité. Tout créateur doit savoir prendre des risques. À bien examiner ses images, on sent que la qualité cinématographique avant l'heure du poème l'a à la fois enthousiasmé et obnubilé. Si paradoxal que cela puisse paraître, elle l'a incité à s'attacher à la lettre au détriment de l'esprit.

La deuxième version cinématographique de Mireille date de 1932. Pour elle non plus, malgré nos recherches, il ne nous a pas été possible de trouver une copie d'époque, même fragmentaire, et les quelques renseignements que nous possédons à ce sujet proviennent uniquement de journaux spécialisés: L'Effort cinématographique du 15 septembre 1933, Les Tablettes d'Avignon et de Provence du 1er octobre 1933, les Nouvelles du cinéma de décembre 1933, et autres coupures de presse. Ce deuxième film devait connaître, comme il n'est pas rare au cinéma, une série d'avatars.

Il s'agissait simplement, pour le producteur marseillais Félix Méric, de refaire en sonore et parlant le film qu'Ernest Servaës avait, dix ans plus tôt, tourné en muet. Méric demanda donc à Servaës de se charger de la mise en scène. C'était, du même coup, affirmer que la nouvelle œuvre devait suivre le poème aussi fidèlement que la première. Même la partie musicale, rendue nécessaire à cette époque par l'évolution technique du cinéma, devait se borner à commenter l'image sans prétendre la commander.

Un musicien que M. Armand Praviel, dans un article de Comœdia donnait comme particulièrement apte à cette tâche, M. Jean-Gabriel Marie, en avait été chargé. Il faut croire que les partisans de Gounod s'émurent. Car, finalement, on renonça au projet primitif pour se rabattre, purement et simplement, sur l'opéra-comique de Gounod et Ernest Servaës, qui avait déjà tourné, à peu de chose près, les cinq premiers chants et le neuvième fut remplacé par René Gaveau. On chargea André Petiot de l'adaptation musicale et Gémier de la supervision.

Mais beaucoup plus que la petite histoire d'un opéra-comique filmé, nous intéressent ici les raisons profondes qui avaient poussé Félix Méric à produire un nouveau film sur Mireille. Comme nous pouvons nous en convaincre par les arguments publicitaires établis par Méric lui-même, ces raisons étaient essentiellement populaires. Producteur régional, au budget assez limité et plus enclin à engager un artiste marseillais qu'une étoile de Paris, Méric n'en connaissait pas moins admirablement son métier. Aussi voyait-il en technicien le côté cinéma du poème. Il connaissait les passages susceptibles de devenir, sans être trop sollicités, des morceaux de bravoure cinématographique.

Et, pour reprendre les termes mêmes de ses placards publicitaires, une grande ferrade, le combat d'Ourrias contre un taureau fougueux, le débordement du Rhône où dix mille tonnes de matériel sont employées, la lutte de Vincent et d'Ourrias constituaient, parmi beaucoup d'autres, des épisodes susceptibles de plaire à son public. De plus, il donna l'ordre de respecter absolument les indications de lieux fournis par le poème. D'importantes scènes, note les Nouvelles du Cinéma, furent tournées dans la vieille abbaye de Montmajour, dans les ruines des Baux, en Camargue et aux Saintes-Maries de la Mer. C'était tenter de retrouver, par la poésie du plein air et le folklore local, un des aspects les plus visibles du génie mistralien.

Il ne nous appartient pas de juger une tentative qui, finalement, n'a pas abouti. Nous pensons sincèrement que, de toute façon, elle ne pouvait pas aboutir. Il est par trop naïf de croire qu'il suffit de photographier minutieusement les paysages d'un poème pour être fidèle à l'esprit de ce poème. Même si ce poème est Mireille, si sa trame est la plus imagée, son intrigue la plus cinématographique qui soit. En art, il n'est pas de transposition possible. Il n'y a que création.

Par ailleurs, il est bien évident que la popularité de Mireille n'est guère réductible à l'image. Elle tient à un miracle: le soudain renouveau d'une langue avec lequel le sourire de Mireille se confond. Elle est au cœur de chacun de nous. Elle est dans ce mot provençal, entendu dans notre enfance qui, mis par Mistral en sa juste place s'est soudain chargé de pouvoir. À partir du mot renouvelé tout s'ordonne: hommes, choses, idées. Et c'est pour avoir révélé tout un peuple à lui-même, en se soumettant à ce qu'il y avait autour de lui de plus humble, à une langue méprisée, à des gens de la terre, à son paysage natal que Mistral a rendu Mireille populaire. Et cette popularité, avec ou sans Lamartine, n'est que la gratitude des siens.

*

Louis Michel, professeur au lycée de Montpellier

Mirèio et la création du provençal littéraire

En 1854, les Sept de Fontségune avaient solennellement décidé de réaliser un projet qu'ils caressaient depuis quelque temps: celui de faire revivre la langue et la littérature provençales.

Les jeunes poètes avaient déjà publié quelques essais, notamment *Li Prouvençalo* (1852), mais rien, à vrai dire, ne laissait présager qu'ils réussiraient à sortir de l'ornière tracée par leurs devanciers. Il fallait un miracle... Ce fut *Mirèio*.

On ne dira jamais assez la témérité d'une pareille entreprise. Ecrire une épopée, c'était aller à un échec comme l'avaient fait de grands écrivains: Ronsard, Voltaire, Lamartine ou Vigny. Il fallait à l'auteur l'aveuglement de la jeunesse pour s'y lancer et une singulière foi en son génie.

Suivons le Maillanais dans les débuts de son œuvre.

Dès le premier vers, Mistral doit, comme tous les grands créateurs, comme Lucrèce, ou Dante, résoudre le problème ardu de la langue. Il faut en effet une langue littéraire, instrument nécessaire pour l'expression du génie.

La langue provençale que parlaient pâtres et ménagers de Maillane ou de Saint-Rémy pouvait-elle servir à écrire un poème? Assurément non.

Mistral s'en est rendu compte.

Et son désarroi. je le trouve dans la tentation, heureusement passagère! d'écrire en français, selon le témoignage d'E. Garcin, sa grande épopée. Dieu nous en a préservé, car nous n'aurions eu qu'un second Adolphe Dumas ou tout au plus un Alexandre Soumet!

Dante a connu pareille hésitation, s'il est vrai qu'il ait songé à utiliser pour sa Divine Comédie la langue des Troubadours.

Certes, il avait existé au Moyen Age une langue littéraire provençale. Elle avait été capable de traduire les élans passionnés de la Comtesse de Die, de chanter les tristes amours de Flamenca, ou la Geste de la Croisade albigeoise.

Mais depuis six siècles, la langue provençale avait évolué au point qu'il était impossible à un auteur moderne d'employer l'idiome de nos illustres aïeux. Imaginerait-on Lamartine écrivant les Méditations dans le dialecte de la Chanson de Roland ou dans la langue de Marie de France?

Circonstance aggravante: depuis le XVIème siècle, toute tradition écrite avait disparu et, avec elle, la culture méridionale officielle.

Mais les Félibres avaient des devanciers plus proches, qui jalonnent l'espace compris entre la fin de la civilisation occitane et le milieu du XIXème siècle.

Si la critique se penche avec gratitude sur ces auteurs qui ont transmis le flambeau. il faut reconnaître que, malheureusement, aucun d'eux n'a les qualités d'un grand écrivain.

Tels sont Bellaude de la Bellaudière, servile imitateur de la Pléiade. Sage, Peyrottes, Nicolas Fizes, l'abbé Favre lui-même, et, plus près de Mistral, Desanat d'Arles, Reboul de Nîmes, Pierre Bonnet de Beaucaire et Jasmin d'Agen.

Tous, certes, ont eu de l'esprit, comme on en trouve chez les paysans ou dans les Almanachs populaires (*Armana prouvençau*, *Armana Cetòri*, etc...), mais ils ont recherché seulement un succès facile auprès du peuple. Aucun d'eux n'a pu ni n'a voulu faire une œuvre d'art. La gloriette des boulangers, la salle d'un café, la boutique d'un barbier, même la cure de Celleneuve, sont peut-être des lieux où l'on aiguise son esprit, mais ne sauraient être un foyer de culture ou d'art, comme le collège de Coqueret ou la Chambre de Malherbe.

La langue de ces auteurs, plus encore que leur inspiration est indigente. Ce sont de simples patoisants et, chose pire encore, quand ils posent à l'écrivain, ils corrompent de grossiers gallicismes le parler de leur village.

Mistral n'avait donc aucun secours à attendre de ces précurseurs.

D'ailleurs qu'avait-il de commun avec ces modestes poètes-ouvriers? S'il ménage Reboul ou Jasmin, dont il a imité la médiocrité dans ses œuvres de jeunesse, son grand projet épique le place à des hauteurs jamais entrevues par ses devanciers. Désormais, il a l'ambition des grands rénovateurs littéraires, celle de Dante, de Ronsard ou de Victor Hugo.

Bien qu'il n'ait pas écrit de manifeste révolutionnaire, il est certain qu'il a conçu tacitement une doctrine et qu'il a voulu l'appliquer. Ce programme, tel qu'il apparaît dans son œuvre, s'apparente à celui de la Défense et Illustration de la langue française. Connaissait-il cet ouvrage? Je ne sais. D'ailleurs les analogies possibles peuvent venir, non d'une imitation, mais de similitudes entre les circonstances du milieu et du moment.

La situation de Mistral rappelle celle des élèves de Dorat. Ces derniers viennent à un moment où la langue latine passe pour être la seule digne de créations littéraires. Ils veulent d'abord réhabiliter la langue française, ravalée par la Grande Rhétorique, et l'élever à la dignité littéraire.

De même au temps de Mistral, la seule langue capable de création poétique est le français. Les poètes patoisants confirmèrent d'ailleurs cette opinion. Le Maillanais veut donner au provençal sa dignité et sa richesse perdues.

Comment pensait-il y arriver? Quelles sont les directives suivies?

Tout d'abord il fallait choisir parmi les dialectes. En effet, le provençal offrait des variétés innombrables, depuis le niçard jusqu'au vaclusien, en passant par le bas-alpin, l'aixoïs, le provençal maritime et le bas-rhodanien.

D'accord avec la pléiade d'écrivains actifs qui gravitent autour d'Avignon ou d'Arles, Mistral choisira le bas-rhodanien, langue de sa famille et de ses amis.

Restait la question épineuse de l'orthographe. Avec l'aide de Roumanille et de quelques autres, Mistral, selon le modèle de l'italien, langue voisine, élabore une orthographe simple, facilement accessible aux non-initiés et au peuple.

Sans doute, pourrait-on lui adresser certains reproches, critiquer certaines approximations (comme la transcription du yod intervocalique par h dans le type *abiho*), mais il faut en reconnaître la commodité et la simplicité.

Mais en utilisant le dialecte de son village, Mistral ne va-t-il pas retomber dans les mêmes erreurs que ses devanciers?

Non, car le premier point de son programme c'est la généralisation. Il n'emploiera pas les seules formes connues de son village. Dans son désir d'être accessible non seulement à tous les Bas-Rhodaniens, mais aussi aux Provençaux, voire aux Languedociens, il évitera des particularités locales.

Ainsi, pour le mot femme, il n'utilisera pas la forme labialisée de Maillane fumo, ni la foemo d'Aramon ou de Fourques (cf. Atl. Ling. France: Carte 548), ni la forme trop particulière de fremo, usitée à Eyguières, dans le Var et les Basses-Alpes. Il choisira la forme la plus générale, qui lui paraît plus normale: femo, employée çà et là, aux Saintes-Maries ou à Remoulins (Gard).

Sans doute, il n'ira guère au-delà du rhodanien dans sa fuite des particularismes, et il ne remontera pas, comme certains le voulaient, jusqu'à la langue ancienne. Car ici, le lecteur devrait acquérir une éducation préalable. Or, Mistral recherche pour son œuvre une diffusion populaire et évite tout ésotérisme. Les lecteurs qu'il veut atteindre avant tout, ce sont ceux de *l'Armana provençau*.

Toutefois, il lui arrive de faire des concessions à l'ancienne langue, ou plutôt à l'étymologie. C'est pour éviter des homonymies.

Ainsi il écrira pèd pied et non pé, seul connu en Provence, en souvenir du latin pedem. Ce d n'existe même pas dans les dérivés populaires de pé, car le d est passé à z. Cf. pesagno piétain.

L'orthographe de serp serpent, est moins étonnante, car le p existe dans les dérivés: serpatas gros serpent.

Un autre point important du programme mistralien visera l'épuration de la langue. Mistral se dresse contre le gallicisme. Sans doute, il en est d'inévitables, qui, entrés depuis longtemps dans le langage quotidien, ne peuvent être remplacés.

Mais il veut éviter les gallicismes grossiers, inconnus des paysans, qu'emploient avec prédilection, pour paraître plus savants, tous les poètes patoisants: gallicismes de lexique, gallicismes de syntaxe. Il ne faut pas que les mots se coulent dans un moule purement français, comme on le constate par exemple dans l'œuvre de Jasmin. On recherchera les idiotismes provençaux. Dans la langue de *Mirèio*, on sent le choix volontaire de tours originaux. Rarement le français se superpose au provençal, et la médiocrité de la traduction française qui serre de près le texte du poème le prouve amplement.

Plus encore que le purisme, Mistral a recherché l'enrichissement de la langue. Mais là il a montré plus de goût et de mesure que les poètes de la Pléiade. Pour lui, il ne s'agissait pas d'emprunter des éléments hétéroclites. Le lexique populaire offrait toutes les richesses souhaitables, mais il fallait le connaître. Sans doute il a consulté les dictionnaires de l'époque, ceux d'Honorat, de Sauvages, etc..., mais il a surtout appris la langue des paysans. Ici commence un effort lexicographique qui aboutira vingt ans plus tard à l'admirable Trésor du Félibrige.

Le poète va s'initier aux langages techniques, et l'œuvre de *Mirèio* suppose une information précise, voire des enquêtes.

Nous citerons deux seules langues techniques: le vocabulaire botanique et le vocabulaire pastoral.

Les noms de plantes ont toujours intéressé Mistral: non seulement son œuvre poétique contient de multiples termes de botanique; il en a relevé aussi un grand nombre dans le Trésor, et les collections du Museon Arlaten témoignent d'une longue recherche passionnée. Cette science suppose que le poète s'est informé auprès des gens de la terre, bergers, vieilles femmes récoltant des simples, ou des herbes pour les lapins.

Notre écrivain connaît aussi les termes de la riche langue pastorale. Il l'utilise avec à-propos au chant IV, lorsqu'il nous présente, beau comme le roi David, le pâtre Alàri à la tête de son troupeau transhumant.

Les mots techniques, souvent intraduisibles, viennent sous sa plume. Il ne se contentera pas de la notion vague de brebis: nous voyons défiler toutes les catégories: li turgo, li berco, li panardo, li maniero, li bessouniero, li nouvelo. Parmi les bergers, il distingue lou baile-pastre, li cabrié, lis agnelié, etc... Il différencie l'escabot de l'avé, les redoun des sounaio, comme nos pâtres des garrigues.

Si l'on veut sentir le caractère technique de sa description, il faut la comparer avec un texte d'Alphonse Daudet qui imite Mistral dans les Lettres de mon moulin. Daudet, écrivant pour un public parisien, a supprimé tous les termes techniques dans le morceau brillant mais un peu mièvre qu'il a placé dans la première lettre (Installation): la rentrée du troupeau.

Mistral ne s'est pas contenté d'approfondir la langue de son village. Quand le sujet le voulait, il a d'abord fait des recherches. On cite souvent le témoignage de Gaston Paris sur l'enquête menée par Mistral à Maguelonne ou sur celles qu'il fit pour le Poème du Rhône.

Mais déjà au temps de *Mirèio* il s'est livré à ce travail. Ce n'est pas en effet à Maillane qu'il a pu apprendre la langue des gardians ou celle des pêcheurs.

La présentation des prétendants Véran et Ourrias amène naturellement tout le vocabulaire de l'élevage camarguais.

Véran, gardian d'égo, apparaît au milieu de ses chevaux, des étalons (grignoun) qui hennissent face à la mer déchaînée, des juments (cavaloto, égo) dont la crinière ondule comme les touffes de massettes sous le vent:

*Cènt ego blanco! La creniero
Coume la sagno di sagniero
Oundejanto, fougouso e franco dóu cisèu...*

et dans leurs élans vigoureux cette crinière flotte sur leur tête comme une écharpe de fée:

*Coume la cherpo d'uno fado
Oundejanto, fougouso e franco dóu cisèu...*

Ourrias est présenté dans un décor de manade. On le voit dans la sansouïro parmi les taureaux, au milieu des veaux, des doublen, des bouvachoun, des tau et des tauro, le trident (ficheiroun) à la main, maître irrésistible de cette faune sauvage.

Plus significatif encore est l'emploi des termes nautiques. Ils sont nombreux bien que le poème ne touche la mer qu'à partir du chant XI.

On trouve des noms d'animaux marins: arcèli, biòu marin, palaigo, boudroi, lami, flamen, gabian; d'engins de pêche: fielat, jambin, tis, vertoulet, sans compter le vocabulaire des embarcations: lahut, batèu, barqueto, nau, bèto, remo, escaume, velo, poupo, païdu, timoun, empento, aubre, arrambage, ou celui de la météorologie: vènt larg, gregali, labechado, levantas, erso, broufounié, ou de la toponymie côtière: estèu, calanco, lònò, grau, etc...

Certains indices (comme arcèli, palaigo) prouvent bien que c'est dans la région des Saintes-Maries-de-la-Mer que Mistral s'est informé.

C'est par la réalisation intégrale de ce programme si complet que Mistral a pu se créer l'instrument merveilleux, la clef de voûte de son poème, le provençal littéraire.

Mais son œuvre linguistique n'est pas parfaite. On y trouvera des formes vulgaires ou dialectales auxquelles il fait appel pour la rime: cou et coui, cou alternent parfois; gloio pour glorio, est appelé par joio, liun pour liuen par plagnun, drom pour dorme est dû à front (cf. endrome pour endorme); counouisse alterne avec counei.

Ces disparates sont moins graves que les gallicismes. À côté de mots entrés depuis longtemps dans la langue: trin, drole, plesi, refrin, nani, on peut regretter qu'il n'ait pas écarté: vos-ti (du français –t-il?) chambro, chamineio, blounde, verita, troumpa (au lieu d'engana), poudro (pour pous), fiero, Nostro Damo.

Ces quelques réserves, on pourrait les faire pour n'importe quel écrivain, V. Hugo, Lamartine, Virgile, Lucrèce ou Dante, surtout dans les œuvres poétiques.

Elles n'empêchent que Mistral a appliqué avec beaucoup de maîtrise son double programme d'épuration et d'enrichissement de la langue.

Il a ainsi créé le provençal littéraire, instrument admirable pour son œuvre poétique, et pour celles de ses brillants partenaires. Il en sera aussi le premier et le génial lexicographe dans le Tresor dóu Felibrige.

Sully-André Peyre - Marcel Decremps

Mireille, poème chrétien?

De récentes études ont essayé de définir le sentiment religieux de Mistral. Il nous a semblé indiqué d'ouvrir une discussion à ce sujet entre S.-A. Peyre, agnostique d'origine protestante et Marcel Decremps, écrivain catholique engagé.

M. D. — Dans la Gazette de France du 29 août 1858, où il proclame sa découverte de Mistral et du poème de *Mirèio*, Adolphe Dumas qualifie cette œuvre de catholique comme sainte Marthe et sainte Madeleine de Provence. Mistral lui-même écrivant quelques jours plus tard à Jean Reboul parle de son poème provençal, rural et catholique. Roumanille l'annonce aux lecteurs de l'Armana prouvençau de 1859 comme devant être lou mounumen de nosto lengo, de nòsti crèire, de nòsti coustumo. Ainsi donc, mon cher Maître, avant même sa parution, *Mirèio* nous est présentée comme une œuvre foncièrement catholique et je n'ai pas besoin de vous rappeler que les premiers suffrages qui l'accueillirent furent ceux des publics catholiques de Marseille et de Nîmes. Mistral, très intentionnellement, avait daté son poème du beau jour de la Chandeleur de l'année 1859. La plupart des commentateurs ont, depuis un siècle, souligné peu ou prou le caractère chrétien de cette épopée. Je n'énumérerai pas ces témoignages. Ils se résument dans cette déclaration de Pierre Devoluy que l'on ne saurait entendre sans penser d'abord à *Mirèio*: On peut dire en vérité que toute l'œuvre de Mistral baigne dans un lumineux et très pur catholicisme traditionnel.

Cela paraît clair et net. Et pourtant, n'y aurait-il pas quelque équivoque dans l'expression dont use Devoluy: catholicisme traditionnel? Non, certes, que l'on doive opposer les deux termes puisque, par définition, il n'y a pas de catholicisme sans tradition. Mais sur lequel de ces deux mots faut-il mettre l'accent? Le catholicisme de *Mirèio* est-il un vrai catholicisme ou un simple élément traditionnel que le poète aurait utilisé, avec bien d'autres, dans le seul désir de ne rien omettre de ce qui pouvait nous donner de la Provence l'image la plus complète et la plus belle?

S.-A. P. — Peut-être conviendrait-il, avant même d'aborder la discussion, de faire table rase à la fois des sentiments personnels et plus ou moins préconçus non seulement de chacun de ceux: qui abordent la question, mais encore et surtout de ceux même du jeune Mistral écrivant son poème au sortir d'une éducation traditionnellement catholique et le datant symboliquement du beau jour de la Chandeleur 1859.

Il me paraît évident que devant un tel poème Jean Reboul, auteur de L'Ange et l'Enfant, et Joseph Roumanille, qui fut le premier révélateur de Mistral, pour l'avoir découvert aux vêpres traduisant un psaume en provençal, qu'Adolphe Dumas, son second révélateur, que la plupart des commentateurs, plus ou moins de lignée spirituellement catholique, aient salué et consacré *Mirèio* comme poème catholique.

Nous croyons ce que nous voulons croire.

Mais déjà Lamartine, le troisième, le plus grand, le seul vrai révélateur de Mistral, chrétien encore plus éloigné du catholicisme, paraît, dans le Quarantième Entretien, attacher moins d'importance à l'inspiration catholique, voire chrétienne, de Mistral, qu'à son inspiration homérique et virgilienne, c'est-à-dire païenne. Le Christianisme n'apparaît aux yeux de Lamartine que comme l'un des éléments du poème (les saintetés et les tristesses du Christianisme). Et si Lamartine déchire le chant tout entier de la sorcière Taven, ce n'est pas par réaction simplement chrétienne, mais par goût personnel (Lamartine semble d'ailleurs avoir mal senti ce fond païen sans lequel le Christianisme n'aurait peut-être pu subsister.) Et de la grande épopée chrétienne du Chant XI (Les Saintes Maries) que retient Lamartine, sinon l'épisode liminaire à la mort de Mireille?

Dans sa glose sur le Chant XII de *Mirèio*, Emile Bonnel montre combien les catholiques d'Avignon furent d'emblée hostiles à *Mirèio* (comme ils devaient l'être, un quart de siècle plus tard, aux Fiho d'Avignoun d'Aubanel). Cette hostilité fut une des causes qui firent fêter à Nîmes, et non pas en Avignon, le triomphe de *Mirèio*. Le Nîmois, à demi-romain, est aussi mi-catholique, mi-protestant. Mistral, quelques années avant son mariage, fréquenta beaucoup la bourgeoisie protestante de Nîmes. Mais le triomphe de Nîmes rassembla, si je ne me trompe, catholiques et protestants.

La réaction de Pierre Devoluy, que vous venez de citer (le Capoulier protestant que Mistral avait su imposer à un Félibrige alors entièrement catholique, comme successeur, il est vrai, du Capoulier rouge Félix Gras, mais qu'il ne sut pas soutenir jusqu'au bout: c'est une autre histoire), de Pierre Devoluy, issu d'une tradition cévenole et camisarde, est implicitement plus nuancée et vous en avez très subtilement décelé la réserve latente.

Reste Mistral lui-même, au-dessus de ses commentateurs.

Après s'être voué, dès la première strophe, à l'obédience du grand Homère, il invoque, dès la troisième strophe:

*Tu, Seignour Diéu de ma patrio
Que nasquères dins la pastraho.*

(Toi, Seigneur Dieu de ma patrie, — qui naquis parmi les pâtres.)

Le folklore, les traditions chrétiennes, se déroulent d'un bout du poème à l'autre et si Taven la sorcière, donc païenne, sauve Vincent, les Saintes, douces et dures à la fois, laissent mourir Mireille, et le poème s'achève par le renoncement et le désir de paix sereine que le Dieu des chrétiens dispense par les mains des Saintes Maries:

Lou cantico tant bèu que sabon li Santen:

*O bèlli Santo, segnouresso
De la planuro d'amaresso
Clafissès, quand vous plais, de pèis nòsti fielat;
Mai, à la foulo pecadouiro
Qu'à vosto porto se doulouiro,
O blànqui flour de la sansouiro,
S'èi de pas que ié fau, de pas emplissès-la.*

(Le cantique si beau que savent les Saintins...: O belles Saintes, seigneuses — de la plaine d'amertume, — vous comblez, quand il vous plaît, de poissons nos filets! — Mais à la foule pécheresse — qui à votre porte se lamente, — ô blanches fleurs de nos landes salées, — si c'est la paix qu'il faut, de paix emplissez-la!)

Même si notre discussion doit aujourd'hui se borner à *Mirèio*, je ne puis que me ranger à la constatation si raisonnable du Père Poucel, catholique clairvoyant: — Une photographie nous montre le poète posant devant l'église de Maillane; tandis que les fidèles se sont pressés autour du centre de la patrie chrétienne, lui est là, debout, immobile, tourné comme celui qui n'entre pas. Il était monté sur le perron de l'église pour regarder la Provence.

N'est-ce point d'ailleurs votre propre conclusion, quoique vous veniez de la formuler sous une forme interrogative? Comme je le disais en commençant à vous répondre, j'essaie de tenir compte de l'éducation première de Mistral. Il resterait à écouter d'un poème à l'autre les cris spontanés où l'on peut entendre éclater çà et là ce que je crois être le paganisme, voire l'agnosticisme de Mistral.

M. D. — A l'opinion d'un religieux comme le Père Poucel, que vous venez de citer, on pourrait opposer paradoxalement le témoignage contraire de Pierre Lasserre qui était incroyant. De plus, il me semble que le perron de l'église de Maillane n'est pas un lieu bien choisi pour contempler la Provence. Le P. Poucel devait confondre avec les Baux. Enfin comment se faire photographier devant la porte d'une église sans lui tourner plus ou moins le dos? Je dis plus ou moins car, en fait, Mistral se tient sur le côté droit de la porte et de trois quarts.

Sous la photo, on peut lire cette inscription significative de la main du poète:

— *La façado de la glèiso de Maiano emé Frederi vers la porto.* (La façade de l'église de Maillane avec Frédéric en direction de la porte.)

J'ai donc peine à croire qu'une image triplement fausse comme celle dont use le P. Poucel puisse exprimer une idée vraie. Mieux vaut dire avec saint Augustin: Beaucoup ont l'air d'être dans l'Eglise, qui sont dehors; et beaucoup ont l'air d'être dehors qui sont dedans.

S.-A. P. — Il ne faut pas regarder de trop près les métaphores. Les plus grands poètes en ont perpétré d'absurdes. Mistral lui-même, au début du Chant VIII, compare la faible Mireille à une forte lionne!

Lorsque Mistral encore, entraîné par son goût du folklore, et des proverbes, conseille au peuple provençal:

*Que ta visto dounc s'alongue
Pople, sus toun país dous,
Car se dis qu'un chin de pargue
Sus sa sueio n'en bat dous.*

(Que ta vue s'élargisse donc, — peuple, sur ton doux pays, — car un chien de bergerie, — sur sa litière en bat deux),

il a beau, dans la traduction rendre sueio par litière, il compare littéralement la Provence à un tas de fumier. Et lorsque Vigny s'écrie:— Poésie, ô trésor, perle de la pensée, a-t-il voulu comparer la pensée à une huître? La Victoire de Samothrace, vue de dos, ressemble à une tête d'âne. Ceci dit, la métaphore du Père Poucel me paraît pertinente.

M. D. — On ne saurait nier que Mistral ait trouvé dans les données du catholicisme un élément dramatique dont il a largement usé. Tronqué de ses prolongements chrétiens, un poème comme *Mirèio* devient inexplicable. Il ne reste plus qu'une charmante, mais banale histoire d'amour, celle qu'a retenue l'opéra-comique de Gounod. Vous me citiez, il y a quelques instants, Lamartine dont l'expression les saintetés et les tristesses du christianisme sort en droite ligne de l'arsenal romantique. Mais Lamartine, s'il a été visiblement déconcerté par le paganisme, disons régionaliste du Chant VI, n'a pas manqué en effet de signaler les filiations de *Mirèio* avec l'antiquité païenne: Une épopée agreste, dit-il, où les scènes innocemment passionnées de Daphnis et Chloé de Longus, mêlées aux saintetés et aux tristesses du christianisme populaire, sont chantées avec les grâces de Longus et avec la majestueuse simplicité de l'aveugle de Chio. Laissons Homère qui n'intéresse pas notre propos. Mais le roman de Longus? Il existe entre les Pastorales et *Mirèio* des ressemblances certaines. Un parallèle entre les deux œuvres nous aidera peut-être à découvrir ce qui sépare un récit païen comme celui de Longus du poème catholique de Mistral.

L'un et l'autre ouvrage nous racontent l'idylle de deux très jeunes gens, Mireille a quinze ans et Vincent seize; Chloé a treize ans et Daphnis quinze. Au début, chacun des couples ignore jusqu'au nom de l'attrait qui l'unit. Les deux actions se déroulent à la campagne, au milieu d'une nature riante, dans le cadre des saisons et des travaux champêtres. Chose remarquable, c'est par le sens du toucher que chez les personnages de Longus comme chez ceux de Mistral va se découvrir la passion. Le fait, pour Chloé, d'éprouver sous ses doigts la délicatesse de la chair de Daphnis après le bain deviendra pour elle commencement d'amour, comme le sera pour Mireille et Vincent la rencontre fortuite, puis cherchée, de leurs mains dans le sac où, sur le mûrier, ils ramassent la feuillée. Trouble délicieux, mais aussi maladie étrange dont les jeunes gens se font innocemment l'aveu.

— Qu'avez-vous? une guêpe cachée vous a peut-être piquée? demande Vincent à Mireille. Et Longus nous montre Chloé plus follement agitée que la génisse piquée du taon.

— J'ai quelque chose, dit Mireille, qui me tourmente, cela m'ôte le voir et l'ouïr, mon cœur bout, mon front en rêve et le sang de mon corps ne peut rester calme? Chloé ne soupire pas autrement:

— Me voici malade et quel est mon mal, je l'ignore. Je souffre et je n'ai point de blessure... Je brûle assise sous cette ombre épaisse. On n'a pas manqué de rapprocher la cigale réfugiée dans le sein de Chloé des petites mésanges que Mireille recueille au creux de sa poitrine. Certes, l'ardeur sensuelle prend chez Longus un tour érotique que, bien que vive, elle n'a point chez Mistral. Jusque dans le feu de la passion, le poète catholique garde ses héros parfaitement purs et en cela il diffère de l'auteur païen. Mais si elle est présentée de façon plus pudique, toute la grâce humaine de l'amour ne se retrouve pas moins dans *Mirèio*.

Il est dans la destinée de l'amour de se chercher, de connaître des obstacles et de souffrir. Les prétendants assiègent Chloé comme ils le feront pour Mireille et le bouvier Dracon préfigure Ourrias. Ce n'est pas tout. Comme Vincent et Mireille, Daphnis et Chloé trouvent un empêchement à leur mariage dans la différence de condition de leurs familles supposées. L'entrevue des deux pères n'a pas chez Longus le caractère dramatique que lui donnera Mistral. Ici et là cependant nous retrouvons le même attachement paysan aux biens de la terre. Dites-leur que l'on doit se soucier de la vertu de l'homme et non de la misère, a recommandé Vincent à son père. Dites-leur que je sais biner, ébourgeonner les vignes, labourer les terrains pierreux...

— Donne-moi Chloé pour femme, dit Daphnis à Dryas, je m'entends à faire la moisson, à tailler la vigne, à planter; je sais aussi labourer la terre et vanter les graines au vent...

Rien donc, jusqu'ici, qui semble différencier essentiellement Daphnis et Chloé de *Mirèio*. Les traditions religieuses elles-mêmes sont loin d'être absentes du roman de Longus. Chloé prie les Nymphes, Daphnis offre des sacrifices à Dionysos. L'un et l'autre sont protégés par les divinités. Celles-ci interviennent dans l'action soit en envoyant des songes, soit, comme Pan, par un prodige qui arrache Chloé à ses ravisseurs. Il n'en existe pas moins entre les données de Daphnis et Chloé et celles de *Mirèio* une opposition radicale. La religion de Longus demeure sur le plan naturel. Ses nymphes, ses divinités ne symbolisent rien d'autre que les forces de la nature. Aussi leur but avoué est-il de favoriser l'hymen des deux bergers qui clôt le récit. Mais Mireille et Vincent ne connaîtront pas d'union. Ainsi que je l'ai souligné ailleurs, la puissance d'aimer qui, avec l'éveil des sens, a conquis l'âme de Mireille, va s'élever à un tel besoin d'absolu que bientôt pourra seul le combler le don de l'amour mystique. Celui-ci sera chez la jeune fille moins la négation de la chair que son dépassement. Sous l'orage d'épreuves successives, nous allons voir éclore la fleur d'une pure spiritualité. Et cela, il fallait un poète chrétien pour le concevoir. Ce n'est point par hasard si, aux premières strophes de son poème, c'est le Dieu né parmi les pâtres que Mistral invoque, pour le prier de lui laisser aveindre la branche des oiseaux. Cette image, renouvelée de Sapho, se trouve aussi au Livre III de Daphnis et Chloé. Par Branche des Oiseaux vous avez vous-même désigné avec juste raison la langue provençale. Mais n'est-il pas permis d'y reconnaître également, avec A. Thibaudet, le symbole de l'éternel?

Revenons au catholicisme du poème. Certains n'y voient qu'un élément traditionnel, l'élément folklorique prépondérant de *Mirèio*, assure Marcel Coulon. Il est bien certain que la tradition catholique occupe ici une large place. Parce que Mistral a voulu exposer la façon de croire de ses personnages, il nous retrace les manifestations d'une foi où la légende, souvent, l'emporte sur l'histoire et la superstition sur un véritable esprit religieux. C'est ainsi que l'épisode de Taven mêle le paganisme au christianisme tandis que le récit des Saintes Maries se situe à la frontière des Actes des Apôtres et de la Légende dorée. Le miracle de l'enfant aveugle que Vincent conte à Mireille, le prodige du pâtre naïf qui suspend sa cape à la barre d'un rayon de soleil, les âmes des noyés du Rhône en quête de leur salut, la nuit de la Saint-Médard, la prière que Mireille, haletante de soif au milieu de la Crau, adresse à Saint-Gent, patron des laboureurs, sont autant de tableaux propres à la coloration et au mouvement d'une épopée. Font-ils un poème catholique? Non, car évoquer le passé religieux de la Provence, ses traditions, ses coutumes chrétiennes, fêtes, pèlerinages, vies des saints, ne suffit pas. Ce sont là des éléments matériels qu'un écrivain incroyant et consciencieux aurait pu tout aussi bien consigner. Le décor d'une œuvre n'a de sens qu'en fonction de l'esprit qui l'anime. Sans doute trouve-t-on aussi des leçons morales dans *Mirèio*. Et je pense aux remontrances que maître Ambroise adresse à son fils Vincent révolté par l'injustice divine, ou encore au châtiment du riche avare qui faisait fouler ses gerbes le jour du Seigneur. Mais le catholicisme n'est pas seulement une morale. Se contenter d'ajouter un enseignement moral à une vision du monde qui ne différerait pas de celle d'un écrivain sans la foi ne fait pas davantage une œuvre catholique.

Un mot de Claudel éclaire tout:

— L'écrivain profane, dit-il, est celui qui écrit comme si Jésus-Christ n'était pas né.

C'est donc à sa structure que se reconnaît une œuvre catholique. Pour l'écrivain catholique, la religion n'est pas seulement une valeur de jugement moral ou une profession abstraite des vérités de la foi. Elle fait partie du réel qui l'inspire. Par là elle confère à son œuvre une dimension nouvelle, celle du monde surnaturel. Le véritable écrivain catholique est celui qui a le sentiment d'appartenir à un monde qui ne se clôt pas sur les seules choses visibles. Pour lui la destinée humaine n'a pas son terme ici-bas. Le sens de la vie, le sens du mystère, le sens de l'univers ne sont pas les mêmes aux yeux de l'écrivain catholique et de celui qui ne l'est pas. En fait, c'est toute l'économie de l'œuvre qui diffère selon que son auteur écrit ou non à la lumière des données de la foi.

S.-A. P. — Vous reconnaissez vous-même que la chaîne catholique (où passe une trame chrétienne) de *Mirèio* n'implique point une preuve du catholicisme de Mistral. Mais vous ne déchirez cette texture, comme on déchire un voile ambigu, que pour découvrir une sainte face. Soit. D'emblée, pourtant, je récusé Claudel (comme vous paraissez repousser le Père Poucel), Claudel qui fait, lui, une parade un peu trop voyante et bruyante sur le parvis de l'Eglise. Comme je récusé Chateaubriand, pour d'autres raisons. Certes, je préfère, mais c'est pour moi esthétique et non pas éthique ou, si vous voulez à cause de l'inspiration réelle et non pas de la foi fictive, — anecdote tirée par Léon Teissier, dans son *Mistral Chrétien*, de la bonne presse: La revue le Noël, du 16 septembre 1937, a raconté qu'au cours de l'été 1913 Mistral, portant un crucifix, aurait rencontré dans les rues d'Avignon l'abbé félibre Aurouze et lui aurait dit: — Regarde un peu s'il est beau!... Ça te surprend, petit, de voir Mistral porter le bon Dieu à la main, comme cela en pleine rue? — Vois-tu, petit, quand on se fait vieux, il faut penser à tout. Quand je serai prêt à partir et que le Capelan viendra me signer mes papiers pour le grand voyage, je veux que dans ma chambre sur la commode, bien en évidence, il y ait un bon Dieu qui marque bien! Je me suis dit que Mistral ne pouvait pas mourir et se présenter devant le bon Dieu sans crucifix.

A cette anecdote donc, je préfère la fin des Mémoires d'Outre-Tombe: — Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le Crucifix à la main, dans l'Eternité.

Pourtant, dit Anatole France (dans *Le Génie Latin*), en parlant de Chateaubriand: Ce n'est pas la foi qui le retient au bord du suicide: il avait peu de religion alors, et celle qu'il se donna depuis ne pénétra jamais dans l'intimité de ses actes et de ses pensées. (Comme chez Maurice Barrès.) Et cela s'applique si bien à Mistral: il suffit de changer la forme vertale et de dire: la religion qu'on lui avait donnée.

Quant à Daphnis et Chloé, j'en appellerai aussi au subtil Anatole France (toujours dans son livre au titre un peu paradoxal: *Le Génie Latin*): L'heureux assembleur recueille aussi tous les récits de métamorphoses, tous les contes bleus de la mythologie de jadis; ses dieux sont tout petits; ce sont des dieux de village. Ils sont à la taille des deux enfants qu'ils protègent. La religion de ce roman est enfantine et légère. Que les vrais, les grands dieux sont partis loin!

Elle ne mentait pas, la voix entendue sur le rivage des mers: Pan, le grand Pan est mort! Le Pan que voici est un tout petit dieu, qui a assez à faire de protéger une bergère et un chevrier.

On pourrait craindre d'abord que vous rapetissiez la religion chrétienne que vous voyez dans *Mirèio* à la religion païenne que vous voyez dans Daphnis et Chloé. Mais vous discernez bien la différence entre ce qui peut subsister de religieux chez Longus et ce que vous en trouvez chez Mistral.

A la mythologie catholique que Mistral rassemble dans sa Camargue l'on peut préférer, dans la Camargue de Joseph d'Arbaud, la mort nouvelle de Pan, protégé en vain par un gardien déchiré entre la pitié humaine et la crainte de l'Inquisition.

Je ne puis donc vous suivre lorsque vous paraissez croire que, sans la religion catholique, le poème ne vaudrait guère mieux que la mirlitonerie mise en musique par Gounod. (Peut-être devrais-je avouer que les saintetés et les tristesses du Christianisme populaire me laissent aussi froid que les diableries de Faust.) Les ressemblances et les dissemblances que vous voyez entre le récit de Longus et le poème de Mistral sont dues, les premières à la similitude des caractères, des travaux et des jours, car depuis que, pour parler en croyant catholique, Dieu donna Eve à Adam et les chassa du Paradis, la femme et l'homme essaient toujours de se réunir, doivent gagner leur vie et mourir;

les secondes sont occasionnées par les variations des mœurs, pour des causes que la religion consacre peut-être plus qu'elle ne les suscite.

Le poème vaut par l'expression. *Nigra sum sed formosa*. L'histoire de Mireille et de Vincent, pour innocente qu'elle soit, est aussi sombre que la Phèdre de Racine. J'ajouterai que le Christianisme l'assombrit davantage. Le sacrifice final, doublement inhumain, de Mireille, n'est qu'une fin temporelle, un dénouement qui, s'il ne pouvait être autre, étant donné les caractères des personnages, le caractère même du poème et les conséquences qui s'ensuivent ne peut satisfaire un mécréant par cela même que vous le lui présentez comme une nécessité divine. Mais comment Mistral ne sentait-il pas, dans son inspiration la plus intime, que la langue provençale et Mireille ne faisaient déjà qu'un et qu'en exaltant l'héroïne par la langue il exaltait d'abord la langue? Oui, je veux voir aussi dans la branche des oiseaux le symbole de l'éternel, en me souvenant avec Saint Jean qu'au commencement était le Verbe et que le Verbe était Dieu. Comme s'est écrié mon jeune maître, Alexandre Peyron, dans son premier poème provençal:

*Noun es morto Mirèio à la glèiso di Santo...
I'a ges de maubre en Crau pèr iè faire un toumbèu.*

(Mireille n'est pas morte à l'église des Saintes, — car pour son mausolée la Crau n'a point de marbre.)

M. D. — Vous revenez vers la Crau d'où partit Mireille. Nous savons, car Mistral a soin de le spécifier, que l'action du poème commence au pied des ruines des Baux. Elle se termine à l'église des Saintes Maries de la Mer. Mais le trajet qu'accomplit Mireille se double d'un autre itinéraire, spirituel celui-là, qui conduit la jeune fille d'un amour purement humain, trop humain, à la charité divine. Certains critiques en ont été déconcertés. L. Ratisbonne aurait voulu que, par désespoir d'amour, Mireille se suicidât. Gaston Paris s'étonne que dans cette jeune paysanne amoureuse surgisse soudain une sainte. Mireille n'a pas le temps de devenir à proprement parler une sainte. Du moins sera-t-elle une élue. Camille Jullian, — de religion protestante comme Devoluy, ne s'y est pas trompé, qui pense que Mistral a puisé l'allure de son propre poème dans quelque récit hagiographique comme il s'en colportait de mas en mas au temps de la jeunesse du poète: Il y a dans *Mirèio*, dit-il, une vie de saint. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse qui n'a rien d'impossible, nous avons ici davantage qu'une simple histoire d'amour humain. Si Mistral n'avait voulu écrire qu'un poème d'amour il pouvait imaginer un rapt conforme à certaines traditions provençales. N'est-ce pas, du reste, à cette éventualité que croient les parents de Mireille après la disparition de leur fille? La passion des deux jeunes gens eut été couronnée, la Provence chantée et glorifiée. Mais nous serions restés sur le plan de l'anecdote et de l'humain, loin de la branche des oiseaux. La conception que se fait le christianisme de la destinée de l'homme apportait à Mistral un élément dramatique autrement profond que celui dont il disposait en se cantonnant dans le domaine profane. Par l'introduction du surnaturel, dès le principe de l'œuvre tout allait se trouver changé, et d'abord le sens même de l'amour de Mireille. En nous montrant dans la jeune fille une nature parfaite, dans tout l'éclat de son printemps et destinée à aimer, le poète ne rend que plus tragique l'appel divin qui, par l'intermédiaire des Saintes-Maries, va l'incliner à l'immolation.

Enflammée d'une passion ingénue et qui s'avoue, Mireille ne songe d'abord qu'à cueillir l'offrande de la vie. Comme l'Antigone de Sophocle elle n'est faite que pour partager l'amour. Mais un amour aussi grave, aussi absolu que le sien, peut-il, sans déchoir, s'accomplir ici-bas?

Celui qu'aime les dieux meurt en pleine jeunesse, a dit le poète Ménandre. Antigone meurt. L'antiquité grecque avait parfaitement saisi le problème. Ce qu'elle ne pouvait imaginer, c'est que l'amour sacrifié soit le chemin d'un amour supérieur, c'est que l'amour humain s'épure en amour céleste. Ce sujet, Lamartine l'a traité dans Jocelyn, à la manière trouble du romantisme. Mais là se borne à peu près le rapprochement que l'on peut tenter entre *Mirèio* et Jocelyn. Lamartine ne dépasse pas le plan moral. Son poème est, certes, le poème d'une religion, mais de la religion de l'âme humaine. Mistral, au contraire, va se placer à la jointure des réalités visibles et invisibles, conformément à la doctrine catholique.

Amour, épreuves purificatrices, sacrifice et salut, constituent les étapes ascensionnelles que le poète fait parcourir à son héroïne. À vrai dire cela ne se comprendrait pas si la passion n'était pour elle, comme pour les Anciens, qu'un tourment, un mal délicieux. Mais il arrive que, chez le chrétien, la défaite du cœur devant l'amour, en éveillant un besoin d'absolu chez celui qui l'éprouve, prépare une autre défaite, celle de l'âme devant Dieu.

C'est l'histoire de Marie Madeleine, l'une des trois Maries qui apparaîtront à Mireille. Celle aussi d'un saint Augustin. Tout se passe comme si l'amour humain n'avait été pour Mireille qu'une embuscade de la Charité divine.

Donc à l'émoi et aux délices premières les épreuves ont succédé: railleries des autres jeunes filles, demandes des prétendants, grave blessure de Vincent par Ourrias, le bouvier jaloux. Le refus opposé par les parents de Mireille de lui donner Vincent en mariage sera le point de départ du drame. Vous me tuerez donc, mon père, s'écrit l'adolescente. C'est moi que Vincent aime, et devant Dieu et Notre-Dame nul n'aura mon âme que lui. Ce cri désespéré est en fait, comme l'a noté Emile Ripert, conforme à la doctrine de l'Eglise pour qui seule la volonté des époux consacre l'union légitime de l'homme et de la femme. Mireille n'offense donc pas l'autorité paternelle. Certes, maître Ramon est le type du patriarche chrétien et la société paysanne à laquelle il préside est une société chrétienne dont le cycle du calendrier liturgique rythme les travaux et les jours. Mais ce n'est pas une société idyllique. Elle est rude. Elle pratique la justice, la charité, elle a le sens de l'honneur et du travail bien fait, mais elle connaît aussi l'orgueil, l'avarice, la dureté, la violence. Entre riches et pauvres, elle établit une distinction sévère. Ces défauts ne contaminent pas le fond vital des mœurs qui reste sain. On pourrait presque dire qu'ils constituent l'excès ou la rançon de cette santé biologique et naturelle. Tout se paie pourtant. Pour s'être opposé avec la plus extrême rigueur au rêve d'amour de Mireille, Ramon recevra le plus dur châtement, celui d'avoir décidé la perte de sa propre enfant. Mais Ramon est trop aveuglé par les biens matériels, trop imbu aussi de la supériorité qu'il a acquise par un labeur acharné, pour comprendre quel don définitif signifie l'amour dans un cœur virginal de quinze ans. Il ne soupçonne pas qu'un tel amour puisse aller jusqu'à la mort. Or, Dieu fait servir à ses desseins les fautes elles-mêmes. L'orgueil de Ramon sera l'instrument des exigences divines. Telles sont les implications tragiques d'un drame où le surnaturel vient se nouer au temporel.

Avec le refus de Ramon, commence pour Mireille une initiation qui, par la souffrance et le sacrifice, lui permettra d'accéder à l'amour céleste. Elle n'y parviendra qu'après avoir traversé ce que les mystiques nomment la nuit obscure de l'âme. L'aventure spirituelle de Mireille, telle que l'a imaginée Mistral, suit grosso modo les trois voies, purgative, illuminative et unitive, qu'enseigne la spiritualité chrétienne. Et d'abord la jeune fille éprouve un sentiment d'abandon total. Tous les liens qui l'attachent au monde semblent brisés à la fois. Les richesses, cause de son malheur, elle les repousse. De ses parents elle ne reçoit que des malédictions. Enfin elle se voit séparée à jamais de Vincent qu'elle aime. Dans sa foi naïve et totale elle n'aperçoit qu'un recours possible: le Ciel ou, ce qui revient au même, les Saintes auxquelles Vincent lui a suggéré un jour de se recommander si elle venait à être dans la peine.

Dans la fournaise de juin, Mireille court et court à travers le désert de la Crau et la plaine amère de la Camargue. Seule, perdue dans l'immensité du paysage, elle poursuit sa quête angoissée jusqu'au moment où, infortunée, elle succombe sous le poids de l'épuisement et du soleil. Elle se traînera pourtant jusqu'au sanctuaire qu'elle a fini par atteindre et la prière ingénue qu'elle trouve la force de lancer au ciel se résume en ces mots:

— Dounas-me Vincèn, donnez-moi Vincent! Mais elle ajoute aussi, ce qui prépare le dénouement:

*D'alín, siéu vengudo
Querre eici la pas.*

(De loin je suis venue — chercher ici la paix.)

Cependant, l'anéantissement des sens, en libérant l'âme de Mireille, l'ouvre à la perception des réalités surnaturelles. La voûte de l'église s'efface. Radieuses, les trois Maries descendent du ciel

vers l'adolescente extasiée: Ses yeux fixes paraissent voir l'autre monde à travers les voiles de la chair; ses lèvres sont muettes; son visage se transfigure: corps et âme dans la contemplation nagent ravis, note le poète qui ajoute: Les épines du martyr fleurissaient dans Mireille en charmes abondants.

Que disent les Saintes à l'amante prostrée? Qu'il n'y a pas ici-bas d'amour absolu, que le bonheur s'achète par la souffrance, qu'il faut savoir renoncer au monde pour assurer son salut: Et le grand mot que l'homme oublie, le voici: la mort, c'est la vie. Seuls les simples, les bons, les doux, aux cieux s'envoleront tranquilles. Paroles aussi anciennes que l'Evangile d'où elles sont directement reprises et pourtant aussi vraies aujourd'hui qu'il y a dix-neuf siècles.

Ce message évangélique ne correspond-il pas du reste à celui que la Vierge de Lourdes et de la Salette a confié à de petits bergers. *Mirèio* paraît moins d'un an après les apparitions de Lourdes et treize ans environ après celles de la Salette. Il semble bien que Mistral ait conçu la visite que les Saintes font à Mireille comme une réplique de ces événements mystiques qui occupaient alors l'opinion publique. Le lien est ici évident. Nous savons aussi que les récentes apparitions de Lourdes frappèrent d'autant plus le poète que la Vierge s'était adressée à Bernadette en langue d'Oc.

Eclairée par la grâce divine et réconfortée par cette vision céleste, Mireille, vierge et martyr d'amour, consent au sacrifice de sa vie: *vierginenco e martiro d'amour*, la chato vai mourir. Des Saintins charitables l'ont transportée devant la chapelle haute sur le toit de l'église. C'est là que ses parents, puis Vincent, retrouvent Mireille expirante. Elle leur parle, elle les console. Elle reçoit du prêtre, selon l'us catholique, le viatique et les saintes onctions. Son âme est tout entière ouverte aux clartés de l'Au-delà: — O cher Vincent, dit-elle, que ne peux-tu voir dans mon cœur comme dans un verre? — De soulagement, de soulagement, mon cœur en surabonde! — Délices de toutes sortes, — grâces, bonheurs, j'en ai de surcroît!

Sur la ligne d'horizon, à la limite de la mer et du ciel, elle aperçoit les Saintes qui, sur la barque sans voile viennent la chercher. Les assistants, à qui échappent les mystères de l'âme, se contentent de murmurer: — La pauvre chato ravassejo, la pauvre enfant délire... Ainsi s'exprimait le chœur dans la tragédie grecque en voyant le héros aux prises avec un destin supérieur. O mon pauvre Vincent, continue Mireille, qu'as-tu devant les yeux? — La mort, ce mot qui te trompe — qu'est-ce? un brouillard qui se dissipe... Non, je ne meurs pas! D'un pied léger je monte déjà sur la nacelle... Adieu, adieu!... Déjà nous gagnons le large sur la mer! — La mer, belle plaine agitée — est l'avenue du Paradis,

*La mar, bello plano esmougudo
Dóu Paradis ei l'avengudo.*

Surtout que l'on ne croie pas que ce consentement de Mireille à l'amour mystique comporte l'oubli de l'amour de son cœur de chair. Parmi tant d'astres là-haut suspendus, a-t-elle dit naïvement à Vincent, j'en trouverai bien un où deux cœurs unis puissent librement s'aimer. Dans *Nerto*, Mistral reprendra cette idée que deux êtres seront d'autant plus proches l'un de l'autre qu'ils seront proches de Dieu, ce qui sera le thème du *Soulier de satin* de Paul Claudel. Qu'est-ce à dire, sinon qu'ici la grâce, loin de la supprimer, vient accomplir la nature, *gratia non tollit, sed perficit naturam*. Les harmonies de la nature et de la religion que Chateaubriand et Lamartine avaient essayé de montrer, le poème de Mistral les réalise. Mais la religiosité vague des romantiques ne couvre qu'une sorte de naturalisation du christianisme. Rien de tel chez Mistral où les substructions catholiques existent réellement. Contrairement aux préjugés de son temps, Mistral, non seulement conserve au surnaturel sa valeur, mais il lui confère une existence littéraire, ce que les classiques eux-mêmes, à de rares exceptions, n'avaient pas osé.

Mireille, certes, comme les enfants de la Salette, n'est qu'une petite paysanne et sa foi, celle des pâtres et gens des mas. Mais, et c'est là, je pense, une confirmation de la thèse que j'avance, — alors que pour la sagesse antique la Divinité ne pouvait être que l'objet d'une contemplation intellectuelle, le Christianisme a accompli cette révolution de placer l'essence de la religion dans l'amour. Si je n'ai pas la charité, déclarait saint Paul, je ne suis rien. Et la charité peut être aussi grande chez une

simple jeune fille que chez un docteur. Les Saintes enseignent à Mireille que la charité parfaite se prouve par l'acceptation de la souffrance et a le Christ pour modèle. L'amour de Mireille poussé jusqu'au sacrifice suprême ne peut trouver qu'en Dieu son accomplissement.

S.-A. P. — Je vous abandonne volontiers le pauvre Ratisbonne. Mourir pour mourir, je préfère l'immolation passive de Mireille, déjà assommée par le soleil, à un suicide mélo-dramatique. Mais je ne puis m'empêcher de m'étonner avec Gaston Paris, d'autant plus que, comme vous le dites fort bien, Mireille n'a pas le temps de devenir une sainte. Est-elle une élue? C'est sans doute fort irrévérencieux, mais je ne puis m'empêcher de penser à ces volontaires qui sont désignés d'avance par le commandement. Serait-ce parce que, du patriotisme géographique au martyre pour le ciel il n'y a qu'une différence de degré? Je crains d'être aussi fourvoyé dans le spirituel que dans le temporel ou, pour parler plus simplement, dans votre théologie que dans votre conception de la vie. Aussi bien, la théologie est bien compliquée lorsqu'elle essaie de donner une signification divine aux catastrophes humaines. Ramon est châtié, comme Judas, pour avoir servi les desseins de Dieu. Il me semble aussi que vous ajoutez un fardeau bien lourd sur les épaules déjà brisées d'une jeune fille de quinze ans, aussi puérile que la petite sainte Thérèse de Lisieux. Même la grande sainte Thérèse d'Avila et le tenace saint Jean de la Croix ploieraient sous le faix. Les Saintes Maries ont été déjà assez dures pour Mireille; faut-il que les glossateurs aggravent son fardeau? Les nuées mystiques sont paradoxalement lourdes.

Je préfère croire, jusqu'à plus ample information, que Mistral n'a pas eu besoin d'apprendre des apparitions miraculeuses pour faire apparaître les saintes à Mireille et pour faire apparaître *Mirèio* au monde. Il y a eu bien d'autres apparitions avant celles de Lourdes, d'ailleurs; mais j'ai toujours regardé comme une propagande félibréenne naïve, et le Félibrige n'en est pas à une naïveté près, — l'interprétation du fait que la Vierge s'adressa à Bernadette en patois de Lourdes; la pauvre enfant ne savait sans doute pas le français; et si elle était hallucinée, il lui manquait d'être atteinte de glossolalie.

M. D — Mais n'est-ce pas Mistral lui-même qui souligne le fait dans son poème à l'Immaculée? Il y a plus. — Avant que le blé monte en épis, dans la terre il faut qu'il fermente, c'est la loi, ont dit à Mireille les Saintes Maries. Peut-être comprendra-t-on mieux l'œuvre de Mistral si l'on considère que le sacrifice de son héroïne ne sert pas seulement à son salut individuel, mais qu'il est requis pour transformer le poème idyllique et pastoral en épopée nationale. C'est son immolation qui change l'humble fille de la Crau en figure épique. Il fallait que la jeune Provençale soit marquée par les épreuves, traverse la nuit obscure, subisse un destin exceptionnel, entre dans un élan de foi et d'amour, intacte, dans la mort, pour se trouver élevée au-dessus de la condition commune. Alors seulement la simple amoureuse qu'elle était devient un symbole et comme l'archétype de la Provence tout entière.

Le sacrifice consiste essentiellement dans une offrande faite en hommage à la divinité et dans la destruction de l'objet vivant ou matériel qui est ainsi offert. Celui-ci, en effet, ne saurait, étant devenu sacré, appartenir désormais à personne autre que Dieu. Rite public par excellence, le sacrifice confère donc à la victime une signification exemplaire et marque la communion de la collectivité avec son Dieu. Ainsi en est-il, mutatis mutandis du sacrifice de Mireille. Par son holocauste sur l'un des sanctuaires les plus antiques du pays, la jeune fille gagne l'auréole de l'immortalité, elle devient en quelque sorte l'âme, l'Idée au sens platonicien du mot, de la Provence. L'assistance qu'elle reçoit des Saintes de la Patrie, non moins que les prières et les supplications du peuple de pêcheurs et de gardians qui l'entoure, confirme le sens social et mystique de sa mort tragique. Avec l'entrée de Mireille en paradis, c'est la Provence qu'elle représente qui se trouve élevée en gloire auprès de Dieu. Mireille ne pouvait appartenir à Vincent, car elle est à la Provence et à Dieu, comme aussi à son poète. Épopée nationale et poème religieux, ici, ne font qu'un.

S.-A. P. — N'êtes-vous pas un peu cruel pour Mireille lorsque vous en faites une héroïne nationale, après en avoir presque fait une sainte? On a déjà gâté doublement, par la même annexion politique et religieuse, l'étonnante Jeanne d'Arc.

L'héroïne et la sainte me laisseraient aussi froid que la trop fameuse Vénus d'Arles d'Aubanel, trop décrite et si peu évoquée; ou que la Béatrice de Dante, lorsqu'elle est trop didactique et mérite de passer pour ce que Dante a (sans le vouloir, je l'espère pour elle et pour lui) trop contribué à faire d'elle: le symbole de la Théologie.

N'êtes-vous pas enclin, encore que vous vous en défendiez comme qui se sent coupable, à admettre que Mistral remonte du folklore, de la tradition, dirai-je de la superstition, la foi? Ne serait-ce pas plutôt qu'il a ajouté tout cela comme un décor, un support, si vous voulez, à une idylle qui finit mal? Les Grecs, malgré leur intelligence, palliaient les erreurs humaines sous l'ananké; comme je refuse la fatalité antique, je refuse la résignation chrétienne, manteau céleste jeté sur la nudité terrestre des humains.

N'est-ce point, autant qu'à la culture hellénique de saint Paul, à la ténacité hébraïque, où tout se paie, que le Christianisme doit sa survivance à la fois intellectuelle et populaire?

Où je ne vois que similitude paresseuse, continuation coutumière, vous voyez sublimation. Pourquoi? Parce que vous croyez et parce que je ne crois point. Cette différence fondamentale rendrait vaine notre controverse, si nous ne recherchions l'un et l'autre, non ce qui doit nous séparer, mais ce qui peut nous unir. Vous procédez par affirmations, je procède par négations. Mais la vérité n'est-elle point synthèse des contraires? En dernière analyse, toute prière est une pétition de principe, et toute négation un nouveau départ. Celui qui demande toujours finit par recevoir; celui qui refuse toujours finit par être accepté.

M. D. — L'affirmation et la négation ne seraient-elles, que l'avvers et le revers de la même médaille? Toutes deux sont nécessaires dans la recherche du vrai comme il est nécessaire à la réalité de l'univers concret que l'ombre compose avec la lumière.

Loin de moi la pensée de comparer Jeanne d'Arc et Mireille: trop de différences les séparent, ne serait-ce que la distance de l'histoire à la fiction. Mais nous pouvons évoquer à son propos Antigone ou Iphigénie par exemple. Et pourquoi l'art d'un poète ne pourrait-il faire d'une créature idéale une incarnation de sa patrie?

S.-A. P. — Que si vous voulez que Mireille soit une incarnation, je vous dirai qu'elle incarne la langue provençale elle-même. Lorsque Mistral, dès la seconde strophe de son poème créateur, s'écriait, en songeant à son héroïne:

*Vole qu'en glòri fugue aussado
Coume uno rèino, e caressado
Pèr nosto lengo mespresado...*

(Je veux qu'en gloire elle soit élevée, — comme une reine, et caressée — par notre langue méprisée),

ne sentait-il pas, dans son inspiration la plus intime, que la langue et Mireille ne faisaient qu'une, qu'en exaltant l'héroïne par la langue, il exaltait d'abord la langue?

C'est ainsi que je préfère interpréter *Mirèio*, non pas comme une idylle tragique, encore moins comme une épopée nationale et catholique, mais comme la création d'une langue, la naissance d'une culture, déjà inhérentes l'une à l'autre, déjà nanties, l'une et l'autre, d'un passé dont il ne faut rien oublier, et de réalisations futures dont il faut déjà se souvenir.

Ce n'est donc point par sa mort, à la fois humaine et inhumaine, aux Saintes Maries de la Mer, que Mireille devient l'Idée de la Provence, mais par sa naissance même, si l'on peut dire, son adolescence temporelle. Mistral l'a bien compris:

Dins si quinge an èro Mirèio

(Dans ses quinze ans était Mireille.)

Et dans Lou Parangoun, poème des années suprêmes de Mistral, la faible héroïne de 1859 devient une des idées éternelles du monde:

*Mai Santo Estello au soum de l'Empirèio
A fa miracle, un bèu matin de Mai:
La vasto Crau vèi espeli Mirèio
E dins lou cèu, o Prouvènço, en idèio
As reflouri, mai flòri que jamai.*

(Mais sainte Estelle au haut de l'Empyrée — fit son miracle un beau matin de Mai: — La Crau déserte voit éclore Mireille — et dans le ciel, ô Provence, idéale, — Tu refleuris, plus en fleur que jamais.)

L'Archétype platonicien est donné d'emblée, et non pas acquis, incarné dans la vie. Aucune clause de style ne peut prévaloir contre cela; et lorsque Mistral fait dire aux Saintes:

*E lou grand mot que l'ome óublido,
Veleici: — la mort es la vido!*

(Et le grand mot que l'homme oublie, — le voici: la mort est la vie!)

il fait passer l'éternité par la porte trop basse du tombeau.

On ne peut participer à l'érection de l'édifice de Dieu qu'en ramassant çà et là, où elles sont éparses, dans le peuple et dans les humanités, ces pierres dont, selon le proverbe que Mistral a mis en épigraphe de Nerto, le diable apporte quelques-unes. Les recours au divin, plus ou moins spectaculaires, sont moins efficaces (n'oubliez point que c'est un mécréant qui vous parle), que cette collaboration continue et cachée.

M. D. — Ce que vous venez de dire de *Mirèio*, incarnation de la langue provençale, est vrai. Mais ce résultat n'a pu être obtenu que parce que Mistral a su créer une héroïne, protagoniste d'un drame déterminé, donc rattachée à la vie et à la mort, et grâce à l'art de son poète, sublimée. L'intervention du surnaturel n'exclut évidemment pas d'autres collaborations. Aussi bien Mistral a-t-il placé comme toile de fond à son poème l'évocation de la nature et du passé historique ou légendaire de la Provence. Mais si l'arrière-plan d'un tableau achève de donner aux personnages leur véritable caractère, n'est-il pas significatif qu'en utilisant ces éléments Mistral ait recherché leurs aspects les plus propres à inspirer un sentiment religieux?

Des Baux aux Saintes-Maries et du paganisme au christianisme *Mirèio* nous retrace l'histoire spirituelle de la Provence. L'épisode de la sorcière Taven qui occupe le Chant VI n'a pas été seulement critiqué par Lamartine. Certains commentateurs y ont vu une sorte de ballet fantastique ou de sabbat formant intermède à l'action.

On sentira mieux l'utilité de ce morceau brillant du reste, en réfléchissant que Mistral a rassemblé dans la grotte des Fées tout le divin antérieur au christianisme. Dieux rustiques, forces primitives de la nature et terreurs de la nuit sorties au cours des âges de l'imagination populaire se sont donné rendez-vous dans la caverne des Baux où réside la sorcière. Curieuse figure que celle de Taven! Elle commande aux esprits de la terre au nom du Christ. Elle stigmatise les temps où nous sommes, temps mauvais, marqués par morsure de tout vice, où combien d'ames sèches et affamées de gain... à la chèvre d'or font fumer leur encens. — Nous forçons, nous, le mal à engendrer le bien, dit-elle encore et elle guérit la plaie de Vincent au moyen d'un philtre et en invoquant le nom du Sauveur. Les diableries de Taven procèdent du même fond de verve populaire qui inspirait les imagiers des cathédrales. En fait Taven tient auprès des Saintes Maries qui apporteront la révélation nouvelle le double rôle de la Sibylle antique et des prophètes de l'Ancien Testament, tel que le définit la liturgie catholique, *Teste David cum Sibylla*. Dans les paroles inspirées de la sorcière se trouve comme un rappel de VI^e Chant de l'Enéide uni à l'esprit messianique. Franchissant les portes d'ivoire de l'invisible, elle dévoile le mystère des choses, sa vision survole le cours du temps. Où trouver, sinon dans les Ecritures, une évocation plus pathétique que le chemin de croix du Christ que nous décrit Taven? Elle prédit des guerres et des révolutions, mais aussi l'âge d'or et le retour des Papes à

Avignon. Peu importe que Mistral s'inspire ici de Virgile, des prophètes hébreux ou de son compatriote Nostradamus. L'apothéose de la Provence chrétienne, tel est le but de cette poésie. L'arc-en-ciel qui apparaît à la fin du Chant VI sera le signe de la nouvelle alliance que les Saintes-Maries eurent mission d'apporter en terre provençale. Cette légende avait de quoi séduire un poète. À travers elle, nous assistons, au Chant XI, à l'évangélisation de la Gaule méridionale et romaine. Dans Arles la Superbe qui célèbre la fête de Vénus, Trophime et ses compagnons, en plein théâtre, font triompher sur les idoles le Dieu crucifié qu'évoquait Taven. Le discours véhément que Mistral place dans leur bouche n'est pas autre chose que le Credo catholique. Ils proclament l'existence du Dieu créateur, l'incarnation de son Fils, le message évangélique de charité, la rédemption et la résurrection du sauveur des hommes.

L'avèn vist blanqueja dins sa raubo de lin!

(Nous l'avons vu dans sa blanche robe de lin!) attestent-ils.

Ceux qui reprochent à Mistral d'avoir ignoré la figure de Jésus ont-ils pris garde aux textes des Chants VI et XI de *Mirèio* ? Dans leur brièveté, ces évocations comptent, je crois, parmi les plus belles de la poésie chrétienne. Tandis que le peuple d'Arles se fait baptiser, Marthe délivre au nom de la foi nouvelle les populations riveraines du Rhône des antiques terreurs, cependant qu'à la Sainte-Baume, Madeleine rachète dans la pénitence ses péchés et ceux des autres hommes. Le récit des Saintes se termine par le rappel historique de l'union de la Provence au royaume de France. Ainsi le Chant XI de *Mirèio* achève-t-il de donner au poème son caractère d'épopée nationale et chrétienne. Au berceau de sa nationalité, Mistral place les mystères de la foi.

S.-A. P. — Lamartine, qui n'était pas catholique, à peine chrétien, sinon comme nous le sommes tous, même à notre esprit défendant, aurait voulu retrancher de *Mirèio* le Chant VI, celui de Taven; il semble que Lamartine s'attardait dans une horreur médiévale des sorcières. L'un des nouveaux glossateurs de *Mirèio* aurait voulu supprimer, comme inutile à la trame du poème, le Chant XI, celui des Saintes Femmes! S'il s'en trouvait encore dix comme eux, chacun hostile à l'un des autres chants, et qu'ils fussent tous aussi intransigeants que Lamartine, il ne resterait plus rien de *Mirèio*! Ce n'est pas ce que nous voulons! Nous admirons le poème d'un bout à l'autre; il reste et il restera, à cause de tout ce qu'il contient et de la transcendance du génie.

On a déjà tiré de Virgile une prophétie chrétienne, et c'est une belle chose de l'avoir tirée d'une églogue qui n'était peut-être qu'une flatterie pour Pollion. Hugo que l'on trouve partout où on arrive, a fort bien discerné dans Virgile la beauté formelle qui rédime le fond:

— Voulez-vous une autre exemple? Prenez Virgile. Qu'y a-t-il de plus misérable comme idée que ceci: Octave-Auguste admis parmi les astres et les étoiles se rangeant pour lui faire place. Jamais la flatterie fût-elle plus abjecte? C'est l'idée, c'est le fond, n'est-ce pas? Et c'est plat et honteux. Voici la forme. (Hugo cite le texte latin.) Je lis ces vers, je subis cette forme, et quel est son premier effet? J'oublie Auguste, j'oublie même Virgile... Par l'idée, et par ce que vous nommez le fond, j'étais dans le petit, et par le style, par ce que vous nommez la forme, me voilà dans l'immense.

Hugo a cru voir ce que vous voyez:

Dans Virgile, parfois, dieu tout près d'être un ange,
Le vers porte à sa cime une lueur étrange.
C'est que, rêvant déjà ce qu'à présent on sait,
Il chantait presque à l'heure où Jésus vagissait.
C'est qu'à son insu même il est une des âmes
Que l'orient lointain teignait de vagues flammes.
C'est qu'il est un des cœurs que déjà sous les cieux,
Dorait le jour naissant du Christ mystérieux!
Dieu voulait qu'avant tout, rayon du Fils de l'homme,
L'aube de Bethléem blanchit le front de Rome.

J'accepte Taven la sorcière plus encore que vous ne le faites, d'autant plus que je préfère son humanité, qui guérit Vincent, à l'inhumanité des Saintes, qui laisse mourir Mireille. Quant à l'union de la Provence à la France, dont vous faites en passant l'un des corollaires de *Mirèio* en tant qu'épopée nationale, la strophe du Chant XI:

*Soun darriè rèi: Iéu more!
Gandissès-vous ensèn alin vers l'aveni,
Au grand prefa que vous apello...
Tu siés la forto, elo es la bello:
Veirés fugi la niue rebello
Davans la resplendour de vòsti front uni.*

(Son dernier roi; Je meurs! — Dirigez-vous ensemble là-bas vers l'avenir, — à la grande tâche qui vous appelle... — Tu es la forte, elle est la belle: — vous verrez fuir la nuit rebelle — devant la splendeur de vos front réunis),

cette strophe est, certes, parmi les strophes dorées de Mistral, l'une des plus belles et elle devrait suffire à faire justice (avec quelques autres textes par surcroît, et malgré la contradiction apparente de quelques autres) des accusations de séparatisme qui ont été jetées contre lui. Mais y a-t-il de quoi s'extasier, à voir l'opportunisme prudent de Mistral le faire adhérer au patriotisme comme il le faisait s'attarder au catholicisme? De toute façon le sentiment de patrie se périmait encore plus vite, étant plus artificiel, que le sentiment religieux. Il faut simplement voir dans cette strophe la fin heureuse de trop de particularités traditionnellement historiques et le triomphe naturel de la géographie; le reste est poésie, et ce n'est pas rien.

André Chamson a d'ailleurs su montrer, dans *L'homme contre l'histoire*, que Mistral est contre le déterminisme historique. Puis-je donner ici un souvenir personnel? J'avais quinze ans, l'âge naïf de Vincent, et j'allais voir, pour la première fois (qui fut aussi malheureusement la dernière, à cause de diverses circonstances), Mistral dans sa maison de Maillane. Avec la superbe ignorance et la sottise présomption de l'adolescence, entretenues par l'absurdité félibréenne, je ne manquai pas de tenir des propos séparatistes. Mistral me répondit doucement: — Pichot, l'istòri se refai pas. (Enfant, on ne refait pas l'histoire.) Et qu'on ne me dise pas que ce refus de refaire l'histoire est justement du déterminisme historique! Non, j'y vois, au contraire, le refus de recommencer toujours les mêmes errements, sur les mêmes précédents, le désir de vivre dans l'histoire en train de se faire, comme disent les Anglais: *history in the making*, en y apportant, et le génie de Mistral n'y a point manqué, l'apport nouveau, inimitable, des nouvelles créations.

M. D. — Je vous l'accorde bien volontiers. Toutefois, ce qui me paraît plus encore que son mysticisme historique, singulier dans *Mirèio* c'est la façon dont Mistral enrôle le merveilleux païen sous la bannière chrétienne. L'épisode de Taven n'en est qu'un premier exemple. Vous parliez, au début de cet entretien, des cris païens échappés à Mistral. Écoutons cet aveu du poète: — Combien de fois, écrit-il, je me souviens, quand le printemps et quand l'été faisaient bouillonner mon sang, n'ai-je pas entendu dans le frémissement des blés, des roseaux, des branchages, le frôlement et le frou-frou d'une légère draperie qui me faisait tourner la tête?... C'était la nymphe, c'était la voix, le murmure, le soupir, le désir, la présence de la nymphe invisible qui se manifestait à l'amoureux allègre, à mes aspirations premières, véhémentes, de fils du terroir. Et tressaillant, palpitant après la déesse fugace, c'est alors que je moulais dans les chants de *Mirèio* mes visions, mes ardeurs et mes tressaillements.

Si le merveilleux païen est né de l'impression sacrée que le spectacle de la nature et de la vie produisait jadis sur l'imagination des hommes, on peut, je crois reconnaître la persistance d'un sentiment analogue à l'origine de la poésie mistralienne. Aux yeux du Maillanais le mystère fait réellement partie du monde où nous vivons. Seulement, pour lui, à ce merveilleux naturaliste la religion révélée ajoute, sans le détruire, un autre merveilleux, celui du surnaturel. Cette conciliation des deux merveilleux, le païen et le chrétien, Mistral l'opère constamment dans *Mirèio*. Lorsque le bouvier Ourrias, après avoir transpercé Vincent de son trident, arrive au galop de sa cavale au bord

du Rhône, l'embarcation à laquelle il se confie, conduite par les Trèves et environnée de la théorie des noyés, n'est autre que la barque des Enfers. Le Chant XII nous montre Mireille, sur la nef lumineuse des Saintes, qui entre en Paradis. Ici nous avons, vue à travers la légende locale du fleuve, l'histoire d'une âme que le poids de son crime entraîne à sa perte éternelle. *Mirèio* est un poème où l'enfer et le paradis existent.

Voici un autre exemple où nous trouvons cette fois le merveilleux antique interprété de façon chrétienne. Mireille, éperdue, fait à travers la Crau immense. À la détresse morale de la jeune fille vient s'ajouter le vide du désert. Or cette scène pathétique, Mistral va encore l'agrandir, comme l'a remarqué Camille Jullian, au moyen d'un effrayant décor de légende des siècles inspiré par la tradition des Grecs. Il s'agit du récit plus de deux fois millénaire qui nous rapporte qu'Hercule traversant cette région y fut assailli par de redoutables brigands. Le héros allant succomber sous le nombre, lorsque Jupiter fit pleuvoir un déluge de pierres qui ensevelit les Géants. Sur cette bataille, Mistral en greffe une autre, celle des Titans orgueilleux qui, entassant les montagnes grecques, Pélion sur Ossa, tentent d'escalader l'Olympe. Mais, et ceci est caractéristique des procédés de Mistral, souligne encore Jullian, à cette légende le poète va donner un caractère à la fois procençal et religieux. Les Géants ont ici la figure des mauvais anges révoltés contre Dieu. Les monts qu'ils entassent sont ceux de Provence:

Sainte Victoire, Alpilles et Ventoux. Les stupides, ils croyaient renverser le Tout-Puissant, Li testoulas, cresien de cabussa l'Ounnipoutènt! Et le Dieu des chrétiens, qui est également le Sommo Giovo, le Jupiter suprême de Dante, ouvre la main et déchaîne les trois grands vents du pays: le mistral, l'auristre et le tonnerre qui recouvriront d'un linceul de cailloux les colosses rebelles. La vision légendaire s'efface. Sur la Crau déserte et muette nous n'apercevons plus que la frêle silhouette de Mireille qui, pas à pas, s'éloigne, happée dans la vibrante lumière du soleil.

Décidément, le merveilleux épique de Mistral n'est pas, comme celui de Chateaubriand, un simple formalisme. Il s'insère dans le réel. Il est un pont jeté entre la nature, la légende ou l'histoire d'une part et le monde invisible de l'autre. Sa conformité aux croyances séculaires de l'âme provençale fait son efficacité.

S. -A. P. — Que dans Mistral le merveilleux s'insère toujours dans le réel, cela me paraît surtout une épreuve du génie. Le pont c'est lui qui le construit. Poeta pontifex.

Les romantiques manquaient de mesure en bâtissant. Les Parnassiens rejointoyaient trop.

La Jérusalem délivrée est presque aussi illisible que le Roland Furieux, La Divine Comédie peut traverser tous les cercles de l'Enfer, du Purgatoire, et s'exalter jusqu'aux cieux des cieux, sans être choquante ni fastidieuse. Cervantès nous montre dans Persiles et Sigismonde et dans Don Quichotte le double exemple d'un modèle imité jusqu'au ridicule et d'un modèle ridiculisé jusqu'au chef-d'œuvre. Mistral, si plausible dans Calendau (contrairement à l'opinion toute faite des glossateurs) a su garder dans *Mirèio* et dans Nerto la crédibilité autrement difficile; et dans le Poème du Rhône retrouver le seul Trobar clus qui vaille la peine d'être gardé; mais ne l'a-t-il pas créé? Il sera rejoint par Joseph d'Arbaud dans *La Bèstio dóu Vacarés*.

M. D. — J'admire d'Arbaud et son mythe païen, teinté de catholicisme, de La Bèstio dóu Vacarés, où s'exprime un sentiment de la nature saisie dans sa puissante unité. Dans *Mirèio* le sentiment de la nature, même lorsqu'il s'allie au merveilleux du paganisme, reste profondément chrétien. D'ailleurs, il est bon de le souligner, ce sentiment diffère radicalement de celui qu'exposent les romantiques et les parnassiens contemporains du poète. Leur nature est vague, indéterminée; elle nous apparaît soit éloignée de Dieu et indifférente à l'homme, soit au contraire confondant organiquement Dieu et l'homme dans le sein de l'univers. Rien de tel chez Mistral.

Certes, le paysage est partout dans le poème de *Mirèio*. Sa présence est nécessaire aux personnages. Il sert à les définir, il rend compte de leurs sentiments et de leurs occupations. Il est lié à l'action dramatique elle-même. À travers la Crau, vers la mer, dans les blés, je veux la suivre, dit le poète en parlant de Mireille. Ce n'est pas assez dire du paysage qu'il sert de décor au drame, car il existe pour lui-même. Il est sujet du poème au même titre que les personnages auxquels il mesure l'espace et donne un support. Des entrailles du sol (la caverne de Taven) au zénith où brille le soleil, la nature sous tous ses aspects remplit le poème de Mistral. Celui-ci coule comme un grand fleuve qui

refléterait la diversité des saisons, les nuances de l'heure, les lignes du paysage. On y trouve une cosmogonie provençale, une flore et un bestiaire provençaux. Toutes les descriptions de Mistral sont marquées d'une entière objectivité. Il montre ce que les personnages ont sous les yeux avec la précision d'un naturaliste et sans dommage pour la poésie. Loin de diviniser la nature, Mistral au moyen de traits précis, l'individualise et la localise toujours. Il lui prête même un certain animisme. Les travailleurs lisent des présages à travers les champs. Les blés mûrs parlent à Ramon. La barque où monte Ourrias se révolte sous le poids du criminel. La terre tressaille à l'arrivée des Saintes Maries venues proclamer la loi du Christ: — A ce nom, dit le poète, de joie, la noble terre de Provence, paraît secouée: à ce cri nouveau la lande et la forêt, ont tressailli dans tout leur être, comme un chien qui, sentant son maître, court au-devant de lui et lui fait fête. Pour tout dire, la nature est ici, au même titre que l'homme une créature de Dieu. Rien ne s'applique mieux à la conception de Mistral que le mot profond de Chesterton: — La nature n'est pas notre mère, elle est notre sœur.

— *Mirau de Diéu e creaturo*, miroir de Dieu et créature, dira plus tard le poète dans *Calendau*.

Et, dans une lettre à Adolphe Dumas, un an après la parution de *Mirèio*, il parle de l'infini beauté de la nature, c'est-à-dire de l'épopée de Dieu. La métaphysique panthéiste qui se retrouve chez la plupart des écrivains du XIX^{ème} siècle et qui va, sous l'influence de Rimbaud, se prolonger chez nombre de poètes du XX^e, est étrangère à Mistral. Chez lui pas de ces élans dionysiques où l'homme ne ferait qu'un avec la divinité. Mais la nature est le grand livre où se lit la gloire du Créateur. L'univers est l'unité d'une diversité. Chaque être, distinct et existant pour soi, participe d'une perfection commune qu'il manifeste de façon complémentaire et selon des degrés différents. Telle est la raison d'être des choses créées. C'est une sorte d'office liturgique que remplit l'oiseau qui chante, la branche qui fleurit, le ruisseau qui murmure, l'insecte qui boit son soleil. Pour Mistral, deux courants parcourent l'univers: l'un multiplie et diffuse à travers l'espace et le temps des formes qui reflètent la perfection absolue; l'autre, en sens inverse, regroupe et ordonne tous les êtres vers cette même perfection, considérée à la fois comme la fin suprême de chacun d'eux et comme le bien total de l'univers. Ainsi, avons-nous dans Mistral, et ceci s'applique à toute son œuvre, ce que j'appellerai une poésie de l'allusion qui, du divers et du passager, remonte aux idées-mères et aux archétypes platoniciens. Mais nous y trouvons aussi une poésie de l'être, une sorte de réalisme mystique qui détaille dans la création les perfections divines.

A Dieu commence, à Dieu prend fin, dit de l'univers une *Imago Mundi* de notre Moyen Age chrétien. Art de synthèse dans un temps qui décompose tout, la poésie mistralienne replace chaque élément dans la hiérarchie des êtres existants. Elle traduit ainsi l'ordre du monde qui est une figure et comme la présence même de Dieu.

Elle fait plus. Elle est liée à la nature. Elle s'intègre, pour les continuer, aux puissances créatrices de l'univers. En cela encore, la poésie mistralienne diffère de tout un large secteur de notre poésie actuelle. Nombre de poètes, depuis Mallarmé, pratiquent une sorte de manichéisme littéraire qui refuse comme impur tout apport extérieur. Pour eux, les choses n'ont d'existence valable que celle que leur donne en les purifiant, et en les stérilisant, l'art du poète-démiurge. Mais une poésie qui se définit par l'absence, la haine de l'être, et qui repose, teste Valéry, sur le néant, qu'est-elle, sinon la poésie d'un mirage, d'une illusion? Rien n'est plus contraire à l'esprit catholique. Une croyance au surnaturel qui se fonderait sur la négation du réel détruirait ses propres bases.

On ne trouve aucune trace d'un tel catharisme poétique chez l'auteur de *Mirèio*. Mistral a cette loyauté originelle et surnaturelle envers les choses, dont parle Chesterton, celle dont fit preuve un saint François d'Assise et qui est une source de joie. Une poésie qui chante tout ce qui vit, tout ce que viéu, voilà ce qu'est l'œuvre mistralienne. Elle élève l'homme vers Dieu, mais en prenant fortement appui sur les choses de ce monde. Toute la nature, depuis sa flore et sa faune, depuis les instincts de l'amour jusqu'aux comportements de la vie sociale, comme l'a noté le Père Chenu de nos artistes du XIII^{ème} siècle, entre ainsi dans cette poésie mistralienne à laquelle préside le Dieu né dans la pastriho, parmi les pâtres. Je ne vois que Claudel qui, à notre époque et nonobstant maintes bizarreries, ait égalé le Maillanais sur ce point.

S.-A. P. — Ce que vous appelez une poésie de l'allusion, on peut aussi, sans jouer sur les mots, l'appeler une poésie de l'illusion, cette illusion que Mistral a exaltée dans un de ses discours de Sainte-Estelle, et placée parmi les archétypes dans Lou Parangoun.

Vous avez fort bien vu et fort bien dit que Mistral est, par excellence, le poète qui discerne et qui ordonne. Au commencement, nous enseigne la Genèse, Adam possédait le paradis, c'est-à-dire la beauté du paysage, et nommait les animaux. Le poète ne fait pas autre chose, mais n'est-ce pas à son regard et à sa voix que nous devons la réalité, la réalité divine des choses qui sont et qui, sans lui, ne seraient que ce qu'elles sont?

Etes-vous bien certain que ce que vous appelez le manichéisme de Mallarmé n'était que refus? S'il faut en croire l'érudit Charles Chassé, bien des sources de Mallarmé sont impures, qu'il a rendues transparentes (c'est à peine un paradoxe) jusqu'à les rendre invisibles.

Quant à la nature, je crois que Chesterton s'est trompé d'un mot: la Nature n'est pas notre sœur, mais notre fille, et la religion aussi. Si nous les évoquons, elles viennent de nous.

Du haut de l'une de nos collines, je montrais un jour à un paysan la vaste plaine: — Que c'est beau! lui dis-je naïvement. — Oui, me répondit-il, c'est un bon terrain pour la vigne. Mais Mistral (fils de paysan, si vous voulez) était un poète de génie et non pas un viticulteur.

M. D. — Dans la dédicace à Lamartine, Mistral compare son poème à un raisin de Crau. Le chant de La Coupo suggère que la poésie est un vin pur et généreux. Et la poésie de Mistral est bien cela. Mais en distillant la grappe et le vin, Mallarmé, loin de les rendre plus purs, les dénature.

S.-A. P. — Le propre des vrais poètes, en général, et de Mistral, en particulier, c'est bien de chanter (par le chant le plus beau), tout ce qui vit; le surnaturel et le naturel, ou, en d'autres termes, le connu et l'inconnu sont les données essentielles et inséparables de son œuvre. Seulement ce qui, pour l'incroyant, est encore l'inconnu est pour le croyant le révélé. Car pour le premier, s'il y a révélation, elle ne va point de l'inconnu au poète, mais du poète à l'inconnu.

Ce qu'un mot ne sait pas, un autre le révèle, a dit Hugo. Ce qu'un poète ne sait pas, un autre le révèle.

Boileau, qui n'était pourtant pas janséniste, avait fort bien compris la noirceur profonde du catholicisme, et l'a fort bien dit, en deux médiocres vers (aussi mauvais et aussi gauches que certains vers de Molière):

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornement égayés ne sont point susceptibles.

Donc, le recours des poètes à la mythologie païenne n'est pas seulement une habitude d'école, c'est peut-être une nécessité. Je ne vois guère que Milton et que Dante qui aient pu y échapper. Le christianisme lui-même vit de la survie païenne. Et Mistral, malgré tout son génie, n'a pu écrire *Mirèio* qu'en recourant au paganisme, non pas pour le transcender, comme vous le croyez, par le christianisme, mais parce qu'ils sont inhérents l'un à l'autre, surtout chez les pâtres et gens des mas. La religion chrétienne, dépouillée des mythes et de la simplicité n'est plus qu'une morale pour la masse et qu'une éthique pour l'élite. En dernière analyse, tout se réduit à l'homme. Dante a mis de la tendresse humaine jusque en enfer, et Milton, en croyant naïvement justifier les voies de Dieu devant l'homme, n'a réussi qu'à montrer l'homme.

Aussi bien, Mistral lui-même ne s'est-il pas écrié dans La Coupo:

*Vuejo-nous la couneissènço
Dóu Verai emai dóu Bèu,
E lis àuti jouissènço
Que se trufon dóu toumbèu.
Vuejo-nous la Pouèsio
Pèr canta tout ço que vièu*

*Car es elo l'ambrosio
Que tremudo l'ome en Diéu.*

(Verse-nous la connaissance — du Vrai comme du Beau. — et les hautes jouissances — qui se rient de la tombe. — Verse-nous la poésie — pour chanter tout ce qui vit, — car c'est elle l'ambrosie — qui transfigure l'homme en Dieu.)

Je n'insisterai pas sur ce qui n'est sans doute qu'une inadvertance typographique: dans l'édition originale des Isclo d'or (Roumanille), *Pouësio* est imprimé avec un P majuscule et dieu avec un d minuscule et les deux mots gardent, dans la traduction, leur majuscule et minuscule respectives; mais dans l'édition Lemerre, si le texte provençal porte Pouësio et diéu comme dans l'édition originale, la traduction donne poésie avec un p minuscule et Dieu avec un D majuscule. Si je voyais là une intention, vous pourriez me dire que ce dieu, voire ce Dieu, tiré de l'homme par la poésie ou la Poésie, n'est pas Dieu, et que la Coupe n'est elle-même ici (dépassant l'épisode catalano-provençal qui lui sert de prétexte), que le symbole de Dieu, par qui tous les hommes doivent communier. Mais ne serait-ce pas un jeu de paroles? Et comment de toute façon, ne pas se souvenir de la Genèse (révélation divine pour vous): La femme dit au serpent: Du fruit des arbres du jardin nous pouvons manger, mais du fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin, Elohim a dit: Vous n'en mangerez pas et n'y toucherez pas, de peur que vous ne mouriez. Le serpent dit à la femme: Vous n'en mourrez pas, mais Elohim sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux se dessilleront et vous serez comme des dieux sachant le bien et le mal. (Genèse, III, 2, 3, 4 et 5).

Ce qui irritait ce Dieu jaloux, c'est que l'homme pût s'égaliser à lui. Cf. Jupiter et Prométhée et ce vers posthume de Hugo:

Jupiter, à Jéhovah: — Le mieux est de n'avoir pas l'air de nous connaître.

Mais quelquefois le Dieu du Nouveau Testament n'a pas l'air de connaître le Dieu de l'Ancien Testament. Et cela vaut sans doute mieux ainsi.

Le Zarathoustra de Nietzsche croit avoir fait une grande découverte, à savoir que Dieu est mort. Il restait à découvrir que Dieu n'est pas encore né, ne naîtra peut-être jamais...

Sonnant dans l'âme un Dieu toujours futur.

Revenons à *Mirèio*. Comme vous le dites fort bien vous-même, la Nouvelle épopée de Mistral n'est pas un simple formalisme, mais s'appuie sur le réel. Ce n'est point seulement un pont entre la nature et l'histoire provençale ou entre le monde visible et le monde invisible; c'est un chemin sans fin, imprévisible par cela même. Quant à la nature, qui tient dans *Mirèio* une place à la fois vaste et restreinte, n'oublions pas que l'art est, selon la définition ancienne, l'homme ajouté à la nature. Vous allez me répondre: Quant à la religion, c'est Dieu ajouté à l'homme. Soit, parce que vous croyez à un Dieu révélé. J'ose à peine croire, quoiqu'elles soient aussi commodes (dans le sens qu'Henri Poincaré donnait à cet adjectif) que Dieu, j'ose à peine croire aux Idées Il y a dans l'Actuel de Denis Saurat un vers qui bouleverse tout l'édifice platonicien: — La résolution du désir en idées.

Il y a aussi dans cette Genèse moderne, à laquelle vous opposez la Genèse mistralienne, ces vers étonnants de Paul Valéry:

Jusqu'à l'être exalte l'étrange
Toute puissance du néant.

Cette théologie, qui rejoint peut-être l'alchimistique (comme dit Charles Rafel) comme l'atomistique rejoint les premiers versets de la Genèse, cette théologie moderne n'est pas plus absurde que l'ancienne (*Credo quia absurdum.*).

Pourquoi ranimer l'ancienne et fausse querelle du manichéisme? (malgré la mode actuelle de retourner aux Albigeois.) La religion chrétienne n'est-elle pas manichéenne, la seule différence, mais essentielle, nous le savons vous et moi, étant que le chrétien est persuadé que Dieu triomphera et que le diable porte pierre, alors que le manichéen n'en sait rien.

M. D. — Pour le philosophe catholique le mal n'a pas d'existence propre. Il se définit par l'absence, la privation chez un être d'un acte ou d'une perfection que requiert sa nature. Mistral a traité le problème du mal dans *Nerto* et ce n'est pas dans le sens manichéen. Quant à ce paganisme que vous affirmez être une nécessité chez le poète, qu'est-il en somme, sinon sens profond des choses créées, amitié de la nature et soumission à ses lois? soit précisément le contraire de cette Genèse ou théologie moderne illustrées par Mallarmé, Rimbaud et Valéry. Ce paganisme ne serait-il pas plutôt ici un gage d'orthodoxie? Un des paradoxes du catholicisme est précisément de concilier ce qui hors de lui demeurerait à l'état divergeant et de rendre compte de la réalité tout entière. Catholique veut dire universel. La poésie catholique réunit le profane et le sacré. Loin d'étouffer la nature, elle la rend à elle-même en la menant à sa perfection ou, si vous voulez, jusqu'aux idées. Seule est païenne absolument une poésie qui sépare la terre du ciel, divinise, et donc altère, les choses créées, l'homme y compris, exclut la rédemption et le salut. Mais tout se tient. Aussi saint Thomas note-t-il que l'Ecriture englobe dans une même réprobation les infidèles qui nient Dieu et ceux qui méconnaissent la création.

Tel n'est pas le cas de Mistral, dans *Mirèio* notamment. Du reste le poète ne jugeait-il pas avec clairvoyance du caractère de son œuvre quand il écrivait au Suisse Eugène Burnand qui venait d'illustrer *Mirèio*: — Votre foi de chrétien est un peu puritaine, mon catholicisme est peut-être un peu païen, affaire de climat, de milieu et de race. En résumé: Gloria in excelsis Deo. Et un peu plus tard, il lui disait ceci qui est un acte de foi et de reconnaissance: — Dans mon invocation j'avais, d'une voix jeune et sincère, mis mon poème patriarcal aux pieds du Dieu des bergers, aux pieds du Christ, et une protection merveilleuse a accompagné mon humble poème.

Mistral ne doutait pas de l'inspiration catholique de son œuvre. Je comprends qu'Emile Ripert ait pu affirmer: — Mireille est en vérité le seul grand poème catholique, je dis même chrétien, que possède la France depuis le moyen âge et même depuis toujours.

S.-A. P. — Ne faut-il pas discerner entre les attitudes toujours prudentes (une fois de plus j'allais dire opportunistes) de Mistral, petit bourgeois de Maillane, homme populaire de Gigognan, toujours soucieux de tout concilier, de ne froisser personne, de ne meurtrir aucune susceptibilité, et le mage persuadé que sa Provence avait bien d'autres assises, celles de son génie de poète spontanément libre, enchaîné volontaire (non pas comme Prométhée pour s'être élevé contre les dieux, mais pour avoir cru devoir se servir des dieux régnants en paraissant se plier sous eux?)

Seulement, et heureusement, la liberté du génie l'emporte.

Je ne suis pas aussi sûr que vous que Mistral n'ait jamais douté de la consistance chrétienne de son œuvre. Je préfère me ranger à l'interprétation un peu ironique de Richard Aldington, dans *Introduction to Mistral*: Parlant de la légende, en tant qu'opposée à l'histoire ou capable de la rendre plus belle, Aldington va jusqu'à comparer Mistral à ce pêcheur des Martigues lequel, revenant de Marseille, fit croire à ses concitoyens qu'un énorme poisson bloquait l'entrée du Vieux-Port où il était échoué; tant et si bien que tous les Martégaux se rendirent à Marseille, les uns après les autres, les premières dupes se gardant bien de détromper les suivantes; à tel point que l'inventeur de la farce finit par se dire: Si après tout c'était vrai, puisqu'ils y vont tous? et d'y retourner lui-même aussitôt.

Il y a quelquefois beaucoup d'esprit dans le folklore et voici une histoire complémentaire qui ne saurait déplaire à Richard Aldington: A l'issue d'un prêche sur certains points du dogme le sacristain dit à son curé: Monsieur le Curé, est-ce possible tout ce que vous avez dit? J'ai grand peine à le croire. Et le curé de répondre: Malheureux, moi qui sais que ce n'est pas vrai, je le crois, et toi qui n'es pas tout à fait sûr que ce soit faux, tu ne voudrais pas le croire?

On n'a pas hérité d'une tradition catholique (ou protestante) sans prier quelquefois, au moins dans sa jeunesse. J'allais dire: d'une hérédité païenne, car on n'abandonne pas les divinités antiques en les baptisant. Les saints et les saintes ne sont-ils pas aussi nombreux, sinon davantage, que les dieux et les déesses? et les vocables sous lesquels on invoque, en divers lieux, la Vierge Marie, rappellent étrangement d'autres appellations: Grande est la Diane des Ephésiens. Mais, pour un Marseillais, Notre-Dame de la Garde, familièrement la Bonne Mère, n'est-elle pas plus vénérée que la Vierge de Lourdes, sinon plus efficace aux marins en perdition qu'aux malades traînés à Massabielle, et est-ce bien la même?

J'ai d'ailleurs fait allusion à quelques cris spontanés par lesquels Mistral me paraît faire éclater son paganisme foncier. Ils peuvent nous sembler peu significatifs parce qu'ils nous paraissent fortuits. Je ne les citerai pas tous, car aussi bien, pour la question qui nous préoccupe, les détails importent peut-être moins que l'ensemble. Le second de ces cris est dans Calendau:

E tu mort, plus jamai reveiras lou soulèu.

(Mais toi mort, tu ne reverras plus le soleil).

Mais le premier est déjà dans *Mirèio*, et ce n'est pas un cri, c'est une constatation tranquille du chœur, comme vous le dites vous-même. Mireille voit le ciel, mais la foule:

La pauro chato ravassejo...

(La pauvre enfant délire...).

Ce sont les mêmes Saintins, décidément sceptiques, qui, dans leur cantique si beau ne sont pas certains d'avoir besoin de paix:

*Mai à la foulo pecadouiro...
S'es de pas que ié fau, de pas emplissès-la.*

(Mais à la foule pécheresse... — Si c'est la paix qu'il faut, — de paix emplissez-la.).

Cette exclamation spontanée et ce doute sous-jacent des Saintins, loin de me sembler une confirmation de votre thèse, me paraissent, au contraire, parmi les détours imprévus du labyrinthe mistralien, révéler soudain le doute profond de Mistral (que le censeur, pour parler comme les psychanalistes, laisse échapper parfois). Si j'admettais la révélation, je ne voudrais pas qu'on la confonde avec le délire, et si je croyais en la paix de Dieu (celle que le Cercamon de Mistral alla chercher en vain à Psalmodi), je ne mettrais pas en doute qu'elle soit nécessaire ici-bas. Le dernier vers de *Mirèio* me paraît en contradiction flagrante (si cachée qu'elle soit) avec la bonne nouvelle de la Nativité: — Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.

M. D. — Ce n'est point le poète, mais la foule déconcertée par des événements trop élevés pour elle, qui s'écrie: La pauro chato ravassejo. Pareil décalage de paroles et de situation, ai-je dit, se retrouve dans la tragédie grecque, par exemple lorsque Cassandre prophétise devant le palais des Atrides: Tu délires, jouet d'un dieu! s'exclame le chœur. Non seulement une telle asymptote répond ici à la vérité psychologique des Saintins, mais elle témoigne de la part du poète d'un art excellent. D'autre part, je ne vois pas dans le cantique final des mêmes Saintins ce sens dubitatif que vous semblez y reconnaître. À la jeune martyre d'amour, les béatitudes célestes. Mais à la foule pécheresse qui reste, que donner, outre la nourriture de chaque jour? Si c'est la paix qu'il faut, de paix emplissez-la, puisque son regard ne sait se porter plus haut. Il s'agit là d'une forme d'interrogation indirecte qui, loin de mettre en doute le besoin de paix des Saintins, le souligne davantage. Au reste c'est bien sous la forme d'un mouvement interrogatif de prière que tout le cantique des Saintins (trois strophes) a été écrit par Mistral.

S.-A. P. — Il reste que chacun des éléments de *Mirèio*, considéré séparément: la tradition par laquelle nous ne sommes pas tous attirés; la patrie provençale dont nous ne sommes pas tous nationalistes; la nature même; les travaux et les jours, dont nous aimons moins la description que l'incantation; la religion enfin, à laquelle nous ne sommes pas tous croyants; chacun de ces éléments ne vaut que par le poète, et le poème ne leur doit rien; sinon La Jérusalem délivrée, épopée dans laquelle les chevaliers chrétiens délivrent le Saint-Sépulcre à travers beaucoup de périls païens et de dangers orientaux, ne serait pas d'une lecture ennuyeuse; la seconde partie de l'Enéide si fastidieuse, et les Géorgiques beaucoup moins attachantes qu'un fragment d'André Chénier. À la limite sont peut-être Les Lusiades, manuel de géographie et d'histoire portugaises.

M. D. — Le poème doit tout son art au poète, certes, et il est bien évident que le talent littéraire n'a jamais été fonction de la foi religieuse. Je vais plus loin. Sans doute n'y a-t-il pas au sens propre du mot une poésie catholique, pas plus qu'il n'existe une philosophie chrétienne, et à peu près pour les mêmes raisons. Les lois du faire sont évidemment les mêmes pour le poète qu'il soit croyant ou incroyant. Sans tomber dans les exagérations de l'art pour l'art, la poésie doit d'abord être poésie et n'a d'autres postulations qu'elle-même. Mais il faut bien qu'elle soit la poésie de quelqu'un et de quelque chose. Il reste que le recours aux données catholiques, loin de constituer une entrave, à un grand retentissement non seulement sur la signification, mais sur l'esthétique générale de l'œuvre. À preuve nos classiques qui, tout en empruntant leurs sujets à l'antiquité, utilisaient une psychologie chrétienne. À preuve, si vous voulez, un Baudelaire et, dans un sens bien différent, Mistral. On le voit bien non seulement par *Mirèio*, mais dans les autres poèmes du Maillanais. Nerto a pour ressort la lutte du bien et du mal, la communauté des âmes personnifiée par l'Eglise et le salut final des héros grâce à la réversibilité des mérites et à la communion des saints. On demeure confondu que le Père Poucel ait pu dire de cette œuvre qu'un troubadour ou Voltaire aurait pu la signer indifféremment. Car je ne pense pas que l'on puisse soutenir sérieusement le moindre parallèle entre la Pucelle d'Arouet et le poème de Mistral.

S.-A. P. — Je ne connaissais pas l'opinion du Père Poucel sur Nerto.

Elle me paraît aussi stupide que sa métaphore sur le parvis de l'église me paraît pertinente. Un troubadour était bien incapable de s'élever aux hauteurs où Dante et Mistral devaient monter. Quant à Voltaire, je n'ai pas pu me résoudre à lire *La Pucelle* après l'avoir feuilletée!

Je ne suis pas de ceux qui croient au catholicisme de Baudelaire, ce fanfaron craintif, encore moins de l'aboulique Verlaine et de Rimbaud, l'adolescent perdu. Non pas que je m'accommode mal du péché, car le péché est inhérent à l'humanité.

Si j'étais croyant, je croirais aux trois dogmes fondamentaux du catholicisme:

La Trinité (qu'un Hugo transposerait ainsi: Puissance, Amour, Esprit).

Le péché originel (qui crève les yeux et le cœur).

La Rédemption par le sacrifice (mais à condition que ce ne soit pas toujours les mêmes que l'on fasse tuer, selon la forte expression populaire. Il y aura toujours des pauvres parmi vous, a dit Jésus, mais il n'a pas dit que ce serait toujours les mêmes).

M. D. — Calendau et le Pouèmo dóu Rose sont des œuvres d'inspiration plus profane. Elles n'échappent pas cependant à cette vision du monde propre au poète catholique que j'ai définie au début de cette conversation. À quoi, en effet, est suspendue toute l'action de Calendau? à la notion chrétienne du mariage. Otez cela et, comme un collier dont le fil serait rompu tout le poème se décompose. Il ne reste plus qu'une vague rivalité amoureuse qui n'a plus de raison d'être et ce qui forme le fond de cette épopée, la leçon de pur amour, s'effondre. N'est-il pas curieux cet émouvant souci de Mistral pour le sacrement du mariage déjà manifesté dans *Mirèio* et que M. Léon Teissier retrouve jusque dans le Pouèmo dóu Rose? En cela le poète se place à contre-courant de l'ensemble de la littérature contemporaine et de l'ancienne poésie provençale elle-même. L'Anglore veut que son mariage soit un sacrement. Mars l'Anglore, qui croit au Drac et prie saint Nicolas, sera-t-elle sauvée? Son drame est le reflet d'un conflit plus profond. Tout le poème retrace la lutte de la batellerie chrétienne contre le Rhône païen. Ici Mistral a transposé dans la nature la lutte qui, dans Nerto, déchirait l'âme des héros.

S.-A. P. — Mais alors c'est le même Rhône païen qui l'emporte. Parmi les pièces de circonstance des Isclo d'or, il y a une bien curieuse strophe dans l'épithalame pour Ranquet:

*La glèiso nous charpo
E mostro lis arpo
Quand nous pren l'imour
De faire l'amour:
Mai dins lou mariage*

*L'amour es d'ou viage
E lou sacramen
Vou que nous amen.*

(L'Eglise nous gronde — et montre les griffes — quand nous prend l'humeur — de faire l'amour: — mais dans le mariage — l'amour est du voyage, — et le sacrement — veut que nous nous aimions.)

Cela me paraît plutôt voltairien que chrétien et pourrait donner raison au Père Poucel. À ce libertinage, plutôt mirlitonesque, je préfère la fin panique de Gardounado. On peut aussi l'interpréter d'une façon plus belle: le sacrement du mariage ne serait rien sans l'amour. Et lorsque deux ou plusieurs interprétations d'un texte s'offrent à nous, il faut toujours choisir la plus belle.

On ne redira jamais assez que Calendau est le poème le plus plausible de Mistral; il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il se termine par un honnête mariage chrétien, encore n'est-il qu'impliqué, comme beaucoup de choses chrétiennes dans Calendau. Nerto se dénoue, par un rapt sacrilège, du couvent vers le château diabolique, et il faut que le poète recoure au signe de croix pour rédimmer les deux héros de la situation impossible où le diable les a mis. Quant à l'Anglore, elle a bien raison de rester encore un peu sur ses gardes et de demander le sacrement; mais celui que lui propose le Prince d'Orange n'est guère chrétien, et, sans le retour aux eaux-mères, l'aventure de Guilhem et de l'Anglore n'aurait sans doute été qu'une passade de prince et une fille séduite, une de plus. Mais le dénouement n'a rien de chrétien, à moins d'assimiler le paganisme rhodanien et mithriaque (comme le rêvait Baroncelli) à la religion catholique. Je me garderai bien de citer comme autorité catholique le poète Folco de Baroncelli, illuminé et tourmenté, qui aurait voulu sacrifier sur l'autel de l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer le plus beau taureau de sa manade. Le curé refusa, et Baroncelli ne comprit jamais tout à fait ce refus.

Mistral, comme tous les génies, prend son bien où il le trouve, et le transfigure. Goethe ne croyait pas à Faust, sinon comme à un personnage de légende, porteur de symboles. Il y a pourtant une différence, et qui compte. Faust est une œuvre manquée (et Goethe le savait bien, qui essaya en vain, jusqu'à la fin de sa vie, de le refaire.) *Mirèio* est le premier chef-d'œuvre d'un jeune homme.

Qu'est-ce que cela veut dire? Non pas que la religion catholique est supérieure à la légende populaire. (L'histoire des Saintes-Maries n'est qu'une légende populaire), mais Goethe, peut-être plus intelligent que Mistral, avait moins de génie que lui.

Ce n'est pas le poète qui reçoit la révélation C'est lui qui la donne. Les premiers félibres le savaient bien, qui se présentaient ainsi au peuple dans les fêtes votives: Es nautre que fasèn li saume. (C'est nous qui faisons les psaumes). Quant à Dieu, Voltaire est plus profond qu'il ne croit, lorsqu'il s'écrie: — Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.

L'homme invente Dieu et le poète est l'inventeur par excellence.

C'est pour cela que, même si la donnée d'un poème tel que *Mirèio* peut d'abord paraître pragmatique on s'aperçoit bientôt qu'il n'est pas une vue sur le folklore religieux, mais une vision du divin. Bergson conclut ainsi Les deux sources de la morale et de la religion: L'humanité gémit à demi-écrasée sous le poids des progrès qu'elle a faits. Elle ne sait pas assez que son avenir dépend d'elle. À elle de voir d'abord si elle veut continuer à vivre. À elle de se demander ensuite si elle veut vivre seulement ou fournir en outre l'effort nécessaire pour que s'accomplisse, jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'univers, qui est une machine à faire des dieux.

Pour une Epiphanie, il faut d'abord des Mages. Mistral le savait, comme Hugo, et vous l'avez heureusement rappelé vous-même dans le titre de votre grand ouvrage. Ce n'est pas le chemin de Damas qui a fait saint Paul: il fallut le passage de Saul de Tarse pour qu'une vision y parût dans le ciel.

M. D. — Vous avez prononcé le nom de Goethe. Un philosophe allemand a pu dire de lui qu'il était une anima naturaliter catholica. Exagération? Peut-être, mais il serait, en effet, intéressant de mettre en parallèle les deux plus grands poètes du siècle passé, le païen et le chrétien, Goethe et Mistral. Tous deux ont au moins ceci de commun que leur génie est enraciné dans l'être, ce qui leur permet de conserver au monde sa plénitude et sa beauté. Parlant un jour de la demeure de son amie la

princesse Galitzine, Goethe disait sa joie de trouver à l'honneur dans une maison chrétienne la fleur du paganisme. Ce mot ne s'appliquerait-il pas à merveille à l'œuvre de Mistral?

Vous citez aussi Gardounado. Qu'est-ce que Gardounado, petite pièce tenue secrète, au regard de l'œuvre entière? Le grand poète catholique, écrivait à ce propos Charles Maurras à M. Xavier Vallat, était décidément comme un autre grand poète catholique, Dante, et comme un troisième, Ronsard, et comme un quatrième, Aubanel, assez sensible aux charmes publics et secrets de l'Eve éternelle. Mais le Saint-Esprit a bien composé le Cantique des Cantiques; alors?

Au surplus, c'est encore un Mistral, poète catholique, que nous trouvons dans les poésies lyriques des Isclo d'or et des Oulivado. Je ne parle pas seulement de la célèbre ode à l'Immaculée Conception qui n'a pas d'équivalent en langue française. Que Mistral ait pris pour thème un dogme récemment défini et qui n'avait pas manqué de susciter quelques remous dans une partie de l'opinion religieuse, voila qui paraîtra significatif. Mais il y a aussi dans Lou Prêgo-Diéu une paraphrase du Je ne fais pas le bien que je veux..., de saint Paul. Mais il y a surtout l'humble et déchirante prière à Notre-Dame de Montserrat qui, seule, suffirait à révéler l'âme de Mistral.

S.-A. P. — Goethe et Mistral... Je dois protester! Oublierez-vous Hugo?. La Gardounado? mais je n'en tire qu'une illustration et non pas un argument. Gardounado ne révèle qu'un état de chair, alors que l'inoubliable Cantico à la Vierge de Mount-Serrat dévoile un état d'âme, comme vous le dites fort bien. Je n'ai jamais lu le Cantique des Cantiques autrement que comme un chant d'amour. Peut-être après autant de siècles qu'il en a fallu pour assimiler le roi Salomon à l'Esprit-Saint et la Sulamite à l'Eglise, Mistral sera réellement regardé comme un mage et Gardounado, dont le début est si mièvre et la fin si panique, comme une sorte de testament mystique. Je prends avec un grain de sel le propos de Charles Maurras à Xavier Vallat.

M. D. —... Et moi ces dernières paroles!

S.-A. P. — Vous avez montré vous-même, au cours de votre argumentation, qu'il serait difficile de s'en tenir à la seule *Mirèio*, et au fur et à mesure que nous nous éloignons de ce poème nous voyons se désagréger la foi, si jamais il y eut foi; et se délier l'obédience catholique, si jamais cette obédience fut bien observée.

Pour un poème très opportuniste, comme celui dédié à l'Immaculée Conception, et l'on peut préférer à cette biologie théologique la grande vision de La Raço Latino:

Afrairo-te souto la Crous!

(Fraternise sous la Croix!)

combien de textes où la religion n'apparaît point, ou est placée parmi les songes?

Mistral serait donc devenu mécréant en vivant? La grâce l'aurait abandonné? N'est-ce pas plutôt lui qui a abandonné plus souvent, sinon plus ouvertement, une attitude ou une habitude?

Invita invitum Miracula Vincentium dimisit.

En dernière analyse, je ne puis extraire autre chose de toute la mystique dont on essaie d'envelopper Mireille. Avec un grand besoin d'espérance éternelle, pour se consoler du renoncement temporel. Je préfère la conclusion stoïcienne de Bérénice, la tragédie la plus cornélienne de Racine. Mais le dernier vers du poème, sur lequel, je dois le dire, mon attention fut paradoxalement attirée par l'un des plus fervents mistraliens, et qui voit en Mistral un chrétien, Léon Teissier, ce vers me paraît comprimer dans ses douze syllabes une charge explosive bien dangereuse. Mais ne suffit-il pas, j'ai déjà essayé de le montrer, de la chiquenaude d'un mot spontané pour démolir le château de cartes de la foi?

Puisque nous avons choisi *Mirèio* comme thème de notre dialogue, il peut paraître hors de propos de rechercher des arguments ailleurs que dans ce premier poème. Nous y avons été pourtant amenés l'un et l'autre, car l'œuvre de Mistral, dans sa continuité miraculeuse, est indivisible. Et comment

oublier le début familier d'abord, triomphant ensuite (à la fois dans la destinée et dans l'expression) de Calendau:

*Iéu, d'uno chato enamourado
Aro qu'ai dit la mau-parado,
Cantarai, se Diéu vòu, un enfant de Cassis.
Un simple pescaire d'anchoïo
Qu'emé soun gàubi e 'mé sa voïo
Dóu pur amour gagnè li joïo,
L'empèri, lou trelus...*

(Moi qui d'une amoureuse jeune fille — ai dit maintenant l'infortune, — je chanterai, si Dieu le veut, un enfant de Cassis, — un simple pêcheur d'anchois — qui, par la grâce et par la volonté, — du pur amour conquiert les joies, — l'empire, la splendeur...)

Nous trouvons ici, dans ce rappel volontaire, la mau-parado de *Mirèio*, mais aucune allusion consolatrice à sa fin chrétienne. Il faut ajouter que dans la traduction le mot infortune est faible pour rendre mau-parado, car en provençal ce mot, dans son acception la plus forte, à laquelle Mistral a certainement pensé, signifie catastrophe. La fin de *Mirèio* est donc une catastrophe, tandis qu'Esterelle et Calendal vont triompher. Quant à l'incidente: Se Diéu vòu, je n'y vois qu'une clause de style.

Et que penser du poème Moun Toumbèu, qui achève le recueil des Oulivado? L'épithèque latine, si sobrement belle comme les psaumes de la Vulgate, ne nomme Dieu que pour la forme; d'un bout à l'autre du poème on chercherait en vain la moindre allusion à la vie éternelle telle que peut la concevoir un chrétien. Mistral accepte, dans sa feinte humilité, dans son légitime orgueil, le destin posthume d'un mage, mais paraît n'avoir même pas songé à quelque béatitude éternelle.

De toute façon, c'est dans *Mirèio* même que nous trouverons, à profusion, des évocations chrétiennes, sans que nous puissions être sûrs qu'elles soient le reflet d'une foi lumineuse ni même obscure. Non que je veuille, lorsque je doute de la foi de Mistral, suspecter sa bonne foi. Mais ce créateur d'une langue n'était pas affranchi des clauses de style; cet immense novateur ne savait pas ne pas être opportuniste, non point par sagesse, mais par trop de prévoyance, par désir de propagande; il voulait gagner trop de gens, pêle-mêle, à la Cause provençale. On pourrait retourner une parole terrible et dire: — Évangélisez toujours; Dieu reconnaîtra les siens. Mistral l'a cru. La foi en Dieu, même artificielle, a porté le poète: la foi au peuple, et surtout à la foule des médiocres, a trop fait trébucher l'animateur.

M. D. — Dans le poème intitulé Moun Toumbèu, Mistral n'envisage que le sort réservé ici-bas à son œuvre et à sa mémoire. Comment eût-il pu sans témérité se placer lui-même parmi les élus? Le poème ne concerne que la personne publique du poète. Pour le reste, l'épigraphie tirée du psaume suggère et dit tout ce qui, humainement et chrétiennement, peut être dit et avec mesure. Que si l'on voulait connaître la pensée du poète sur l'éternité, on la trouvera dans l'élégie sur Antoinette de Beaucaire:

*Vierge, as bèn fa de mouri jouïno
Car noun as vist la rouïno
De ti pantai d'amour..
... Espiritalo e clarinello
T'unisses, vierginello,
Amount dins lou clarun
Au sublime Esperit que boufo sus li mounde
Sènso que dins l'amour la pureta se founte
E sènso que ta joïo adugue de plourun.*

(Vierge, tu as bien fait de mourir jeune — car tu n'as pas vu la ruine de tes rêves d'amour... —... Spirituelle et diaphane — tu peux t'unir, ô Vierge, dans la clarté des cieux — au sublime Esprit qui souffle sur les mondes — sans que ta pureté se fonde dans l'amour — et sans que ta joie amène des pleurs.)

N'est-ce pas le thème des derniers chants de *Mirèio* ? Vous avez qualifié d'inhumaine l'attitude des Saintes. Mais, à vrai dire, Mireille ne meurt pas parce que les Saintes refusent de la sauver: elle meurt de la seule violence de son amour, car cet amour est tel qu'il n'est pour lui de refuge et de salut possibles que dans la mort et dans l'éternité.

C'est le sens très clair des paroles que lui adressent les Saintes:

*O chatouno, ta fès di grando,
Mai que nous peson ti demando
Vos béure, dessonado, i font de l'amour pur;
Dessenado, avans qu'èstre morto
Vos assaja la vido forto
Que dins Diéu meme nous trasporto!
Dempiei quouro as avau rescountra lou bonur?*

(O jeune fille, ta foi est des grandes; — mais que tes demandes nous pèsent! — Tu veux boire, insensée, aux fontaines d'amour pur; — insensée, avant la mort — tu veux essayer de faire la vie forte — qui en Dieu même nous transporte! — Depuis quand as-tu là-bas rencontré le bonheur?)

Des deux voies ouvertes à l'être humain pour son accomplissement, l'une, le mariage entendu au sens sacré de ce terme, sera la part d'Esterelle et de Calendal; l'autre, qui est réservée aux âmes libérées consiste dans l'union contemplative avec Dieu et c'est celle où s'engage Mireille. Ainsi les deux œuvres se complètent. Que du point de vue profane la destinée de Mireille, comparée au triomphe d'Esterelle, soit une mau-parado, c'est exact. Mais Mistral dit aussi de la mort de sa jeune héroïne qu'elle est, non pas terrible, mais lumenouso (lumineuse) et l'on pourrait multiplier les citations où cette mort nous est proposée comme une grâce. Du reste, le partage de situation, nous le trouvons au dernier vers de la première strophe du Chant X:

Que se cante Mirèio e se plagne Vincèn!

(Que l'on chante Mireille et que l'on plaigne Vincent!)

Par delà le monde douloureux de la chair, la chatouno nous entrouvre l'espérance d'un paradis des âmes où le mal ne pénètre pas.

Ce ne sont point là considérations d'apologétique. Mon propos est tout littéraire. J'ai essayé de montrer que, dans *Mirèio*, le catholicisme est autre chose qu'un simple placage, un ornement, mais qu'il tient à la structure même de l'œuvre, laquelle, sans lui, serait essentiellement différente.

Il était assez naturel que du catholicisme de *Mirèio* nous en arrivions au catholicisme de l'auteur de *Mirèio*. Je ne crois pas que le catholicisme de Mistral s'explique par des raisons d'opportunisme. Cette même raison vaudrait tout aussi bien pour soutenir la thèse contraire, et mieux encore peut-être, si l'on songe au mépris dans lequel était tenu le catholicisme dans le monde de la pensée à l'époque où écrivait Mistral! Mais un problème se pose.

Comment Mistral, chrétien pratiquant fort médiocre durant une longue partie de sa vie, peut-il faire figure dans *Mirèio* et dans ses autres œuvres, de grand poète catholique?

La réponse à cette question se rapporte, je crois, aux conditions du faire poétique. Celui-ci est dépendant de deux facultés: l'imagination et la sensibilité. Or, une imagination et une sensibilité catholiques sont choses qui tiennent davantage à la tradition reçue, à l'éducation, qu'aux pratiques religieuses elles-mêmes. *Mirèio*, a pu dire Folco de Baroncelli, est l'ex-voto de la foi de Mistral, de sa foi catholique, traditionnelle, douce veilleuse allumée dans son cœur d'enfant par la main de sa mère. Ce qui compte, en effet, c'est moins la ferveur acquise du poète, bien qu'elle puisse devenir, à l'occasion, la raison d'une certaine fraîcheur d'âme, que la croyance profonde qui imprègne les

parties subconscientes de son être, modèle son caractère, agit sur son esprit. L'héritage de longs siècles de foi chrétienne et d'habitudes non corrompues de fidélité auxquelles l'intelligence donne son acquiescement facilitera une œuvre d'un sens catholique plus droit que la seule piété d'une âme sincèrement convertie, mais formée à travers les errements du siècle. Il y a plus de catholicisme véritable dans l'œuvre d'un Mistral négligeant les pratiques religieuses que dans celle de beaucoup de nos écrivains néo-catholiques d'aujourd'hui. Sans doute ceux-ci témoignent-ils davantage d'un sentiment tragique de la vie. Un nouveau romantisme chrétien, fait d'angoisse métaphysique et de littérature du péché, est né à l'image de notre temps. Mais le catholicisme ne consiste pas seulement dans l'affrontement du mal ou dans une inquiétude pascalienne. Chrétien, le Pascal du Dieu sensible au cœur, l'était, certes. Mais peut-on qualifier de catholique une phrase comme celle-ci: Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie?

Il est plus facile d'épancher son âme ou de peindre les couleurs du péché que de soutenir, comme le font Claudel et Mistral, le cantique de la création. Pour que Dieu soit présent dans l'œuvre de Mistral il n'est pas nécessaire que Mistral lui-même se mette au centre de son œuvre pour le faire parler. Il suffit au poète de référer l'univers qu'il chante à sa source divine et de se considérer lui-même comme une créature pour animer son œuvre d'un mouvement religieux. Dans cette radicale dépendance, même recouverte d'éléments païens, de mythes et de superstitions populaires, s'affirme la catholicité de ses poèmes. En reliant le monde créé au divin qui le dépasse, Mistral agrandit l'homme et l'univers à la dimension du sacré. D'autre part, chez le poète de *Mirèio*, les sources sont pures. Il y a chez lui plus d'équilibre, plus de santé, que chez la plupart des écrivains néo-catholiques de notre temps. N'est-ce pas préférable et, en définitive, plus chrétien?

Vu sous cet angle, le problème de Mistral catholique cesse d'être insoluble. *Operatio sequitur esse*, ou, comme disait Goethe à Eckermann: Il faut être quelqu'un pour pouvoir faire quelque chose. L'art est un effet. Il exprime la personnalité de l'artiste, ses modalités spirituelles et sensibles. C'est tout son être vivant, et vous le savez, son caractère, sa culture et ses préoccupations que, même sans le faire voir, le vrai poète engage dans ses poèmes. Si dans la moelle de sa pensée, Mistral n'était pas resté catholique, aurait-il écrit *Mirèio* et toute l'œuvre que nous connaissons?

Ai-je trop sacrifié, à votre gré, aux éléments traditionnels? Par eux-mêmes les éléments traditionnels ne prouvent rien, mais, intégrés à une vision et une croyance catholiques, ils reprennent toute leur signification. Ainsi que l'a bien vu Barrès, le poète n'avait ouvert son cœur aux dieux indigènes qu'en les soumettant au Dieu de l'Eglise romaine. Mistral est l'héritier du double legs sacré que le vaisseau de Protis et la barque des Saintes Maries ont déposé sur les côtes de Provence. Nul mieux que le Maillanais aura su selon le vœu d'un autre poète, Louis Le Cardonnell, unir la grâce antique à la grâce de Dieu.

S.-A. P. — Après tout, ce trobar clus qui, chez les troubadours, n'était que tours d'escamoteurs, mais que nous trouvons dans la poésie de Mistral plus souvent qu'on ne pourrait croire (et pas seulement dans Lou Pouèmo dóu Rose), — ce trobar clus, l'aurait-il appliqué à sa foi chrétienne? On pourrait quelquefois le penser, et ce que vous venez de dire pourrait nous y incliner; sans parler de sa prudence opportuniste en religion comme en politique. Seulement, il y a quelque chose que Mistral n'a point caché: sa foi provençale.

Ami, cache ta vie et répands ton esprit, conseil de Hugo (qu'il a bien mal suivi lui-même, ce qui le rend peut-être d'autant plus sincère). Que Mistral ait caché sa vie, on conçoit cette pudeur; mais le catholique avait-il plus de raison de cacher sa foi chrétienne que le poète sa foi provençale? Est-ce parce que, selon vous, les deux sont tellement inhérentes? Ou faut-il en conclure que Mistral avait peu de religion à cacher et que ce qu'il en a étalé n'était que conventionnelle parade?

Je vous ai laissé exposer votre foi dans la foi de Mistral sans trop vous interrompre que par quelques remarques çà et là. C'est parce que vos arguments, une fois posés sur des prémisses que je récusé et que je refuse, élèvent avec force leur structure vers les nuées mystiques, et que pouvais-je dire? Comment aurais-je pu vous suivre si haut? en poussant mon bloc de Sisyphe? Il y a pourtant des millénaires que Sisyphe s'obstine.

Il y a une réfutation que vous auriez pu facilement m'opposer et je vous ai beaucoup de gré de vous en être courtoisement abstenu: Que celui qui s'obstine à refuser la révélation chrétienne devrait,

logiquement, refuser aussi la préexistence des Idées. Mais Mistral lui-même, dans son poème platonicien *Lou Parangoun* (L'Archétype) n'a-t-il pas dit:

Ma fe n'es qu'un pantai: acò lou sabe.

(Ma foi, ce n'est qu'un rêve: je le sais)

J'entends bien qu'il s'agit ici, littéralement, de sa foi en la Provence la Provence idéale, mais vous qui liez si étroitement la foi chrétienne et la foi provençale (Mistral, dans ce même poème, remonte pourtant aux origines païennes de son pays), ne croyez-vous pas qu'admettre qu'une partie de la foi n'est qu'un rêve, implique l'admission que la foi tout entière ne soit aussi qu'un rêve?

Qu'importe! Les idées de Platon, lesquelles, en dernière analyse, sont aussi un rêve resongé par Mistral, nous ne savons donc pas si elles existent réellement. Ne sont-elles pas une création de Socrate et de Platon, qui les ont projetées dans l'éternité future et passée, toujours présentes, toujours absentes, — toujours douteuses comme les ombres de la caverne?

Sonnant dans l'âme un creux toujours futur, a constaté l'un des plus amers de nos derniers poètes, et ce n'est pas seulement par association phonétique que je suis tenté de dire: — Sonnant dans l'âme un Dieu toujours futur.

Mais Paul Valéry n'était, lui aussi, qu'un mécréant. Pourtant... L'incroyance est une foi négative; elle est souvent aussi passive que la foi positive (ce que Bergson appelle: la religion statique), trop assise sur ses vieilles positions pour vouloir accroître sa force en marchant; tandis que l'incrédulité, incapable de repos, va toujours vers une rencontre. Montaigne, ce faux sage, s'est lourdement trompé d'un mot: ce n'est pas le doute qui est un mol oreiller, c'est trop souvent la foi.

Votre foi et mon incrédulité sont agissantes l'une et l'autre. Les Anglais ont un bien curieux proverbe: Celui qui soupe avec le diable doit se servir d'une longue cuiller. Mais les Provençaux en ont un autre, où la profondeur remplace la distance: Le diable porte sa pierre (à l'édifice de Dieu), que Mistral a mis en épigraphe à Nerto. Nous dirons, si vous le voulez bien, que celui qui bâtit avec le diable doit se servir d'une longue truelle. Et pardonnez-moi si je vous ai un peu roussi. Mais pour échapper au folklore des proverbes, et aussi à l'ami qui, un peu narquoisement, nous a conviés face à face pour cette agape, table mise à même les pierres du chantier mistralien toujours ouvert, nous nous réfugierons ensemble dans la Communion des Saints.

Je parlais, au début, de la propension bien naturelle à croire ce que nous voulons croire, et c'est ainsi que Léon Teissier, dans son ouvrage: Mistral chrétien, conclut au christianisme de Mistral sur une argumentation plutôt complaisante à cause même de sa propre éducation catholique. N'est-il pas d'autant plus frappant que Barthélémy-A. Taladoire, catholique convaincu et même pratiquant, me dit-on, dans son ouvrage *Le sentiment religieux chez Mistral*, arrive objectivement à une conclusion, je ne dirais pas opposée, mais très nuancée. Il dit d'abord: — Sa religion personnelle n'est rien qu'un catholicisme de tradition, de civilisation nous oserons dire de routine. Et encore, cette routine souffre-t-elle dans les actes, sinon en esprit, de nombreuses lacunes.

Et il finit: — Mais nous avons montré, ou du moins tenté de montrer, comment le sentiment religieux de Mistral obéit à d'autres lois que celle de l'obédience à l'Eglise. Il est d'abord, par l'effet d'une exigence esthétique qui l'arrache à la simple littérature, dans la recherche d'un Ordre que nous avons appelé platonicien (conservons ce terme, il est commode!), ordre dans lequel tous les éléments de la croyance tendent à s'harmoniser en fonction d'une Idée supérieure, à la fois somme et fin d'un humanisme total, allant de Mithra au Christ, d'Aphrodite à la Vierge, de Virgile à saint Thomas, et qui se confond en Beau comme en Bien avec la pensée divine. Mais cet ordre est en même temps celui d'une foi nationale, mise au service d'une patrie élue par un décret de la Providence pour être l'inspiratrice des Nations et la missionnaire de Dieu. Or, cette mission, ne l'oublions pas, lui a été confiée, expressément, pour la première fois le jour où les Saintes ont débarqué en Provence, apportant avec elles le message du Christ. Et du même coup, c'est le Catholicisme, expression dernière et immuable de la Chrétienté, qui est à l'origine de sa grâce. Qu'importe désormais si le diable porte sa pierre, sous la forme des superstitions primitives ou des gloires païennes. Tout est sacré, puisque tout était écrit dans les étoiles et que nous sommes avec

Dieu! Et c'est par là, par le secours de cette foi provençale, muée en foi universelle, que pourront s'opérer pour la gloire du Vrai Dieu, du Dieu vivant, une nouvelle émergence de l'individu et une nouvelle intimation, en lui, de la Foi.

Par là, Mistral se sentait-il, se croyait-il sauvé? L'est-il aux yeux de l'orthodoxe? Il y a plusieurs demeures dans la maison de mon père, et les voies qui y conduisent sont parfois bien secrètes. On songe à la porte étroite, mais qui peut savoir si la voie royale n'est pas pour certains le chemin obligé? En tout cas, le Maillanais n'a jamais, quelle qu'ait été à certains moments sa position intime, abdiqué l'idée du salut de l'homme dans et par l'Eglise du Christ, ni le désir de contribuer lui-même par son prestige à l'œuvre divine. Et songeons que l'un de ses poèmes s'appelle la Communion des Saints...

Il me semble que nous pouvons trouver là, et dans cette Communion des Saints, dont la grâce n'exclut rien ni personne (et n'exclut pas non plus nos réserves réciproques), un terrain d'entente, de bonne foi, sinon de Foi.



Antoni Riber

Mireille en catalan

Elle est devenue proverbiale l'amitié des Provençaux et des Catalans, branches germaines de la même souche gréco-latine. Amitié inaugurée, ou pour mieux dire recommencée aux temps modernes par Victor Balaguer d'une part et Frédéric Mistral de l'autre. Aussi bien voudrais-je parler ici d'un aspect émouvant de cette amitié, celui dont témoignent les traductions en catalan des œuvres mistraliennes, traductions qui assurent à l'altissime poète de Maillane une véritable citoyenneté catalane.

Mistral s'est jusqu'à ce point intégré à notre littérature, surtout à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci, que beaucoup d'esprits simples et de gens du peuple en sont arrivés à croire que Mistral était Catalan. Parmi les premières grandes traductions mistraliennes nous avons celle de Nerto due à la plume du poète national de Catalogne, Mossèn Jacint Verdaguer, le très populaire Mossèn Cinto, auteur du grand poème *L'Atlantida*, que tous les Catalans vénèrent profondément. Mais chronologiquement cette traduction fut précédée de beaucoup par celle de *Mirèio*, due à Francès Pelaz Briz (1839-1889) et qu'il faut situer autour de 1862. Elle resta inédite jusqu'en 1882, date à laquelle elle fut publiée dans la revue *Lo Gai Saber*. La Bibliothèque populaire de l'Avenc la réédita en 1914 en hommage à Mistral qui venait de mourir.

Par une sorte de retour cyclique mistralien Nerto et *Mirèio* apparurent de nouveau, respectivement en 1928 et 1924, dans de nouvelles traductions dues, l'une, au majorquin Guilhem Colom, grand poète des Iles d'Or, et l'autre, à la non moins excellente poétesse de Majorque, Maria Antonia Salvà, décédée récemment à Lluçmajor dans ses quatre-vingts ans.

À la différence de celle de Verdaguer, la traduction de Guilhem Colom fut faite en vers octosyllabiques suivis, comme l'original provençal de 1883. (Il est intéressant de remarquer ici que la version en prose de Mossèn Cinto, faite deux ans après la publication de l'édition originale en provençal, fut la première qui ait été donnée dans une autre langue, car elle précède la traduction allemande d'Auguste Bertuch (1891) et la traduction italienne de la marquise Maria Licer (1900).

Quant à la traduction de *Mirèio* faite par Maria Antonia Salvà, qui fut publiée par les soins de l'Institut d'Etudes Catalanes, elle constitue un véritable joyau littéraire d'une extraordinaire fidélité aussi bien de vocabulaire que de métrique. Voici du moins la célèbre strophe du début:

*Cant una jove de Provença
En les amors de sa jovença,*

*A través de la Crau, vers la mar, entre el blat
Del gran Homer infant d'escola,
Jo vull seguir-la a ella sola,
Ja que, donzella camperola,
Son nom, enlla la Crau, no és gaire anomenat.*

Cette bibliographie mistralienne en catalan ne serait pas complète sans l'apport des Records d'Infantesa (Souvenirs d'Enfance) publiés à la Collectio Popular Barcino où Alphonse Maseras et Marius Jouveau avaient déjà publié en 1932 un intéressant Résumé de littérature provençale. À Guilhem Colom on doit aussi la traduction catalane d'une autre œuvre poétique provençale *La Mióugrano entre-duberto*, de Théodore Aubanel, publiée en 1930 à la Bibliothèque littéraire où Colom avait fait paraître également la Nerto de Mistral.

Ce bref regard sur les traductions mistraliennes et provençales en catalan est suffisant pour affirmer que la poésie des Félibres était et reste naturelle à la Catalogne. Il suffit de prendre quelque revue ou publication catalanes des dernières cinquante années pour y trouver, à peu près invariablement, l'apport de Mistral, la traduction de quelque fragment de ses œuvres ou une de ses photographies. Sa superbe effigie de grand seigneur paysan, en effet, et surtout son magnifique portrait de l'an 1864, éclatant de force et de beauté virile, était populaire en Catalogne depuis l'époque des premières traductions de Pelaz Briz. De nombreux foyers catalans le possèdent et le tiennent dans un cadre accroché à la muraille à côté des photographies de Verdaguer et de Maragall.

Quand, en 1930, on commémora le centenaire de la naissance de Mistral, la Catalogne ne voulut pas être absente de cette manifestation. Bien au contraire, toutes les publications littéraires catalanes reproduisirent des articles sur l'aède de Provence. Aujourd'hui où le monde d'oc commémore le centième anniversaire de *Mirèio*, les Catalans frères de sang et dévots lecteurs du génie provençal ne veulent pas non plus rester absents. Puissent ces quelques brèves lignes être considérées comme l'humble souvenir d'une amitié qui ne cesse pas de durer depuis les temps héroïques de la Coupe sainte.

*

Gerhard Rohlfs, professeur à l'Université de Munich

La chanson de Magali et la littérature populaire

Qui a lu la *Mirèio* de Mistral gardera un souvenir inoubliable de la Bello Magali à la fin du III^e chant. Il n'est pas exagéré de classer cette chanson parmi les plus belles chansons populaires de France. Elle fait partie du groupe appelé Chansons de métamorphoses: un jeune homme fait à une jeune fille une invite amoureuse ou lui chante une sérénade. Il est éconduit et, pour échapper à ses poursuites, la jeune fille déclare se changer en un animal ou en une plante. L'amoureux répond par une autre métamorphose qui lui permet de continuer à rester auprès de sa bien-aimée. Et ce jeu des métamorphoses continue jusqu'au moment où la jeune fille renonce enfin à s'échapper et accueille favorablement l'amour du jeune homme.

On a détecté, jusqu'à présent, des chansons de ce type en diverses provinces de France. Si on ne les rencontre qu'isolées dans les autres pays romans (Catalogne, Grisons, Italie), on les trouve, par contre, plus fréquemment en Roumanie, qui occupe, de ce point de vue, une position assez particulière. En dehors du monde roman on ne peut guère trouver qu'en Ecosse quelque chose d'approchant, avec la ballade *The two magicians*, notée par Child. Sous sa forme strictement narrative, cette ballade ne présente d'ailleurs pas la typique dialogisation romane. On est ainsi tenté de croire à une migration du motif et on est enclin à chercher en France le point de départ de ces chants.

Or, un de mes anciens élèves, R. Meiser, de Ludwigsburg, a attiré mon attention sur un chant populaire masurien absolument semblable. Ce chant a été publié sous le titre *Masurisches Volkslied* et dans une adaptation poétique de Karl Plenzat a paru dans le *Ostpreussenkalendar* de 935 (p. 47) aux éditions Gräfe und Unzer de Königsberg. Il a été emprunté à la collection bien connue des Chants de la Prusse Orientale de K. Plenzat (110 chants populaires allemands, lithuaniens et masuriens de Prusse Orientale. Leipzig, 3e édition 1934) et dont voici le texte:

Masursches Volkslied

*Will in Eil' ein Birkenbäumchen werden
Wurzeln schlagen in der Heimat Erden!
Nimmer, nimmer will ich dein
Immer, immer Mädchen sein!*

— *Dann werde ich mit scharfem Beil dich fällen,
Dich vor meiner Kammer Fenster stellen!
Sollst und musst die Meine sein!
Immer, immer denk'ich dein!*

*Will als Fischlein flink durchs Wasser schiessen,
Dir entfliehen, mag's dich auch verdriessen:
Nimmer, nimmer will ich dein,
Immer, immer Mädchen sein!*

— *Ist manch Hechtlein mir ins Netz gegangen,
Werd'ich auch ein Zauberfischlein fangen:
Immer, immer denk'ich dein,
Sollst und musst die Meine sein!*

*Will als Buchfink in die Luft mich schwingen,
Mich in Wipfeln wiegen, hell von Freiheit singen:
Nimmer, nimmer will ich dein,
Immer, immer Mädchen sein!*

— *Dann will ich als Palke dich erjagen,
Dich ergreifen und zum Brautbett tragen:
Immer, immer sollst du mein,
Weib und Liebste und mein Eigen sein!*

*Mutter, ach, ich kann ihm nicht entfliehen,
Will mit ihm denn in sein Dörflein ziehen:
Eine Braut hast du im Haus,
Send' die Hochzeitsbitter aus!*

Comme l'éditeur de la dite collection a bien voulu m'en informer, sur ma demande, il existe un chant entièrement semblable, provenant de la même région et déjà mentionné dans la collection de Frischbier *Zehn masurische Volkslieder* (Dix chants populaires masuriens), *Altpreussische Monatschrift*, tome XXI, 1884, p. 59.) C'est une transposition métrique faisant suite à la traduction littérale de la version masure en langue polonaise (de Marggrabowa) et reproduite dans la même collection.

Redonnons-la ci-dessous:

Werbung

*Du schönes Mädchen, geh nicht von hinnen,
Du bist meine Liebe, du bist mein Sinnen,
Mein sein musst du, Mädchen, nun,
Meinen Willen musst du tun!*

*— Als goldene Ente entflieg'ich dir balde
Zur fernsten Stelle im düsteren Walde
Nein, es kann, es kann nicht sein,
Nimmer will ich werden dein!*

*Ein goldener Enterich, folg'ich dir schnelle
Zum düsteren Wald an die fernste Stelle.*

*— Als junges Fischlein zur Tiefe ich schiesse
Des hellen Sees und die Muschlein ich grüsse.*

*Da leg ich, ein Fischer, dir Angel und Netze,
Fische dich, Schatz, mir als schönsten der Schätze.*

*— Als schneller Hase laufe ich munter
Den Berg hinauf und das Tal hinunter.*

*Ein munterer Windhund folg ich den Sprüngen,
Es ist mir Spass, nur dich, Schatz, zu erringen.*

Il ne serait pas dénué d'intérêt de confronter les diverses formes de métamorphoses qui apparaissent dans les différentes chansons.

Dans les références ci-dessous énumérées, chaque métamorphose est indiquée avec sa contrepartie, après double point:

- Provence (Mistral *Mirèio* 3e chant, v. 393 et suivants) anguille: pêcheur // oiseau: chasseur // marguerite: l'eau limpide qui l'arrosera // nuage: vent de mer // rayon de soleil: le lézard vert qui le boira // la lune sereine: la belle brume qui l'enveloppera // rose: le papillon // chêne: la touffe de lierre qui l'embrassera // la blanche nonette: le prêtre qui la confessa // la morte: la terre qui la recueillera (Adounc la terro me farai / aqui t'aurai).

- Languedoc (Carcassonne v. Mélusine I p. 338) 1. strophe manque; faucheur // carpe: pêcheur // nonne: ermite // étoile: nuage // la morte: la terre (et de moi ils te couvriront).

- Auvergne (Chants populaires d'Auvergne, recueillis par F. Delzangles, Aurillac 1910, p. 86) nonne: prêtre // rose: jardinier // lièvre: chien courant // poule au poulailler: cuisinier // malade dans le lit: médecin // la morte: saint Pierre au paradis // étoile au firmament (je frapperai à la porte de mon amant).

- Gascogne (Bladé, Poésies populaires de la Gascogne, II p. 360) elle se jettera dans la mer flottante: pêcheur // fleurette: abeille (je t'embrasserai) // étoile: nuage // elle tombera morte (en terre on m'enterrera): laboureur (et je t'aurai en labourant). Strophe finale: Se te boutos lauraire / que m'ayos en lauran / Moun Diu, cau que te prengue / car siès un fin galant.

- Gascogne II (publié dans Reclams de Biarn e Gascogne 1939, p. 95) nonnain: confesseur // herbe: fraîcheur // truite: pêcheur // petite étoile: étoile du matin (... you m'en anerèy lugrà que t'aurèn toustem at daban).

- Gascogne III (recueilli à Mugron-en-Chalosse, publié dans Reclams de Biarn e Gascogne 1939, p. 202) petite pomme: petit oiseau // herbe: faucheur // gros chêne (cassourre): bûcheron // anguille: pêcheur // image à l'autel de saint Jean: chapelain. Elle finit en déclarant: You qu'offri l'amne à Diu.

- Bretagne I (E. Rolland, Recueil de chansons populaires IV. 31) nonne: moine chantant // carpe: pêcheur // rose: jardinier // étoile: nuage.
- Bretagne II (ib. IV. 32) poisson: pêcheur // oiseau: chasseur // malade: docteur // bonne sœur dans un couvent: curé.
- Bretagne III (ib. IV. 33) rose: jardinier // carpe: pêcheur // biche: chasseur // nonne: prêtre // saint Pierre aux portes du paradis (et là je ne laisserai entrer que mes amis).
- Normandie (Romania X. 390) rose: jardinier // carpe: pêcheur // biche: chasseur // la morte: saint Pierre au paradis (et j'ouvrirai la porte à mon amie) // étoile du firmament (aimons-nous ensemble mon cher amant).
- Forez (Romania VII. 62) Dame dans un couvent: prêtre qui confesse les dames // lièvre: chien courant // grive: bon chasseur // caille: moissonneur // truite: épervier // rose: jardinier // pomme: grand panier // étoile: nuage.
- Canada (E. Gagnon, Chansons populaires du Canada, 1880, p.80) anguille: pêcheur // alouette: chasseur // nonette: prêcheur.
- Catalogne I (F. Rodriguez Marin, Cantos populares espanoles II. 403; F. P. Briz, Cansons de la terra I. 121) truya: pescador // griva: astor // llebre: cassador // jo m'en posarè un vestit hont las balas no hi podrán: esbarser que te l'anirà estripant (als comme buisson je te le déchirerai) // herbeta: aiga fresca // rateta: gatet // lluna: núvol // flor: jardiner // lletuga: terra // monja: fraret // morta: caixa.
- Catalogne II (Milá y Fontanals, Romancerillo catalan, 1882, no 513; (il en existe deux variantes) palometa: cassadó // clavellina: senyoret (y t'en vindré a culli un ram') // llectugueta: aygueta (y de mi t'en regarán) // monjeta: escolá // morteta: terreta (que de mi t'en colgarán) Strophe finale: Si tu t'en tornes terreta / que de tu m'en colgarán / yo m'en tornaré viveta / y los dos se casarán.
- Piémont (Nigra, Canti popolari del Piemonte, 1888, p. 329) columbeta: cassadure // anguileta: pescadure // rozaspina: rozignolino // monigheta: fratolino // moribunda: e mi m'farù la tumba per podéi-ve ambrassè.
- Toscane (Tigri, Canti popolari toscani, 1869, no 859) cervo: leone // uccello: falco // pesce: rete // lume: farfalla.
- Sicile (L. Vigo, Raccolta amplissima di canti popolari siciliani, 1871, no 1711).
- Il faut souligner que, dans les diverses phases de ce texte, le Bien-Aimé est contraint à la défensive, la Bien-Aimée prenant des formes qui l'obligent, lui, à chercher refuge en de nouvelles formes. Notons également que les genres grammaticaux y sont en parfaite harmonie avec chacun des protagonistes. Il n'en va pas toujours ainsi. Il se fait sorcio, elle devient gotarella // coniglio: rete // cacciatore: cagnolina // passerotto: lodola (Das kurze Gedicht schliesst mit seinen resignierten Worten: Havi dui anni ca fazzu sta vita, tantu ci voli pr'amari na bedda).
- Grisons (en raeto-roman) (Imprimé chez Flugli Les Chants populaires de l'Engadine, 1873, p. 82, puis Romania III, 114) Grain de céréale: oisillon qui le béquète // chamois: chasseur // rose: acheteur // ange: également un ange (e svers in tschêl at voe brancher).
- Roumanie. Parmi les nombreux chants de métamorphoses roumains rassemblés, à mon intention, par M. Jon Muslea (Archiva de Folklor de Klausenburg) et par l'intermédiaire du professeur Puscarius, je me borne à citer quatre textes particulièrement caractéristiques et donne, pour en faciliter la compréhension, les formes de métamorphose en français.
- Roumanie I (Vas. Alecsandri, Poesii populare ale Romanilor, Bucuresci 1867, p. 7) fouace: attisoir // roseau: pâtre (qui en fera un chalumeau) // icône: chantre d'église.
- Roumanie II (S. Fl. Marian, Poesii populare române, Cernaesti 1873, I. p. 96) lamproie: pêcheur // rameau d'orme au bord de la route: voiturier (qui le coupera) // tige de sureau: pâtre qui en fera un chalumeau // fleur: faucheur.
- Roumanie III (G. Dem. Teodorescu, Poesii populare române, Bucuresci 1885, p. 453) roseau: oiseau // étang: saule // fleur: rosée // fouace: attisoir.
- Roumanie. En dialecte aromune de l'Epire IV (Pericle Papahagi, Din literatura populara a Aromânilor, p. 1.034) brebis: pâtre // perdrix: épervier // biche: limier // poisson: pêcheur // grappe de raisins: vigneron // fleur: abeille.
- Ecosse (Fr. James Child, English and Scottish popular Ballads, 1904, p. 77) Turtle dove: dove // eel: trout // duck: drake // hare: grey-hound // grey marc: a gilt saddle // a hot Griddle: a cake // a

ship: he ca'ed a nail intill her tail. Schlusstrophe: Then she became a silken plaid / and strechd upon a bed / and he became a green covering / and gaird her maidenhead.

- Prusse orientale I (Cf. ci-dessus) Petit bouleau: bûcheron // petit poisson: pêcheur // poisson: faucon.

Prusse orientale II (Cf. ci-dessus) cane: canard // petit poisson: pêcheur // lièvre: lévrier.

Si, jusqu'ici, on pouvait penser que notre motif de transformation s'est répandu un peu partout en partant de France, les versions masures contredisent décisivement cette façon de voir. Rapprochés de ces dernières, les chants de métamorphose roumains, nombreux et variés, prennent une importance particulière. On incline à penser que chez les peuples slaves et chez leurs voisins, ces chants ont joué un plus grand rôle qu'on ne le soupçonnait jusqu'à présent. Une investigation méthodique des différents recueils de chants populaires a pleinement confirmé cette présomption. Contentons-nous, pour l'instant, de quelques exemples:

- Serbie (Volkslieder der Serben übers, v.) Taloj 1853 Bd. II. S. 100, le même chant en traduction légèrement différente chez S. Kapper, Gesänge der Serben 1852 II. S. 208). Cruche à l'auberge: Aubergiste // Tasse au café: Serveur // Caille: chasseur // poisson: pêcheur.

- Bulgarie (Bulgarische Volksdichtungen, übers von ad. Strauss, 1895 S. 450). Caille à l'orée du bois: vautour // poisson blanc au lac d'Ochrida: Pêcheur // cachée comme une aiguille dans le sable: il tamise le sable avec un tamis fin (donc, je te prendrai).

- Grèce (Neugriechische Volks-und Liebeslieder, in deutscher Nachdichtung von H. Lubke 1895. S. 58). Perdrix: chasseur // herbe: agnelet // grappe de raisin: vigneron // vin au tonneau: je me ferai buveur et te verserai dans mon verre.

- Finlande: (dans le poème Kalevala, vers 148-177, communiqué par W. Giese, Archiv für das Studium der neueren Sprachen, vol. 189, 1953, p. 26). Poisson: brochet // hermine dans les rochers: loutre // alouette: aigle.

Etant donné la vaste expansion de ces chants, il convient de penser plutôt à une vieille communauté de thèmes qu'à une évolution indépendante. On n'ignore pas le rôle important joué, dans les contes populaires de presque tous les peuples, par les métamorphoses magiques. Dans un conte blanc-russien (Cf. Bolte Polivka: Anmerkungen zu den Märchen der Brüder Grimm — Remarques sur les contes des Frères Grimm), l'empereur, versé dans la magie, promet sa fille à celui qui pourra se cacher devant lui et qui, par conséquent, se mesurera avec lui dans l'art magique. Le jeune héros devient successivement une zibeline noire, une belette blanche, un lièvre gris, des fleurs de toutes couleurs, un gamin, une aiguille et, enfin, la plume que le griffon, la nuit, pose sous les bras de l'empereur. Nous avons déjà là un combat de métamorphose authentique dans lequel se mesurent les deux protagonistes.

Dans un conte irlandais, les métamorphoses, dans lesquelles le vieux sorcier rivalise avec l'apprenti sorcier, prennent les formes suivantes: (voir W. Giese, loc. cit. p. 26) anguille: loutre // saumon: phoque // baleine: baleine plus grande // alouette: aigle // anneau jeté dans le feu: tenaille de feu // étincelle qui saute dans un tonneau plein d'orge pour se transformer en un grain d'orge: dindon // renard qui arrache la tête au dindon.

On trouve des variantes de ce conte dans la littérature populaire du Portugal (voir Th. Braga, Contos tradicionais, nv. 9-11) et du Brésil (voir W. Giese, loc. cit. p. 26). — Pour d'autres exemples concernant la fuite magique, voir A. Aarne Die magische Flucht dans Folkl. Fellow Commun., Helsingfors, vol. 33, 1930, p. 92, et Stith Thompson, Motif — Index of Folk Literature — (dans: Folkl. Fellow Commun., Helsinki 1932, p. 56-58).

Très fréquemment on trouve un tel combat entre un poursuivant (sorcier — sorcière) et un poursuivi qui, grâce à ses lectures du livre de magie s'en est approprié les formules. Dans le conte allemand c'est le plus souvent un couple d'amoureux qui apparaît dans le rôle des poursuivis et se change en diverses formes.

Dans le Freudevogel de Grimm, deux enfants qui s'aiment beaucoup, sont poursuivis par les trois valets de la méchante cuisinière. Alors, le garçon se transforme en pied de rosier, la fillette en rose, puis lui en église et elle en couronne qui s'y trouve et, finalement, lui en étang, elle en canard. Dans Die zwei Königskinder (Grimm n° 113) lui devient buisson épineux qui protège la rose, puis église et elle le passeur et, finalement, lui l'étang et elle le poisson. De telles métamorphoses se retrouvent dans deux contes arméniens dont je dois la connaissance à Madame Hayastan Vinkler. Dans le

conte Habramani (Dans Emin, Collection ethnograph. Moscou 1901, vol. II), le héros et sa bien-aimée fuient devant une inquiétante sorcière et se métamorphosent en diverses apparences. C'est ainsi qu'elle devient jardin et lui jardinier, moulin et lui meunier et, finalement, bourgeon et lui serpent enlaçant le bourgeon et le couvrant de sa tête. Dans un autre conte arménien Mitil chavk (même collection, 2e vol.) elle devient fontaine et lui mouche, jardin et lui jardinier et, finalement, rose et lui serpent qui l'enlace. Plus remarquable encore est un conte grand-russien (cf. Bolte Polivka, II. 68) où le bien-aimé joue le rôle de poursuivant. La jeune fille y devient successivement canard, brochet et anneau tandis qu'il répond à ces transformations en devenant vautour puis perche. Nous saisissons là, nettement, le thème de la métamorphose, tel qu'il a pu passer au chant d'amour. Ce motif de la métamorphose se trouve inversé de façon originale dans un poème suédo-danois. Le rôle actif de la quête d'amour y est assumé par la jeune fille qui, pour être plus près de son bien-aimé, prend toutes les formes possibles mais est, chaque fois, repoussée par lui. Ainsi voudrait-elle devenir le gobelet d'or où boit le chevalier, son glaive; puis elle voudrait le voir devenir étang, pommier, oiseau, etc..., tandis qu'elle-même se transformerait en canard, pomme, plume, etc.. (Cf. pour plus amples renseignements, les écrits de Uhland sur la poésie et la légende, III. 283). Un très vieil exemple de fuite magique de deux amants nous est d'ailleurs offert dans la mythologie grecque antique ainsi que me l'a fait remarquer mon collègue Herter. Il s'agit de l'amour entre Zeus et Némésis. (Cf. H. Herter dans Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, ch. Nemesis). Le mythe dont certains éléments seront transposés, plus tard, dans la légende de Leda suit, d'après C. Robert (Die griechische Heldensage, Berlin 1920 p. 341), la trame suivante: Zeus s'est enflammé d'amour pour Nemesis; mais celle-ci veut lui échapper par la fuite. Cette fuite les mène jusqu'aux confins de la terre, jusqu'au fleuve cosmique Okeanos Et la belle déesse prend toutes les formes possibles: poisson dans la mer, fauve sur terre et, finalement, oie. Mais Zeus, la poursuivant, prend aussi toutes les formes possibles jusqu'au moment où, la rattrapant chez Rhamnus, il obtient son amour.

*

Charles Rostaing, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix

La versification de *Mirèio*

On pourrait croire que toute étude de la versification de Mistral est vaine depuis qu'un érudit, doublé d'un poète, Emile Ripert, a consacré à cette question tout un volume, sa thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres.

Sans doute, dans cet ouvrage, l'essentiel a été dit et même sur certains points comme l'étude des possibilités rythmiques de la strophe si particulière de *Mirèio*, l'enjambement de vers à vers et de strophe à strophe, l'harmonie et l'allitération, il n'y a pas grand chose à ajouter aux remarques si fines et à l'analyse si pénétrante d'Emile Ripert. Mais sur d'autres points, notamment sur l'étude de la nature de la rime, sur le rythme des vers et sur l'influence des nécessités de la prosodie, sur le choix des mots, il est nécessaire de compléter l'ouvrage d'Emile Ripert, et comme 1959 est l'année du centenaire de la publication de *Mirèio*, c'est sur la versification de *Mirèio* que porteront ces quelques observations.

Parti dans *Mirèio* de l'usage de la prosodie française, Mistral ne semble pas s'être soucié outre mesure de la richesse de la rime. Il faut dire que, le moule de la strophe qu'il avait choisie lui imposant trois mots à rimes féminines, il lui était difficile de trouver en ce cas toujours des rimes riches. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de la rareté des rimes riches dans ce groupement de trois vers.

À titre d'exemple, nous avons fait le compte pour le chant I et nous n'en avons trouvé que 9 sur 66:

verduro — bognaduro — maduro,
Magalouno — emuielouno — amoulouno,
coustiero — tiero — entiero,
abiho — desabiho — escarrabiho,
braveto — óuliveto — faveto,
poulido — 'spelido — afrescoulido,
trenello — anello — redounello,
couladisso — penjadisso — cantadisso,
tubo — estubo — atubo.

Cependant, il faut noter que trois d'entre elles (braveto..., poulido..., trenello...) se trouvent dans trois strophes consécutives et que les deux dernières font partie du portrait de Mireille, ce qui est une preuve supplémentaire du soin que Mistral a apporté à la peinture de son héroïne.

Même si on ajoute à ces neuf exemples les cas où la rime est riche deux fois sur trois comme dans le groupe begudo — abitudó — batudo, dont on trouve vingt-trois exemples, même si on considère comme rime riche approchée le cas où une consonne simple rime avec un groupe de consonnes où elle figure, comme dans l'unique exemple suivant: patrio — briho — auriho, on n'arrive jamais qu'à un total de trente-trois cas sur soixante-six, c'est-à-dire exactement 50 %, ce qui prouve que Mistral, dès son premier poème, est un véritable artiste de la rime; mais ce nombre est nettement inférieur à celui que nous donne E. Ripert: quarante-deux.

D'autre part, E. Ripert ne semble pas s'être soucié de ce que G. Lote, dans son Histoire du vers français appelle la phonétique de la rime. L'existence en provençal de diphtongues et de triphthongues complique l'étude de la rime, mais tout s'éclaire lorsqu'on étudie la structure même des diphtongues et des triphthongues. Une diphtongue est une voyelle orale combinée avec un y ou un w, une triphthongue est une voyelle orale encadrée par y et w selon certaines conditions. Or, y et w ne sont pas véritablement des voyelles, mais bien des consonnes et l'élément essentiel de la syllabe reste la voyelle orale; cela explique les rimes du type uiau — reiau — rau (chanson du Baile Sufren, ch. I): la rime est constituée par l'identité de timbre de la diphtongue au, i et r étant de véritables consonnes d'appui; dans la rime raiòu: miòu on peut considérer que la rime est constituée par òu précédé d'une part par une consonne i, d'autre part par un groupe de consonnes mi, mais il vaut mieux l'expliquer par l'identité de timbre de iòu qui ne présente pas de consonne d'appui dans le premier mot; dans les groupes *viage — sauvage — roumavage, óubrage — óoutrage — viage*, la rime est en — age avec consonne d'appui différente. Il en est, en fait, de même dans le cas des rimes du type *esbréuno — tiéuno — assiéuno ou siéule — tréule — gréule*, mais ici le problème se complique du fait que la triphthongue iéu se prononce plutôt yiw avec une fermeture tout à fait normale de é au contact de y: la prononciation avec é n'est pas spécifiquement provençale; aussi peut-on dire que dans ce cas les conditions exigées par la rime ne sont pas strictement remplies: éu n'est pas identique à iw. C'est pourquoi on peut presque parler ici de licence poétique car la rime existe bien sur le papier, mais non pour l'oreille.

Inversement, il y a au moins un cas où la rime est fautive selon l'écriture (signe: signe, ch. IV, str. 11), mais exacte pour l'oreille à condition de prononcer signe avec un e fermé, ce qui est du reste conforme à l'étymologie. Dans l'exemple suivant il y a également rime exacte à l'oreille (raubihó — mangihó — espeio, ch. IV, str. 8), car la diphtongue ei tend à devenir i en provençal rhodanien.

Et cela nous amène au problème des modifications orthographiques entraînées par la nécessité de la rime. E. Ripert en nie l'existence: Le problème de la rime pour l'œil ne se pose plus dans la littérature félibréenne à cause de l'adoption de l'orthographe phonétique. Et pourtant, si Mistral s'accommode parfaitement d'une orthographe variable pourvu que l'homophonie soit exacte, il lui arrive de temps en temps de modifier la graphie usuelle d'un mot pour obtenir une rime exacte à l'œil: voici les exemples que nous avons relevés:

biai (s): ai (I, 26) (5), tèm (s): countènt (II, 4), plan: davan (s) (II, 26), tèm (s): tèn (II, 50; III, 44), Bau (s): oustau (II, 51), roumanin: dedin (s) (III, 7), bessai: palai (s) (III, 19), pièi: pèi (s) (III, 57), tambèn: tèm (s) (IV, 47); s'entènd: tèm (s) (IV, 65), couloubau: Bau (s) (IV, 69), davan (s): espravant (VI, 36), Trevan: davan (s) (VI, 38), Bau (s): Cambau (VI, 69), repau (s): pau (VII, 54), davan (s): vanc (IX, 55), levant: davan (s) (X, 30), palai (s): plai (XI, 34), plu (s): senglut (XII, 59).

On remarquera que la lettre supprimée est toujours un s qui, en position finale, ne se prononce pas en provençal. Peut-être certaines de ces variantes s'expliquent-elles par le fait que l'orthographe de certains mots ne s'est définitivement fixée qu'après la publication de *Mirèio*; de toute façon ce n'est pas le cas pour deux des mots qui figurent le plus souvent dans cette liste, Baus et tèms: on trouve en effet la rime Baus: paus (X, 34) et les rimes tèms: printèms (VI, 8), tèms: encèns (VI, 74), tèms: toustèms (XII, 13).

Les exigences de la rime ont parfois posé à Mistral des problèmes qu'il n'a pas toujours pu résoudre en modifiant seulement l'orthographe du mot.

J'ai examiné dans ma communication au congrès d'Aix un certain nombre de variantes dialectales que l'on rencontre dans *Mirèio*, dont quelques-unes sont dues uniquement aux nécessités métriques. Parmi ces variantes, les unes, comme respoundè au lieu de respoundeguè (I, 8), permettaient au poète d'utiliser des mots plus courts et ainsi de ne pas fausser le rythme du vers, les autres, comme pecai (V, 68; XI, 23) au lieu de pecaire Abréu (XI, 9) au lieu de abriéu, gré (VI, 29) au lieu de gréu, drom (VI, 55) au lieu de dor, etc..., et en particulier Ambrose (V, 17) au lieu de la forme normale Ambroi, s'expliquent uniquement par le souci de construire une rime correcte.

On pourrait croire, et c'est peut-être ce qui explique que des esprits avertis aient accusé Mistral d'écrire une langue artificielle, qu'il résulte de ce mélange de formes une certaine gêne pour le lecteur ou l'auditeur; ce serait commettre une grave erreur, car, au contraire, cette variété n'est jamais préjudiciable à l'intelligence du texte et seul un langage comme le provençal, non encore fixé par une tradition littéraire, pouvait se permettre d'user de ces variantes; le morcellement de la langue en dialectes vivants permettait sans danger l'usage de telles formes et le provençal n'est pas plus gêné par ces variantes que ne l'était la langue grecque classique, où l'emploi du dorien dans les chœurs tragiques ne surprenait nullement les oreilles attiques.

Reste enfin à étudier le rythme des vers.

E. Ripert (op. laud. p. 92) a examiné l'emploi fait par Mistral de l'alexandrin ternaire, ou trimètre romantique, et ses conclusions restent valables; de même il a commenté les cas où l'alexandrin n'a pas sa coupe principale après la sixième syllabe, mais ici il faudrait apporter quelques précisions.

Mistral a utilisé à peu près toutes les combinaisons rythmiques que lui offrait l'alexandrin allégé de type romantique, et il a à peu près toujours maintenu, à la manière de Victor Hugo, une fin de mot à la sixième syllabe.

Les rythmes qui semblent avoir la préférence de Mistral, en dehors de l'alexandrin classique coupé 6-6, sont les suivants:

2-4-6: *Iéu vese / i ventoulet / boulega dins lou cèu*

Sa caro / à flour de gauto / avié dous pichot trau

3-6-3: *Dis estel / lo mens dous es lou rai / e mens pur*

Coume au mas / coume au tèms de moun paire / ai! ai! ai!

Plus rarement apparaissent ce qu'on pourrait appeler des rythmes impairs:

4-5-3: *Bello chatouno / Ambroi venguè dounc / coume acò*

4-3-5: *D'aqui paure / to que roum / pe soun pecoulet*

C'est que, dans ce cas, le rythme se rapproche trop de celui de la prose et cela produit un effet d'inattendu dont Mistral ne veut pas, avec raison, abuser.

De même sont exceptionnels les alexandrins disloqués, comme:

1-1-8-2: *Ve / ve / tout en un cop Mirèio cri / do, ve!*
4-2-3-3: *Ero d'Alà / ri tout / jouine e vièi / bèu o laid.*

En effet, ces rythmes inhabituels ne peuvent être employés que lorsqu'il s'agit de mettre en valeur un mot (tout) ou un sentiment (l'émotion de Mireille). Cette dislocation de l'alexandrin est un procédé stylistique éminemment affectif dont l'emploi doit être savamment dosé pour produire tout son effet. Et Mistral, en véritable artiste qu'il était, a bien su l'utiliser où et quand il le fallait; en voici un exemple très net (V, 78):

*L'aigo dins lou batèu / I'a l'agoutat / respond
Tranqui / le, lou pilot / En aio
Ourrias agoto / e zòu / travaio
Coume un perdu / De Trenco-Taio
Li Trèvo / aquelo niue / dansa / von sus lou pont.*

Le premier alexandrin est coupé 6-4-2, les octosyllabes 2-4-2, 4-2-2, 4-4, et le dernier alexandrin 2-4 / 2-4. Au rythme saccadé des trois premiers vers, combiné avec le procédé de l'enjambement, s'opposent la régularité, la lenteur et l'impassibilité dédaigneuse du dernier, préparées par la coupe régulière de l'octosyllabe précédent.

Il serait facile de multiplier des exemples de ce genre, comme il serait facile de citer des vers harmonieux analogues à ceux-ci:

*E la niue soubrejavon alin dins la palun...
La Crau èro tranquilo e mudo.
Apareila soun estendudo
Se perdié dins la mar e la mar dins l'èr blu...*

Mais E. Ripert a déjà dit là-dessus tout ce qu'il y avait à dire.

Je n'ai voulu, au long de ces quelques réflexions, que souligner un des aspects du miracle mistralien, car c'est un véritable miracle qu'un jeune homme de vingt-neuf ans, dès sa première œuvre, trouve d'emblée la perfection et fasse preuve d'une technique du vers et du style incomparable. C'est que Mistral avait du génie et le génie ne se discute pas.

*

Henri Seguin

L'Imprimerie Seguin au centenaire de *Mirèio*

L'immeuble dans lequel était établie l'imprimerie Seguin en 1859, lorsque sortit de ses presses l'édition princeps de *Mirèio*, dont Joseph Roumanille fut l'éditeur, était à l'emplacement actuel du bâtiment de l'école des filles de la rue Pourquery-de-Boisserin. C'était alors un vieil hôtel nobiliaire, rebâti en 1534 par Gilles de Roays, que Françoise-Antoine Seguin, veuve de François Seguin V, mort en 1796, avait acheté le 19 fructidor an VIII (6 septembre 1800), pour remplacer l'immeuble de la rue Galante, devenu trop exigü pour le développement de son industrie. Rappelons, en passant, qu'en 1784 Louis de Brancas avait reçu dans cet hôtel nobiliaire la visite d'un personnage très célèbre, Necker, ministre de Louis XVI en 1777 et disgracié en 1781, accompagné de sa femme et de sa fille, la future baronne de Staël. C'était suffisant pour présager favorablement l'avenir. Plus

tard, en 1877, l'immeuble fut vendu aux R.P. Jésuites, puis, redevenu vacant, fut acquis par la ville d'Avignon, qui, tout d'abord, le transforma en Collège des jeunes filles, et, finalement, en 1910, en l'école primaire communale des filles actuelle.

— A l'époque où parut *Mirèio*, l'imprimerie Seguin avait à sa tête François III Joseph Seguin, petit-fils du premier François dont nous venons de parler, et arrière-petit-fils de Dominique Seguin, premier imprimeur de la famille.

— En 1810, l'Etat des Presses à Avignon précise que cette imprimerie occupait alors quatre presses et employait huit ouvriers.

Comment Frédéric Mistral fut-il mis en rapport avec François III Joseph Seguin pour lui confier l'imprimatur de *Mirèio*, alors qu'il lui était assez facile de trouver dans la région, à Marseille en particulier, pas mal d'imprimeurs susceptibles de répondre à sa demande, c'est ce que nous allons essayer d'exposer le plus fidèlement possible.

Dans sa jeunesse, Frédéric Mistral avait fait trois années d'études à Avignon, au petit pensionnat Millet, actuellement Ecole des filles du n° 13 de la rue Pétramale. Les murs de l'immeuble en question portent d'ailleurs une plaque commémorative de ce passage, sur laquelle est gravée cette inscription:

EICI
DINS LOU PICHOT PENSIONNET
DE MOUSSU MILLET
FREDERI MISTRAL
FUGUE EMBARRA
1841-1845

Or, le surveillant d'études de ce pensionnat n'était autre, alors, que Joseph Roumanille, qui, quelques années plus tard, allait devenir le Père du Félibrige, lou cascadeur de *l'Armana Prouvençau* et le fondateur de la fameuse librairie de la rue Saint-Agricol, centre de ralliement de toutes les gloires littéraires de l'époque.

Au pensionnat Millet, guidé par la profonde intuition d'un grand artiste, Roumanille, alors âgé de vingt-trois ans, n'avait pas manqué de distinguer, parmi les élèves, le tempérament particulièrement doué du jeune Frédéric Mistral. Il est infiniment probable que ce jeune écolier, de 11 à 15 ans, qui devait se glorifier plus tard, dès les premiers vers du premier chant de *Mirèio*, d'être *l'umblu escoulan d'ou grand Oumero* ne se faisait pas faute, sans cesser de s'en inspirer, de délaissier quelque peu les traductions de l'Odyssée et de l'Iliade, et de profiter ainsi du répit de quelques heures d'étude, pour s'abandonner à l'inspiration du génial poète provençal qui naissait en lui. Dans ses Mémoires, le surveillant se plaira à traduire et à rappeler lui-même sa profonde émotion, en surprenant le jeune élève, au cours d'une cérémonie de vêpres, traduisant les Psaumes en vers provençaux. Il n'en fallait pas plus pour rapprocher ces deux âmes et créer entre elles cette union que le temps ne fera qu'affermir.

En 1859, quand l'ancien élève du pensionnat Millet, à peine âgé de trente ans, présenta à son ancien surveillant d'études, qui n'avait cessé de le suivre et de l'encourager, le chef-d'œuvre auquel il travaillait depuis des années dans le calme de son village, Roumanille était établi éditeur, rue Saint-Agricol à Avignon. Mais, auparavant, il avait été correcteur d'épreuves à l'imprimerie Seguin, de la rue Bouquerie, qui, sous ce titre, s'était assuré le précieux concours de sa formation latine, pour la correction d'ouvrages théologiques, dans lesquels elle s'était spécialisée. Roumanille était demeuré fidèle à son ancien patron François Joseph Seguin, qui eut ainsi le mérite d'être le premier imprimeur à s'astreindre aux réformes graphiques de Roumanille, et lui avait déjà confié les impressions de ses premières œuvres: *li Margarideto* (1847), *li Sounjarello* (1851), *la Part de Diéu* (1852), et *li Prouvençalo* (1852). Il songea tout naturellement à lui pour imprimer *Mirèio*, dont il avait accepté lui-même d'assurer l'édition.

Et c'est ainsi que s'établirent, par l'intermédiaire de Roumanille, les relations et, par la suite, l'intimité entre Mistral et la famille Seguin, depuis François III Joseph.

Mirèio eut le succès mondial que l'on connaît, consacré plus tard, en 1907, par l'attribution du prix Nobel, couronnant l'œuvre entière du Maître. Mais Mistral, dans sa gloire naissante, n'eut garde d'oublier les modestes collaborateurs auxquels il s'était adressé avant d'y parvenir, et c'est ainsi que le premier exemplaire de la première édition de *Mirèio*, sorti des presses de François Seguin, en date du 19 février 1859, et conservé pieusement dans sa famille, porte la dédicace manuscrite suivante:

A M. Francès Seguin,

*Francès Seguin, moun imprimaire,
Vous n'en fôu Bén mi gramaci.
Se lou biais de Mirèio en tóuti fai plesi,
Segur èi graci à vous autan coume à sa maire:
Sa maire l'enfantè, mai voste art benesi
Es lou rai de soulèu que la fa trelusi.*

Et c'est le privilège de la famille Seguin d'avoir pu conserver comme une relique l'honneur d'une dédicace du grand Maître, à côté de la fameuse dédicace que le grand Maître avait consacrée à Lamartine, dans un élan de sublime foi provençale:

*Te counsacre Mirèio: es moun cor e moun amo;
Es la flour de mis an;
Es un rasin de Crau qu'emé touto sa ramo
Te porge un païsan.*

Par la suite, Mistral ne manqua pas de confirmer aux Seguin la reconnaissance exprimée dans la première dédicace, en leur conservant la fidélité de ses manuscrits. C'est ainsi que les *Isclò d'or* dix-sept ans après *Mirèio*, sortaient, en 1876, des presses de l'imprimerie Seguin, qui, d'ailleurs, à partir de 1848, sous la direction de François-Joseph Seguin, avait déjà pris une part active au mouvement littéraire de la Renaissance Provençale: le *Félibrige*, auquel Roumanille donna les premières impulsions de son beau tempérament méridional. Après *li Margarideto* (1848), *li Prouvençalo* (1852), *Mirèio* (1859) et *lis Isclò d'or* (1876), que nous venons de citer, les Seguin imprimèrent *li Carbounié* de Félix Gras (1876), *lis Oubreto* et *li Conte Prouvençau de Roumanille* (1882), *l'Armana Prouvençau* depuis 1880, le fameux journal provençal *l'Aiòli*, fondé en 1891 et dirigé par Mistral, et enfin *Lis Oubreto Prouvençalo dóu Felibre di Tavan*, de l'entomologiste J.-H. Fabre, en 1909.

Cependant, un des nombreux chefs-d'œuvre de Mistral ne suivit pas la fidélité que le Maître avait manifestée jusque-là à son premier imprimeur. Nous voulons parler de *Calendau* (1876), ce pur joyau de la fameuse trilogie mistralienne: *Mirèio*, *Calendau* et les *Isclò d'or*.

Le temps qui, peu à peu, aplanit bien des choses, dissipe l'ombre d'une discussion doctrinaire, largement compensée par l'intérêt de la vérité historique. Le manuscrit de *Calendau* fut bien présenté par Mistral à François Seguin, dont les principes profondément religieux, légués de père en fils dans une touchante tradition de famille, furent choqués par certains passages tendancieux, qu'il contestait d'ailleurs lui-même, relatifs à la guerre des Albigeois. L'intransigeance du chrétien réclamant une rectification se heurta à l'intransigeance du poète ne voulant rien changer à l'esprit de son œuvre, et, sur le refus de François Seguin, le manuscrit de *Calendau* fut porté à une imprimerie concurrente. Cette attitude de François III Joseph, profondément attaché à ses convictions politiques et à sa grande foi religieuse, avait, en quelque sorte, un précédent de famille: car, en 1819, son père Jean-François II Baptiste-Balthazar, remué par l'ardente parole de l'abbé Guyon, à l'occasion de l'érection du calvaire actuel sur la plate-forme de l'église Notre-Dame des Doms, détruisit tous les livres romanesques ou profanes qu'il avait jusque-là stockés en magasin, et se consacra désormais presque exclusivement aux publications catholiques.

Si, par la suite, les nouvelles éditions de *Mirèio* comme celles de tant d'autres chefs-d'œuvre du Maître, désertèrent la librairie Roumanille et l'imprimerie Seguin, le fait est dû à l'accaparement des grands éditeurs parisiens: Charpentier, Hachette... etc., capables de sortir à meilleur marché et de publier à plus grande échelle des éditions à format populaire. Ce fut au grand désespoir de Roumanille qui, le 27 avril 1860, se plaignait à son ami Victor Duret des pigeons qui menaçaient de quitter le pigeonnier pour aller ailleurs, à Paris, ce grand fascinateur, et ce grand voleur....

— Trop modeste pour s'enorgueillir dans son art benesi d'avoir pu être le roi de soulèu auquel le grand Mistral l'a si généreusement comparée, l'imprimerie Seguin n'en a pas moins été l'humble écrin d'un des plus purs joyaux de notre littérature, et, à ce titre, mérite bien un peu le rappel succinct de sa généalogie.

Cette dynastie des Seguin-imprimeurs remonte à Dominique Seguin, né en 1711, et petit-fils d'Etienne Seguin, cardeur à Lambesc. En 1738, Dominique Seguin s'associe avec l'oncle de sa femme, François Girard, déjà établi imprimeur-typographe à Avignon, rue Saint-Marc, paroisse Saint-Didier. L'an 1738 marque donc, en quelque sorte, la date de fondation de l'imprimerie Seguin, dont l'activité va s'exercer sans interruption pendant près de deux cents ans.

Six générations de Seguin se succédèrent au cours de cette longue période de 1738 à 1927, les deux extrêmes étant des générations de Dominique et les quatre intermédiaires de François.

L'existence de l'imprimerie Seguin, sous la direction de Seguin, a donc été de cent quatre-vingt neuf ans, depuis la date d'entrée en direction du premier Dominique en 1738, jusqu'à la mort du deuxième Dominique, en 1927. Pendant ces cent quatre-vingt neuf ans, six Seguin se sont succédé à la tête de cette industrie, avec une durée totale de cent soixante-trois ans de direction effective, si on excepte les vingt-six années pendant lesquelles deux femmes: veuve Girard et veuve François Seguin, ont assuré les charges d'une véritable régence, en attendant la majorité des directeurs légitimes. Les six directeurs légitimes ont totalisé trois cent quarante-six années d'existence, soit une moyenne de cinquante-huit chacun, dont vingt-sept consacrées à leur charge. Cette moyenne, aussi fidèlement réalisée sur une aussi longue époque, est déjà admirable par elle-même, et l'eût été encore plus, si le dernier Dominique, d'une santé fortement éprouvée au cours d'une longue captivité pendant la première guerre mondiale, n'avait pas été enlevé prématurément à l'affection des siens, en 1927, à l'âge de trente-sept ans, bien au-dessous de la moyenne familiale. Quatre ans après, en 1931, son père François Seguin, qui, onze ans auparavant lui avait transmis, en 1920, une charge que son grand âge ne lui permettait plus maintenant de reprendre, s'éteignit à son tour, un soir, entouré de quelques-uns de ses enfants et petits-enfants, emportant avec lui dans la tombe toutes les traditions séculaires de cette grande famille, sans lesquelles l'imprimerie Seguin était malheureusement vouée à la disparition. Et c'est ce qui se produisit, en effet, quelques années plus tard, aucun des quatre frères de Dominique, disséminés et retenus un peu partout, en France et à l'Etranger, par les exigences de leurs professions, n'ayant pu assurer la relève.

Si triste que puisse être l'épreuve d'une telle agonie à laquelle le vieux François Seguin avait assisté, impuissant, de son 38 étage de la rue Bouquerie, il n'en reste pas moins encore la consolation de quelques souvenirs et de quelques reliques que nous allons rapidement énumérer.

Des quatre immeubles occupés successivement par l'imprimerie Seguin, l'immeuble de la rue Saint-Marc, dans lequel le premier Seguin imprimeur, Dominique, s'associa en 1738 avec son grand-oncle François Girard, a disparu, comme nous l'avons dit, dans le bouleversement du quartier, dont la rue actuelle Horace-Vernet est restée le dernier vestige. Mais le deuxième immeuble de la rue Galante, aujourd'hui le n° 41 de la rue Eugène-Deveria, où le premier François Seguin transporta son industrie en 1767, est encore visible à l'heure actuelle, sensiblement, tout au moins extérieurement, dans l'état où François Seguin l'avait aménagé pour installer ses ateliers.

Le vieil hôtel nobiliaire de la rue Bouquerie, rebâti en 1533 et acquis le 19 fructidor an VIII (6 septembre 1800) par sa veuve, pour remplacer l'immeuble de la rue Galante devenu trop étroit, existe toujours. S'il ne présente plus aucun intérêt du point de vue architectural, en dehors de sa large et haute porte cochère à plein cintre et en demi-cul de four, récemment transformée et défigurée en fenêtre, il garde du moins le précieux souvenir de l'impression réalisée par François III Joseph Seguin de l'édition princeps de *Mirèio* en 1859.

Enfin, le dernier immeuble, dans lequel l'imprimerie s'installa et exerça son art pendant soixante et un ans avant de disparaître, est demeuré tel qu'il fut édifié en 1875 par François IV Seguin et son frère Joseph, associés pendant vingt ans pour leurs publications à l'estampille Seguin frères. À leur séparation en 1895, François demeura seul directeur jusqu'en 1920, date à laquelle il se retira pour céder la main à son fils Dominique. Resté tel quel depuis cette époque, cet immeuble, malgré ses profondes transformations intérieures pour aménager en appartements les ateliers disparus, n'en conserve pas moins de multiples et bien émouvants souvenirs, pour les enfants de François qui y sont nés et y ont vécu toute leur jeunesse. C'est la pièce du 1er étage, appelée jadis correction, fréquentée régulièrement pendant de nombreuses années par toute une brillante pléiade, comprenant, entre autres, Mistral, Roumanille, de Pontmartin, Folco de Baroncelli..., qui venaient tour à tour relire et vérifier leurs épreuves, corrigées par le légendaire Martin le Grec. C'est dans la pièce du 3e étage, à l'aplomb de la Correction, ancienne terrasse transformée en salon, qu'au soir d'une fête de famille s'endormit doucement, mais pour toujours, le vieux François IV, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. De la fenêtre de ce salon, par-dessus le mur mitoyen qui sépare l'immeuble de l'école des filles, il pouvait encore apercevoir les locaux où, à l'âge de treize ans, il avait pu assister aux tribulations de la composition, de la mise en page, et au tirage du grand chef-d'œuvre de Mistral: *Mirèio*, qui demeura toujours le plus pur souvenir, parmi les publications émanant de cette imprimerie. La façade sur la rue des Ortolans porte encore le panneau de bois, conservé sous la garde de la Vierge du coin, sur lequel se sont succédé les inscriptions de Seguin frères et de François Seguin, tandis que le portail sur la rue Bouquerie porte, encore visible dans son cintre, le nom de Seguin, conservé par le locataire actuel et que le temps semble vouloir respecter comme une relique.

C'est dans une pièce de ce même étage, dénommée longtemps la chambre de Pierre, que le petit-fils de François III Seguin, le jeune Pierre Boulle, rassemblait sans doute les souvenirs de ses parties au bord du Rhône, qui devaient aboutir, plus tard, à la Face, et rêvait peut-être déjà aux hévées de Malaisie, d'où sortit un autre de ses chefs-d'œuvre: Le Pont de la rivière Kwai.

C'est enfin au rez-de-chaussée, porte d'entrée à droite, légèrement déplacée, en entrant dans le vestibule, morcelé et aménagé maintenant en appartements, le magasin de brochages et d'expéditions, que Roumanille ne manquait pas de venir égayer régulièrement de ses histoires pittoresques, au détriment de l'indice de productivité, heureusement méconnu à cette époque, prenant sur ses genoux le petit Henry, fils de François Seguin, qui, depuis lors, ne cesse de rappeler à ses frères et sœurs son enchantement à l'arrivée du vieil ami de famille: Eh! ce bon papa Roumanille!...

— En dehors de ces souvenirs conservés dans leur pierre, que reste-t-il encore à l'heure actuelle de l'époque où l'imprimerie Seguin fascie relus de si raïoun les ouvrages qu'on lui confiait?

Il reste tout d'abord les exemplaires de l'édition princeps de *Mirèio*, jalousement conservés par les privilégiés qui les possèdent, et, en particulier parmi eux, l'exemplaire que Mistral, pour témoigner sa reconnaissance à soun imprimaire Francès Seguin, lui adressa avec la dédicace dont nous avons ci-dessus rappelé le texte.

— Il reste le manuscrit complet du poème, remis par Mistral à son imprimeur avec son imprimatur, manuscrit cédé plus tard par les fils de François-Joseph à la famille Mistral-Bernard, qui en fit don au Museon Arlaten, où ce manuscrit se trouve encore au complet. Mais le maître, ayant estimé que la minute originale du premier chant était trop raturée de corrections et risquait, de ce fait, de créer des difficultés aux typographes, joignit au manuscrit complet une copie de ce premier chant, refaite de sa propre main. C'est la copie de ce premier chant qui se trouve au Museon Arlaten dans le manuscrit complet du chef-d'œuvre, alors que la minute corrigée et raturée du premier chant, se trouve au Palais des Papes, sous la garde vigilante de l'érudit conservateur actuel Joseph Girard, après que le conservateur de l'époque, le docteur Combes, l'eût reçue par l'intermédiaire de Maître Camman, notaire à Tarascon et beau-frère des François et Joseph Seguin. Maître Camman, d'autre part, en remettait à Mme de Flandreysy-Espérandieu la photocopie avec ses épreuves, soigneusement conservées dans la riche collection du Palais du Roure.

(Cette copie des mains de Mistral du seul premier chant de son poème ne laisse pas que d'intriguer quelque peu tous ses admirateurs. Quelles sont les raisons qui l'ont décidé à recopier ce premier chant et pas les onze autres? Tous les onze autres, actuellement au Museon Arlaten avec la copie du

premier, comportent des corrections comme ce premier, actuellement seul au Palais des Papes, sans qu'ils aient donné lieu à une recopie. Leurs corrections, il est vrai, sont peut-être un peu moins nombreuses et un peu moins importantes; il est tout de même un peu étonnant qu'elles n'aient pas ému, comme pour le premier, la minutie proverbiale du Maître. A-t-il été amené à ajouter, à reprendre ou à parfaire des corrections au premier chant après la rédaction des onze autres pour la composition, ou, plus simplement, a-t-il reculé, après s'en être rendu compte, devant un travail de recopie assez fastidieux et assez important? Autant de suppositions qu'il est bien difficile de préciser, et, devant lesquelles on ne peut que constater le fait accompli.)

— Il reste la vieille presse à bras sur laquelle furent tirées les épreuves de *Mirèio*, au cours de sa première impression. Cette presse, recueillie, restaurée et admirablement conservée par Mme de Flandreysy-Espérandieu, fidèle amie de Mistral et de la famille Seguin, dont elle a réuni et conservé artistement classés, les plus chers souvenirs, se trouve actuellement, voisinant la diligence de Courthéson-Maillane et le petit cabriolet de Mistral, au 2° étage du Palais du Roure, où les petits-fils de François-Joseph sont venus la reconnaître, non sans une profonde émotion. Comme le rappelle Mme de Flandreysy, c'est sur cette presse que Mistral s'est penché sans doute pour surveiller minutieusement l'éclosion de son œuvre magnifique, comme il veillait scrupuleusement, dans la correction de ses épreuves, jusqu'au placement judicieux de la moindre virgule et au scrupuleux respect du moindre signe de ponctuation.

— Il reste, enfin, les nombreuses publications de cette longue génération d'imprimeurs, publications dont certaines remontent à la fin du XVIIIème siècle, et dont les plus récentes, parues successivement sous les raisons sociales de François Seguin aîné, Seguin frères et François Seguin, portent leur vignette symbolique représentant un lion debout, s'appuyant fièrement contre un arbre, autour duquel s'enroule une banderole déployant la belle devise de cette grande famille:

Honnesta sua cuique lucra

— En dehors des purs souvenirs de famille fidèlement conservés par les enfants de François Seguin, nous devons certains détails de cette petite reconstitution historique aux publications suivantes:

- Pellechet (Bibliothèque du Musée Calvé à Avignon);
- Charles Roux (Etude sur William Bonaparte Wyse);
- Emile Ripert (Librairie Roumanille);
- Adrien Marcel (Imprimerie Seguin à Avignon);

et nous tenons à remercier tout particulièrement, pour la documentation mise à notre disposition, deux grands amis de la famille:

- Mme de Flandreysy-Espérandieu, fondatrice et organisatrice de la Fondation Flandreysy-Espérandieu au Palais du Roure, à Avignon;
- Et M. Joseph Girard, érudit Conservateur du Palais des Papes.

*

B.-A. Taladoire, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence

Mirèio, Lamartine et la tradition antique

Partons, une fois de plus, de l'effusion lamartinienne. Et tenons-nous en à l'essentiel. Dans le quarantième Entretien de son Cours familial de littérature, voici ce qu'écrivait, après avoir lu *Mirèio*, le poète de Jocelyn: Je vais vous raconter aujourd'hui une bonne nouvelle! Un grand poète

épique est né. La nature occidentale n'en fait plus, mais la nature méridionale en fait toujours: il y a une vertu dans le soleil. Un vrai poète homérique en ce temps-ci, un poète primitif dans notre âge de décadence, un poète grec à Avignon, un poète qui crée une langue d'un idiome, comme Pétrarque a créé l'italien.... un poète de vingt-cinq ans qui, du premier jet, laisse couler de sa veine, à flots purs et mélodieux, une épopée agreste où les scènes descriptives de l'Odyssée d'Homère et les scènes innocemment passionnées de Daphnis et Chloé, de Longus, mêlées aux saintetés et aux tristesses du christianisme, sont chantées avec les grâces de Longus et la majestueuse simplicité de l'aveugle de Chio, est-ce là un miracle? Et, ayant comparé Mistral à l'aloès des îles d'Hyères, Lamartine poursuit: — Oui, son poème est un chef-d'œuvre; il n'est pas de l'Occident, il est de l'Orient: on dirait que, pendant la nuit, une île de l'Archipel, une flottante Délos s'est détachée de son groupe d'îles grecques ou ioniennes, et qu'elle est venue s'annexer au continent de la Provence embaumée, apportant avec elle un de ces chants divins de la famille des Méléagrides. Ce qui signifie, en bref, que le miracle exalté par Lamartine consiste en l'apparition singulière dans le monde moderne d'un poète épique, plus oriental qu'occidental, d'inspiration plus grecque que latine, et de la pure lignée d'Homère, en dépit de quelques traits alexandrins.

Au moment où paraît *Mirèio*, Lamartine a soixante-neuf ans. Le temps est déjà loin de l'élégie intime, et le poète, depuis près de vingt-cinq ans, porté par le courant humanitaire qui a saisi les esprits au lendemain de 1830, à l'exemple notamment de Vigny qui lui a tracé le chemin, est passé à l'épopée symbolique où, comme dit Lanson, les émotions d'ordre universel se dépouillent des expressions trop directement subjectives. Jocelyn et La Chute d'un Ange, début et fin d'une vaste épopée que le poète rêvait d'écrire sur la condition humaine, datent respectivement de 1836 et 1838. D'une tendance analogue participent, à la suite, les Poèmes antiques (1853) et les Poèmes barbares (1862) de Leconte de Lisle, La Légende des Siècles, de Hugo, datée de 1859, et l'œuvre de Victor de Laprade dont la carrière poétique coïncide avec celle du Maillanais. Objectivation du sentiment, retour à l'inspiration collective, aspirations à une mystique où se mêlent les aspects du spiritualisme platonicien, du naturalisme et de la pensée chrétienne; goût renaissant pour les thèmes et les modes antiques, pour les formes larges et pleines, soucieux de la facture et du métier, tout concourt au même effort pour masquer le moi sous le revêtement de l'épopée, ce genre de haut lignage, qui préoccupa nos Modernes, de Ronsard à Hugo, comme un rêve tenace. Mais revenons à Lamartine. Il a, donc, à son heure, entrepris d'orchestrer pour une composition d'ensemble, un certain nombre de motifs: saintetés et douleurs d'un amour pur, vertu salvatrice du dévouement, négation métaphysique de la laideur et du mal, croyance opiniâtre à l'harmonie universelle, à l'égalité des personnes au-delà des dissemblances sociales, à la grandeur quasi-religieuse du travail et de la vie rustique, accordés au thème majeur de la montée vers Dieu, raison et fin de toute créature. Mais ces idées, on l'a dit maintes fois, si elles ont produit quelques beaux passages, ne s'incarnent jamais tout à fait, chez lui, dans la réalité des objets et des formes; elles restent, en dépit de ses intentions, comme diluées dans le cours d'une méditation lyrique qui, dans sa volonté d'extériorisation, n'atteint généralement qu'au symbole. Peut-être cela explique-t-il, avant tout, l'étonnement de Lamartine devant le poème mistralien: il y retrouvait tout d'un coup, repris sur un mode inusité, et creusé dans le vif, avec un sens remarquable de la vision naturelle et du pittoresque autochtone, ce qu'il n'avait fait lui-même que traiter en esquisse. Il ne s'agit pas seulement ici, remarque fort justement Thibaudet, de la générosité de Lamartine, de la pente d'une imagination idéalisatrice qui dorait tout, de cette bienveillance envers l'avenir que toute la France partagea en 1848...

Lamartine reconnaît en Mistral le jeune visage de l'une de ses destinées. Mireille amène au jour l'un des poèmes qui, selon le plan de la grande épopée lamartinienne, devaient naître après La chute d'un Ange, et que la besogne politique ou d'autres raisons empêchèrent Lamartine de produire: Les Pêcheurs et Les Ouvriers. Douze ans avant l'apparition de Mireille, il écrivait: — De simples histoires vraies, et pourtant intéressantes, prises dans les foyers, dans les mœurs, dans les habitudes, dans les bonheurs, et presque dans la langue du peuple lui-même, dans toute sa naïveté et dans toute sa candeur, mais qui, au lieu de réfléchir ses grossièretés et ses vices, réfléchiraient de préférence ses vertus, pour lui donner davantage l'estime de soi-même et l'aspiration à son perfectionnement moral et littéraire... Tout sort de Jocelyn, avec son hymne central des Laboureurs... Lamartine... sait saluer une Mireille qui éclate à l'heure où l'Apollon des Méditations, passé en servage, est devenu le Cyclope de la copie: le Cyclope dans son antre est encore bon à forger l'armure d'Achille. C'est aussi

qu'il avait acquis, dans ce genre d'ouvrage, une certaine pratique, ayant déjà manié l'outil pour quelques Mimnermes des deux sexes, éclos dans l'échoppe ou l'atelier, en particulier pour la touchante Reine Garde et pour Jean Reboul, celui qu'Alexandre Dumas avait baptisé le Lamartine du peuple. (Je renvoie ici le lecteur à l'excellente thèse d'Emile Ripert sur la Renaissance provençale). Et, à la vérité, tous ces rhapsodes ouvriers qu'encouragent à l'envi, avec une ferveur populiste plus ou moins sincère, George Sand, Michelet, Lamennais, Hugo et nombre d'autres, à l'instar de Lamartine, se réclament surtout, pour l'inspiration et la forme du poète des Harmonies. C'était assez pour mériter la bénédiction du Maître, mais elle ne faisait que pallier (en tenant pour sauve la pureté des intentions), la médiocrité de leurs dons littéraires. Il est certain que Mistral, à la fois doué d'une

présence exceptionnelle, il avait l'astre, et personne, au cours de sa longue carrière, à commencer par lui, n'en douta jamais un seul instant, et porteur d'une œuvre qui, à peine achevée, se gonflait de singulières promesses, dut faire sur Lamartine une impression toute nouvelle: il découvrait cette fois, à l'aise dans son talent comme dans ses habits, tout ensemble un vassal et un pair.

Et, de surcroît, ce beau et modeste jeune homme vient d'un pays dont il conserve maint souvenir, d'un temps où il était au fort de sa gloire: le poète avait traversé la Provence, en 1832, pour se rendre en Orient, et il y avait séjourné un moment, en 1847, à Hyères notamment d'où resurgit à propos l'image de cet aloès auquel il compare le Maillanais. Les îles de l'Archipel et les Stoechades se confondaient à ses yeux dans les ors de la même lumière. Je suis un oriental, professait-il, et la Provence marine, comme la Grèce, avait su flatter en lui, sans aucun doute, ce goût du ciel et des vastes déroulements de formes, que souligne Théophile Gautier. Tout s'accordait, en somme, et dans un temps où l'on croyait encore aux aèdes sortis du peuple, par génération spontanée, à susciter dans son esprit l'annonce d'un miracle tel que lui, le grand homme, déjà sur son couchant, n'hésite, non plus qu'un Reboul, un Aubanel ou un Roumanille, à risquer son propre renom dans la magnificence de son éloge.

Reste à découvrir, en en pesant les termes, ce qui le motivait, raisonnablement, dans l'esprit du Cédar de Passy. Deux questions se posent: en quoi le poème de *Mirèio* est-il une épopée? A quels modèles faut-il le rattacher dans la tradition antique? Mais il y a dans l'œuvre mistralienne, et à chaque stade de la création, tant de calcul uni à tant de spontanéité qu'on ne peut pas ne pas les traiter ensemble. Si l'on pouvait s'entendre, au préalable, sur la définition exacte du mot épopée, le problème serait plus simple, mais les Grecs eux-mêmes, pour commencer, qui pourtant, mieux que nous, devaient s'y connaître en cette matière, ne nous facilitent guère la tâche. Car l'expression ta épè convient indifféremment, si l'on en croit Aristophane, Alcman ou Pindare, au langage de la tragédie, de la comédie, du lyrisme, et ne s'applique qu'en particulier au ton épique, lequel se définit, selon Aristote, de manière assez vague, et répondant tout bonnement au mot épos: (ce qui s'exprime par la parole): l'imitation du beau par le discours. Ce qui signifie sans doute que l'épopée est essentiellement narrative, alors que le drame, par exemple, transpose ses modèles dans l'action. Mais alors en quoi se distingue-t-elle du conte, du roman ou de l'histoire, hormis le fait qu'elle est écrite en vers? Ici l'on fait valoir, pour départir les modes, quelques notions majeures: le surhumain, l'absolu, l'éternel, le merveilleux, l'héroïque, qui plus ou moins, hissent le genre vers la métaphysique. La confusion initiale ne s'en perpétue pas moins chez les Modernes. Lucain déjà était loin de Virgile; il demeurait pourtant, à la réserve de ses parti-pris scientifiques, dans la ligne de l'épopée historique romaine. Mais, dès le Moyen Age, mise à part la Geste française, nous voyons dans le Cycle Breton, comme jadis dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes, l'amour tenir une place prépondérante, et le genre épique, au cours du XIIe siècle, finit par se confondre peu ou prou avec le romanesque. C'est encore au roman, rehaussé dans sa trame d'allégorie et de mythologie, que s'apparente la notion de l'épopée transmise par la Renaissance; et, à partir de là, chacun va, selon son tempérament ou l'esprit de son époque, proposer de l'épopée une conception particulière. Scudéry, Saint-Amant et leurs contemporains en font une histoire travestie et platement romancée, Boileau, à travers eux, continue bonnement Ronsard; et, tandis que La Motte recompose l'Illiade selon le goût d'un temps de galanterie et de lumières, Voltaire, à qui le genre va comme un cimier à un singe, écrit, hélas!

La Henriade. Le XIX^{ème} siècle, à partir de Chénier, redécouvre la vraie dignité du poème, mais on veut alors, l'Idée de Progrès aidant, y faire entrer tant de choses, et relevant de domaines si divers: religieux, national, historique, mythique, scientifique, social, que la notion même d'épopée se perd à nouveau dans cette exubérance. Lamartine, comme Vigny et Hugo, rêve d'une fresque symbolique et humanitaire, religieuse par la raison, populaire par la philosophie, retraçant les phases que l'esprit doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu. Jocelyn, il le dit lui-même, témoigne en outre de son penchant à localiser cette idée sous la forme d'une épopée intime, plus apte que l'allégorie ou la légende à nous faire saisir la vérité des êtres. Epopée romanesque, épopée symbolique, épopée religieuse et intime, voilà déjà qui nous annonce quelques aspects de *Mirèio*.

Nous n'avons fait jusqu'ici que souligner deux termes de notre propos: l'altération permanente de la notion d'épopée dans l'histoire de nos lettres, et, partant, la sincérité de Lamartine quand, de son point de vue, il regarde Mistral comme un épique. Mais lui-même, s'écriant, après Reboul: C'est Homère!, nous invite à remonter aux sources et à examiner de plus près la valeur réelle de son jugement. Pensons à l'Odyssée, à l'Iliade, à l'Enéide, et demandons-nous un instant ce qui en fait des épopées, en tâchant d'oublier, d'une part que l'on a baptisé de ce nom, comme on fait aujourd'hui du roman, les productions les plus disparates, et, de l'autre, que Népomucène Lemer cier, trop soucieux, à l'inverse, de définir le genre, l'a décomposé en vingt-quatre éléments, tout net, sans recours ni pourvoi. Epopée... Le mot sonne comme un bruit de corne ou de galop. Un vaste sujet (le plus grand ouvrage, dit Le Batteux, que puisse entreprendre l'esprit humain), traité en un récit de longue haleine, d'inspiration essentiellement collective (ce qui n'exclut nullement, aux temps forts, l'intervention personnelle du chanteur), tissé de cette poésie naïve qui communique à l'âme le sentiment direct des êtres et des choses, nourri de merveilleux par cette même veine élémentaire (car tout est sans cesse joie et mystère pour qui sait regarder candidement le monde), et concentré, dans toutes ses parties, sur une lutte héroïque de l'homme, ou des hommes, contre les forces contraires, Nature, ennemis ou Destin.

Mistral, comme à peu près tous les grands écrivains de son temps, avait fait de solides études classiques. Barbey regrettait que ce Théocrite homérique ne fût pas assis sur du varech, chanteur solitaire de la lande sauvage (ce qui eût été fort difficile en Provence!), et il est plaisant de voir Lamartine, romantique à souhait dans ses fantaisies, s'ingéniant à fabriquer, à son propos, l'histoire du jeune génie, contraint par la vanité paternelle à étudier le grec, le latin, les grimoires de jurisprudence, et qui, ce père mort avant l'âge (83 ans!), revient au mas pour aider sa mère et son frère à gouverner les étables, à faire les huiles et à cultiver les champs... se hâtant ainsi d'oublier les langues savantes et importunes dont on avait obsédé sa mémoire... — Rentre, humble et oublié, ajouta-t-il, dans la maison de ta mère, attelle tes quatre taureaux blancs ou tes six mules luisantes à ta charrue, comme tu le faisais hier, bêche avec ta houe le pied de tes oliviers... lave tes moutons, au printemps, dans la Durance ou dans la Sorgue, jette ta plume et ne la reprends que l'hiver, à de rares intervalles de loisir... Tout cela, après coup, est bien drôle. Je gage que Mistral eût été plus embarrassé que Burns, son confrère en labourage, selon Lamartine, si on lui avait mis entre les mains une charrue attelée de quatre taureaux, même blancs! Il n'eût pas été, pris au mot, meilleur ouvrier que Virgile ou Tibulle. Que d'illusions perdues si l'auteur du 40^e Entretien avait pu feuilleter le

Grand Trésor! Car, en vérité, Mistral a toujours tenu ferme à sa vocation d'humaniste, laquelle ne fait que traduire, sur le plan de la culture, cette volonté d'enracinement dans son passé, son terroir et son groupe, qui fait de lui, spécifiquement, un Ancien. Son œuvre entière, à commencer par *Mirèio*, est, comme celle de Tyrtée, de Pindare, de Virgile ou d'Horace, une œuvre engagée, un genre d'exaltation poétique qui passait, dit Pierre Lasserre, aux yeux des Anciens pour le principal et le plus puissant aliment du lyrisme... l'accomplissement d'un office public au service de la Communauté Nationale. Presque jamais le Maillanais ne parle de lui-même, j'entends: sur le plan de la confiance, et, s'il le fait, c'est toujours, plus ou moins, en relation avec son peuple dont il se fait inlassablement l'interprète et l'écho. Je veux bien que l'esprit de 48 y soit pour quelque chose, le mouvement aussi, toujours vivace, des Nationalités, et la vogue du socialisme humanitaire. Qu'est-ce qu'un homme, écrit Lamartine dans l'avertissement de Jocelyn, qui, à la fin de sa vie, n'aurait fait que cadencer ses rêves poétiques, pendant que ses contemporains combattaient, avec toutes les armes, le grand combat de la Patrie ou de la civilisation?... Il y a, quoi qu'on dise, une grande

impuissance ou un grand égoïsme dans cet isolement contemplatif que l'on conseille aux hommes de pensée dans les temps de labeur ou de lutte. Notons seulement, en passant, que vingt-trois ans après, il y renvoie Mistral, sans avoir le moins du monde soupçonné la véritable portée de son poème: Rentre, humble et oublié, dans la maison de ta mère... Lamartine, comme Hugo, est un tard-venu au lyrisme collectif, par l'effet d'une réflexion où se conjuguent l'extension du sentiment et l'évolution politique.

L'auteur de *Mirèio* y trouve du premier coup son expression naturelle et parfaite, comme il avait senti, très tôt, qu'il devait se servir de sa langue. On a dit et redit, souvent fort bien du reste (je songe à Jullian et à Ripert), avec quelle aisance il a fait passer dans un livre un pays entier, avec son âme, ses formes, ses croyances, ses modes de vie, ses travaux et ses jours. Toute son œuvre désormais témoignera du même souci, et c'est en cela qu'il peut consciemment se prévaloir du titre d'écolier d'Homère. Voilà, à coup sûr, l'essentiel, mais aussi le seul aspect de l'œuvre qui relève de l'épopée traditionnelle. Joint que l'influence virgilienne vient ici compléter et, dans un certain sens, rehausser l'homérique. Car si Mistral nous apparaît, à l'aube du Modernisme, et en réaction instinctive contre ses tentations inhumaines (un vieux thème encore que celui de l'Âge d'or, où l'homme vivait son bonheur dans un simple accord avec le monde), comme l'aède inspiré, le rassembleur d'une civilisation déclinante, il préfigure aussi, dans les linéaments de ce demi-passé, l'Idée d'une Provence triomphante, dont les valeurs ontologiques assurent à ses yeux l'avènement. Homère est tout entier tourné vers le passé, l'Enéide, poème messianique des recommencements, fait entrer tout le passé et tout l'avenir de Rome à l'intérieur de ce qui n'était en soi que le premier épisode de l'histoire légendaire de Rome. Thibaudet a deviné, sous l'anecdote, le sens analogue de l'œuvre mistralienne, encore qu'avec trop de complaisance à ses visées platoniciennes, car c'est bien sur la terre (et cette croyance ne fera que s'affirmer avec le temps) que la Nation élue, dont notre poète est à la fois le chanteur et le moraliste, doit accomplir la promesse, inscrite dans la légende des Saintes, d'une rédemption universelle. Ajoutons pourtant que le Mantouan jouait un jeu plus facile quand il ordonnait dans la fable d'Enée les visions d'une histoire achevée sous Auguste. L'Enéide est, à tout prendre, une épopée à retardement; *Mirèio*, premier manifeste d'un vouloir de renaissance, est en projection réelle sur l'avenir.

De l'anecdote, Mireille et Vincent, leurs amours et leurs peines, je ne dirai rien, pour la raison qu'on en peut dire, grâce à Dieu, ce que l'on voudra: c'est le propre des chefs-d'œuvre que d'exercer la fantaisie passagère des interprétations. Ici peuvent intervenir Théocrite, Longus, mais tous ceux aussi qui, depuis que la littérature existe, ont écrit des idylles et des romans d'amour. On pourrait s'arrêter davantage à la nature de son climat bucolique et champêtre. Chénier à qui Barbey, sur ce plan, compare fort avantageusement Mistral (Le poète de *Mirèio* est un Chénier gigantesque qui ne tiendrait pas dans les quadri où se tient le génie du premier) fait à côté du Maillanais figure d'archéologue, possédant à un degré moindre la simplicité et la grandeur. Mais ce qui est plus que tout Ancien dans la poésie de *Mirèio* c'est, au delà des formules passagères, et en accord avec l'esprit commun qui, au fond, les anime, un sens inné de la proximité des choses, qui permet à l'esprit de réduire au moindre interstice, voire d'abolir toute distance entre le chant et son objet. Homère? Virgile? Ce n'est qu'une question de plus ou de moins, selon l'occasion poétique. De là procèdent, en tout cas, dans Mistral, tout ce qui nous reporte à l'inspiration antique: le souci constant, le même qui se traduit en un symbole dans le mythe d'Antée, de ne jamais perdre, fût-ce dans les plus hautes spéculations, le contact avec le sol; la défiance envers ce qui passe la mesure humaine: un sentiment religieux dans lequel se marient sans effort toutes les aspirations naturelles de l'esprit et de l'âme; une sagesse lucide, terrienne pourrait-on dire, parfois voilée de mélancolie mais rejetant tout net la mauvaise conscience, ce fléau de nos jours; en somme un réalisme ordonné et tranquille dont les perspectives composent en même temps une poésie, un acte de foi et un art de vivre.

Par là, Mistral se ménage une place de choix sur le plan national. Produit du siècle romantique, il est, en effet, le seul de ses contemporains qui soit parvenu, sans effort ni artifice, à réaliser d'emblée, avec *Mirèio*, puis d'un bout à l'autre de son œuvre, l'idée formée soixante-dix ans avant lui par Chénier, d'une réconciliation entre l'esprit nouveau et la plus pure des traditions classiques. Cette synthèse unique dans nos lettres, qu'il n'était peut-être donné qu'à un Provençal de réaliser pleinement, par l'effet d'une notion instinctive et, pour ainsi dire, chronique de la pensée ancienne,

définit, à son heure, en même temps que sa valeur nationale et sa portée universelle, l'actualité de Mistral.

Il resterait à relever dans le détail du texte les passages inspirés d'Homère ou de Virgile. Vingt déjà me chantent à l'oreille... Mais c'est là je pense, œuvre de professeur, et cet article ne vise pas à l'effet d'un commentaire. Disons seulement que Mistral a considérablement moins emprunté à ses modèles que Virgile lui-même n'a pillé Homère. Mais, quand il le fait, il obéit encore à la coutume des vieux Poètes qui, sans vain parti pris d'originalité (une mode qui date du Romantisme!), conféraient à l'imitation d'une œuvre belle, la valeur à la fois d'un hommage et d'un effort courtois, comme dans certains chants amébées, pour jouter de talent avec le Maître. Ici point de larcin, mais plutôt le souci d'imprimer, à point nommé, dans la trame du poème, sa haute marque d'origine.

© CIEL d'Oc – Novembre 2015