



HAL
open science

PREMIER POÈME PREMIER MANIFESTE : IÉLIFÈR DE FARFANTELO

Emmanuel Desiles

► **To cite this version:**

Emmanuel Desiles. PREMIER POÈME PREMIER MANIFESTE : IÉLIFÈR DE FARFANTELO.
Lou Prouvençau a l'Escolo, 2007, pp.21-28. hal-01075640

HAL Id: hal-01075640

<https://hal.science/hal-01075640>

Submitted on 22 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PREMIER POÈME PREMIER MANIFESTE : *IÉLIFÈR* DE FARFANTELO

Iélifèr est l'incipit de l'incipit de l'œuvre de Farfantello. Premier poème de son premier recueil, *Li Mirage*, paru en 1925 – Henriette a à peine 23 ans -, sa place est trop belle pour ne pas susciter notre intérêt. Le texte peut tenir lieu de préface, d'exposé des clés de l'inspiration de la poétesse, de témoignages de son travail, des difficultés rencontrées, mais aussi des succès obtenus. Lisons plutôt :

IÉLIFÈR

*Toun noum... l'ai escrincela
sus li mountiho di Santo;
mai lou vènt l'a barrula
jusqu'is erso blanquejanto.*

*L'ai bouta sus lou davans
de la pichoto cabano;
mai la pluejo en davalant
escafè la marco vano...*

*L'escriguère sus l'estang
'mé de floureto pourpalo;
mai un biòu negre en passant
faguè courre li petalo.*

*Un vèspre, l'as clavela
sus mi bouco fernissènto;
mai lou crid s'es envoula
jusqu'is estello lusènto...*

*Pièi d'amout a davala
sus li pàli flour sauvajo,
car soun, lis astre d'eilà
fraire dis ièli de plajo...*

*Vaqui perqué dins li vers
que moun amourouso largo,
per iéu saras "Iélifèr"
blanco flour de la Camargo...*

Ce poème est qualifiable de « méta-poétique », c'est à dire qui utilise la poésie pour parler de la poésie elle-même, qui réfléchit sur l'acte de désignation des choses. Ici la chose est le lys, et un lys qui ne se laisse pas facilement domestiquer par le langage – d'où aussi son aspect sauvage, *fèr* en provençal.

La difficulté à nommer est d'ailleurs immédiatement évoquée : après *Toun noum* se trouvent trois points de suspension, qui sont comme la concrétisation – au niveau de la ponctuation – de la pause que fait Farfantello, de son hésitation, de sa difficulté d'écrivain. Néanmoins, avouons qu'il y a là un joli paradoxe, car cette difficulté initialement évoquée a été visiblement résolue, puisque que le poème s'intitule *Iélifèr* et prouve que le bon mot a été

trouvé. A moins qu'il ne s'agisse d'un poème construit en épanadiplose (procédé poétique d'encadrement) dans lequel on part d'un vocable (*iélifèr*) pour en arriver au même vocable, pour montrer toute la recherche qu'il a fallu en faire et prouver sa légitimité sémiologique... Le titre et la première moitié du premier vers : *Iélifèr Toun noum...* pourrait être ainsi interprété comme la conclusion du poème. Conclusion que l'on ne connaîtra qu'en fin de poème – et, dans ce cas-là, le premier bout de texte serait une prolepse subtile et savamment agencée par Henriette Dibon.

Ce qui vient ensuite nos trois points de suspension est, à proprement parler, le début de la recherche du bon mot pour cette fleur, et surtout des diverses tentatives de nominalisation. La poétesse se trouve symboliquement, ici, en position de ce que l'on appelle, en sémiotique, l'*Adam nominalisateur*, rappel de l'épisode génésiaque lors duquel, sous les yeux de l'Éternel, Adam a la charge de trouver des mots aux différents éléments de la Création – épisode qui lui-même renvoie au pouvoir créateur du Verbe divin *in principio*.

Ce travail verbal est avant tout artistique, selon Farfantello. Sur ce point on relèvera le choix du verbe *escrincela* (ciseler) qui fait référence aux Arts plastiques, rappelant le thème de la fameuse « Collaboration des Arts » à laquelle Baudelaire a tant rêvé. Ce verbe indique aussi une longue recherche, un long maniement tout autant qu'un goût plastique de la part de l'auteur.

Mais le rapport – sémiologique et fictionnel- du mot à la chose, fait subtilement rapprocher le signifiant et le signifié. En effet, Farfantello va tenter de ciseler le mot sur les lys sauvages eux-mêmes, et sur les dunes des Saintes Maries de la Mer, de surcroît, là où se trouvent précisément des lys sauvages... On réunit donc le mot et la chose elle-même – dans sa matérialité – un peu comme aux Siècles Classiques, on allait voir le visage de la belle après en avoir admiré le portrait, et muni du même portrait.

Cette technique est peut-être à l'œuvre par souci du bon « étiquetage » langagier. Voir le mot qui désigne une chose, sur cette chose elle-même, peut aider à trouver un rapport concret entre la fiction du verbe et le concret de l'élément du monde. Au fond, c'est la question sémiologique essentielle, que pose le *Cratyle* de Platon, au début duquel on se questionne : Socrate est-il le bon et le seul nom que le philosophe aurait pu porter, ou bien un autre signifiant aurait-il fait le même office ? En observant le visage et le corps de Socrate peut-être la réponse peut-elle être trouvée... Toutes ces questions renvoient à l'éternelle interrogation sur la motivation du signe, ou bien son arbitraire (Ferdinand de Saussure), et du rapport fondamental qui lie signifiant et signifié.

Ici, dans le texte de Farfantello, il y a peut-être aussi une dimension spirituelle dans l'acception que font les choses (créées par Dieu – et par son Verbe) de leurs signifiants. Les mots que trouve la poétesse vont-ils être acceptés, agréés, par les lys, sur les dunes des Saintes Maries de la Mer (rappel chrétien allusif). Notons que Farfantello ne parle pas des dunes de Camargue, mais des Saintes...

La conclusion de cette première tentative de nominalisation est éloquente : le signifiant ne tient pas. Mauvais collage ? Trop précoce ? Inadapté ? Parce que Dieu seul nomme ? Le vent balaie, l'eau engloutit et le mot part dans le néant. Si l'on observe ce « balayage », on relève la présence de la terre (le sable des dunes), de l'air (le vent) et de l'eau (la mer), autrement dits de trois parmi les quatre éléments fondamentaux. Certes, il y manque le feu. Mais Farfantello sait pertinemment que, si elle évoque les flammes, elle va connoter son échec poétique d'une malédiction divine (voir la *Genèse* et le passage de *Ratis* où Atlantis est engloutie), ce qui n'est ni dans le ton du poème, ni dans son esprit.

La deuxième tentative de nominalisation est une métonymie : la maison environnée de lys sauvages est appelée du nom de ces mêmes lys sauvages. Cette volonté de circonscrire la chose-cabane par le signifiant des fleurs elles-mêmes est clairement indiquée par la position titrologique – ostentatoire – du mot qui est précisément placé *sus lou davans*.

Mais la tentative est tout aussi vaine que la première, à la différence près que, cette fois-ci, l'eau vient immédiatement annihiler, détruire, le signifiant à peine trouvé. De façon lointainement allusive, c'est un peu le déluge qui détruit ici, l'eau, venue d'en haut (refus divin ?) et réprouve ce mauvais étiquetage langagier. Nous avons changé de symbolique aqueuse : ce n'est plus l'immensité de la mer qui engloutit le signifiant dans le néant (comme lors de la première tentative) mais un « lavage » pluvial...

Farfantello commence déjà à tirer des conclusions : la *marco* du poète – son système verbal – est *vano*. Nous observons là un moment de déprime et de doute, passage quasi obligé de toute entreprise artistique. La fin du poème sera intéressante à ce sujet : le résultat sera malgré tout obtenu. Retenons, en tout cas, que, ainsi que le disait Caldwell, « l'art est difficile ». Les succès – provisoires, au moins – de Farfantello sont des témoignages de son labeur poétique et sémiologique.

La troisième tentative à laquelle se livre notre poétesse est presque une provocation (et/ou un acte de désespoir). Elle va écrire son signifiant directement sur l'eau – élément, parmi les quatre, qui, depuis le début du poème, détruit toutes les propositions faites par l'auteur. De plus, elle va l'écrire sur un étang, ou l'équivalent d'un écran mouvant, et avec des pétales de fleurs, par nature fragiles et périssables, prêts à s'envoler (la fleur, on le sait, après sa dimension esthétique, véhicule en poésie la valeur du fugace – on relira Ronsard).

Il y a là une tentative perdue par avance, vouée à l'échec, une sorte de suicide poétique... Est-ce volontaire de la part de Farfantello, ou s'agit-il d'un acte manqué ? Deux choses nous semblent à retenir.

La métaphore freudienne tout d'abord : la fleur balayée par la force – virile – du taureau (Zeus séduisant Europe ne trouvera pas d'autre forme plus agréable à l'œil et à l'excitation de la belle nymphe). Notons également la bichromie lourde de sens : la fleur rouge pourpre heurtée par la force mâle noire... Cette allusion, probablement inconsciente, ouvre au moins la voie à l'idée de l'amour, de l'étreinte, peut-être même prépare l'image des lèvres de l'étape suivante.

Le jeu plastique-poétique, ensuite. Farfantello écrit le nom d'une fleur à l'aide... de fleurs, précisément ! Le signifié tente, sous la main de la poétesse, de devenir l'outil sémiologique lui-même. Au contraire d'un Mallarmé qui, après avoir dit « fleur » voyait « l'absente de tout bouquet », Farfantello, concrètement, utilise la matière des fleurs elle-même pour fabriquer un signifiant les désignant. Un peu comme si l'on avait à écrire le mot « brindilles » avec des petits bouts de bois... Nous serions plus près – plutôt que de Mallarmé – d'Apollinaire et de ses *Calligrammes* – tentant de réunir la plasticité du verbe et les éléments qu'il désigne. Le recueil d'Apollinaire date de 1918, celui de Farfantello de 1925.

Après cette troisième et encore vaine tentative le poème prend une autre tournure. Sur le plan structurel, nous pourrions affirmer que, du début jusqu'au pétales balayés par le taureau, nous observons les échecs poétiques ; la suite est consacrée à l'acquisition du mot juste.

Le début de la résolution de cet enjeu sémiotico-poétique arrive *un vèspre* – donc en fin d'une journée, en fin d'une phase, et l'on pourrait dire *in extremis*. Mais – coup de théâtre ! – Farfantello, s'adressant directement à la fleur, s'écrie : *l'as clavela*. La chose choisit elle-même son signifiant et l'impose au poète – ce n'est pas la poétesse qui trouve, c'est la fleur qui lui édicte, de façon énergique et sans retour possible. *Clavela*, « cloué », ce que ne pouvait pas faire jusqu'alors notre auteur : mettre un clou qui immobiliserait enfin le signifiant.

Deux idées doivent être relevées ici :

1) Si la chose choisit d'elle-même son mot, cela veut dire, sur le plan et allusif et symbolique, que des signifiants collent mieux aux choses que d'autres. Nous sommes du côté

de Cratyle, mais également de Max-Philippe Delavouët qui affirmait hautement son choix du provençal car, en provençal, « le mot contient la chose ». Nous laisserons donc de côté Hermogène et Ferdinand de Saussure...

2) La chose « cloue les lèvres », autrement dit « cloue le bec », du poète. Cela nous apprend que l'on ne reviendra pas sur le terme exact enfin acquis (ce respect est aussi biblique : souvenons-nous de cette phrase de *l'Ecclésiaste* maudissant ceux appellent l'amer doux, et le doux amer...). Cela nous apprend également, poétiquement, qu'il ne faut pas en dire plus, une fois le mot juste trouvé. On est dans une idée minimaliste, sur le plan sémiotico-poétique, dans laquelle on laisse agir, seule, la puissance du mot lui-même.

De plus, l'idée des lèvres n'implique pas seulement la fonction labio-phonétique de l'organe, mais aussi la sensualité, l'amour (le baiser verbal du poète) – d'où la mention des lèvres frémissantes (*fernissènto*), presque dans un rapport sentimental ou sexuel. Pousserons-nous cette analyse jusqu'à interpréter en ce sens-là le cri que la poétesse jette ensuite ? Il y aurait peut-être lieu de le faire... En tout état de cause, il y a une composante sensuelle, et surtout une composante d'amour, dans l'acte de verbalisation poétique chez Farfantello.

La suite du poème nous offre encore d'autres clés poétiques. A commencer par ce signifiant, lâché, crié, une fois imposé par la fleur à la poétesse, et qui file vers les étoiles. Observons les symboliques spatiales : jusqu'alors le vent et la pluie faisaient descendre les signifiants tentés vers le bas, la mer, la terre. Ce signifiant dernier, lui, monte.

Pourquoi monte-t-il, et pourquoi vers les étoiles ? Il y a, bien sûr, une gageure romantique (toucher les étoiles par le verbe, n'était-ce pas l'un des rêves de Hugo ?) Il y a, bien sûr, une allusion platonicienne : la lumière de vérité (estello *lusènto*), telle une caution de vérité sémiologique. Il y a, bien sûr enfin, un rappel du Ciel comme lieu divin (ce même Dieu, omnipotent par son Verbe, et détenteur du vrai pouvoir langagier).

Au fond, il semblerait que Farfantello attende une attestation venue de plus haut, une confirmation de l'Eternel. Dans cette optique, le parcours sémiologique auquel nous invite Henriette Dibon serait le suivant : le mot

- 1) est désigné par la chose elle-même
- 2) transite par le poète
- 3) est soumis au jugement divin
- 4) revient s'établir définitivement sur la chose

Ce n'est qu'en bout de cette dernière étape que le signifiant fait corps avec (*davalò sus*) le signifié.

Au passage, et toujours dans cette optique quasi biblique, nous pouvons rapprocher l'idée fondamentale du parallélisme qu'effectue Henriette Dibon entre fleurs et étoiles. Dans la *Genèse*, Dieu commencera par séparer les cieux d'en-haut des cieux d'en-bas ; ainsi les étoiles seraient les fleurs d'en-haut, et les lys les étoiles d'en-bas. Ce qui aboutirait à l'idée, développé par Farfantello, d'une profonde consubstantialité entre étoile et lys, de même nature, de même famille (*fraire*).

Le but poétique – et hygiénique sur le plan intellectuel – serait de changer notre regard sur les choses et le monde : voir des étoiles aux dunes et des fleurs aux cieux... Cette démarche est symboliste et rappelle cette période de la poésie française où les tons, les sensations et les repères se mêlent - mélange auquel Baudelaire, parmi les premiers, nous a invité dans les *Correspondances*.

Si les étoiles, ici, sont aussi reprises dans leur symbole de témoins de l'idéal, les fleurs en sont donc un reflet. Suivons ce parcours de lumière poétique : l'étoile se voit dans la fleur, la fleur devient un bout d'étoile au sol, grâce à la magie du verbe.

La quête poétique est donc celle de l'ontologie et de la nature des choses. Le végétal est vu différemment par le poète, et celui-ci nous engage à revisiter, réviser - au sens premier (revoir) -, à réinterpréter les choses. Dans son invective contre les bûcherons de la forêt de

Gâtine, Ronsard signalait aux équarrisseurs qu'ils ne voyaient pas ce qu'ils détruisaient : « Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas ».

En fin de démonstration poétique, Farfantello peut se payer le luxe d'un C.Q.F.D. : *vaqui perqué*, que l'on pourrait lire comme : voilà pourquoi *ce* signifiant et pas un autre. Tout le poème a donc été une préface explicative de l'utilisation de ce mot – et du provençal d'une manière générale.

Dans ce cadre préfaciel implicite, Farfantello se permet ainsi de jubiler et d'indiquer au lecteur le plaisir ressenti dans le résultat sémiologique et poétique enfin obtenu. Désormais Henriette Dibon a « l'amo urouso » (l'âme heureuse).¹

Mais Henriette Dibon nous prévient, malgré son récent succès sémiologique : il reste néanmoins toujours une dimension idiolectale et personnelle dans l'emploi du langage. Le *pèr iéu* de Farfantello est ici éloquent. Au moins pour Farfantello, le lys sauvage sera et restera l'*iélifèr*. Aussi, désigner les choses, c'est se désigner soi-même, révéler son choix sémiologique, sa personnalité.

* * *

Le dialogue entre Farfantello et le lys est donc clos. Plus de négociation, le point d'arrêt – et le mot - sont trouvés.

Du coup, Farfantello explique presque de manière lexicographique son C.Q.F.D. : « *Iélifèr* » *blanco flour de la Camargo*. Ne croirions-nous pas lire une définition de dictionnaire ? Donner le sens des mots, voilà un beau phantasme de poète – pouvoir qu'Hobbes, dans son *Léviathan*, ne concède qu'au souverain lui-même...

Le poème peut ainsi s'achever et les *Mirage* commencer. Il s'agissait bien d'une préface méta-poétique, d'un manifeste, et même d'une synecdoque. Le mot final est *Camargo* (cette Camargue présente à tout moment dans les *Mirage*), et l'*Iélifèr* son représentant floral...

Ce poème se trouve *sus lou davans*, pour reprendre l'expression du vers 5. Il est la figure de proue du recueil mais aussi, bien entendu, de l'œuvre intégrale de Farfantello...

Emmanuel Desiles
Aix-Marseille Université

1 : Dans le premier état de notre article (revue *Lou Prouvençau à l'Escolo*, n°24, 2007) nous avons suggéré une première interprétation de ce passage du poème, interprétation s'appuyant non sur l'expression « moun amo urouso » mais sur « moun amourouso », laissant réfléchir à une division interne propre à Henriette Dibon, entre la poétesse cherchant le mot juste et celle (l'amoureuse) qui l'avait trouvé et se mettait à aimer le(s) mot(s) enfin débusqué(s). Toutefois, après vérification de la traduction proposée par Farfantello elle-même, une coquille d'imprimerie dans le texte original en provençal se faisait jour : il s'agissait bien de « moun amo urouso » et non de « moun amourouso ». Notre première interprétation ne tenant plus, nous proposons de considérer, finalement et seulement, le bonheur ressenti par l'auteure.