HAL
open science

Avant la symphonie, les variations : sur un inédit d'avant Pouèmo de Mas-Felipe Delavouët

Estelle Ceccarini

To cite this version:

Estelle Ceccarini. Avant la symphonie, les variations : sur un inédit d'avant Pouèmo de Mas-Felipe Delavouët. Les cahiers du Bayle-vert, 2022, 13, pp.12-26. hal-03963421

HAL Id: hal-03963421

https://hal.science/hal-03963421

Submitted on 30 Jan 2023

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.

Copyright

Estelle Ceccarini
Aix-Marseille université, CAER, Aix-en Provence

Avant la symphonie, les variations : sur un inédit d'avant *Pouèmo*

Il est une évidence de dire que l'œuvre de Max-Philippe Delavouët trouve son accomplissement dans l'imposant ensemble poétique que constituent les cinq tomes de *Pouèmo* qui se déploient selon une architecture à la fois rigoureuse et dense d'échos, échos syntagmatiques ou thématiques, qui, suivant la forme symphonique chère au poète traversent tout l'ensemble.

Or, s'il est essentiel que la critique littéraire poursuive l'approfondissement de l'étude *Pouèmo*, il n'en demeure pas moins que non seulement l'œuvre de Delavouët ne s'y résume pas, et que, pour ce qui est de la production poétique, la prise en compte des textes antérieurs à la publication en 1952 aux éditions du Bayle-Vert du *Pouèmo pèr Evo* (qui constitue l'ouverture de *Pouèmo*) est extrêmement précieuse pour comprendre le cheminement de l'écriture de Delavouët, tant d'un point de vue formel que thématique, cheminement qui est aussi processus de maturation de l'écriture convergeant dans le grand œuvre qu'est *Pouèmo*.

Cette œuvre par son ampleur foisonnante impressionne l'esprit qui tente de la saisir de façon synthétique et précise. En effet, la richesse de ses images, qui se déploient de façon progressive, par des reprises, des étoffements, des rappels, tels les motifs d'une vaste tapisserie ou les mouvements d'une symphonie, tout en restant rigoureusement enclose dans une structure dont la précision suscite l'admiration. Claude Mauron faisait ainsi remarquer que *Pouèmo* compte 2222 strophes, et que l'on y retrouve quatre fois le chiffre 2 comme dans la date de naissance de Max-Philippe Delavouët qui est né le 22-2-1920[1]. En effet, Delavouët expliquait avoir à l'esprit dès le début l'architecture globale de l'œuvre, et considérait que tout poète avait en lui un répertoire d'images, constitué dès le début, et qui n'est pas infini : « je me suis toujours dit qu'il y a, disons, dans chaque poète une certaine matière poétique qui n'est pas inépuisable, qui est toujours la même, et qu'à tout prendre, plutôt que de rassembler ces îles diverses et d'en faire une espèce d'archipel, il valait mieux carrément faire un continent dès le départ, en lui donnant un ordre, une architecture, dans la mesure où cette matière poétique, qui n'est pas inépuisable, pouvait s'organiser dès le départ d'une certaine façon [...] Je me disais : ''Pourquoi ne pas organiser un seul livre poétique comme un musicien organise une symphonie, avec ses mouvements, etc ?'' »[2]. Ainsi, l'identification de ces images et l'élaboration d'une structure dans laquelle elles pourraient se déployer avec le plus d'ampleur apparaît comme une des façons dont le poète a pu élaborer l'édifice tout à la fois foisonnant et rigoureux des cinq tomes de *Pouèmo*. Les manuscrits et brouillons du poète, tel celui du plan intitulé « La tête d'Orphée » permettent de voir le travail méticuleux qui sous-tend le déploiement d'une parole poétique qui est très loin de ne reposer que sur l'inspiration.

Pour entrer dans l'atelier du poète, et comprendre l'élaboration de son œuvre, il est alors pertinent, d'aller voir du côté des œuvres "mineures" par rapport à *Pouèmo*, éditées ou non, considérant qu'il y a parfois là un état premier d'une élaboration poétique qui se constitue progressivement et confluera ensuite dans le grand œuvre. Dans ce but, le premier aspect à

[1] L'architecture strophique et la répartition des strophes dans les cinq tomes en est un élément majeur, et nous renvoyons sur ce point à la rigoureuse démonstration de Claude Mauron dans l'article qu'il consacre à l'analyse de la strophe dans *Pouèmo* : « Notes sur la strophe de Max Philippe Delavouët », *Mélanges Paul Roux*, publications de l'Association Varoise pour l'Enseignement du Provençal, La Farlède, 1995, p. 214-250. La remarque sur le nombre de strophes total et la date de naissance se trouve note 15, p. 244.

[2] M.-P. Delavouët, dans un extrait des entretiens avec de Jean-Daniel Pollet pour son film *L'arbre et le soleil : Mas-Felipe Delavouët et son pays* que l'on lira dans *Paraulo / Conversations*, À l'Asard Bautezar, 2020, p. 131.

clarifier est l'identification de cette production poétique antérieure à la publication du *Pouèmo pèr Evo*. Celle-ci se compose d'abord de textes édités dont rend compte avec précision la bibliographie établie par Claude Mauron (dont on ne dira jamais assez à quel point il s'agit d'un outil précieux). Parmi ces textes qui apparaissent à partir du début de 1945, on trouve les poèmes publiés isolément, en revue, pour la plupart sur *Fe*, l'*Armana prouvençau*, *Marsyas* ou l'*Armana di felibre*[3], et les premières publications en volume, dont la première, les *Quatre Cantico pèr l'Age d'Or* qui ouvre en 1950 la collection des livres du Bayle-Vert. Les textes publiés en revue précèdent ou suivent parfois la publication en volume, tels le *Cantico pèr lou blad* et le *Cantico de l'Ome davans soun fiò* qui paraissent respectivement dans l'*Armana prouvençau* et *Marsyas* en juillet 1949, tandis que le *Cantico dóu Bóumian que fuguè torèro* paraît ensuite sur l'*Armana*. La bibliographie de Claude Mauron distingue dans son ordonnancement même et de façon extrêmement utile ces différents états de publication (1.1 pour les éditions en volume, 1.2 pour les divulgations (fragmentaires ou intégrales) antérieures à l'édition originale, 1.3 pour les reprises postérieures. Les textes édités de façon tout à fait isolée en revue relevant de l'entrée 2 (avec la même logique 2.1 : première édition isolée, 2.2 reprise d'un texte déjà publié). Ce préalable méthodologique invite à envisager de façon rigoureuse l'émergence de l'œuvre poétique.

Nous avons jusqu'ici parlé des textes édités, isolément ou en recueil. Les cas de la *Cansoun de l'amour dificile*, de la *Cansoun de la Printaniero* et du *Calendié d'Eleno*[4] étant un peu à part puisque ces poèmes longs ne seront publiés que de façon fragmentaire du vivant de Delavouët, demeurant inédits dans leur version intégrale jusqu'à leur publication par le Centre Delavouët.

Pour revenir aux premiers recueils précédant le *Pouèmo pèr Evo*, aux *Quatre Cantico* fait suite *Uno pichoto Tapissarié de la mar* aux éditions du Bayle-Vert au printemps 1951[5]. Ce texte est l'un des rares poèmes longs n'étant pas appelés à converger dans *Pouèmo*, émergeant à côté de l'élaboration du grand œuvre, comme également la *Fablo de l'Ome e de si soulèu* en 1968[6].

À côté de ces textes édités, dont il serait essentiel d'étudier la genèse en croisant les différents états des textes que proposent les différentes versions publiées, il y a aussi des inédits, tels ceux que le Centre Delavouët a publié, et tel aussi un manuscrit inédit conservé dans les fonds patrimoniaux du Cirdoc et dont nous avons pris connaissance. Si nous souhaitions à l'origine proposer une étude portant sur l'ensemble des poèmes parus de façon éparses avant Ève (en revue), nous avons choisi ici de concentrer notre attention sur cet inédit parce qu'il s'agit d'une œuvre particulièrement intéressante pour comprendre, d'une part, l'évolution métrique et formelle de l'écriture de Delavouët et, d'autre part, l'émergence et le déploiement des grandes images delavouëtiennes. Nous tenterons ici donner une description succincte de ce teste afin de montrer que, pour éloigné qu'il soit de la force et de la cohérence du grand œuvre, qu'on y perçoit un cheminement double. Il s'agit, d'une part, d'un point de vue formel de ce qui peut apparaître comme l'expérimentation d'une palette métrique, comme des « exercices » — au sens musical du terme — essentiels pour aller vers l'élaboration de la strophe qui sous-tendra *Pouèmo*. C'est aussi, d'autre part, un espace de déploiement d'images familières au lecteur de *Pouèmo,* illustrant cette identification des images essentielles qui conflueront dans le répertoire

[3] Ces revues sont très largement majoritaires mais pas exclusives, s'y ajoutent par exemple *Les Cahiers du Sud* ou *Aspects de la France*, entre autres

[4] Publiés respectivement en 1993, 2005 et 2021.

[5] Avec des illustrations d'Henri Pertus.

[6] Le cas de *Amour di 4 Sesoun* en 1964 étant un peu différent en raison de son ampleur plus réduite et de son lien étroit avec les images, comme le souligne la mention « Petites images écrites et gravées par Max-Philippe Delavouët).

de grandes images qui, dans le vaste espace du grand œuvre, trouveront une dimension d'une toute autre ampleur.

Le manuscrit que nous nous proposons ici de décrire est conservé au Cirdoc-Institut Occitan de cultura à Béziers dans les fonds patrimoniaux[7]. Il provient du fonds du *Collège d'Occitanie* de Toulouse comme l'atteste le tampon apposé sur la couverture, il est arrivé parce qu'il se trouvait dans la bibliothèque de l'Abbé Joseph Salvat comme en témoignage l'ex-libris qui figure également sur la couverture. Les lettres d'accompagnement entre Delavouët et Joseph Salvat permettent de comprendre les raisons qui ont conduit le manuscrit dans la bibliotèque de Salvat: il s'agit d'un des trois exemplaires que Delavouët avait fait parvenir en 1946 à l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse en vue de l'attribution du prix Fabien Artigue.

Le manuscrit comporte 52 feuillets, dont un feuillet de couverture portant le nom de l'auteur dans sa version provençale (Mas-Felipe Delavouët) et le titre en provençal *Variacioun sus lou mot esperanço* et une page de titre portant le titre en provençal et en dessous sa traduction française *Variation sur le mot espérance*; en pied de page le nom de l'auteur dans sa version française et le lieu « Le Baile-vert-Grans (B.d.Rh) ». Les pages sont numérotés à la main en haut à à gauche pour la page de gauche portant la version française et à droite pour la page de droite portant l'original provençal. Le texte se compose donc de la version française, manuscrite de la main de Delavouët suivie du provençal dactylographié. La version française respecte le découpage en strophes, mais pas les alinéas des vers qui sont marqués par des tirets : cela permettant de réduire la place de cette traduction manuscrite et confirme la place secondaire de cette traduction comme aide à la compréhension.

Le recueil est constitué de vingt-trois poèmes, regroupés en trois compositions poétiques dont l'ampleur va s'élargissant de cinq à sept puis onze poèmes. Ces sections sont annoncées par une page portant la mention manuscrite du titre de la section en provençal, sous lequel figure sa traduction française entre parenthèses. Il s'agit de: « *Intrado / (ouverture*) », « *Uno tapissarié de la mar (une tapisserie de la mer)* et « *Cansoun d'autouno (chansons d'automne)* ». Sans même aller plus avant dans l'analyse, le lecteur familier de Delavouët remarque dans ce recueil de 1946 l'idée d'une composition longue, avec une ouverture (terme que Delavouët emploiera pour parler du *Pouèmo pèr Evo*[8]).

La première section « Intrado », est composée de cinq poèmes en octosyllabes, d'une longueur d'une trentaine de vers organisés selon différents types de strophes[9]. On note que ces poèmes proposent sur une longueur relativement semblable (une trentaine d'octosyllabes), et que l'expérimentation est celle de la mesure strophique : quatrain, sixain, septain, huitain, disposés dans un ensemble à la structure presque symétrique. La section s'ouvre et se clôt sur un poème de 32 vers, mais avec une structure strophique inverse : 8 quatrains / 4 huitains. On notera aussi la variation dans l'agencement des rimes.

La seconde section intitulée *Uno tapissarié de la mar (une tapisserie de la mer* est composée de sept poèmes. On note à l'évidence l'apparition d'un titre qui laisse supposer la possible parenté de cette section avec le troisième livre qui fut publié aux éditions du Bayle-

[7] Il s'y trouve à la côte COLo-CQ175, fonds du Collège d'Occitanie.

[8] « L'histoire d'Ève dans *Pouèmo 1* servait d'ouverture à l'ensemble », dans l'entretien avec B. Perera, R. Helmi, P. Beatson paru en anglais dans la revue « Fountains » n°1, 1978, trad. J-Y Masson dans « Polyphonies » (1996-97), désormais dans *Paraulo*, cit. p. 78.

[9] Soit : « Subre li routo de la niue » / « Sur les routes de la nuit » : 32 vers regroupés en huit quatrains d'octosyllabes à rimes embrassées (abba) - « Pèr un sourrire que m'apello » / « Pour un sourire qui m'appelle » : 30 vers regroupé en cinq sixains d'octosyllabes à rimes croisées (ababab) - « Sus quàuqui mot viro ma vido »/ « Sur quelques mots tourne ma vie » : 28 vers en quatre septains d'octosyllabes, ababccd (septain romantique) - « À la fenestro de toun mèmbre » / « À la fenêtre de ta chambre » : 36 vers en six sixains d'octosyllabes, abab/ba - « Li grand grasiho rouvihado » / « Les grandes grilles rouillées » : 32 vers en quatre huitains d'octosyllabes abab/cdcd.

vert, *Uno pichoto tapissarié de la mar/ Une petite tapisserie de la mer*[10], mais il n'en est rien, si ce n'est la thématique maritime et le titre. Nous y reviendrons plus loin en envisageant la question des images et des thématiques.

Le premier poème de cette section, « Amour is iue de mar, amour » / « Amour aux yeux de mer, amour » est composé de vingt octosyllabes présentés en une seule strophe. Toutefois, l'étude métrique et syntaxique permet de percevoir une relative cohésion des neuf premiers vers et des onze suivants (le format des rimes des neuf premiers vers est : abab/bcc, les onze suivants : bdb/dbdbbd/bd).

Les six poèmes suivants ont tous la même structure métrique ce sont des quatorzains d'alexandrins à rimes plates (aabbccddeeffgg) que l'on nomme aussi parfois épigrammes de quatorze vers. La présence de composition de quatorze vers de même mesure (isométrique) pourrait faire penser au sonnet, qui toutefois, est en général régit par un jeu de rime faisant apparaître quatrains et tercets[11] différencie du sonnet avec lequel elle a en commun Le premier, « O port, lou miéu bessai dins lou sour de l'espèro » / « O port, le mien peut-être dans l'obcurité de l'attente », a une structure interne très régulière que la reprise anaphorique du terme clé « port » permet de mettre en évidence : quatre tercets suivis d'un distique.

Les cinq quatorzains qui suivent[12] présentent tous des choix métriques différents. Il apparaît ainsi que les six quatorzains à rimes plates sont une expérimentation sur les effets des variations possibles de structuration interne basées sur le jeu des césures métriques et syntaxiques internes. Ils demanderaient une étude précise que nous ne mènerons toutefois pas ici.

Enfin, la troisième section s'intitule *Cansoun d'autouno (chansons d'automne)*. et compte onze poèmes autour d'une thématique automnale mélancolique dans une vaste expérimentation formelle comme le montrent la variabilité de structuration métrique de ces textes.

On trouve d'abord trois poèmes[13] composés de quatre quatrains qui se configurent comme une expérimentation autour de cette mesure selon le type de vers choisi : le premier en décasyllabes à rimes croisées, le second en octosyllabes à rimes embrassées, le dernier en alexandrins à rimes croisées. Cette dernière forme étant la structure qui sera retenues dans les *Quatre cantiques pour l'âge d'or*, le premier livre que Delavouët publie dans ses éditions en 1950.

Ces trois poèmes sont suivis d'un court poème isolé sur la page, constitué d'un sixain d'octosyllabes à rimes croisées ababab (« Flour dins l'autouno e dins la pluieo » / « Fleur dans l'automne et dans la pluie »), il évoque, par la respiration qu'il introduit dans le flot de la section, celle que l'on trouve introduite par les strophes des paons dans le *Lusernàri dóu cor flecha*. Cette proximité en renforcée par le choix du sizain, qui sera celui de la strophe de *Pouèmo* (même si le sizain de *Variacioun* est loin de sa complexité.

---

[10] en 1951, avec des bois gravés d'Henri Pertus.

[11] La question de la définition du sonnet, de sa différence de l'épigramme, est depuis des siècles, complexe. Nous renvoyons par exemple à l'étude du passage de l'épigramme au sonnet chez Marot par John McClelland, *Sonnet ou quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique*, Revue d'Histoire littéraire de la France, 73e Année, No. 4 (Jul. - Aug., 1973), PUF : 591-607.

[12] Voici les titres des suivants : « Si la velo à moun mast rascle li founs dóu cèu » / « Si la voile à mon mât racle les fonds du ciel » - « L'aigo, l'aigo sèns fin pèr raro e pèr presoun » / « L'eau, l'eau sans fin pour limite et pour prison » - « Dins l'aigo sèmpre mudo à ti regard d'amour » / « Dans l'eau toujours muette à tes regrets d'amour » - « Sus la sablo, à ti pèd, mounte s'abrivo e rajo »/ « Sur le sable, à tes pieds, où s'élance et coule » - « Li grand coursàri dóu passat, li fèr marin » / « Les grands corsaires du passé, les sauvages marins ».

[13] Leurs vers initiaux : - « Maugrat l'autouno estraiant sus lou larg » / « Malgré l'automne épandant sur l'espace » - « Barco lènto subre la mueio » / « Barque lente sur la mare » - « Oublido pèr un tèms l'oustau 'mé li ciprès » / « Oublie pour un moment la maison et les cyprès » .

Suivent ensuite deux textes de six strophes reprenant l'expérimentation autour du quatrain. On trouve d'abord 6 quatrains de décasyllabes à rimes croisées[14] puis 6 huitains d'octosyllabes[15] qui apparaissent comme dérivés du quatrain puisqu'ils peuvent être décomposés en un quatrain à rimes croisées et un quatrain à rimes embrassées.

Cette expérimentation autour du quatrain, agencés dans des poèmes de vingt et douze vers, et avec des octosyllabes, des décasyllabes ou des alexandrins, se poursuit ensuite avec les septième, huitième, neuvièmes et dixième poèmes[16].

Enfin, ce déroulement poétique se clôt sur un onzième texte très différent dans sa forme, rompant avec la mesure paire des quatrains : « Eres-ti pas moun soulet escoutaire » / « N'étais-tu pas mon seul confident ». Ce texte est composé de sept tercets de décasyllabes à rimes tiercées[17], suivi d'un vers final isolé qui rime avec la seconde rime du dernier tercet. Cette forme particulièrement intéressante par le jeu d'enchaînement qu'elle introduit[18], avec notamment le choix d'un dernier vers isolé, nous évoque très fortement la forme choisie pour Dante dans *La divine comédie*. Connue en français sous le nom de « rime tierce », elle dérive de la « terzina dantesca » et bien que peu fréquente dans la littérature française, on la retrouve çà et là, chez Théophile Gauthier, Mallarmé José Maria de Heredia ou Valéry. Dans l'ensemble que représente cette section de *Variacioun* où domine la mesure paire, elle apparaît comme l'expérimentation d'une mesure impaire de la strophe et de la liaison de la rime inter strophique, ainsi que de l'effet suspensif d'un vers final isolé. En outre, la référence à Dante est intéressante par l'intérêt de Delavouët pour les nombres et leur signification. En effet, les nombres, leur agencement, leur signification, sont un élément majeur de la structuration de la *Divine comédie*[19], et ils le sont aussi dans *Pouèmo* comme le montrent les remarques sur le nombre de strophes total fait par Claude Mauron et citées plus haut.

Ainsi, le terme de *Variation* du titre que Delavouët a choisi pour ce recueil nous semble très révélateur de ce qu'est cet ensemble d'un point de vue formel. Le jeune poète qu'il est alors, en 1946, expérimente son instrument, l'agencement métrique de la parole poétique, le jeu des rimes, plates, croisées, embrassées, leur agencement, les effets de liaison ou de rupture, comme un musicien compose, justement des « variations »[20]. Il est alors particulièrement intéressant de voir là le travail du poète « in fieri », à la recherche[21] de la forme métrique dans

---

[14] « De toun amour que trevon li couloumbo » / « De ton amour que hantent les colombes ».

[15] « Bagnado e transido de pòu » / « Mouillée et grelottante de peur ».

[16] Le septième, « Se toujours pèr toujour, sus lou carage » / « Si toujours, pour toujours sur le visage », composé de cinq quatrains de décasyllabes à rimes embrassées. Le huitième : « Liéures, chato, toun cors à mi raive infini » / « Tu livres, jeunes filles, ton corps à mes rêves infinis » avec cinq quatrains d'alexandrins à rimes embrassées, le neuvième « Laisso moun front sus toun cors nus » / « Laisse mon fronte sur ton corps nu » avec trois quatrains d'octosyllabes à rimes embrassées ; enfin le dixième, « Sourtié dóu vèspre e venié long di mar » / « Il sortait du soir et verrait le long des mers » avec trois quatrains de décasyllabes à rimes embrassées.

[17] C'est-à-dire que la rime du second vers devient la rime du premier et du dernier vers du tercet suivant. aba > bdb > ded, etc.

[18] En italien, on la nomme aussi « terzina incatenata ».

[19] Ainsi que d'autre œuvres de Dante. La question du nombre chez Dante est un sujet immense comme en témoigne l'entrée « numero » de *L'enciclopedia dantesca :*
https://www.treccani.it/enciclopedia/numero_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

[20] Pour une définition musicale succincte de la variation : « La variation est une technique de composition basée sur la recherche de variété par la modification de la mélodie, du rythme, de l'harmonie ou encore du timbre. Elle est fondamentale dans la composition musicale écrite autant que dans les musiques de tradition orale. » https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-mot-du-jour/le-mot-du-jour-n0218-variation-1702003

[21] Delavouët, bien plus tard, à la fin des années quatre-vingt, explique que l'œuvre est travail poétique complexe et long : « Ce que j'appelle l'œuvre construite, c'est presque un deuxième temps de mon travail : pendant très longtemps – ça peut durer des années, ça peut durer vingt ans – je cherche quelque chose, et la solution peut m'apparaître de façon fulgurante en cinq minutes. Alors cette solution qu'elle est-elle ? C'est très difficile à dire, parce qu'elle est faite d'une sensation, qu'on recherche et qu'on croit tenir, à partir de là se crée une espèce d'espace ou de volume dans lequel je puis enfin rentrer. » *Paraulo*, cit. p.132.

laquelle son dire poétique trouvera sa mesure propre, celle qui deviendra la base, la pierre angulaire[22], de l'édifice poétique de la maturité.

Par ailleurs, la lecture de cet inédit est également très intéressante du point de vue thématique. Le lecteur familier de Delavouët y reconnaît très vite des thèmes et des images qui auront dans *Pouèmo* des développements d'une toute autre ampleur, mais qui là, déjà émergent. Nous en citons ici quelques exemples, au fil du texte, mais l'étude devrait en être plus vaste et plus précise. *Intrado* est l'évocation poétique d'un retour au mas, du rêve d'un foyer et d'une jeune fille a aimer, dans un élan d'espérance, la« bello espèro »[23] qui fait écho à un vers du chant III du *Pouèmo pèr* Èvo pour dire le bonheur d'Adam ayant rencontré Ève : « Chato, moun bèl espèr desbordo de mi bras »[24]. Une jeune fille que le je lyrique retrouve après un long chemin, tel l'Adam du *Pouèmo pèr Èvo* :

dous bras dubert à mi bras mounde
m'espèron, iéu, à la perfin
de moun lassige e d'un camin
que fai bessai lou tour dóu mounde...[25]

On y croise des jeunes filles d'autrefois en farandole qui rappellent les « printanières » du *Lusernàri dó cor flecha*[26] :

Mai vòsti caro luminouso
de trop d'eigagno soun li flour,
la faradoulo se desnouso
dintre li nèblo de toujours,
moun amour bousco un autre amour
e mourès mai, mis amourouso... [27]

Dans le second poème « Pèr un sourrire que m'apello », on trouve étroitement liées, la rencontre de la jeune fille et l'écriture du poème : « pèr tu, chato qu'un jour vendras »

Pèr tu, doulènt, dous e feroun,
coumence aqui moun long pouèmo ;

pèr tu, femo, duerbe la pajo...
dins lou libre que sara tiéu »[28]

Ce lien entre le poème qui se fait et la rencontre amoureuse est aussi présent dans le *Pouèmo pèr Èvo* : « moun amour pèr tu sara sèmpre vivènt/ se ma bouco n'en dis la racino e l'istòri... / O Èvo, ai tout l'èr d'un pacan, / mai rèi vendrai se vènes rèino pèr moun cant ».
Dans le troisième poème d'*Intrado* : « Sus quàuqui mot viro ma vido », l'atmosphère se fait celle d'une méditation solitaire, mélancolique et automnale et le dire du poète devient « cansoun », tressant des images et des mots qui suggèrent la parenté avec certains motifs de la *Cansoun de la mai auto tourre*[29], parenté qui se poursuit dans le texte suivant « À la fenèstro de toun mèmbre », où il est question de vendanges, d'oiseaux qui reviennent au soir : « Li gabieto

[22] Sur la notion de « queiroun », nous renvoyons à la démonstration de Claude Mauron dans l'article sur la strophe déjà cité : « Nous n'avons donc pas l'impression d'extrapoler outre mesure lorsque, pour les besoins de notre conclusion, nous identifions la strophe au *queiroun* », Mauron, *Notes sur la strophe de Max-Philippe Delavouët*, *op. cit.*, p. 250. On la trouve exprimée par Delavouët dans les entretiens avec Jean-Daniel Pollet, *Paraulo*, cit. p. 126.
[23] « Subre li routo de la niue », in, *Variacioun*, cit. p. 3, strophe 4.
[24] *Pouèmo I*, *Pouèmo pèr Èvo*, ed. Corti, p. 54.
[25] « Subre li routo de la niue », in, *Variacioun*, cit. p. 3, strophe 8.
[26] *Pouèmo II*, *Lusernàri dó cor flecha*, chant VII, p. 232 de l'édition Corti : « Passon li printaniero i porto dóu printèms / pèr veni retrouva li violo de la voto / e, sa treno de flour, la gansa tout d'un tèms. / Pres au mitan di sarabando e di gavoto, / tire peno de l''estrambord / d'adouràbli taloun que danson sus moun cor ».
[27] « À la fenèstro de toun mèmbre », *Variacioun*, p. 9.
[28] *Variacioun*, p. 5.
[29] *Pouèmo I*, ed. Corti.

di clar de brumo / vers toun cèu claus van reveni »[30]. Le cinquième et dernier poème « Li grand grasiho rouvihado » s'ouvre justement sur l'image de la grille rouillée du portail d'un jardin, une allée, et la mélancolie des souvenirs :

Li grand grasiho rouvihado
li pos durbi subre lis ort ;
gouisso, lou fer, sus ti record
e sus la leio e sus li piado
e sus lou juei que manjo tout.[31]

Vient alors à l'esprit l'image à la fin du chant V du *Lusernàri* de la jeune fille collant son front à la grille d'un autre portail : « Pourtau barra davans la lèio d'un castèu [...] // Alor elo aparèis, presouniero d'un sèr, / pausant soun front d'enfant au fèr de la grasiho [...] »[32]

La seconde section, *Uno tapissarié de la mar*, s'ouvre sur le poème « Amour is iue de mar, amour », l'attente d'un amour qui se confond avec les vagues fait écho à la description d'Ève, émergeant des vagues, dans *Pouèmo*, mais ici la femme réelle n'est qu'un songe, une présence « enganivo », trompeuse, et c'est une méditation solitaire, mêlée de vagues, d'écume, de courants marins, qui se déploie. Une mer qui devient prison :

L'aigo, l'aigo sèns fin pèr raro e pèr presoun
fin qu'au cèu oundejant que toumbo à l'ourizount,

Une mer où se trouve pourtant le refuge d'une île :

Isclo miéuno, o ma fisso mount joio
tancado dins lou tèms e drecho dins ma voio,
la sablo entre li ro poumpo la sabo d'or [...]
de tant de flour raubado i primo de la fablo,
car toques sout lis aigo à la terro imbrandablo[33]

Une île, un refuge, comme celle dont rêve Tristan perdu au milieu de l'eau quand il image plonger au fond chercher, poignées après poignées, l'argile noire qui sur le roc nu pour y semer les graines d'un jardin paradisiaque[34]. De même, le poème final de cette *Tapissarié*, est-il centré sur l'image d'un marin revenant au port mais n'y rapportant que son cœur plein d'amertume : « Mai tu, prim galerian, clina subre ta remo [...] radurras que toun cor grèu de vèspre e de gèu », une amertume qui est celle de Tristan arrivant dans son port amenant aux hommes son « chant pathétique que vos prêtres ignorent. »[35]

Le cinquième poème de cette évocation marine « Dins l'aigo sèmpre mudo à ti regard d'amour », l'évocation onirique se poursuit, peuplée de la présence mystérieuse des noyés :

Dins lou dedins di rago e l'eterne mistèri
de ço qu'es un palais emai un cimentèri
pèr tant de negadis is iue ciéucla de sau

et la main du poète « tant pichoto e tant feblo » y cherche celle d'une sirène. L'image des noyés, d'une jeune femme vivant dans l'eau, et la présence de la main (en huit vers on trouve six fois le terme « man ») nous suggère des images qui prendront forme de façon plus forte et développée dans la *Danso de la pauro ensouleiado*[36] où la strophe finale fait de la mer son cimetière et où le poème se clôt sur l'image des mains battant la mer.

Enfin, la *Cansoun d'autouno* qui clôt *Variacioun,* évoque, elle aussi, bien des échos avec *Pouèmo*. On pourra noter, au passage, que *Variacioun* est aussi traversé par la présence d'une discrète intertextualité avec la poésie de D'Arbaud. Là encore, rien d'étonnant :

[30] *Variacioun*, cit., p. 9.
[31] *Variacioun*, cit. p. 11.
[32] *Pouèmo II*, ed. Corti, p. 222-224.
[33] *Variacioun*, p. 21.
[34] *Pouèmo I.*, ed. Corti, p. 186-188.
[35] *Pouèmo I*, ed. Corti, p. 197.
[36] *Pouèmo II*, ed. Corti.

D'Arbaud fait partie des poètes qui ont compté pour Delavouët[37]. Il s'agit en effet d'une évocation amoureuse mélancolique dans une atmosphère automnale, que l'on retrouve en plusieurs endroit chez D'Arbaud, comme dans *Espelisoun de l'autounado* que Delavouët publiera en 1951. Ici nous nous arrêterons surtout sur l'évocation dans le sixième poème, « Bagnado e transido de pòu », d'une jeune femme qui retrouve le je poétique, et trempée, trouve avec lui refuge dans une bergerie. Suit alors une belle scène de danse amoureuse, nue, illuminée par un feu de souche. Cette scène, bien sûr, convergera ensuite dans *Pouèmo* se déployant par deux fois. D'abord à la fin du chant II du *Pouèmo pèr Èvo*, avec la reprise de l'anaphore « danse » lien lexical direct avec *Variacioun :*

> Danso, danso que siés la fiho dóu soulèu [...]
> danso e flouris, danso e porto fru, danso lèu »[38]

quand dans *Variacioun* on trouve :

> Danso, chato, danso pulèu,
> esbroufo ta como bagnado,
> danso la danso dóu soulèu [...]
> siés la flour blanco dansarello[39]

et dans le *Lusernàri*, au chant V, avec la même scène où la jeune femme illumine de sa danse et de sa nudité la bergerie nocturne, ici comme exemple du lien entre ces scènes, la danse, le soleil, l'image de la chevelure ébouriffée :

> À plèni man, aussant toun péu fin qu'au calèu,
> esfloutaves en rai la mato la mai sauro,
> pèr racina ta danso à-n-un pichot soulèu[40].

Plus loin, le huitième poème de cette *Cansoun de l'autouno* : « Liéures, chato, toun cors à mi raive infini... » préfigure aussi très la scène sensuelle qui clôt le premier chant du *Pouèmo pèr Evo*[41].

En voici la première strophe :

> Liéures, chato, toun cors à mi raive infini...
> Mi man, pèr d'auro incouneigudo, soun duberto
> e d'aise, escafon sus ti cueisso descuberto
> l'aigo dis aùtis erbo e soun fres souveni.

Dans la scène du *Pouèmo pèr Èvo,* on retrouvera l'image des mains remontant sur les cuisses, l'évocation de l'herbe.

Enfin, voici les trois derniers vers du poème de *Variacioun*:

> Gau emai peno, touto vido s'abouco,
> lou sang secrèt dóu mounde a flouri sus ti bouco
> e la mort que m'espèro es mèns founso que tu.[42]

On trouve l'image d'un apaisement dans l'union charnelle portée par le verbe « s'abouco » et de la profondeur, qui cloront aussi la scène du *Pouèmo pèr Èvo,* dans le quatrième vers de la dernière strophe de cette scène : « moun Evo, au founs de tu, quand moun desir s'abouco »[43].

---

[37] Sur les liens entre Delavouët et d'Arbaud, cf. notre « De d'Arbaud à Delavouët, dos voues pouëtico en resson », L'Astrado : revisto bilengo de prouvenço : revue bilingue de provence, Toulon : Astrado prouvençalo, 1965-, 2020, numéro spécial Jousè d'Arbaud, consultable en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03124031/document. Ainsi que Delavouët, *Paraulo*, cit., entretien avec Claude Richoz, partie consacrée à D'Arbaud, pp. 41-47.
[38] *Pouèmo I*, ed. Corti, p. 46.
[39] *Variacioun*, p. 41.
[40] *Pouèmo II*, ed. Corti, p. 220.
[41] *Pouèmo I*, ed. Corti, p. 18-20.
[42] *Variacioun*, p. 45.
[43] *Pouèmo I*, ed. Corti, p. 20.

Pour finir, s'il y aurait bien d'autres images émergeant dans *Variacioun* et se déployant ensuite dans *Pouèmo* à citer et analyser, nous conclurons en nous arrêtant sur le second poème de la *Cansoun d'autouno* « Barco lènto subre la mueio ».

Cette barque qui flotte lentement sur l'eau abrite un mort, dont la main trempe dans l'eau et dont la tête, malgré tout chante, parce qu'elle abrite « un grand trou plein d'abeilles ». Ainsi y découvre-t-on en germe, et réunies, deux des images les plus puissantes de l'œuvre de Delavouët, qui seront au centre d'une part de *L'Istòri dóu Rèi mort qu'anavo à la desciso* et du *Cant de la tèsto pleno d'abiho.* En voici le texte dans son intégralité, suivi de la version française proposée par Delavouët :

Barco lènto subre la muèio
ounte lou vènt nego l'autouno
carrèges, dins uno envirouno
d'aigo sèns raro sout li fueio,

aquéu long cors vuege de vido
leissant trempa si man dins l'aigo
ount s'enfugis la predo vaigo
sout li man d'oumbro descarnido.

Aganto rèn que fueio e broundo
quouro soun gèste port se paro
vers lou rebat di liuènchi caro
que l'erbo bresso au founs dis oundo.

Dintre si det pourris sa piho...
Mai sus lis oumbro lou mort canto
qu'à sa tèsto mesclado i planto
sauno un grand trau clafi d'abiho.[44]

Barque lente sur la mare – où le vent noie l'automne – tu charries, dans une ambiance – d'eau sans limite sous les feuilles,

ce long corps vide de vie – laissant tremper ses mains dans l'eau – où s'enfuit la proie vague – sous les mains d'ombres décharnée.

Il n'attrape rien que feuilles et branches – quand son geste mort se tend – vers le reflet des lointains visages – que l'herbe berce au fond des eaux.

Entre ses doigts pourrit son butin... – mais sur les ombres le mort chante – puisqu'à sa tête mêlée de plantes – saigne un grand trou plein d'abeilles.[45]

En somme, cet inédit, que le hasard nous a amenée à consulter, et qui aurait pu disparaître comme bien des textes mineurs que Delavouët a détruit, nous apparaît comme une occasion précieuse d'approfondir la compréhension de l'œuvre de Max-Philippe Delavouët. Il permet notamment d'appréhender avec plus de précision et de façon concrète ce que le poète expliquait sur sa façon de concevoir l'œuvre. On y perçoit un des moments de l'exploration de son répertoire d'images et des possibilités formelles les plus aptes à le porter, préalable nécessaire pour penser ensuite le déploiement cohérent de sa parole poétique non « en archipel » de petits recueils épars mais comme un « continent » poétique, unitaire, que le poète, écrivant *Pouèmo*, traversera pendant plus de quarante ans.

[44] *Variacioun*, p. 32
[45] *Variacioun*, p. 33.