



**HAL**  
open science

## “ Tè! que plau ” : esquisse d’une poétique de Bernard Manciet

Laurent Alibert

### ► To cite this version:

Laurent Alibert. “ Tè! que plau ” : esquisse d’une poétique de Bernard Manciet. La mimesis et son refus dans la littérature occitane et autres essais., L’Harmattan, 2021, Critiques littéraires. <hal-04988705>

**HAL Id: hal-04988705**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04988705v1>**

Submitted on 12 Mar 2025

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.



HAL Authorization

Laurent Alibert

« Tè ! que plau »  
*Esquisse d'une poétique de Bernard Manciet*<sup>1</sup>

(Version auteur de l'article paru dans *La mimesis et son refus dans la littérature occitane et autres essais*, L'Harmattan, 2021, p. 309-325)

Une pluie semblable à un chapelet égrené dans le rideau de bois des pinèdes landaises, un moteur de tronçonneuse qui mugit, un dialogue tauromachique avec la mort - mis en scène et créé -, un rayon vert, un vautour blanc, un saxophone où s'engouffre le vent de vie, un chant prophétique qui montre la résurrection d'un peuple dans sa décadence même, une performance publique à Bordeaux, un soir de changement de millénaire où des grappes de mots en gascons - incompris mais percutants - sont meuglés, chuchotés, lancés en grenades syllabiques devant plus de cent mille personnes...

Bernard Manciet est tout cela à la fois. Il est certainement l'auteur occitan le plus original et le plus imprévisible du XX<sup>e</sup> siècle parce qu'il n'a jamais cherché à s'enfermer dans une cohérence raisonnée. Il est celui qui surprend. L'œuvre de Manciet, plus encore que celles des autres grands auteurs occitans contemporains est insaisissable, déroutante tant par sa forme poétique aux images exogènes à la sphère culturelle d'oc que par la structure de son univers esthétique-philosophique qui semble issu d'une géométrie non-euclidienne. C'est une douce litote de dire que son œuvre lie tradition et modernité. Il est celui qui a poussé le plus loin la tension intérieure d'une écriture entre extrême modernité et vertigineux archaïsme. Et c'est en cela notamment que sa voix demeure unique.

*Prose de pluie*

En y portant une certaine attention, on remarque que les rôles traditionnellement attachés à la poésie et à la prose s'inversent dans l'œuvre de Manciet : quand il donne à la première une puissance extrêmement visuelle et énergétique, foncièrement active, et jamais statique, il octroie souvent à la prose romanesque une force qu'on pourrait dire impressionniste, presque abstraite sur le plan de la structure narrative. Le *Gojat de noveme* apparaît comme une œuvre se rapprochant par certains aspects d'*A la Recherche du temps perdu*, mais avec des phrases qui ne seraient pas ces longs lassos visant à enserrer tous les contours d'une réalité via son atmosphère ; non, les phrases du *Gojat* et de la prose de Manciet en général sont plutôt de courtes flèches, parfois accompagnées d'une longue lance, triturant les affres du narrateur comme Longin le côté du Christ, peignant avec extrême précision une atmosphère pourtant parfaitement brumeuse et théoriquement insaisissable. Ce serait alors un Proust à la madeleine particulièrement aigre, une madeleine qui aurait moisi dans l'humidité landaise, un Proust en somme, croisé avec le Huysmans d'*A rebours* pour ce qu'il peut avoir de plus raffiné dans la décadence. Mais la décadence du *Gojat* est finalement beaucoup moins esthétisante que celle de Des Esseintes, le héros de Huysmans. Le héros de Manciet n'est pas calfeutré dans une aisance aristocratique qui lui permet de *choisir* cette décadence par pur goût de tester le désespoir, comme le feront aussi, plus tard, les aristocrates modernes que sont Noiret, Piccoli et Rochefort dans *La grande bouffe*. Non, le héros du *Gojat* est lié, voir immergé dans la décadence, par sa personnalité, son

---

<sup>1</sup> Cet essai est le développement d'un séminaire que nous avons consacré à Manciet pour les étudiants du Département d'occitan de l'Université Paul Valéry-Montpellier 3. Il n'est ni la première, ni la dernière esquisse d'une poétique mancietienne, avec tout ce que peut avoir d'arbitraire l'angle choisi pour aborder cette oeuvre-monde, mais il a l'originalité d'être notre lecture.

histoire, celle de sa famille, de sa lande et de sa langue. C'est un poisson dans l'eau, dans une eau en train de croupir et surtout de tarir, telle la mer d'Aral qui laisse ça et là de vieux pétroliers soviétiques méditer sur la vanité du monde. En ce sens, le Bernat narrateur du *Gojat de Noveme* est bien le correspondant du *Catòia* de Boudou, car comme le personnage de l'écrivain rouergat, il est le représentant d'un monde qui s'écroule et qu'il ne peut en aucun cas lâcher au nom de l'évolution des mœurs, car l'abandonner est s'abandonner soi-même, ce qui ne peut se faire que dans la mort.

Voici un extrait qui illustre cette idée à travers un raffinement d'éléments aussi parfaitement caducs à l'époque que profondément signifiants et porteurs du monde aux yeux du narrateur.

*Mès, tot d'un còp, que vau m'enténer, dens l'ostau estonat, tremblar quauques acòrds d'espina, que se semblavan, en ua vutz deu temps vielh.*

*Ei retrobat, mei tard, aquera espina, on adara metèn lo milhòc. Pr'amor de 'quò, lo mon sovèner d'aqueste aire fragil e amistós que se jòga, dens la mia memòria, de la man esquèrra, sus tòcas de desolacion e de prova.*

*La melodia n'èra ninòia, banala mestèu. Mès la man, s'aurèn dit, sexcusava de s'estar tan desbrombada, dempuish tant pausa qu'avè pas mei sajat de jogar... Tè, qu'èra ua valsa; que'n sui solid adara; ua valsa; tota copada d'esitars. Mès se hronceishi lo temps entà mèlher me'n sovèner, que se'i adara qu'au cap d'ua pro longa pausa, la canta se lancè en estròfas de glòria. E que l'escoti enquèra. E que'n demòri rabi.*

*Quaucòm me digó de me levar, d'entrar dens lo corrent d'aire deu corredèr. La goja èra partida aus prats era tanben, e'm pensi, e tot pareishè mòrt. Trobèi adaise lo pas de l'escalèr, la man correnta. Sajavi pas de har pas leugèrs, e tot l'ostau devè m'enténer. Lo clavèr contunhava tot-un de tremblar, hardit, mès crenhent tanben, qu'ac sentivi, la nòta faussa. E que m'eslissèi sens mau dinc au corredèr deu haut, shetz de me trompar de pòrta, dins en aquera pòrta dont sortiva un rai de luz. E que rentrèi.*

*Devath ua lampa trista, la Maria Doloriska jogava sens particion, vestida d'ua pelha de lamé, de mòda passada. La cramba pareishè mes granna enquèra, dab los dus leits batèus, pè e pè, dab dinc a tèrra de las medishas cortinas dab espessas arrègas blavas.*

*S'estancava pas de jogar. Qu'aclinava lo cap un chic a l'en avant, coma estadida, e qu'atenè la nòta faussa, aquera nòta qui haré càder tot l'edifici d'armonia brombejant dens la nueit. La lampa que hilava e qu'en humava los cabirons. Que credoï adaise, aqueste còp, qu'aimavi. La nòta faussa qu'arribè. E las suas mans, los sons braç que semblèn se copar. Demorè aquí, aclinada suu clavèr. Las suas mans que s'obrèren.*

*- Tròp tard... çò digó. Vens tròp tard. » E s'arrevirava pas entà jo.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Bernat Mancier, *Lo gojat de novèmer*, p. 24-25, I.E.O., 1964. « Mais soudain, voilà que j'entendis, dans la maison étonnée, trembler quelques accords d'épinette, qui ressemblaient à une voix de l'ancien temps.

J'ai retrouvé plus tard, cette épinette, où maintenant on met du maïs. C'est pour me souvenir de cet air fragile que je joue, dans ma mémoire, de la main gauche, sur des touches de désolation et de poussière.

La mélodie était naïve, banale plutôt. Mais la main, aurait-on dit, s'excusait de l'avoir tant oubliée, depuis si longtemps qu'elle n'avait pas essayé de jouer. Tiens, c'est une valse; j'en suis sûr maintenant, une valse entrecoupée d'hésitations. Mais si je plisse le front pour mieux m'en souvenir, je sais maintenant qu'au bout d'un assez long moment, le chant jaillit en strophe de gloire. Et je l'entends encore. Et j'en garde le ravissement.

Quelque chose me dit de me lever, d'entrer dans l'air du couloir. La servante était partie aux prés elle aussi, je pense, et tout paraissait mort. Je trouvais facilement la marche de l'escalier, la main-courante. Je ne cherchai pas à alléger mon pas, et toute la maison devait m'entendre. Le clavier continuait pourtant à vibrer, hardiment mais aussi dans la crainte, je le sentais, de la fausse note. Et je me glissai sans mal jusqu'à cette porte d'où sortait un rayon de lumière. J'entrai.

Cet extrait est un chef d'œuvre de décadence, une cathédrale de sons dont les voutes invisibles sont les rapports humains avortés, et le rythme la chair du texte. Le passage est largement orchestré autour du chemin que se fraye, l'ouïe à l'affût, le narrateur vers l'origine d'une musique instable, car celui-ci comprend que c'est tout le travail fait par la pianiste pour tenir sa mélodie qui donne à cet air somme toute banal une authentique valeur, fruit de son fragile équilibre. Mais tandis qu'il sent de plus en plus approcher l'échéance d'une fausse note dans le jeu de Maria, on se demande si ce n'est pas lui, par sa présence qui la provoque, puisqu'elle se réalise finalement seulement une fois le narrateur entré dans la pièce, comme si cela était inéluctable. Cette dimension tragique, cette sorte de *fatum* mineur, se réalise en même temps que la prise de conscience d'un sentiment amoureux par le narrateur (« *Que credoi adaise, aqweste còp, qu'aimavi.* ») et la fin de non-recevoir que sous-entendent les propos de Maria (« *Tròp tard... çò digó. Vens tròp tard.* »). Tout est adéquat. De la tenue de Maria Doloriska (« *vestida d'ua pelha de lamé, de mòda passada* ») à la lumière (« *Devath ua lampa trista* ») et jusqu'aux connotations de son nom. Tout est fait pour marquer combien la rencontre amoureuse à la fois va de soi et doit avorter.

Ce texte montre aussi ce que la langue de Manciet, en contexte de prose romanesque peut contenir de variations rythmiques pleines de sens. Les phrases marquent l'avancée d'emblée saccadée (« *Tè, qu'èra ua valsa; que'n sui solid adara; ua valsa; tota copada d'esitars.* ») du personnage vers son but, saccades rythmiques répétées par des incisives (« *e'm pensi* », « *Lo clavèr contunhava tot-un de tremblar, hardit, mès crenhent tanben, qu'ac sentivi, la nòta faussa* ».) qui semblent préfigurer la fausse note elle-même. Pour marquer le seuil de la pièce, de nouveau une phrase très courte. La syntaxe et la prosodie avancent ici comme de courtes banderilles lancées pour esquisser le souvenir dans une jouissance douloureuse qui est bien plus que de la nostalgie : la célébration poétique d'un double échec, et à travers cela, de l'humain.

Mais ce roman est traversé d'autres lignes de forces. En particulier celles du désir et de l'identité clivée. Le triangle que forment le narrateur Bernat avec le jeune homme de novembre d'une part et Maria Doloriska de l'autre, est plein de désirs cryptés et d'un éros décadent, non sans éléments de comparaisons possibles avec cet autre triangle que forment les relations entre le poète-narrateur des *Sonnets* de Shakespeare et ses deux dédicataires, le jeune homme et la *Black Lady*. Mais c'est aussi le roman du double, car le jeune homme de novembre, si mystérieux, si différent, est aussi le double caché du narrateur : tous deux se nomment Bernat, tous deux sont chétifs, malades et voués à la mort dans leur jeunesse. Entre eux cette Maria Doloriska est une image érotique de la mort comme peut l'être l'Anastasia Philipovna de l'*Idiot* de Dostoïevski entre le Prince Mychkine et son double noir, Rogogine...

On peut lire ce roman comme la marque de tensions internes de Bernard Manciet que sa poésie en un sens cache par le caractère si énergique de son entreprise. C'est aussi la prose qui à nos yeux explique le point de départ de l'entreprise poétique : si, à l'image de son narrateur, il est « souffrant », l'homme d'une culture qui disparaît (mourant chaque jour davantage là où un jeune de son âge

---

*Sous la lampe, triste, Maria Doloriska jouait sans partition, vêtue d'une robe en lamé, passé de mode. La pièce paraissait plus grande encore, avec les deux lits bateaux, tête bêche, avec d'épais matelas bourrés d'enveloppes de maïs, et entourés, du ciel-de-lit au sol, des mêmes courtines aux larges rayures bleues.*

*Elle continuait à jouer. Elle penchait un peu la tête en avant, comme lasse, et attendait la fausse note, cette note qui ferait s'écrouler tout l'édifice d'harmonie qui retentissait dans la nuit. La flamme de la lampe filait et enfumait les chevrons. Je n'eus pas de peine à croire, cette fois, que j'étais amoureux. La fausse note arriva. Et ses mains, ses bras semblèrent se briser. Elle resta là, penchée sur le clavier. Ses mains s'ouvrirent.*

« *Trop tard, dit-elle. Tu viens trop tard.* » Et elle ne se retournait pas vers moi. » (B. Manciet, *Lo Gojat de noveme*, éd. bilingue, Reclams, trad. Guy Latry, p. 128-9).

s'engouffre a priori dans le besoin immédiat de vivre), l'écriture poétique prend le rôle de quête héroïque d'une résurrection pour lui-même et pour son peuple à travers la création langagière.

Si nous avons souligné plus haut que Manciet est celui qui a poussé le plus loin dans la littérature occitane la tension intérieure d'une écriture entre extrême modernité et vertigineux archaïsme, c'est dans ce sens-là : il cherche à notre avis à résoudre ce qu'on pourrait appeler tout autant le « syndrome de Catòia » ou le « syndrome Bernat », par une victoire poétique éclatante dont l'*Enterrament à Sabres* est en quelques sortes l'apothéose.

### *Les échos de l'univers sabrais - les gens, la lande, la mer, la pluie.*

L'univers sabrais de Manciet se donne comme un monde en soi, en apparence clos sur lui-même, hostile à l'extérieur et pourtant représentatif de l'Univers tout entier. Il est tout semblable en cela au Sud recréé de Faulkner, au village de *Cent ans de solitude* de García Márquez. Nous disons bien en apparence clos, car l'Océan n'est jamais loin, les diasporas landaises, pour absentes ou relayées à la périphérie des textes qu'elles puissent être ne se trouvent pas moins présentes par l'ouverture qu'elles offrent sur l'infini du voyage – c'est ce dont témoigne son ouvrage *Le Golfe de Gascogne*<sup>3</sup>. Au fond, le monde gascon est pour Manciet bien plus ouvert que le monde occitaniste méditerranéen, car en bon aquitain, la Méditerranée lui apparaît tout à peine comme un lac. Dans *Entre Gascogne et Provence*, ces entretiens croisés avec Serge Bec menés par Jean-Luc Pouliquen, il évoque ne pouvoir rester longtemps dans une ville où il n'y a pas la mer et cite, provocateur, l'exemple de Barcelone...

Élément significatif de ce réseau universel, les noms propres, tout comme les localismes linguistiques, n'ont pas pour fonction de mettre en valeur le pittoresque, mais de tisser les fils d'un immense réseau d'échos avec le réel : chaque nom de personne réelle, chaque lieu-dit, chaque terme propre au *parlar negue* sabrais n'a pour fonction prioritaire que d'enraciner l'universel, et de célébrer pour la postérité un lieu et des personnes que rien ne préparait à devenir exemplaires. Et nombre de ces personnages ne se cantonnent pas à apparaître dans une œuvre. Le Docteur Haza du *Gojat* revient hanter *Casaus Perduts*. Quand à la *Dauna*, elle est partout. Figure centrale de l'*Enterrament*, elle donnait déjà son nom au deuxième poème de *Gesta* en 1972. *Dauna* devrait se traduire par Dame, ce que Manciet a toujours refusé dans la mesure où le terme français ne saurait avoir l'ampleur du mot gascon, en consigner toutes les connotations, notamment sa dimension d'héritage d'un antique pouvoir matriarcal. Par conséquent, il ne le traduit pas et la traduction française de *Gesta* laisse le mot gascon *Dauna*. Tout au plus l'adapte-t-il dans la traduction de l'*Enterrament* où elle sera nommée « Donne ».

La nature n'est pas en reste d'échos internes. Au-delà de la triade *mer-pluie-pinède* qui enrachine toute parole, le laurier (*Veniels*, *La Preia*), le soleil (dont Manciet reconnaissait sous la critique de Castan utiliser trop le terme pour son pluvieux pays), la salamandre et bien d'autres segments du réel semblent porter un sens caché suffisamment dense pour revenir hanter les mots à divers intervalles.

\* \* \*

### *La poésie : incantation et incarnation*

---

<sup>3</sup> Bernard Manciet, *Le Golfe de Gascogne*, Arthaud, 1987.

L'œuvre de Manciet ne se fige pas dans une tonalité particulière : de l'extrême opacité qu'elle peut prendre (ainsi dans *La Preia/La Proie*, aussi bien et parfois même plus dans la traduction que dans le texte original), on ne retrouve rien dans le très clair, mais pas moins énigmatique, *Ulisse au flume*.

Si littéraire que soit la poésie de Manciet dans le vertige de ses métaphores, de ses références, de sa construction, il faut qu'un point soit clarifié : le texte n'est qu'un support. Chez Manciet nous sommes à l'opposé de Mallarmé : le Livre est désacralisé, si noble soit-il il n'est qu'un outil car poésie est faite pour être dite – non pas simplement lue, mais dite, et c'est son interprétation, l'interprétation concrète, matérielle, de la mélodie, des rythmes de la langue qui lui donne sa réelle valeur. Nous allons pouvoir l'observer à diverses reprises.

Au cœur de l'*Enterrament a Sabres*, se trouve un chant, *Lo diu-veder* (« L'élévation ») qui, dans le cadre de la cérémonie entourant la mort de la Dauna, constitue un pic aussi bien spirituel que littéraire et linguistique (*Enterrament a Sabres*, LXXVI, p. 302-3).

Felix Castan considère que ce texte rejoint « l'étonnante méditation sur la langue d'Oc qui sert de trame à *La Santa Estela del Centenari* de Boudou ». Les deux œuvres portent en effet une même critique des fanatismes qui « excluent de l'existence réelle les langues multiples, au nom de la Manifestation d'une vérité abstraite. ». Or la langue c'est justement le support de l'incarnation : « *carn vertadera deu saunei tirada* » (« chair véritable retirée du songe ») nous dit *Lo diu-veder*. Le songe, abstrait, celui de l'Occitanie comme entité politique par exemple, qui ne fait que vider la langue de sa vie : la critique de désincarnation propre à l'occitanisme se retrouve chez Serge Bec qui évoque notamment dans les entretiens avec Pouliquen le vide d'une identité qui se limite à une autodéfinition et un drapeau et s'est intellectuellement détachée de ce qu'elle avait de plus concret, par souci de cohérence<sup>4</sup>.

Avec cette dure adresse à la langue statique « *qu'ès aquí com ua vaca dens lo sostratge* » (comme une vache dans sa litière), difficile de ne pas sentir une parenté avec les mots de Marcelle Delpastre dans *Queu país*, troisième poème des *Saumes pagans*, où se retrouve une même parole véhémement invitant les dormeurs au réveil. Aucune influence sans doute, dans un sens comme dans l'autre, mais une commune fureur pour redresser la langue et la culture qui s'est assoupie. A vrai dire, et malgré de nombreuses différences, ce n'est pas le seul point commun entre Bernard Manciet et Marcelle Delpastre : l'un comme l'autre chante un « pays de l'arbre » ; l'un comme l'autre ont choisi une forme poétique inspirée, non pas dans le sens que donne le romantisme à ce mot, mais dans un sens beaucoup plus ancien et religieux : pour l'un et l'autre, le chant est *carmen* : incantation et incarnation. Autre point commun entre la limousine et le gascon, mais qu'on trouve aussi chez Max Rouquette - cette propension à donner au vers une allure de verset biblique. Mais là où le verset envoûte chez l'auteur de *Verd Paradís*, dans une lente transe panthéiste, tout en étant marqué par l'influence stylistique de la Bible de De Sacy, il consacre, dans une dynamique toute différente, une fureur prophétique chez les deux poètes de pays de l'arbre, qui nous rappelle le ton et le rythme heurté d'Isaïe ou d'Ezequiel. Pour Rouquette, le verset est un outil littéraire, pour Manciet et Delpastre, c'est le véhicule incontournable d'un souffle brutal.

Pour Manciet, en poésie, l'incantation est incarnation en ce que, par exemple, appeler la pluie landaise, c'est la recréer charnellement grâce au travail poétique : il suffit pour s'en convaincre de voir comme le travail sur les sons de la langue devient un moyen de peindre cette pluie - au sens où un

---

<sup>4</sup> Concernant Serge Bec, on peut lire à ce propos sa très significative préface à son recueil *Siéu un país* (p. 7-18, Edisud, 1980). Quant à Manciet, en 1972, avec *Requiem*, le poème qui ouvre *Gesta*, il attaque avec une ironie féroce cette « identité occitane » construction raisonnée, et à maints égards calquée sur le modèle français, qui est tout à l'opposé de sa propre perception du monde culturel d'oc : « *Hidatz-vos a jo qu'auratz seccions e comitats e Estats Generaus / de la lenga d'oc e una Declaracion deus dreus de l'HOMO OCCITANUS* ».

musicien est aussi un peintre. Le texte à l'écoute en devient presque tout à fait incompréhensible dans le sens raisonné qu'on attache au verbe *comprendre* (mais la raison a-t-elle jamais été autre chose qu'une étrangère en territoire de poésie?) et cependant d'une clarté, directe, totale dans les sensations incantatoires d'humidité.

Il suffit pour s'en convaincre d'écouter le texte poétique inédit qu'il donne en 1995 à la collection « Trésors d'Occitanie » pour clore une anthologie chronologique de textes lus<sup>5</sup>.

Cette pluie nous la ressentons aussi réelle, sinon plus réelle que la vraie pluie – quel est donc le travail poétique qui permet cela? Classiquement, assonances et allitérations (*arríder* deux fois, *arrüu*) mais surtout la répétition des groupes consonantiques [pl] (*Pluja, plaça, plau*), échos de ce groupe (*pelha, palanca*) et les variations autour par d'autres groupes (*clara, desbromb, crudau, braç, lagrema*) jouent évidemment un rôle d'harmonie imitative extrêmement insistant (il faut bien reproduire le fait que la pluie n'est qu'une multitude de gouttes!), mais il ne faut pas négliger par ailleurs, le rôle des déplacements volontaires d'accentuation, typique du travail poétique et extrêmement marqué chez Manciet dans sa manière de lire, en particulier ici, mais aussi dans ses collaborations avec Bernard Lubat. On sait – Meschonnic y a consacré d'importants travaux<sup>6</sup> – qu'à l'accent tonique s'ajoute, particulièrement en poésie, un accent émotionnel qui conditionne la lecture et il est ici très marqué. Manciet recrée ainsi le sentiment d'une quasi suspension du temps qui s'associe à certaines pluies. Écoutée vulgairement, la pluie apparaît comme un bruit continu de gouttes d'une certaine monotonie. C'est ce que nous ont fait croire les poètes français du spleen. Or, la pluie écoutée avec attention est tout le contraire : irrégularité troublante des milliards de gouttes tombant selon un certain rythme, mais le transgressant sans cesse car freinées par leur chemin sur les branches des arbres, où certaines s'amoncellent en une plus grosse goutte et tombent, retardées, avec un bruit nouveau, un autre accent, qui détonne dans le concert ; rythme également transgressé par les nuages, mouvants, et où les grappes de pluies sont de densité distincte – ici serrées, nombreuses et fines, là écartées, lourdes et lentes, soulignant, en contraste, le silence qui les sépare. Et ce contraste n'est pas simplement temporel : on n'a pas une pluie fine, suivie d'une pluie lourde – les deux peuvent être présentes ensemble, l'une au premier plan et l'autre au second et inversement, marquant le premier et second plan du tableau sonore.

C'est ici que la voie poétique est en difficulté, car intrinsèquement monodique, elle ne donne qu'un seul fil et ne peut *a priori* dépeindre dans son chant deux choses à la fois. Comment Manciet conjure-t-il cette difficulté? Là encore, c'est l'alternance surprenante de mystérieux accents émotionnels qui va nous donner l'impression d'avoir au premier plan les grosses gouttes, à l'arrière-plan la fine pluie et inversement.

Toute cette connaissance de la pluie est sensible dans ce poème. Elle est aussi présente dans le grand essai poético-ethnologique<sup>7</sup> *Le Triangle des Landes* où Manciet, après avoir fait un point

---

<sup>5</sup> En voici le texte, qui est un véritable chef d'œuvre sur le plan du travail d'harmonie imitative, à travers assonances, allitérations et répétitions ou échos de groupes consonantiques : « *Pluja o huelha / de sanguin / clara a híger / ton punhet / de mica / pelha pluja / ma lagüa / d'ala eslissa / pelha un hiu / sonqu'un dit / de dijà / e la plaça / de la pluja / desfaçada / quau desbromb / tau palanca! / caucanh blos / lua estreta / crudau sen / ace cèu / e tortora / esmoluda / e perhiu / ton arríder / d'un arrüu / e la niu / se passeja / a ton còth / s'enten càder / de l'arríder / deu pin linge / elastic . ton braç nud / es tistèra / de jorn plen / a l'Almà / mon saumuc / ò ma hilha doç aimar / un dinèr / ua lagrema / un pendent / tè! que plau » (« Impromptu 'ntà Marion » in *Bernart Manciet, morceaux choisis dit par l'auteur*, collection Trésors d'occitanie, Aura production, 1997, p. 89-95).*

<sup>6</sup> Lire à ce propos H. Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982).

<sup>7</sup> Nous utilisons cette expression à cause de la forme volontairement hybride des essais de Manciet où l'érudition ne vise jamais à une explication du lieu étudié : « *Lorsque j'écris des ouvrages ou des articles sur les traditions landaises, on ne doit surtout pas me prendre pour un ethnologue, dans la mesure où j'évite soigneusement de révéler le fond des choses, mais où je m'efforce au contraire de les brouiller.* » (Entretiens, p. 90).

historico-climatique sur la pluie landaise, laisse comme à maints autres endroits l'expression subjective s'exprimer :

« [...] Cette pluie nous donne aussi l'illusion de penser, si penser en effet n'est qu'apercevoir, lorsqu'elle nous prévient de son irruption en nous faisant apparaître les montagnes toutes proches, jusqu'au cœur des Landes, sur les dunes de Vert ou de Commensacq. Elle a ses coups d'émotion, et plus d'un tempérament intellectuel et sensible, non averti, lorsqu'elle tombe avec la nuit, succombe à la panique de « l'angoisse crépusculaire ». Elle sait se donner en mise en scène, avec ses panneaux amovibles de noir, au-dessus d'un très haut cirque de nuages passés au minium : avons-nous d'autres paysages que le ciel ? Mauriac lui trouve, dans la cime des pins, une voix humaine, bien qu'elle ressemble davantage alors à des passages de camions sur une autoroute éloignée. Le plus souvent, elle réserve ses nuances à ceux qui, la nuit, traversent à pied le désert, avec ses lunes intermittentes qui la tamponnent d'ouate. Il m'est arrivé de surprendre un arc-en-ciel de lune. Les climatologues considèrent aujourd'hui l'atmosphère comme un milieu vivant ; j'inclinerais plutôt à voir, chez nous, la pluie comme pays vivant. »<sup>8</sup>

La pluie est bien le pays qui sert de fond à l'œuvre romanesque de Manciet et donne son titre au second roman de sa trilogie – *la pluja*.

Nous sommes loin, en effet de l'Occitanie d'Epinal, méditerranéenne, mais on aurait tort de ne limiter cette sensibilité qu'aux landes - n'importe quel limousin, n'importe quel auvergnat, est à sa manière, l'enfant d'un pays de pluie, tout comme les languedociens du versant ouest de la Montagne Noire dont le climat est encore océanique...

Nous le disions plus haut, cette façon qu'a Manciet de choisir des déplacements d'accentuation spectaculaires est très fréquente dans son travail avec Bernard Lubat. Analysons par exemple les six premiers vers de *Pas de chivau*, que Manciet interpréta accompagné de Lubat sur la collégiale d'Uzeste le 22 août 1998. L'édition du livre-disque Manciet/Lubat *Poïesiques*, publié chez Labeluz (2001) précise notamment pour la performance de ce texte :

« extrait de l'Artifice Opéra *Pèiras de huec*, créé par la Compagnie Lubat, réalisation pyrotechnique de Patric Auzier dans le cadre de la « 21<sup>e</sup> Hestejada de las Arts d'Uzeste Musical » devant 5000 personnes. Ce texte a été publié en 1999 dans *Liturgia*. »

On comprend que la poésie de Manciet, bien que centrale, est prise dans un projet qui l'inclut autant qu'il la célèbre. La poésie doit donc être mise à l'épreuve d'une performance à la fois personnelle – l'élocution mancietienne devant une foule – et collective : elle est au service d'un spectacle qui, par sa dimension liturgique s'inscrit sans doute dans une approche se situant dans le prolongement des expérimentations théâtrales d'Artaud.

*Pas de chivau dehens la pèira  
silencis dens la pèira  
cracas e coteths  
e heuguèiras e flors de giure*

---

<sup>8</sup> *Le Triangle des Landes*, p. 39-40.

*huecs dens la pèira santa  
glòria en hons deu peiròc*<sup>9</sup>

Les douze premières secondes de la performance sont remplies par les claviers de Lubat qui emploie un son de vibraphone avec beaucoup de reverb (échos). L'approche musicale n'y est pas tonale mais modale et en « *single notes* » (pas d'accords), afin de poser une atmosphère en suspension, de permettre à la voix de Manciet d'intervenir dans un cadre musical intentionnellement mystérieux.

12''-14'' *pas de chivau* > Manciet introduit une pause inattendue entre « *pas* » et « *de chivau* » qui marque d'emblée un rythme heurté à l'image de la prosodie prophétique.

16''-17'' *dehens la pèira* > l'accentuation sur la deuxième syllabe de *dehens* est plus forte que celle portant sur la première syllabe du substantif. Or, dans un groupe nominal prépositionnel, c'est une situation totalement impossible en contexte d'expression orale classique (dialogue ou même discours). On a là un exemple typique de la manière expérimentale qu'a Manciet de faire vivre le poème : il fait le choix d'une prosodie irrationnelle, mais pas sans logique. L'accentuation marquée sur la préposition *dehens* montre que ce qui compte à ce moment du poème est la profondeur : ce n'est ni le pas de cheval, ni la pierre qui compte, mais le fait que ce pas de cheval soit *dans* la pierre (on songe ici à une dimension épique sous-jacente : la tradition orale occitane, associe les formes de divers lieux rocheux aux traces de pas du cheval de Roland<sup>10</sup>).

17''-24'' *silencis dens la pèira* > l'accentuation sur la préposition est réitérée, mais plus douce, plutôt dans la durée que dans l'intensité.

24''-27'' *cracas e coteths e heuguèiras...* > psalmodiée, voix inspirée ce qui vient corroborer la dimension liturgique du texte

27''-28'' *e flors de giure* > montée d'intonation très marquée sur « *flors de giure* » : on quitte ici la liturgie pour rentrer dans l'incantatoire.

29''-30'' *huecs* > mot prononcé presque comme une onomatopée : on est là dans une logique d'harmonie imitative. L'importance sémantique de ce mot est évidente dans le cadre d'un spectacle pyrotechnique – il devait certainement être accompagné, dans le temps de sa prononciation d'une démonstration de Patric Auzier.

30''-33'' *dens la pèira santa* > Le GN *pèira santa* qu'il fait durer est bien accentué logiquement sur la syllabe initiale de *pèira*, mais la durée de l'accent est prononcée non comme un accent d'intensité comme c'est normalement le cas dans les langues romanes, mais comme un accent de durée (époque latine). De plus l'accent de durée est redoublé sur l'adjectif *santa*.

34''-36'' *glòria en hons deu* > adéquation de l'attaque tonique sur *glòria* avec une attaque de Bernard Lubat aux claviers. Les claviers viennent ici jouer un rôle d'accentuation et de ponctuation de la parole poétique. (A d'autres moments de la performance, ils peuvent s'y confronter mettant alors la musique aux prises avec la poésie tantôt dans un dialogue orageux ou calme, tantôt dans une véritable lutte).

37''-38'' *peiròc* > résolution particulièrement abrupte, grâce au fait que le mot s'achève sur une syllabe finale accentuée et que celle-ci finit par une occlusive vélaire sourde.

---

<sup>9</sup> Manciet/Lubat, *Poésiques*, livre p. 56, cd n° 2, deuxième piste, Labeluz, 2001 (« Les pas du cheval dans la pierre / les silences dans la pierre / coquillages et lamelles / fougères fleurs de givre / feux dans la pierre nette / gloire profonde dans le bloc » ; *Poésiques*, p. 57)

<sup>10</sup> Les légendes de « saut de Roland » - avec comme corollaire les traces des pas de son cheval qui y sont associées - sont très nombreuses dans et autour de l'espace pyrénéen : de telles « *pas de chivau* » sont remarquables notamment dans un chaos rocheux entre Gavarnie et Gèdre, mais la légende se propage bien au-delà des Pyrénées : une collecte de Daniel Loddo en atteste par exemple une version déformée (*piadas* de Rotland) jusque dans le Bas-Quercy à Saint Amans du Pech, (D. Loddo, *Legendas d'Occitània*, C.O.R.D.A.E./La Talvèra, 2005, p. 22).

\* \* \*

D'autres poèmes, sur une thématique bien distincte montrent tout autant jusqu'à quel degré de *re-*création du réel Manciet est capable de pousser l'occitan gascon à travers le travail d'« harmonie imitative », pourtant considéré comme un leurre total dans la poésie française depuis Mallarmé. Il y a bien-sûr un leurre dans le sens que le groupe consonantique [pl] ne ressemble pas objectivement au son de la pluie, mais s'arrêter là, c'est se limiter au regard du phonéticien : qu'importe qu'un phonème diverge d'une réalité sonore s'il y est associé dans l'esprit humain et qu'on l'investit théâtralement ?

Il en va de même pour la représentation sonore de la sensualité dans les poèmes d'amour physique qui constituent le recueil *Veniels*. La poésie pour être vie, ne peut être qu'une identification oxymorique à l'Univers autant dans sa matérialité que dans sa spiritualité<sup>11</sup>.

Poésie d'une énergie sonore remarquable, comme souvent le dialecte gascon a pu, en occitan, donner des exemples. Mais à ceux qui disent que Manciet est un *hapax*, une sorte d'étoile solitaire dans la littérature d'oc, les textes du poète landais répondent l'enracinement gascon mieux que tout. Ainsi, le *Compressor* de 1968, véritable révolution sonore qui approfondit l'expérience phonético-poétique d'*Accidents*, fait néanmoins écho, sur le plan rythmique à la poésie baroque de Guilhem Ader, auteur du *Gentilome gascon*.

Voici deux extraits de ces textes respectifs des deux auteurs.

Chez Manciet :

*que se dab só-cocs dab sóc lòcs camisan descamisan los pistons*  
*De diesè a galòps pompament de las concas*  
*Còp sus còp betons atucs*  
*Tamponaire*  
[...]  
*Los silencis –chó – qu'arriban com chirples suus cobts*  
*Que ven que va vir que ven*<sup>12</sup>

Il ne s'agit pas de s'accrocher ici à la dimension sémantique des poèmes mais à ce qu'ils portent, rythmiquement et mélodiquement d'énergie et de brutalité hachée - dans les deux cas mis en valeur par des jeux de répétitions de consonnes occlusives dont l'apport expressif est évident<sup>13</sup>. Même lorsque Manciet procède à une variation sur un célèbre vers de Bernart de Ventadorn « *Lo tems vai e ven e vire* », l'impact de l'occlusive initiale du *que* énonciatif gascon répété trois fois ajoute à ce vers une même dimension d'explosivité.

Puis chez Ader :

---

<sup>11</sup> Cela se vérifie dès les débuts de la carrière poétique de Manciet dans les années 40 avec le recueil *Odes* : « *La terre c'est reflet de midi sombre / La lande noire ce sont épauls ouvertes, / Et toute la terre mon regard. / [...] Taons par milliers, c'est le ciel, / [...] venu de quelle jubilation, de quel grand malheur / Jusqu'à ce très pur ?* »

<sup>12</sup> *Compressor / Compresseur*, éd. Alain Sanchez, 1968 (réédition L'Escampette, Bordeaux, 1978. Nouvelle édition L'Escampette, 2000).

<sup>13</sup> On trouve des développements sur ce ventadourien « *que ven que va vir que ven* » de *Compressor* dans d'autres poèmes de Manciet jusque tard dans sa carrière, notamment dans le poème « *Que va véner* » du recueil *Poësiques* (Manciet/Lubat, p. 8-11) très largement structuré autour de variations telles que « *que va vir que ven qu'ès aquí* »,

*Doune, doune, labetz, are, are, donc, tarare,  
 Toque lou tan quan dan, cops de canous, é gare,  
 Contre-escarpe à la part, barriquade à l'estrem,  
 A cops, poussets é pics, qui da, qui tourne é pren ;  
 Doune, doune à capsus, e bire d'arrouquades,  
 Miugranes, cercles à houec, grosses arquabousades,  
 Tire bales, baloun, bras birat à grans cops  
 De piques, d'armedast, houec de lances é pots ;  
 Doune, doune deguens, passe la faschinade,  
 Saoute lou qui pourra la poste claouerade.  
 A trucs, truque au tric-trac, pare-pic, pare cop,  
 A l'espase, au puignau, au coutét, à l'estoc<sup>14</sup>*

La modernité thématique et imagière associée au compresseur, aux pistons ne sont pas une rupture esthétique, qui, comme on nous le bassine sans cesse, serait le propre de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Non, les bruits de cette industrie rejoignent les coups d'épée d'Henri IV tels que les peints Ader : même énergie, même brutalité, plus proche de l'esthétique de la poésie des prophètes que de la douce harmonie latine revendiquée en Provence par les Félibres. Il est tentant de se demander si Mistral n'est pas plus éloigné de cette poésie que ne l'est l'épopée de Gilgamesh...

*Arma virumque cano.* Si Virgile disait chanter un homme, Enée, et les armes, on comprend mieux sur le plan des sonorités ce que Manciet voulait dire lorsqu'il prétendait dans les entretiens avec Jean-Luc Pouliquen que le latin lui était toujours apparu comme une sorte de mauvais gascon : les potentialités sonores du latin classique, si musicales soient-elles, lui semblent moins expressives que celles du gascon<sup>15</sup>.

### *La traduction*

Abordons brièvement la question de la traduction. Avant de publier *Le triangle des Landes* en 1981, Manciet n'avait jamais publié un ouvrage en français. Il avait à ce moment près de 40 ans de poésie derrière lui et de nombreux recueils pour lesquels il a systématiquement refusé une publication entièrement en français que lui demandaient pourtant des éditeurs prestigieux.

Parfois, Manciet semble chercher à ne pas donner à la traduction la précision des visions du texte original, enraciné dans son imaginaire landais. Ainsi, par exemple dans *Ulysse au flume*, le héros éponyme dit aux sirènes en évoquant de leur chant :

*Si aus pins medoquins s'enh.laré lo huec  
 Qu'enteni com ua èrsa de mar*

<sup>14</sup> Guillaume Ader, *Lou gentilome gascon*, éd. critique de A. Vignaux, Privat, Toulouse, 1904, p. 47. (Trad. « Donne, donne maintenant ! Allons, allons ! Donne, tarare, rends-lui tous ses coups ! Le canon tonne. Gare à la contrescarpe à côté, à la barricade à l'extrémité. Coups, heurts, choes. On donne, on prend, on reçoit. Donne, donne en haut ; évite pierres, grenades, cercles à feu, grosses arquebusades, tire balles, grandes et petites. Tourne le bras ! Donne de grands coups de piques, de lances, feu de lances et pots ! Donne, donne dedans, franchis les fascines, passe qui pourra par-dessus la poutre ferrée. À coup, frappe, au trictrac, pare pointe, pare taille ! A l'épée, au poignard, au couteau, à l'estoc ! » (*Ibid.*, p. 47)

<sup>15</sup> Cf. à ce propos Jean-Luc Pouliquen, *Entre Gascogne et Provence, entretiens avec les poètes Serge Bec et Bernard Manciet*, sous-partie « Vertu de la langue », Édisud, 1994, p. 43-63.

Le texte français donne simplement :

*On dirait le bruit de l'incendie qui s'enfle dans le Médoc  
j'entends comme une vague*

En enlevant la précision sur le combustible de l'incendie, la force de la vision, l'hypotypose qui émerge avec l'image d'un feu de pinède disparaît. C'est sans doute un choix pour rendre, comme souvent, le texte français plus fade que l'original<sup>16</sup>.

Quand il ne cherche pas à affadir la traduction, sa langue française prend le « style Directoire », joue sur une corde sensible distincte de celle du gascon<sup>17</sup>.

### *Les sonnets*

Un dernier aspect de l'immense corpus poétique mancierien que nous évoquerons ici est l'ensemble des *Sonets*. Tout au long de sa carrière d'écrivain, en parallèle à ses grandes entreprises poétiques - généralement structurées autour de longs textes propices à l'écriture incantatoire se dépliant, au sein d'une architecture pensée, dans un mouvement d'expansion et une structure arborescente - Mancier a toujours écrit des sonnets, principalement publiés dans la revue *Oc*. Rassemblés en 1996 dans un recueil publié chez l'éditeur *Jorn*, les sonnets de Mancier surprennent autant que le reste de l'œuvre. Nous évoquerons brièvement ici deux poèmes éloignés dans le temps tout comme dans l'espace de la pagination du recueil, en l'occurrence le premier sonnet et celui qui clôt le livre. Le premier, *Rentrar solet dens nòsta tèrra amara*, conserve encore un ton classique quoique d'excellente facture, et où l'héritage littéraire gascon est sensible : les échos avec le poème d'André Du Pré *Qui vòu saber qu'es aquò que d'aimar* sont probables, d'autant plus que Mancier a par ailleurs traduit ce poème<sup>18</sup>. C'est l'un des rares textes où une influence symboliste est perceptible et où la tonalité mancierienne n'est pas encore évidente, mais l'aspiration à l'infini qui sera déjà mûre dans les *Ódas* à peine plus récentes y est déjà perceptible et l'inspiration thématique de la lande (*nòsta tèrra amara*) ainsi que celle de la *pluèja* et de la *mar*.

Dans le sonnet qui clôt le recueil, *T'èi totun l'estiu bèth per qui la mèssa alen*, le *je* poétique quoique toujours présent y a perdu toute trace de lyrisme au sens que l'entend le romantisme et l'aspiration à l'infini a tout envahi. La notion même de « je » n'est plus celle du moi romantique, mais il ne s'agit pas pour autant d'un *je* rimbaldien qui serait radicalement autre. S'il est pénétré par l'infini du réel et l'absolu de la mer ce n'est pas au point de s'y dissoudre ou de se détacher, mais il s'y mêle au point de perdre son sens ; s'il ne refusait pas de trouver la mystique en dehors de sa propre culture, on serait tenté d'y voir la conception bouddhiste de l'inexistence du moi ; l'être n'est que relation au monde et ses frontières sont indicibles. Le mystérieux Tu, comme l'Errant du sonnet précédent ne saurait être une femme aimée, mais bien *l'estiu bèth* et à travers lui surtout l'amour, non pas l'amour romantique, mais un amour *agapé* au sens chrétien qui se serait raccommodé d'avec le monde « à l'heure de s'en aller ».

---

<sup>16</sup> Voir à ce propos ce que dit Jacques Roubaud dans la préface à l'édition Poésie/Gallimard de *L'Enterrament a Sabres*. On peut se demander si Mistral ne jouait pas parfois au même jeu dans ses traductions poétiques.

<sup>17</sup> C'est ainsi qu'il nomme ce style particulier, froid et vif à la fois, qu'il tente de rendre dans ses traductions poétiques. Cf. *Entre Gascogne et Provence* (sous-partie, « Vertu de la langue »).

<sup>18</sup> André Du Pré, *Sonnets gascons*, traduits en langue française par Bernard Mancier, Barnabooth & L'horizon chimérique, 1988, p. 11.

La lecture de ces deux poèmes à la forme si classique pour un poète tant épris de formes libres est étonnante. Ce n'est pas simplement dû à la forme du sonnet – nombre de sonnets du recueil ne suivent aucunement une versification précise et refusent la rime. Si Manciet suit une règle c'est qu'il s'agit d'un choix personnel. On serait tenté d'y voir justement les marques d'un élément pour souligner l'ouverture et la clôture du recueil – où la plus extrême modernité ne saurait fonctionner chez Manciet en contradiction avec la tradition et l'archaïsme. Toujours en mouvement, Manciet est, comme l'a dit Roubaud, l'anti-Rimbaud, il est celui qui transgresse systématiquement sans pour autant prêcher une rupture poétique : tension, oui, et même tension exponentielle de la parole poétique, mais certainement pas rupture qui de toute façon ne pourrait être qu'illusoire. En ce sens, il renvoie dos à dos les tenants d'une poésie passéiste (Félibres) et d'une avant-garde qui cherche à tout pris – la faute en incombe à Baudelaire et Rimbaud – une parole moderne plutôt que personnelle et originale (on peut ranger dans cette catégorie autant de poètes occitans que français).

Nous acheverons cette présentation de la poésie de Manciet en faisant une remarque sur cette mer omniprésente dans l'œuvre et que nous évoque encore le dernier sonnet évoqué plus haut. De cette mer, un vers parmi tous ceux de l'œuvre de Bernard Manciet nous dit ce qu'elle contient d'absolu et ce qu'elle représente de la création poétique pour le Poète, un vers qu'il appréciait particulièrement pour le réutiliser se faisant écho à lui-même (ainsi on l'a lu dans le passage de *Compressor* cité plus haut, on peut l'entendre dans un autre poème enregistré avec Bernard Lubat dans le recueil *Poïesiques*): « *Que ven que va vir que ven* »

Ce vers représente cet infini mouvement qui condamne à la fois la modernité posée comme rupture et le traditionalisme poétique posé comme monument à la postérité.

Il est formellement très proche du fameux vers de Bernard de Ventadorn *Lo tens va e ven e vira* car, ainsi que le temps, mais encore comme la pluie évoquée plus haut, la mer est ce flux continu et jamais semblable, monotone aux sourds et aux aveugle, mouvement vertigineux et apaisé de ce qui ailleurs, partout ailleurs, serait tension entre attente et présence.

Et si l'on doutait encore que ce vers contient tout ce que peut signifier de musique la parole poétique on rappellera ces mots que disait Manciet à Bernard Lubat avant une performance publique, comme fondement préalable à la fusion parfaite *du son et du sens* : « Essaie de jouer aussi bien que ça : la mer ! » ou ceux qu'il adressait à Max Rouquette : « Parlons aussi bien que ces vagues ».

## Conclusion.

Nous laisserons les avant-derniers mots à Félix Castan qui exprima parfaitement la grande raison de l'importance de cette œuvre et de celle de Boudou. Voici ce qu'il écrit :

« Ce n'est pas le choix dialectal qui fait la littérature, mais l'intervention dans le champ des Littératures. L'œuvre de Manciet utilise une forme du dialecte gascon pour intervenir dans un processus de contestation... Sa contribution à la Littérature occitane entre en résonance avec d'autres œuvres et scelle avec elles l'alliance des générations !

L'étonnante méditation sur la langue d'Oc qui sert de trame à *La Santa Estèla del centenari* de Boudou rejoint la prosopopée de la langue se parlant à elle-même, dans *L'Enterrament a Sabres*. Boudou ridiculise la mystique félibréenne de la langue seule, et de plus une mystique de la langue française qui devrait, sur la pente de

l'unitarisme, triompher de toutes les langues. [...] La langue, c'est l'anti-abstraction et la multiplicité des êtres : *carn vertadera deu saunei tirada* »<sup>19</sup>

Castan revient ici à juste titre sur la notion d'incarnation, évoquée plus haut, mais après ces mots *critiques*, il nous faut une coda poétique pour exorciser ce que le regard critique pourrait contenir de suffisance anti-poétique. Car la poésie, et particulièrement celle de Manciet ne saurait s'enfermer dans une idée, même une idée de l'« anti-abstraction », si proche soit-elle de ce que cette création peut contenir – le mieux étant donc de s'arrêter là et de laisser le lecteur suivre la *voix* de Bernat elle-même, voix du *poieïn* liée à la musique (de Lubat, de Vieussens, mais surtout liée à la sienne propre, celle de sa prosodie si unique) comme le chèvrefeuille et le noisetier, comme Tristan et Yseut, comme Jacob et l'Ange, comme le peuple et le Sanglier de Dieu fonçant sur lui.

---

<sup>19</sup> Cf. Félix Castan, « Du dialecte à la langue. Le concept de littérature », in *Bernard Manciet, Le feu est dans la langue*, CELO / Centre d'étude de la littérature occitane, William Blake & Co., 1996, p. 166.