

**SUR UN MANUSCRIT DE *MIREILLE***  
**Le Génie au Travail**

**J. VÉRAN**



**1er Mars 1932**

**Vingt-septième Cahier**

UN érudit de Tarascon, le regretté M. Camman, a déposé récemment au musée du Palais des Papes, à Avignon, un manuscrit qu'il possédait du chant de *Mireille*, le poème de Mistral. Il le tenait du père de Mme Camman, M. François Seguin, l'imprimeur d'Avignon, qui avait imprimé la première édition de *Mireille* (1).

Manuscrit très intéressant et même très précieux en raison des nombreuses corrections qu'il présente. Mais, tel qu'on peut le voir au Palais des Papes, sous verre, page par page, dans un de ces dispositifs tournants dont on se sert pour les photographies, gravures et dessins, il n'offre pas exactement l'état où il se trouvait quand Mistral le remit à son imprimeur et quand celui-ci le donna à M. Camman.

(1) Mme J. de Flandreysy en a fait cliquer le fac-simile qu'elle conserve à Avignon, au Palais du Roure, où elle a réuni de très intéressantes collections provençales.

Ses corrections, Mistral les avait écrites, de sa fine écriture, sur des bandes de papier d'une étroitesse extrême, qu'il colla ensuite légèrement par les extrémités sur les vers auxquels elles se rapportaient.

Pour lire le texte primitif, que fit M. Camman?

Délicatement, à l'aide d'un canif, il détacha les petites bandes de papier qui le recouvraient. Après quoi, pour qu'on pût lire à la fois le texte primitif et le texte corrigé, il colla dans les interlignes les bandes de papier qui portaient les corrections.

Évidemment, pour se livrer à des travaux semblables, exigeant tant de patience et une application si méticuleuse, il faut habiter Maillane ou Tarascon. Mais grâce soient rendues à M. Camman de nous avoir conservé ce document, de l'avoir mis à la disposition du public, de nous avoir permis ainsi de pénétrer dans l'élaboration d'une des plus belles œuvres de toutes les littératures et de nous rendre compte comment travaillait un des plus grands poètes, un des plus grands artistes du vers qui aient paru.

\*

\* \*

C'est, en effet, à quoi peut servir l'étude des manuscrits. A propos de ceux d'André Chénier, Em. Egger a écrit dans son livre sur *l'Hellénisme en France*:

— Un intérêt particulier s'attache aux œuvres inachevées d'un tel artiste; on y étudie plus sûrement les procédés de son art.

On voit les idées, chez lui, germer, naître et grandir; la moindre esquisse est, à ce point de vue, aussi instructive pour nous qu'une œuvre achevée. Des notes préparatoires, des brouillons couverts de ratures, enfin des pièces recopiées avec soin, marquent les degrés successifs de son travail. C'est comme un *Art Poétique* en action; un vrai poète y peut apprendre plus qu'à contempler bien des chefs-d'œuvre d'une

perfection qui ne laisse plus voir ni les essais qui l'ont préparée, ni les efforts qu'elle a coûtés.

Mais André Chénier n'avait-il pas écrit lui-même dans son *Commentaire sur Malherbe*:

— Il serait quelquefois à désirer que nous eussions les brouillons des grands poètes, pour voir par combien d'échelons ils ont passé ?

Ces brouillons peuvent être comparés aux dessins préparatoires des peintres.

— Rien n'est plus attachant, dit Chateaubriand, parlant de ceux de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël, que ces ébauches du génie livré seul à ses études et à ses caprices; il vous admet à son intimité; il vous invite à ses secrets; il vous apprend par quels degrés et par quels efforts il est parvenu à la perfection; on est ravi de voir comment il s'était trompé, comment il s'est aperçu de son erreur et l'a redressée.

Victor Hugo a pris soin lui-même de ne rien détruire de ses manuscrits, pour nous les laisser.

— Non seulement, lisons-nous dans *l'Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo* de Paul et Victor Glachant, il soigna l'aspect extérieur de ses brouillons, conservant exprès, à notre intention, des fragments de ses premières ébauches et des variantes multiples, qu'il n'effaçait pas ou raturait à peine; non seulement il garda jalousement ses manuscrits, les faisant parfois relier lui-même et les abritant dans des armoires de fer ou dans des malles blindées; mais encore ses biographes attestent à l'envi qu'il ne détruisait jamais rien de ce qu'il avait écrit. De ces bouts de papiers épars on pourra, si l'on veut, extraire l'histoire de chacune de ses œuvres.

On a publié des fac-simile de quelques manuscrits de Victor Hugo. On a fait connaître également des fragments de manuscrits d'autres grands écrivains. Dans son excellent ouvrage, le *Travail du Style*, M. Antoine Albalat en a publié un grand nombre. Mais l'étude de ces manuscrits a toujours été superficielle. Quand on ne se borne pas à nous dire:

— L'auteur a remplacé ce mot par celui-ci, on se contente de marquer l'effet obtenu par la correction sans expliquer pourquoi, s'il s'agit de l'harmonie d'un vers ou d'une phrase, tel mot de la version définitive vaut mieux que celui de la version primitive.

On dit:

— Cette phrase est ainsi plus harmonieuse... ce vers sonne mieux ainsi, mais on ne songe pas à analyser les éléments auxquels est due cette transformation. Imaginez un critique musical, qui, étudiant les corrections d'un musicien, admirerait le résultat auquel il est finalement arrivé, sans préciser que ce résultat est dû à la substitution d'une note à une autre, à l'introduction d'un nouvel accord, à un changement de mesure, etc. Pour notre part, c'est l'explication des corrections de Mistral que nous voudrions donner.

\*

\* \*

## REMARQUES GÉNÉRALES

Les corrections de ce manuscrit, comme on le verra, sont très nombreuses. Étant donné que nous n'avons pas ici le premier texte, mais qu'au contraire, ce texte, tel qu'il est, avec ses ratures, a été précédé de plusieurs autres, il devient évident que *Mireille* est une œuvre très travaillée.

Mistral n'a pas échappé au sort commun des grands écrivains. Ni son génie précoce, ni son admirable constitution, ni l'influence heureuse d'un ciel sous lequel s'épanouissent les plus riches floraisons et les plus beaux fruits, ni son impatience de donner à sa Provence la gloire qu'elle attendait de lui, à sa langue la réhabilitation qu'il lui avait promise, ne l'ont libéré de la nécessité de l'effort sans lequel il n'y a pas d'œuvre d'art durable.

Ce pur artiste, de la grande lignée classique, a visé avant tout à la simplicité, à la clarté, à l'harmonie. Cette triple recherche commande et explique toutes ses corrections, l'amenant, ici, à changer un mot, là, à modifier un vers, ailleurs à refaire une partie d'une strophe ou la strophe entière.

Nous verrons le poète, pour obtenir la simplicité, supprimer un substantif inutile ou un adjectif superflu, substituer à une comparaison compliquée une image facile à saisir, raccourcir un développement, désencombrer et serrer une phrase embrouillée ou lâchée.

Par amour de la clarté, il reviendra à deux ou trois fois sur son texte, jusqu'à ce qu'il en ait fait disparaître tout ce qui pouvait heurter ou faire hésiter l'esprit du lecteur, jusqu'à ce qu'il y ait versé cette pure lumière qui emplit toute son œuvre et qu'il recevait de sa fenêtre grand ouverte sur l'horizon provençal.

Mais la plupart des corrections de ce chant 1er ont pour objet de rendre la forme plus harmonieuse, tantôt par l'introduction d'une rime meilleure, tantôt par une heureuse modification apportée à la cadence d'un vers, tantôt par l'adoption d'un rythme plus expressif.

Le poète de *Mireille* donne à la rime l'importance qu'elle doit avoir dans l'harmonie des vers. Ici surtout il ne se contente pas de l'à peu près. Ses rimes ne sont jamais négligées. On ne trouverait pas chez lui une rime défectueuse ou faible. Non seulement il rime toujours bien, mais il recherche la rime riche, et même très riche. Bien des fois, comme on le verra, il modifie son vers pour substituer à une rime très suffisante, ou très bonne, une rime riche.

Ayant en lui le sens profond de l'harmonie, possédant avec la langue provençale un instrument particulièrement musical, habile dans l'art du rythme — ne créait-il pas la strophe de *Mireille*? — Mistral n'a voulu que de parfaites cadences. Il ne souffre pas une fausse note qui en romprait le nombre; c'est ainsi qu'on lui verra supprimer, par d'heureuses corrections, le heurt pénible de certaines syllabes, la répétition désagréable et inutile d'un même phonème à une distance trop rapprochée, le mauvais

effet d'un mot malsonnant par lui-même ou qui ne s'accorde pas avec la ligne rythmique du vers.

Attentif, d'autre part, à la valeur évocatrice du vocalisme, Mistral poursuit à travers ses corrections le terme dont la composition phonétique correspond à la sensation, à l'image, à l'idée qu'il veut traduire, et demande, quand il le faut, à la répétition de certains phonèmes le rythme expressif qu'il recherche.

Il s'agit de tout autre chose ici que du procédé bien connu sous le nom d'harmonie imitative dont Virgile, par exemple, nous offre des modèles célèbres qu'on n'a cessé de citer dans toutes les écoles du monde. Nous voulons parler de ce jeu musical des voyelles et des consonnes par lequel le poète arrive à exprimer non seulement une sensation brutale, comme celle de la lourde chute d'un bœuf ou du bruissement aigu et saccadé d'un chœur de cigales, mais des sensations infiniment plus légères et délicates, des images diversement colorées, toute la gamme des sentiments, des plus simples aux plus subtils, et jusqu'aux formes imprécises et fuyantes du rêve. Dans son incomparable ouvrage sur *le Vers français*, l'éminent linguiste, M. Maurice Grammont, le maître incontesté de la phonétique, a donné, avec l'analyse de cet art, qui ne s'apprend pas et que possèdent d'instinct les vrais poètes, des centaines d'exemples où l'on admire la concordance absolue, et l'on serait tenté de dire préétablie, des idées et des formes. Mais le poète ne trouve pas toujours du premier coup la forme correspondante à son idée. Il a conscience qu'elle existe; comme le musicien, il l'entend qui murmure autour de son oreille, et, de correction en correction, il la poursuit jusqu'à ce qu'il l'ait fixée sous sa plume.

\*

\* \*

Personne évidemment ne conteste l'excellence d'un accord parfait de la pensée avec ce que d'une façon générale on peut appeler le style. En littérature, cet accord est réalisé par un choix judicieux des termes dont le vocalisme répond à ce qu'ils expriment et par leurs combinaisons qui forment le rythme. Si nous nous en tenons à la poésie, c'est déjà beaucoup assurément qu'un vers soit harmonieux, mais ce qui est mieux, c'est que cette harmonie traduise la pensée du poète.

Qu'un vers soit harmonieux sans qu'il signifie grand' chose, cela se voit, mais il est préférable, sans nul doute, qu'il ait une signification, et la perfection est atteinte lorsque l'harmonie du vers s'adapte à cette signification et lui donne toute sa valeur. Encore faut-il savoir de quoi est faite cette harmonie et comment elle a été obtenue.

Un vers peut à ce sujet servir de modèle: c'est le fameux vers de Racine, qui a été si souvent cité dans la querelle de la Poésie pure:

*La fille de Minos et de Pasiphaë.*

Marcel Proust parle, quelque part, de la beauté dénuée de signification de ce vers. Vraiment? Dans quel état d'incantation, d'inconscience, d'abandon de soi, Marcel Proust le lisait-il? *Aegri somnia*.

M. Pierre Mille, dans son article des *Nouvelles Littéraires* du novembre 1925, raconte que ce même vers le troublait, le jetait dans un transport singulier, et, je le crains, presque charnel, sans qu'il sût rien de Minos ni de Pasiphaë. Mais M. Pierre Mille était alors au collège et il avait douze ans...

M. Pierre Mille s'empresse d'ajouter après cette révélation:

— Il ne partageait pas mon ignorance, Racine!

Il connaissait fort bien, dans toutes leurs particularités, la sombre physionomie de Minos et l'histoire des monstrueuses amours de Pasiphaë. Même il savait que cette Pasiphaë était la fille d'Apollon et de la nymphe Perséis, origine illustre, mais un peu inquiétante une enfant naturelle! Et il est certain, il est hors de doute qu'il a pensé à tout ça, en faisant jeter à Phèdre (*sic*) ce cri honteux, désespéré. Il a raison, donc, Souday, il a raison d'invoquer la raison. Seulement... Seulement Racine était poète. S'il n'avait pas été poète, il n'aurait rien fait de ces deux noms propres. J'entends rien qui nous émût. S'il avait été un mauvais poète, un *anti-poète*, ce qui est pire que de ne pas l'être du tout, il nous aurait expliqué, le malheureux, dans une dissertation de quinze ou vingt vers, ce que c'était que Minos et Pasiphaë, et l'infortune pour Phèdre d'avoir eu Pasiphaë pour mère. Au lieu de ça, douze syllabes — mais douze syllabes de vrai poète. Il y a eu transmutation immédiate, instinctive, de la connaissance rationnelle en émotion et en musique.

Voilà — sauf l'inadvertance curieuse, survivance, sans doute, du trouble de ses douze ans, qui fait que M. Pierre Mille met dans la bouche de Phèdre le cri d'Hippolyte, qui d'ailleurs n'est pas un cri — voilà qui est fort bien vu.

M. Henri Bremond avait remarqué que, pour sentir le charme d'un vers, pas n'est besoin de connaître le poème où ce vers, ce lambeau se trouvent, et il citait:

*La fille de Minos et de Pasiphaë.*

Paul Souday avait répondu:

— Ce vers y frapperait moins si l'on ne savait qui sont le père et la mère de Phèdre; et ce n'est pas une simple rencontre de sons, c'est une antithèse. Il y a mieux. Le sens même des mots contribue puissamment à leur donner leur timbre et leur harmonie, ou à les rendre perceptibles et efficaces. Joubert l'a dit, et très bien dit.

C'est Souday qui a raison. Mais on peut retourner sa phrase et dire:

— Le timbre et l'harmonie de ces mots contribuent puissamment à leur donner leur sens et à les rendre perceptibles et efficaces.

Ajoutons tout de suite: étant donnée la position de ces mots dans ce vers.

Il faut, en effet, pour qu'un mot musical en soi donne dans un vers toute sa musicalité, qu'il ait une certaine place parmi les autres éléments rythmiques qui l'accompagnent, de même qu'en musique, dans une phrase, une ou deux notes ne pourront paraître

particulièrement heureuses, agréables, expressives que si elles s'accordent avec les notes qui les précèdent et les suivent et si elles s'y appuient, et tout de même en peinture, en sculpture, en architecture, bien qu'ici la constatation soit beaucoup plus difficile à faire, telle touche, telle trait, tel fragment de ligne ne reçoivent leur valeur que de leur accord avec leur voisinage. En poésie, on ne saurait dire qu'un mot, si musical soit-il, se suffise à lui-même pour exprimer un sentiment ou une sensation, ni qu'il y ait assez d'un ou de deux mots d'une certaine musicalité pour faire un beau vers.

Ainsi le mot fille, pour choisir un exemple dans le vers de Racine, sera plus ou moins mis en valeur selon la position qu'il occupe et, par suite, qu'il sera plus ou moins accentué:

*Mère pareille à sa fille,  
Elle luit dans ma famille  
Sur mon front que l'ombre atteint.*

(V. Hugo, les Chants du Crépuscule.)

*Ma fille! va prier. Vois, la nuit est venue...*

(Victor Hugo, les Feuilles d'Automne.)

*Ma fille! Oh! je m'y perds!  
C'est un prodige horrible!*

(Victor Hugo, Le Roi s'amuse.)

*Quoi! de ma fille? — Oui, Clitandre en est charmé.*

(Molière, les Femmes savantes.)

Quatre positions, quatre valeurs différentes.

Dans toute œuvre d'art, c'est la proportion des parties et leur ordre qui produisent l'harmonie, *convenientia partium*, dit Cicéron.

Que le vers de Racine soit délicieusement musical en dehors de toute signification; qu'il présente une harmonie ensorcelante pour ceux-là mêmes qui en ignorent ou veulent en ignorer le sens, on l'accorde. Quant à savoir s'il enferme, en dehors même de ce sens ou avant qu'on s'en soit aperçu, un charme indéfinissable qui constituerait la poésie pure, ce n'est pas notre propos.

Il nous suffit de constater que ce vers a une signification, celle qui a été bien dite par Paul Souday, celle qu'on ne peut pas ne pas voir. Il s'agit pour nous de savoir si la musique de ce vers y répond bien, si elle la traduit exactement, mieux encore, si elle lui donne toute sa plénitude, si elle la rend éclatante, et comment.

Paul Souday a écrit le mot juste et qui éclaire tout, en disant que ce vers était une antithèse. Notre tâche est de faire observer que cette antithèse, qui en fait la beauté tragique, est admirablement traduite par le vocalisme et le rythme.

Qu'exprime-t-elle, cette antithèse? La double hérédité de Phèdre: l'une, noble, royale, qui va rendre tout à l'heure sa conduite à la fois étonnante et scandaleuse; l'autre, impure, honteuse, qui l'expliquera et l'excusera presque.

Pour exprimer ce dualisme psychologique et même physiologique, le vers présente une gamme ascendante et une descendante, la seconde plus lente que la première.

*La fille de Minos et de Pasiphaë*

Le nom de Minos, avec l'évocation glorieuse qu'il contient, occupe le sommet de la pyramide, mis fortement en valeur non seulement par sa position, mais aussi par le double accent tonique et rythmique qui frappe sa dernière syllabe dont la sifflante finale prolonge le son:

*La fille de Minos et de Pasiphaë.*

Entre les deux hémistiches, coupés par une césure très forte, opposition vocalique et rythmique remarquable: dans le premier, une coupe intérieure, des phonèmes clairs et éclatants, aux timbres variés, s'enchaînant dans un rythme coulant et progressif; dans le second, aucune syllabe accentuée, et toutes ayant un temps égal.

\*

\* \*

Mais en prose aussi, ce qu'on appelle l'harmonie d'une phrase est fait tout pareillement des éléments vocaliques et rythmiques qui la composent (1).

(1) V. pour mémoire: Henri Bornecque, *La prose métrique dans la Correspondance de Cicéron*; Louis Havet, *La prose métrique de Symmaque*; diverses études sur le *Cursus*; S. Coculesco, *Essai sur les rythmes toniques du français*.

Maxime du Camp a raconté quelque part une dispute curieuse qui s'éleva dans un déjeuner où les convives étaient lui-même, Théophile Gautier et Flaubert. La période de la grande lutte romantique n'était pas encore close. La conversation roulait sur les ennemis, les classiques, Le nom de Racine ayant été prononcé:

— Ce polisson! s'écria Théophile Gautier.

— Ne dites pas cela ou je vous éventre! s'écria Flaubert en brandissant son couteau de table, et il ajouta: — Ignorez-vous donc qu'il a écrit le plus beau vers de la langue française?

— Lequel? —

Et Flaubert déclama:

*La fille de Minos et de Pasiphaë.*

— C'est juste, concéda Gautier.  
On parla ensuite de Molière.  
— Ce tapissier! dit Théophile Gautier.  
Flaubert reprit son couteau, et, menaçant le poète  
— Malheureux! dit-il, Molière a écrit la plus belle phrase de la prose française!  
Et laquelle, Seigneur!  
Celle-ci, du Malade Imaginaire:  
— *Ce sont des Égyptiens vêtus en Mores, qui font des danses mêlées de chansons.*  
Théophile Gautier s'inclina de nouveau, et Flaubert n'eut personne à tuer.

\*  
\* \*

La plus belle phrase française? Comment choisir entre tant qui font notre admiration dans Bossuet, Chateaubriand, Maurice Barrès, et dans d'autres écrivains, même parfois de deuxième ordre, qui ont eu le sens de l'harmonie en prose? Mais il n'est pas nécessaire, pour qu'une phrase soit harmonieuse, qu'elle présente des arabesques savantes. Elle peut être très simple et admirablement rythmée. Celle-ci, par exemple, de Flaubert, par laquelle débute *Un cœur simple*:  
*Pendant plus d'un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Madame Aubin sa servante Félicité.*

Mais si le rythme, en prose comme en poésie, est fait d'une certaine disposition des mots, encore faut-il que ces mots aient une sonorité particulière et que la combinaison de leurs timbres rende l'impression que veut produire l'écrivain, d'où le rôle essentiel du vocalisme. Comme type de phrase expressive par son vocalisme recherché, adressons-nous encore à Flaubert, ne serait-ce que pour lui rendre sa politesse à l'égard de Racine et de Molière, et citons celle-ci, empruntée à *Salammbô*:

*Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des nègres et des fugitifs de Rome; on entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques, bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, âpres comme des cris de chacal.*

Citons enfin cette phrase, toujours de Flaubert, où quelques mots, par leur vocalisme, trop clair pour qu'il soit nécessaire de l'analyser, suffisent à traduire la lourdeur d'un poids et l'effort alterné des porteurs:

*...et comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement (Hérodiade).*



Ainsi, qu'il s'agisse de la poésie ou de la prose, l'harmonie est obtenue par la coordination, la proportion et la précision des éléments qui composent le rythme, et tout de même pour la musique et encore pour les arts plastiques, sous cette réserve que les rapports entre les éléments du rythme sont beaucoup plus difficilement perceptibles dans ces derniers.

Car le Rythme est Un.

— Les caractères essentiels du beau pour Aristote, dit Émile Boutroux, sont la coordination, la symétrie et la précision.

— Dans tous les arts, écrit saint Augustin, c'est la proportion, c'est l'harmonie qui plaît (*De Vera religione*).

— L'ordre, écrit encore (*ibid.*) le grand Docteur, qui rejoint Platon à travers Plotin, est donc l'essence de la beauté: *Nihil est ordinatum quod non sit pulchrum* (1).

Pour Platon, en effet, le Nombre porte partout l'ordre, la mesure et la beauté, beauté cachée, invisible au profane, et que seul le philosophe, nourri de mathématiques et habile au calcul, sait apercevoir, et le Nombre meut et gouverne le Monde (2).

(1) V. Edouard Krakowski, *L'esthétique de Plotin et son influence*.

(2) V. le *Timée*, éd. Guillaume Budé. Introduction de M. Albert Rivaud.



Pour avoir longtemps vécu dans cette idée que le Rythme est Un, nous nous sommes laissé peut-être entraîner un peu loin. Il ne s'agit ici, en effet, que de montrer, à l'aide d'un manuscrit chargé de ratures, non seulement par quelle application, car le génie ne saurait être dispensé du travail, mais aussi par quels procédés un poète parvient à réaliser des rythmes parfaits et à intégrer ses cadences dans le Nombre divin.

C'est la première fois qu'un essai de ce genre est fait sur un texte de quelque étendue. Nous l'avons tenté sur un texte provençal en étudiant les corrections que porte ce manuscrit du chant Ier de *Mireille*: un autre pourra reprendre cet essai sur un texte français.



## EXAMEN DES CORRECTIONS

### ÉPIGRAPHE

Le manuscrit porte une épigraphe bâtonnée, qui n'est autre que la première strophe du chant X, dont voici la traduction:

Depuis Arles jusqu'à Vence — gens de Provence, écoutez-moi! — Si vous trouvez qu'il fait chaud, — amis, tous ensemble, — sur la berge des Durençoles — allons nous reposer! — et de Marseille à Valensole — que l'on chante Mireille et qu'on plaigne Vincent!

Cette épigraphe a disparu dans l'édition.

#### *Le début du poème.*

Les deux premières strophes du poème sont consacrées à l'annonce du sujet. Elles ont subi d'importantes et curieuses corrections.

Voici la traduction du texte primitif:

Je chante une jeune fille qui, la pauvrete, — ne put avoir son amoureux. — Depuis son mas de Crau jusqu'aux bords salés — humble écolier du grand Homère — je veux la suivre comme ce n'étaient que des fermiers, — des gens de la terre, — en dehors de la Crau, il s'en est peu parlé.

Bien que son front ne resplendît — que rie jeunesse; bien qu'elle n'eût — ni diadème d'or ni manteau de Damas, je me suis dit dans ma pensée — de publier son malheur dans notre langue méprisée, — car nous ne chantons que pour vous, ô pâtres et gens des mas!

Voici maintenant la traduction du texte définitif:

Je chante une jeune fille de Provence. Dans les amours de sa jeunesse, à travers la Crau, vers la mer, dans les blés, — humble écolier du grand Homère, — je veux la suivre. Comme elle était — seulement une jeune fille de la glèbe en dehors de la Crau il s'en est peu parlé.

Bien que son front ne resplendît — que de jeunesse; bien qu'elle n'eût — ni diadème d'or ni manteau de Damas, — je veux qu'en gloire elle soit élevée — comme une reine et caressée — par notre langue méprisée, — car nous ne chantons que pour vous, ô pâtres et gens des mas!

Quelle distance entre le premier texte et le texte corrigé!  
Je chante une jeune fille, qui, la pauvrete, ne put avoir son amoureux.

Évidemment, ce texte disait bien le sujet du poème.  
Trop bien, c'est une précision de prospectus. Il n'y avait là rien de poétique.  
L'humble disciple du grand Homère devait trouver un début homérique. Quelle assurance quelle fierté, quel beau mouvement dans le texte définitif:

*Cante uno chato de Prounènço...*  
(Je chante une jeune fille de Provence.)

Dans le premier texte, le nom de Provence ne figurait pas. En l'introduisant dans son texte définitif, le poète n'a pas seulement mis en lumière le caractère principal de son héroïne, qui est avant tout une Provençale: il a marqué d'un mot le sens de son œuvre, d'inspiration provençale, écrite en langue provençale, toute à la glorification du pays provençal.

Il y avait une autre raison au changement de ton opéré par Mistral dans ce début: c'est que, depuis le jour où il avait commencé d'écrire son poème jusqu'au jour où il l'avait achevé, sept ans s'étaient écoulés. Sept ans pendant lesquels il avait pris conscience de sa valeur, pendant lesquels son prestige parmi ses compagnons de la Renaissance provençale s'était sans cesse accru, sept ans pendant lesquels son ambition avait légitimement grandi.

Il avait écrit, parlant de son héroïne:

*Iéu me siéu di dins ma pensado*  
*D'expandi sa malenparado...*  
(Je me suis proposé dans ma pensée — de publier son malheur...)

Il barra ce texte où l'extrême simplicité des termes traduisait bien la modestie de son projet, et il y substitua celui-ci où s'affirme son autorité avec son ambition, où il ose déjà parler de gloire:

*Vole qu'en glori fugue aussado*  
*Coume uno rèino, e caressado...*  
(Je veux qu'en gloire elle soit élevée — comme une reine, et caressée...)

La familiarité primitive du début de Mireille s'explique, d'un côté, par l'ignorance où Mistral était, quand il entreprit son œuvre, des proportions qu'elle prendrait; d'un autre côté, par sa conviction qu'elle ne franchirait pas les limites du pays provençal son seul souci était de savoir ce qu'on en penserait en Arles. Ne le dit-il pas expressément dans ce vers:

*Car cantan que pèr vautre, ô pastre e gènt di mas!*  
(Car nous ne chantons que pour vous, ô pâtres et habitants des mas!)

Dans l'article qu'il avait consacré à *Mireille*, Saint-René Taillandier, le critique de la *Revue des Deux Mondes*, avait mis en doute la sincérité de ce vers. Mistral lui répondit:

Maillane, 7 octobre 1859.

...Croyez bien, Monsieur et cher critique, qu'en entreprenant mon poème provençal je ne visais pas à un succès d'outre-Rhône. Je vous dis cela devant Dieu. Mon intention intime était de raviver l'attachement des Provençaux pour la langue qui leur est propre, en chantant, dans cette langue, les mœurs, les croyances et les paysages de la patrie. Je voulais surtout arriver chez les paysans; c'est pour cela que les superstitions poétiques de nos campagnes et les croyances vives de nos populations tiennent dans mon poème une si longue place... Je suis allé à Paris, entraîné d'abord par les vives sollicitations de mes amis; ensuite pour faire dire de là-haut à ceux de nos compatriotes qui dédaignaient leur idiome natal qu'il n'était pas honteux de parler cet idiome. En un mot, je n'ai voulu conquérir l'attention des artistes et le succès de Paris que pour arriver plus vite à la vulgarisation de mon poème dans le peuple de Provence...

F. MISTRAL.

Rappelons-nous enfin la fière déclaration de Pindare dans sa VI<sup>e</sup> Olympique:

— Je veux établir sur des colonnes d'or un solide portique au monument que j'élève. Je veux que cet hymne soit un palais magnifique; et, au début de mon œuvre, il convient de placer un brillant frontispice.

Ainsi, en considérant l'importance et la grandeur de son œuvre achevée, Mistral s'était rendu compte que son début primitif ne formait pas un portique digne du monument, et il le refit, on a vu avec quel bonheur.

Dans le texte primitif, le 6<sup>e</sup> vers de la 1<sup>re</sup> strophe se rapportaient à la famille de Mireille. Le poète a estimé qu'il valait mieux maintenir l'attention sur la personne même de Mireille, et à sa première version:

*Coume èro*

*De masié, de gènt de la terro*

(Comme il ne s'agissait que de fermiers, de gens de la terre),

il a substitué celle-ci:

*Coume èro*

*Rèn qu'uno chato de la terro*

(Comme elle n'était qu'une fille des champs),

## *L'invocation*

L'invocation adressée par le poète au Dieu de sa patrie comprend trois strophes: III, IV et V. Rappelons-en seulement les trois premiers vers:

Toi, Seigneur, Dieu de ma patrie,  
Qui naquis parmi les pâtres,  
Enflamme mes paroles et donne-moi du souffle.

La première version portait:

*Diéu d'amour, Diéu de ma patriò.*  
(Dieu d'amour, Dieu de ma patrie.)

Mistral a barré *Diéu d'amour* et écrit à la place:

*Tu, Segnour, Diéu de ma patriò*  
(Toi, Seigneur, Dieu de ma patrie.)

La correction s'explique par le désir de donner une allure plus large, plus soutenue, plus noble, plus religieuse au vers introductif de l'Invocation, morceau important à la fois par l'idée — le jeune poète confiant à Dieu le succès de ses efforts audacieux —, par la place qu'il occupe au début de l'œuvre, enfin par son étendue qui comprend trois strophes, soit vingt et un vers.

Le vers primitif:

*Diéu d'amour, Diéu de ma patriò*

par sa coupe qui le divise en deux parties égales et par la répétition, au commencement des deux hémistiches, du monosyllabe fortement accentué *Diéu* avec sa dentale initiale coupante, avait un mouvement rude et saccadé qui traduisait mal le sentiment que le poète voulait exprimer et ne s'accordait pas en outre avec la tenue générale du morceau.

Dans le vers définitif,

*Tu, Segnour, Diéu de ma patriò,*

je n'oserai dire qu'on doit compter trois mesures, un vocatif faisant généralement corps avec le mot qui le précède, suivant l'enseignement constant de M. Maurice Grammont, qui s'appuie sur la prosodie d'Homère et même de Virgile. Cependant, il

me semble que l'accent d'intensité qui frappe *tu*, et la situation de ce pronom en apposition à *Segnour*, font de cette syllabe un élément rythmique distinct, dont l'effet est d'allonger le vers, qui acquiert ainsi par sa composition: une syllabe, plus deux, plus six, toute l'ampleur, la solennité et la gravité désirables.

### *Le portrait de Mireille*

*Strophes XXIV, XXV, XXVI.* — Ici commence le portrait de Mireille, qui occupera les strophes XXIV, XXV et les quatre premiers vers de la strophe XXVI, soit dix-huit vers.

Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur le manuscrit pour voir que le morceau a été très travaillé. Ce serait peu de dire que le poète a mis dans le portrait de son héroïne tout son art: il s'y est amoureux appliqué.

Dans ses retouches successives, il a cherché surtout à dégager une impression de jeunesse et de charme, revêtant d'une forme plus poétique certains détails, en effaçant d'autres inutiles, simplifiant la première esquisse trop chargée, donnant au mouvement de l'élégance, à la ligne une parfaite pureté.

Pour suivre le travail des corrections, il est nécessaire d'avoir sous les yeux les deux textes complets de tout le morceau, le texte primitif et le texte définitif.

Texte primitif:

*Dins si quinge an èro Mirèio.  
Coustiero bluio de Font-vièio,  
E vous, colo Baussenco, e vous, plano de Crau,  
N'avès pu vist de pu poulido!  
Au souléu tout just espelido  
Sa figurouno afrescoulido  
De longo à flour de gauto avié dous pichaut trau.*

*Souto si longo e bèlli cihò  
Ié negrejavo dos vediho  
Dos vediho de fio, d'aquéu fiò dous e pur  
Que trantraio dins lis estello  
Quand li niuchado soun tant bello!  
(Que gisclo, uno niue clarinello,  
Dis esteleto blanquinello)  
Emé 'no taio redounello  
Coume un pessegue double e panca ben madur.*

*E fouligauo, e belugueto,  
E souvagello uno brigueto!  
Ah! dins un vèire d'aigo, en vesènt aquéu biai,*

*Touto à la fes l'auras begudo.*

Traduction du texte primitif:

Mireille était dans ses quinze ans. — Côte bleue de Fontvieille, — et vous, collines des Baux, — et vous, plaines de Crau, — vous n'en avez plus vu de plus belle. — Au soleil tout récemment éclos, — sa petite figure, fraîche, — toujours, à fleur de joues, avait deux fossettes.

Sous ses longs et beaux cils, — brillaient deux noires prunelles — deux prunelles de feu, — de ce feu doux et pur qui tremblote dans les étoiles — quand les nuits sont si belles — (qui jaillit, par une nuit claire — des blanches étoiles) — avec une poitrine arrondie, — comme une pêche double et pas encore bien mûre.

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

Voici le texte définitif:

*Dins si quinge an èro Mirèio.  
Coustiero bluio de Font-vièio,  
E vous, colo baussenco, e vous, plano de Crau,  
N'avès pu vist de tant poulido!  
Lou gai soulèu l'avié 'spelido;  
E nouveleto, afrescoulido,  
Sa caro, à flour de gauto, avié dous pichot trau.*

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

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

Traduction:

Mireille était dans ses quinze ans... — Côte bleue de Fontvieille, — et vous, colline des Baux — et vous, plaines de Crau, — vous n'en avez plus vu d'aussi belle! — Le gai soleil l'avait éclos; — et, frais, ingénu, — son visage, à fleur de joues, avait deux fossettes.

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

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

Voyons le détail des corrections:

Strophe XXIV. — Vers 4. — *De tant a remplacé de pu.*

La correction a supprimé la répétition de *pu* dans le même vers.

*Tant* dit plus que *pu*; non seulement on n'avait plus vu de jeune fille plus jolie que Mireille, mais on n'en avait plus vu même d'aussi jolie.

Vers 5. — Première version:

*Au soulèu tout just espelido*  
(Au soleil à peine éclore)

Texte corrigé:

*Lou gai soulèu l'avié 'spelido*  
(Le gai soleil l'avait fait éclore)

Même image, mais à l'état dynamique. Effet plus poétique et plus vivant.

Vers 9. — Texte primitif:

*Sa figurouno afrescoulido.*

Correction:

*E nouvelelo, afrescoulido*  
*Sa caro...*

*Figurouno* (petite figure, minois) a été supprimé pour être remplacé, au vers 7, par *caro* (visage).

Le diminutif *figurouno*, qui est surtout appliqué aux enfants, ne convenait pas à la belle fille que Mireille était à quinze ans.

En outre, ce terme familier était quelque peu déplacé dans un portrait qui a de la tenue.

Vers 7. — *De longo* a été supprimé; il n'était pas nécessaire de dire que les deux fossettes que Mireille avait aux joues, elle les avait *de longo* (toujours, sans cesse), les fossettes ne se quittant pas à volonté.

*Strophe XXV.* — L'auteur s'est donné beaucoup de mal pour dépeindre les yeux de Mireille, leur couleur et leur expression.

Il avait d'abord noté les cils, longs et beaux; puis la couleur noire des prunelles et leur éclat doux et pur. Pour exprimer cet éclat, il a cherché longtemps. Il tenait à le rapprocher du rayonnement des étoiles. Il n'y est parvenu qu'après plusieurs retouches.

Dans le texte primitif, les cinq premiers vers de cette strophe étaient consacrés aux yeux de Mireille; les deux derniers à la poitrine.

Les cinq premiers vers se présentaient ainsi:

*Souto si longo e bèlli ciho,  
Ié negrejavo dos vediho.  
Dos vehiho de fiò, d'aquéu fiò dous e pur  
Que trantraio dins lis estello  
Quand li niuchado soun tant bello.*

(Sous ses longs et beaux cils — brillèrent deux noires prunelles — deux prunelles de feu, de ce feu doux et pur — qui tremblote dans les étoiles — quand les nuits sont si belles.)

Le poète est revenu tout d'abord sur les vers 4 et 5. L'épithète si belles, appliquée aux nuits, était, en effet, bien banale. Il a donc d'abord remplacé ces deux vers par ceux-ci:

*Que gisclo, uno niue clarinello,  
Dis esteleto blanquinello*

([Ce feu]) qui jaillit, dans la nuit claire, — des petites étoiles blanches.)

Mais le poète s'aperçut que des yeux noirs, des yeux de feu, ne pouvaient être comparés à des étoiles à l'éclat argenté; ce diminutif d'*esteleto* était d'ailleurs peu heureux.

D'autre part, en relisant les trois premiers vers, il constata la répétition peu élégante du mot *vediho* d'un vers à l'autre et du mot *fiò* dans le même vers.

Enfin, pour nous servir d'un terme emprunté à la peinture, puisqu'il s'agit d'un portrait, ces cinq vers formaient un ensemble un peu empâté.

Le poète prit donc le parti de refaire complètement sa strophe. Les cinq vers qui étaient consacrés aux yeux de Mireille, il les réduisit à trois. Il renonça à préciser le détail physique pour traduire simplement une impression, et il écrivit:

*E soun regard èro uno cigagno*

*Qu'esvalissié touto magagno.*

(Et son regard était une rosée — qui dissipait toute peine.)

Il tenait cependant à sa comparaison avec les étoiles. Il la conserva donc, mais en la simplifiant, et un seul vers lui suffit:

*Dis estello mens dous èi lou rai e mens pur.*

(Des étoiles moins doux est le rayonnement et moins pur.)

L'expression, cette fois, était parfaite: poésie simple et expressive.

Mais nous ne saurons pas, pour le moment du moins, la couleur des yeux de Mireille. En revanche, les deux vers primitivement consacrés à la description des yeux sont remplacés par deux autres, 5 et 6, sur la chevelure et nous saurons que Mireille avait les cheveux noirs et bouclés:

*Ié negrejavo dos trenello*

*Que tout-de-long fasien d'anello.*

Mistral traduit ainsi: *Il lui brillait deux noires tresses — qui tout le long formaient des boucles.*

Dans ces dix-huit vers, nous avons déjà un charmant portrait de Mireille, mais il n'est pas achevé. C'est pourquoi le poète le reprendra au chant second. Dans la scène délicieuse où nous verrons Vincent aider Mireille à cueillir la feuille de mûrier, le jeune vannier détaillera, avec quel art exquis! la beauté de son amoureuse, que nous devinons rougissante de confusion et de plaisir, et nous apprendrons enfin que Mireille a les yeux noirs comme jais, le teint blanc, et que de l'épaule à la hanche il ne lui manque rien.

Le second des deux vers:

*E soun regard èro uno eigagno*

*Qu'esvalissié touto magagno*

(Et son regard était une rosée qui dissipait toute peine)

rappelle un vers du *Saule* de Musset, dans le portrait de Georgina Smolen:

Qui pourrait cependant  
Se lasser d'admirer ce front triste et charmant  
Dont l'aspect seul éloigne et guérit toute peine?

Réminiscence? Rencontre? Qui saurait le dire?

Dans son livre, *l'Avenir de l'intelligence*, au chapitre consacré au romantisme féminin, Charles Maurras, à propos de la délicieuse poétesse Renée Vivien, avait fait remarquer qu'on retrouvait dans certain fragment de Sapho la même image que Mistral a employée dans les premiers vers de *Mireille*.

Sapho avait écrit:

Telle une douce pomme rougit à l'extrémité de la branche, à l'extrémité lointaine; les cueilleurs de fruits l'ont oubliée, ou plutôt ils ne l'ont pas oubliée, mais ils n'ont pu l'atteindre...

Voici, d'autre part, les vers de Mistral dans *l'invocation* dont nous nous sommes occupés plus haut:

— Toi, Seigneur, Dieu de ma patrie, qui naquit au milieu des pâtres, enflamme ma parole et donne-moi du souffle. Tu le sais, parmi la verdure, au soleil et aux rosées, quand les figues mûrissent, vient l'homme avide comme un loup dépouiller entièrement l'arbre de ses fruits;

Mais sur l'arbre dont il brise les rameaux, toi, toujours, tu élèves quelque branche où l'homme insatiable ne puisse porter la main: belle pomme hâtive et odorante, et virginale, beau fruit mûr à la Madeleine, où vient l'oiseau de l'air apaiser sa faim.

Moi, je la vois, cette petite branche, et sa fraîcheur provoque mes désirs! Moi, je vois, au souffle des brises, s'agiter dans le ciel son feuillage et ses fruits immortels. Dieu beau, Dieu ami, sur les ailes de notre langue provençale, fais que je puisse atteindre la branche des oiseaux.

Ayant ainsi noté cette rencontre de la poétesse lesbienne et du poète provençal, Charles Maurras reçut de Mistral, qui venait de lire *l'Avenir de l'intelligence* de cet écrivain, la lettre suivante:

Maillane, 21 octobre 1905.

Mais savez-vous l'étonnement que j'ai rencontré dans le livre? C'est cette révélation que Sapho avait déjà dit en grec ce que j'ai dit en provençal sur *la branche des oiseaux*. N'ayant jamais lu de Sapho que quelques brèves citations, je suis fermement convaincu de n'avoir pas été inspiré par la félibresse de Lesbos. Et cela me rend, à mes yeux, digne peut-être des éloges extraordinaires que l'on m'a prodigués quelquefois. Cela me prouve que je pourrais bien être de la race ou de l'effluve des poètes helléniques. Avoir spontanément vu et pensé comme Sapho, n'est-ce pas merveilleux après 2500 ans et tant de choses qui nous séparent! Ça ne peut guère s'expliquer que par la similitude des milieux d'où émanent sans doute des impressions pareilles. Cela dit, je relis *l'invocation à Minerve* et je vous embrasse. — *F. Mistral*.

Comme le disait Charles Maurras à la suite de cette lettre (*Gazette de France*, décembre 1905):

— La rectification de Mistral doit couper court à tous les doutes. S'il ne se souvient pas d'avoir vu les vers de Sapho, c'est, en effet, qu'il ne les a jamais rencontrés de sa vie.

Sans sortir de la littérature provençale, nous pourrions indiquer, pour notre part, un autre rapprochement assez curieux. Théodore Aubanel est, à notre connaissance, le seul écrivain, et il a dû être, en tout cas, le premier, à parler d'yeux buveurs, image tirée de l'expression courante: boire des yeux.

*O mis iue, mi grands iue bevèire*

(O mes yeux, mes grands yeux buveurs...)

(*La Grenade entr'ouverte*)

Mais cette expression d'yeux buveurs, nous l'avons retrouvée dans l'Anthologie grecque, employée par Paul le Silencieux:

— O mes yeux, jusqu'à quand vous abreuverez-vous du nectar des Amours? Serez-vous toujours altérés de beauté, buveurs insatiables?

Comme pour Mistral avec Sapho, il est très probable qu'il n'y a là qu'une rencontre.

### ***La douloureuse évocation***

*Strophe XXVI.* — Les premiers vers de cette strophe sont encore consacrés au portrait de Mireille. Avec les suivants, le poète reprend son récit. Il vient de faire le tableau du repas du soir au Mas des Micocoules. Le repas fini, on invite maître Ambroise, le père de Vincent, à en chanter une, et ce sera l'admirable chanson épique sur le Bailli de Suffren. Mais auparavant, suivant l'usage, chacun a dû rendre compte de son travail de la journée. C'est ce qui est dit dans les trois derniers vers, 5, 6, 7, de la strophe.

Voici de ces vers le texte primitif:

*Après pamens la repeissudo,*

*Quand pièi chascun de sa batudo*

*Aguè rendu soun comte, i mas coume se fai.*

(Cependant, après le repas, — lorsque ensuite chacun de son ouvrage — eut rendu compte, comme on fait dans les mas.)

Texte corrigé:

*Quand pièi chascun à l'abitudò*

*Ague parla de sa batudo*

*Coume au mas, coume au tèms de moun paire, ai! ai! ai!*

(Quand puis chacun, selon la coutume — eut rendu compte de son ouvrage — comme au mas, comme au temps de mon père, hélas! hélas! hélas!)

La correction est intéressante à plusieurs titres.

Le vers 5 primitif offrait une triple répétition de la labiale explosive *p* qui ne correspondait à aucune idée particulière et n'était rien moins qu'harmonieuse.

Dans le même vers, *repeissudo* a été remplacé par *abitudine* qui fait une rime très riche à *batudo*.

Les vers 5 et 6 primitifs commençaient, le premier par une préposition et une conjonction, le second par une conjonction et un adverbe, ce qui les rendait inélégants et rudes, tant au point de vue du style que de l'harmonie.

Ces retouches, nul doute qu'elles n'aient été faites après 1855, année où mourut le père de Mistral. Le vers 7 définitif les date. Il contient, en effet, une allusion très claire et très émouvante au temps heureux où, avec son père défunt, le poète habitait le mas où il était né et qu'il avait dû quitter:

*Coume au mas, coume au tèms de moun paire, ai! ai! ai!*

Une semaine après la mort du patriarche François Mistral, en effet, eut lieu le partage de la succession.

Et le mas, raconte le poète dans ses *Mémoires*, ne se trouvant pas dans mon lot, il fallut enfin lui dire adieu. Une après-midi, avec ma mère, avec le chien et Jean Roussière, qui sur un charreton portait notre Saint-Michel [notre déménagement], nous nous en vînmes, tristes, demeurer désormais à la maison de Maillane que j'avais eue, moi, dans ma part.

Et, ami lecteur, maintenant tu peux comprendre la mélancolie de ce vers de *Mireille*:

*Coume au mas, coume au tèms de moun paire, ai! ai! ai!*

Un seul vers a suffi au poète pour traduire avec une émotion intense ces souvenirs et ces regrets du passé, mais quel vers! Par ses trois coupes:

*Coume au mas / coume au tèms / de moan pai / re ai ai ai,*

sa composition monosyllabique:

*Cou-me au-mas cou-me au tèms-de-moun-pai-re ai-ai-ai,*

par le rapprochement répété dans chaque mesure d'une voyelle sombre faiblement accentuée et d'une voyelle éclatante qui l'est fortement, *ou-a, ou-è, ou-ai*,

*Coume au mas / coume au tèms / de moun pai / re ai ai ai,*

bref, par la constitution et l'agencement de ses éléments rythmiques et par sa composition phonétique, la plainte que ce vers exprime se prolonge, haletante, sanglotante, pour finir dans un triple gémissement, le triple *ai! ai! ai!* provençal qui correspond à la triple interjection grecque:

*αι αι αι θεθε*

fréquente chez les Tragiques.

### *Tu et Vous*

*Strophe XXIX.* — Mireille vient d'insister auprès de maître Ambroise pour qu'il chante, et maître Ambroise lui répond:

*Ma voues noun a plus que l'aresto,  
Mai pèr te plaire es deja presto.*

(Ma voix est un épi égrené — mais pour te plaire elle est déjà prête.)

Mistral avait d'abord écrit *vous* (vous plaire) qu'il a remplacé par *te* (te plaire). Le tutoiement de maître Ambroise est dans la vérité des mœurs provençales. C'est un privilège de l'âge. La vieillesse, dans la Provence pétrie par la civilisation romaine et grecque, jouit du respect de tous. Vannier errant sur les routes, couchant à la belle étoile, à l'abri des meules de paille, maître Ambroise n'en prend pas moins le droit, par son âge, de tutoyer une jeune fille d'une condition bien supérieure à la sienne. Jamais, d'autre part, on n'entendra un paysan ou un ouvrier provençal, parlant provençal, tutoyer un vieillard, fût-il pauvre et mendiant. Dans les familles provençales, et, en général, dans tout le Midi, les enfants du peuple qui continuent à parler provençal disent vous à leurs parents, tandis que ceux qui parlent français disent e tu. La tradition du respect est dans la langue.

### *Fêtes votives et pèlerinages*

Mireille cause avec Vincent et l'interroge sur ce qu'il voit dans les régions où le conduit son métier ambulante.

*Strophe XXXIV.* — Vers 4, 5, 6. — Texte primitif:

*Devès bèn vèire de marage,  
De castelas e de vilage,  
E de mountagno e de bouscage!*

(Tu dois voir bien des sites maritimes — des châteaux et des villages — et des montagnes et des bois!)

Texte définitif:

*N'en devès vèire, dins ti viage,  
De castelas, de liò sòuvage,  
D'endré, de vot, de roumavage!*

(En dois-tu voir, dans tes courses, — des châteaux, des lieux sauvages, — des pays, des fêtes, des pèlerinages!)

La correction est importante.

Dans le vers 4 de la première version, la rencontre de *èn-èi* dans le groupe *ben vèire* sonnait mal à l'oreille.

Dans les trois vers 4, 5, 6, l'accumulation des *a*, tous fortement accentués, et situés, pour les vers 5 et 6, dans un parallélisme métrique trop parfait, à la quatrième syllabe de chaque moitié du vers, donnait un rythme monotone et lourd.

L'auteur a remplacé *devès ben vèire* par *n'en devès vèire*, qui, par l'emplacement initial de la préposition en (*n*), marque mieux l'idée d'admiration.

Il a ensuite, en changeant certains mots et en mettant deux coupes au vers 6, rompu la monotonie du rythme, qu'il a assoupli et rendu très expressif.

*Marage, vilage, mountagno, bouscage*, ont disparu. Seul, de la nomenclature primitivement faite par Mireille, *castelas* est resté.

On peut dire que, dans la nouvelle version, *endré* représente *vilage*: *endré*, dans son sens général, signifiant village, pays: *mountagno, bouscage, marage*, peuvent être considérés comme résumés dans *liò sòuvage*.

Le poète a été bien inspiré en introduisant les mots *vot* et *roumavage* qui traduisent des images toutes naturelles à l'esprit de Mireille. Il était étrange qu'une jeune fille de quinze ans, piquée de curiosité par les tableaux qui devaient se dérouler sous les yeux de Vincent, ne pensât qu'aux paysages: sites maritimes, châteaux, villages, montagnes, bois, et qu'elle ne fût pas attirée vers les spectacles animés et amusants. Or, pour les jeunes filles de la campagne, dans le Midi provençal, leurs plus belles distractions sont les *vot* et les *roumavage*. Grandes journées que les fêtes votives des villages, avec les baraques foraines, les jeux traditionnels, la promenade emplie d'une foule en gaieté, les cafés en plein vent, la course de taureaux, le bal, les farandoles, les illuminations. Et les *roumavage*? Mistral traduit pardons. Comme les pardons de Bretagne, en effet, les *roumavage* provençaux sont des excursions populaires et très courues, à date fixe, à un sanctuaire consacré à une dévotion de la région, et dans lesquelles la piété et le plaisir trouvent également leur compte. Exactement, étymologiquement, comme un *roumiéu* est un pèlerin (qui, primitivement, allait à Rome, *Roma*), un *roumavage* est un pèlerinage. Pour Mireille, il s'agit de ces pèlerinages pittoresques et gais que l'on fait par bandes, en carrioles, en bavardant, en

riant, en chantant des refrains qui ne sont pas toujours des cantiques, où, entre deux exercices religieux, on dîne joyeusement sur l'herbe, dans un beau site, où, après la dînette, les couples s'enlacent et dansent:

*Lou jour dou roumavage,  
Qu saup quant n'as dansa!*

(Le jour du *roumavage* — qui sait combien de danses tu as dansées!) (A. TAVAN, *La Bello Endourmido — Amour et Plour.*)

Aussi, cette double image des fêtes votives et des *roumavage*, qui ne figurait pas dans la première version, est-elle, dans le texte définitif, celle qui est le plus fortement mise en relief par sa place au sommet de la période rythmique et par la double coupe du vers où elle se trouve et dont le rythme brisé, mais tendu vers une progression ascendante, fait contraste avec le rythme balancé du vers précédent.

### ***La cantharide***

Racontant à Mireille sa vie, Vincent vient à parler de la récolte des cantharides.

*Strophe XXXVI.* — Vers 7. — Texte primitif:

*Quand verdejo e lusejo au soulèu de miejour*  
(Quand elle [la cantharide] verdoie et luit au soleil de midi)

Correction:

*Quand verdejo e lusion au gros de la calour*  
(Quand elle verdoie et luit, au gros de la chaleur)

*Miejour* n'offrait pas la même consonne d'appui que la rime correspondante du vers 3, *plour*; c'est la raison de la modification apportée à la deuxième partie du vers.

Pour la première partie, le poète, en adoptant *lusion* au lieu de *lusejo*, a voulu supprimer une allitération inutile, *verdejo e lusejo*, inutile et même à contresens, car elle donnait la même couleur à deux effets de lumière différents. L'opposition phonétique de *verdejo et lusion* distingue, tout en les maintenant rapprochées, les deux impressions simultanées faites sur l'œil par la cantharide au soleil: *verdejo* rend bien la couleur verdoyante qu'on aperçoit, et *lusion*, avec son *i* frappé de l'accent d'intensité et suivi d'une sifflante qui prolonge la sensation, exprime bien ce qui brille. Même phonétisme pour exprimer la même opposition dans le vers de Musset : Voici la *verte Écosse* et la *brune Italie*.

ver-de-jo lu - sion

## *La pêche aux sangsues*

*Strophe XXXVII.* — En dehors du vers I qui se rapporte à la recherche des cantharides dont il est question dans la strophe précédente, du vers 2 et de la première moitié du vers 3, relatifs à la cueillette du kermès rouge, cette strophe est consacrée à la pêche de la sangsue. Sur cette pêche, le poète, après avoir, écrit sa première version, dut avoir, plus tard, des renseignements plus précis, et il modifia son texte.

Texte primitif:

*Quouro di tiro-sang  
En Camargo anan à la pesco;  
E pèr acò pas besoun d'esco.  
I'a que de battre l'aigo fresco,  
E l'iruge esfraia vous nado à l'endavans*

(Tantôt des sangsues — en Camargue nous allons à la pêche; — et pour cela pas besoin d'appât: — il n'y a qu'à battre l'eau fraîche, — et la sangsue effrayée vient nager au-devant de vous.)

Texte définitif:

*Quouro i clar anan pesca  
De tiro-sang. La bravo pesco!  
Pas besoun de fielat ni d'esco:  
I'a que de battre l'aigo fresco,  
L'iruge à vòsti cambo arribo s'empega.*

(Tantôt, aux lacs, nous allons pêcher — des sangsues. La charmante pêche! — Pas besoin de filet ni d'appât — il n'y a qu'à battre l'eau fraîche, — la sangsue à vos jambes vient se coller.)

Le poète n'a modifié son texte que pour pouvoir donner ce détail essentiel, à savoir que la sangsue se colle aux jambes des pêcheurs qui la récoltent ainsi.

## *Autour d'un miracle*

*Strophe XLII.* — Vincent raconte à Mireille un miracle dont il fut témoin dans la célèbre église des Saintes-Maries, en Camargue: un enfant aveugle, qui suppliait les Saintes de le guérir, en leur promettant de leur apporter son agnelet — et il ajoute

*À soun entour, li plour coulavon.*  
(Autour de lui coulaient les pleurs.)

Mais le texte primitif portait:

*À soun entour, tóuti plouravon.*  
(Autour de lui, tout le monde pleurait).

Ce vers, avec ses trois *t* qui se succédaient, *tour tóuti*, et la rencontre de *tour-tou*, était dur. Le texte définitif est, au contraire, harmonieux et en outre expressif — *li plour coulavon* — par la triple répétition de la liquide *l*, qui traduit l'idée de coulée, de glissement:

*Le flot qui l'apporta recule épouvanté.*  
(LAMARTINE.)

En écartant toute considération littéraire, car le vers de Mistral en question est tout à fait banal, et en nous plaçant au seul point de vue phonétique, on peut faire remarquer que le beau vers de Victor Hugo:

*Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala*

est le fruit d'une correction identique. Le manuscrit de *Booz* porte, en effet, ce premier texte:

*Un souffle tiède était épars sur Galgala.*

Hugo a supprimé toutes ces dentales — *tiède était épars* — qui non seulement n'avaient rien d'harmonieux, mais juraient avec l'idée de souffle, et, par l'allitération des *l* et des *f*, il est arrivé à produire un des vers les plus justement et les plus délicieusement expressifs de la poésie française:

*Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.*

### ***La rumeur des foules***

Dans cette strophe XLII, le poète nous montre la foule qui emplit l'église des Saintes-Maries faisant écho aux supplications de l'enfant aveugle et implorant à grands cris les Saintes tandis que les châsses qui contiennent leurs reliques descendent de la voûte où elles sont d'habitude suspendues:

Autour de lui coulaient les pleurs. — En même temps, les châsses descendaient — lentement de là-haut sur le peuple accroupi — et sitôt que le câble — mollissait tant

soit peu, l'église entière, — comme un grand vent dans les taillis, — criait: Grandes Saintes, oh! venez nous sauvez.

Le vers 6:

*Coume un grand vènt dins li broutiero*  
(Comme un grand vent dans les taillis)

a été substitué au texte primitif:

*Coume lou brut d'uno ribiero*  
(Comme le bruit d'une rivière)

Le texte définitif donne une image plus riche et plus exacte. Le bruit d'une rivière est monotone, et les cris qui montent d'une foule ressemblent plutôt, en effet, à un grand vent dont les ondes sonores, à mesure que ses forces s'accroissent ou diminuent, suivent une gamme variée.

### *La course sur l'esplanade de Nîmes*

*Strophe LV.* — Vincent raconte la course à pied qui eut lieu sur l'esplanade de Nîmes et à laquelle il prit part.

Il vient de dire qu'après avoir dépassé, un moment, ses deux concurrents, il s'était laissé choir pour être allé trop vite. A son effort inexpérimenté, il oppose l'effort méthodique de ses concurrents qui vont d'un pas toujours réglé.

Vers 1, 2, 3. — Première version:

*Mai éli dous, coume à 'n un càrri*  
*Dous cavalot, tout lou countràri,*  
*Courrien toujou regla...*

(Mais eux deux, comme à un char deux jeunes chevaux, tout au contraire [de moi], couraient d'un pas toujours réglé...)

Le poète a corrigé ainsi son premier texte:

*Mai éli dous, coume quand danson*  
*A-z-Ais li chivau frus, se lançon,*  
*Regla, toujou regla.*

(Mais eux deux, comme quand dansent, — à Aix, les chevaux-frux, s'élancent — [d'un pas] réglé, toujours réglé. Trad. Mistral.)

Le texte définitif, très remarquable, offre un rythme encore meilleur que le primitif grâce aux finales des deux premiers vers, dont le phonétisme exprime à merveille un mouvement dansant, et à la triple coupe du deuxième. Ajoutons que les deux premiers vers et l'hémistiche du troisième forment une seule phrase rythmique dont les éléments internes et externes, c'est-à-dire à l'intérieur des vers et d'un vers à l'autre, sont liés avec un art parfait.

Rendu ainsi plus expressif, le texte définitif est devenu aussi plus poétique par la suppression du terme vulgaire: *tout au contraire*, et par la substitution d'une comparaison d'une couleur locale très pittoresque à une comparaison banale. L'image dont s'est finalement servi le poète est empruntée à la danse des chevaux-frux, chevaux de carton peint manœuvrés par des hommes cachés à l'intérieur, qu'on faisait danser à Aix-en-Provence, le jour de la Fête-Dieu.

*Strophe LVI.* — Vincent, poursuivant son récit de la course, montre l'élan d'un des concurrents, dit le Cri originaire de Mouriès, village des Bouches-du-Rhône.

Vers 3. — Première version:

*Ma bello, aguessias vist parti lou Mourrieren*  
(Eussiez-vous vu, ma belle, partir l'homme de Mouriès)

Texte corrigé:

*Ma bello, aguessias vist landa lou Cri: velou!*  
(Eussiez-vous vu, ma belle, bondir le Cri: voyez-le!)

La correction est des plus heureuses. Le nouveau texte est beaucoup plus animé et expressif que le premier. Par ses trois coupes, le vers suit les bonds du coureur:

*Ma bel / lo aguessias vist / landa lou Cri! velou!*

tandis que l'allitération des phonèmes *l* et *v* rend sensibles la vitesse et la légèreté du mouvement, semblable à un vol:

*Ma bello aguessias vist landa lou Cri! velou!*

Ainsi dans ce vers de Musset:

*Mon aile me soulève au souffle du printemps.*  
(Nuit de Mai.)

Vers 7. — La correction si heureuse apportée au vers 3 en a appelé une autre, non moins heureuse, au vers 7. Il fallait modifier ce dernier pour le faire rimer avec le nouveau 3.

Le premier texte du vers 7, qui se rapporte à un autre concurrent, Lagalante, était:

*Lagalanto s'alongo em'un sourne ourlamen*  
(Lagalante se rue avec un sourd hurlement)

Correction:

*Lagalanto s'alongo en ourlant coume un loup*  
(Lagalante se rue en hurlant comme un loup)

La première moitié du vers, *Lagalanto s'alongo*, était déjà très expressive par le mouvement rythmique et la répétition des *l* qui, comme on l'a déjà vu, traduit l'idée de glissement; la correction apportée à la seconde moitié du vers accentue encore, par l'augmentation du nombre des *l*, la sensation de l'allure du coureur.

La correction a eu un autre effet, qui est de traduire plus exactement le hurlement. Dans la première version, l'emploi exclusif des voyelles sombres, *u*, *ou* (*un sourne ourlamen*) et l'accumulation des phonèmes nasalisés, *en*, *un*, *our*, *en* (*en un sourne ourlamen*) faisaient trop sourd le hurlement du coureur furieux de se voir ravir sa gloire. Or, ce hurlement devait être entendu des spectateurs qui se pressaient sur la vaste esplanade de Nîmes.

Le poète, en corrigeant, a rendu le hurlement par les voyelles sombres *ou*, *ou*, *u*, *ou* (*en ourlant coume un loup*), mais il en a rompu la monotonie en coupant les sons sourds par le phonème éclatant *an* (*ourlant*), qui, quoique voilé par la nasalité, reçoit une force particulière de l'accent qui porte sur la syllabe *ant*.

Le vers 7 définitif est ainsi tout à fait remarquable pour l'expression et l'harmonie.

*Strophe LVII.* — Le Cri a été le gagnant de la course, et Vincent décrit son triomphe:

*E lou Cri, courouna de gloio,  
Embrasso la barro di joio!  
Tóuti li Nimausen, en se precepitant,  
Volon counèisse sa patrio;  
Lou plat d'estan au soulèu briho,  
Li palet dindon, is auriho  
Canto l'auboi... Lou Cri reçaup lou plat d'estan.*

(Et le Cri, couronné de gloire, — embrasse le poteau des prix! — Tous les Nîmois se précipitent, — ils veulent connaître [le nom] de sa patrie. — Le plat d'étain au soleil brille; — les palets tintent; aux oreilles — chante le hautbois... Le Cri reçoit le plat d'étain.)

Cette strophe a été travaillée. Les corrections portent sur les vers 3, 4, 5, 6 et 7, qui ont été complètement changés. Seule, la seconde partie du vers 7 est restée telle qu'elle était dans la première version:

*lou Cri reçaup lou plat d'estan.*

Ces cinq vers étaient écrits dans le texte primitif:

*Tout Nimes l'envirouno en ié picant di man,  
Di palet la tusto argentalo,  
La tambourino prouvençalo,  
Lou chaplachòu e li timbalo  
Resclantisson: lou Cri reçaup lou plat d'estan.*

(Tout Nîmes l'entoure en battant des mains devant lui — Des palets le choc argenté — le tambourin provençal — la musique des cymbales et les timbales — retentissent: le Cri reçoit le plat d'étain.)

L'auteur fit d'abord subir une première correction au vers 6 en *supprimant lou chaplachòu* et en y substituant: *e l'auboi clar* (et le clair hautbois). *Le Trésor du Félibrige* traduit *chaplachòu*: e musique composée de cymbales d'acier, d'un fifre et d'un tambour. *Chaplachòu* faisait donc double emploi avec les palets, les timbales et la *tambourino* qui comprend le tambourin et le fifre. D'autre part, avec le hautbois, l'auteur introduisait un autre instrument.

Il y en avait trop. Le poète reprit alors ses cinq vers pour réduire l'orchestre qui était un peu barbare. Il supprime finalement le tambourin, les cymbales et les timbales, pour ne laisser que les palets — qui sont d'ailleurs des cymbales — et le hautbois. Une fois de plus le poète avait cherché et obtenu la simplicité et la clarté.

En faisant sa description plus simple et plus claire, le poète l'a rendue aussi plus exacte, plus naturelle. Dans la première version, les spectateurs nîmois se contentent d'applaudir le vainqueur; dans le texte définitif, ils lui demandent d'où il est. C'est un trait de vérité de plus; en Provence et, en général, dans le Midi, les vainqueurs des grands jeux populaires lutteurs, coureurs, toréadors, sont connus sous le nom de leur pays d'origine plutôt que sous leur nom de famille; on dit le Beaucairois, le Nîmois, le Tarasconnais; ou bien on fait toujours suivre leur nom propre de celui de leur pays: Laurent le Beaucairois, le Pouly de Beaucaire, Amable de la Calmette. C'est ainsi qu'Homère et les lyriques grecs nommaient les héros légendaires et les triomphateurs des Jeux olympiques. Vincent, dans son récit, appelle Lagalante *lou Marsihés* et le Cri *lou Mourieren*.

C'est encore un souci d'exactitude qui a porté le poète à montrer le plat d'étain brillant au soleil avant de faire jouer la musique. Le plat d'étain, récompense du vainqueur, le challenge, comme on dit aujourd'hui, est le signal de la victoire, et c'est son apparition qui doit déchaîner les instruments.

Ajoutons enfin que la correction donne à la strophe beaucoup plus de mouvement, et à ce tableau final du spectacle une grande ampleur qui s'étend encore par le rejet, rare

chez Mistral, du vers 6. La conclusion, ramassée dans les huit dernières syllabes du vers 7, rapide et sonore, est d'un bel effet.

\*

\* \*

M. Joseph Bédier a écrit dans la Préface de son édition de la Chanson de Roland:

*Prose ou poésie, l'art d'écrire réside tout entier dans la convenance de l'idée et du sentiment au rythme et au nombre de la phrase, au son, à la couleur et à la saveur des mots.*

Dans cet art, Mistral est un grand maître.

**© CIEL d'Oc – Abriéu 2013**