



**HAL**  
open science

## A Francés Ripert moun grand 1860-1939 ou le manifeste d'une piété filiale

Emmanuel Desiles

► **To cite this version:**

Emmanuel Desiles. A Francés Ripert moun grand 1860-1939 ou le manifeste d'une piété filiale.  
L'Astrado : revisto bilengo de prouvenço : revue bilingue de provence, 2006, pp.186-200. hal-01075592

**HAL Id: hal-01075592**

**<https://hal.science/hal-01075592>**

Submitted on 22 Oct 2014

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

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

## À FRANCÉS RIPERT, MOUN GRAND 1860-1939, OU LE MANIFESTE D'UNE PIÉTÉ FILIALE

Quand on connaît la précision avec laquelle Marcel Bonnet structure son recueil, *L'aigo e l'oumbro*, ce poème, *À Francés Ripert, moun grand 1860-1939*, placé à l'extrême fin, prend une valeur toute particulière - celle de l'épiphonème, comme disent les stylisticiens. Quand on connaît également ce que Paul Ricœur dit de toute situation finale en matière littéraire<sup>1</sup>, que ce soit au théâtre, en poésie, dans un roman, on s'attachera tout particulièrement à ce texte concis, poignant et qui, par l'aveu même d'une filiation provençalaisante avec ledit grand-père, donne les clés d'un choix et d'une utilisation linguistiques, et des options littéraires et culturelles de Marcel Bonnet. *In fine*, le lecteur de *L'aigo e l'oumbro* accède à des indications autobiographiques tout autant qu'à des explications sur une démarche poétique, paysanne et provençale. A l'aide de cette dernière lecture, il est indispensable de relire le recueil, muni de ces renseignements neufs, afin que de nouvelles significations apparaissent, un peu comme nous y invitaient déjà *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs ou *La chartreuse de Parme* de Stendhal. Bref, c'est comme si le mode d'emploi, d'utilisation, de lecture, de *L'aigo e l'oumbro*, nous était donné *a posteriori*, une fois une première lecture cursive achevée. C'est aussi la clef enfin donnée sur un engagement que l'on avait senti ou pressenti tout au long de la lecture du recueil. C'est enfin assez dire que ce poème, par ce double aspect – intra-littéraire et extra-littéraire –, est essentiel à tout l'ouvrage.

Relisons-le :

### À FRANCÉS RIPERT, MOUN GRAND 1860-1939,

*Dessouto lou grand roure, à la rajo dóu tèms,  
me siéu vengu pausa, long dóu gaudre, souvènt.  
La calo qu'ai trovado à l'orle de la colo  
en davans di roucas ounte l'auro ié molo,  
de soulèu à soulèu m'a de-longo assoula.  
Li cremour de la vido e dóu sang, li tuert, la  
macaduro, li pòu, lis espaimè – li vole  
pas mai coumta que ço que soun, ni lis amole  
pèr trafiga moun cor e ma car e mi jour.  
De-longo au rajeiròu que tant menut s'escour  
ai proun begu pèr me ié refresca li bouco  
- e proun me siéu empli di frucho de la souco  
e proun me siéu vougnu 'mé l'or dis oulivié.*

*Ni dis avanimen e ni di cativié  
noun me siéu enchauta quand ère à ta cabano  
e moun cant es un cant de la meno pacano,  
que vole res nega dis ome que m'an fa,  
di femo qu'an pourta, qu'an nourri, qu'an caufa  
lou grand enfantoulas que vòu plega ni torse  
ni roumpre lou maiòu pèr tant que l'on ié force.  
Moun Grand, tu que pèr iéu, tre lou proumié matin,*

---

<sup>1</sup> : Voir *Temps et récit*, *passim*.

*de ti dous bras gaiard m'as ensarra dedins,  
e m'as aleïçouna rèn qu'emé toun eisèmp  
sènso m'agué mena jamai dins d'àutri tèmp  
que li de la naturo e de ti pensamen,  
just emé ta pèu rufo en biaï d'encartamen,  
basto faguèsse iéu tout ço qu'as pougu faire !*

*E basto à ta lausour, ô paire de ma maire !  
aduguèsse au trelus tant coume à moun tremount,  
pèr l'ounour de ta vido em'aquéu de toun noum,  
lou brout de ferigoulo en souvenènço neto  
tant que poudrai bada souto l'oumbro caieto !*

Dès le titre, Marcel Bonnet nous invite à la polyvalence des composants de ce poème. L'ambiguïté, ou plutôt la polysémie, préside à ce texte : le titre ne remplit pas seulement les fonctions de titre car, à y regarder de plus près, il s'agirait également d'une dédicace (généralement placée sous le titre, et avant que le poème ne propose ses vers, Bonnet préfère ici condenser les deux rôles). Osons dire qu'il s'agirait également d'une épitaphe, en troisième rôle, puisque les dates de naissance et de décès du grand-père sont mentionnées, selon l'habitude des inscriptions funéraires. Un titre, donc, qui ne laisse pas de surprendre et qui invite, du coup, à une densité de sens, de fonctions, très riche, que l'on retrouvera partout dans le texte. Rien de badin, c'est un poème très sérieux, comme nous l'avaient fait croire *a priori* sa facture, alexandrins en rimes plates, alternant rimes masculines et rimes féminines, selon la bonne vieille technique du grand vers classique, spécificité des grands genres, de la tragédie du Grand Siècle en particulier.

Permettons-nous l'expression : après son titre, ce poème commence comme une *carte au trésor*, dotée de tous ses renseignements pittoresques : *dessouto lou grand roure, long d'ou gaudre, à l'orle de la colo, en davans di roucas*. Il n'y manque plus que la croix, marquée d'un crayon (pourquoi pas le crayon qui écrit présentement ce poème, par un subtil jeu de mise en abîme) et nous aurons l'endroit précis où Marcel Bonnet découvre et déterre une profonde richesse. Cette richesse, pour métaphorique et morale qu'elle soit, est d'ailleurs bien un héritage laissé par le grand-père, un bout de Provence, terrestre, à exploiter – et tout le trésor est là, comme dans la fable du *Laboureur et ses Enfants* de La Fontaine<sup>2</sup>. Ces renseignements topographiques n'ont pas que pour fonction de planter le décor, d'ailleurs. Se positionner dans l'univers géologique, mais aussi social et culturel, est, on le sait, l'une des caractéristiques de la poésie du XX<sup>ème</sup> siècle en France. Les poètes de ladite période sont souvent des artistes « engagés » politiquement, mais aussi géographiquement, et, plus philosophiquement, engagés dans une quête de l'endroit précis, sur la planète, qui est fondamentalement leur position sur terre. Francis Ponge, qui a fini ces jours non loin de Grasse, illustre bien la chose en affirmant que toute notre existence se résumait à un parcours qui nous permettrait de trouver notre place au milieu des choses, ainsi que le lieu précis où nous devons mourir. Inutile de dire que Marcel Bonnet s'inclut tout à fait dans cette mouvance et ces préoccupations.

Ici les indications géographiques sont hautement symboliques. Nous pourrions établir une bipartition assez stricte entre les éléments relevant d'un extérieur agressif voire inquiétant, et les éléments offrant un abri voire un réconfort, face aux premiers. D'un côté le *gaudre* - torrent impétueux l'hiver, ravin asséché l'été -, les *roucas* - hauts et impressionnants dans ce coin des Alpilles -, l'*auro* violente et désagréable. De l'autre, l'*orle* de la colline, la rive du cours d'eau et, surtout, le grand chêne protecteur. Relevons tout d'abord que la

---

<sup>2</sup> : Livre V, fable 9.

position du poète est celle de la frontière ou de la lisière : *en bordure* du bois, *le long* du torrent, *devant* les rochers, toujours à proximité mais jamais en contact direct. Une barrière, et réelle et symbolique, est agencée entre Bonnet et les éléments. Nous sommes déjà dans l'univers de la protection ; et nous le sommes d'autant plus que la figure magistrale du grand chêne ouvrait le texte. Nous ne prendrions aucun risque en affirmant que, inconsciemment ou consciemment, le poète commence son poème par une présentation allusive au grand-père, héros éponyme, inspirateur de la sensibilité à la nature, dont les bras sont *gaillard*, et dont l'âge – que l'on me pardonne le jeu de mots – faisait de lui un homme chenu. Il y a, dans ce geste de mise à l'abri sous l'arbre robuste et vieux, quelque chose de profondément touchant et de profondément enfantin de la part de Marcel Bonnet. Quand on sait que ce même grand-père a plus joué un rôle de père que de grand-père, dans la vie du poète, on comprend aisément que l'on soit replongé dans le cadre de réactions instinctives et impulsives, que Bonnet allégorise dans le décor (décor réel pour le Saint Rémois, décor symbolique pour le poète). *Grosso modo*, l'adulte qui vient se reposer sous le chêne, loin des agressions extérieures, perpétue le mouvement de l'enfant cherchant protection sous la masse imposante du grand-père d'antan.

Que ce lieu soit un havre de paix, nul n'en doutera. Le champ lexical du repos, toujours en opposition avec celui de l'agression, dans le diptyque que nous avons vu, est suffisamment développé : on trouve *la calo*, on vient se *pausa*, et on finit par être *assoula*. Le temps, après le lieu, semble lui-même s'arrêter, cesser sa course : de *jour-leva* à *jour-fali*, ou, si vous préférez, de *soulèu* à *soulèu*, le poète passe une journée entière à se *pausa*, verbe qui, après son sens premier de *reposer*, peut aussi s'entendre comme *s'arrêter*, *faire une halte*, *une pause*. Notons, au passage, la superbe allitération en « s », ainsi que la similitude phonétique de « à soulèu » et de « assoula », que Bonnet nous offre pour illustrer, de façon sonore, la plénitude de l'endroit et du moment.

Il n'empêche que, après la fin de cette phrase inaugurale enchanteresse, l'idée - récurrente dans le texte - d'un passé plein de douleur reprend ses droits – au moins sur le plan de l'énonciation. *La rajo d'ou tèm*s, évoquée au premier vers, se voit explicitée en deuxième phrase. Cette explicitation prend des couleurs d'accumulation : *cremour*, *sang*, *tuert*, *macaduro*, *pou*, *espaim*e. On pourrait, bien sûr à la lumière des engagements de Bonnet dans les conflits sociopolitiques de son temps – que l'on connaît, ou à la lumière de certaines de ces déconvenues existentielles, relier chaque substantif à un épisode vécu. Toutefois, et sur invitation de Bonnet lui-même, il serait préférable d'en rester à la désignation générale, voire imprécise, d'abord par pudeur poétique, mais aussi et surtout afin de ne pas hypertrophier ces douleurs, par un trop long et trop honorable développement verbal. Et – que l'on me pardonne encore le calembour – Bonnet ne souhaite *pas mai coumta* et *pas mai counta* les peines *que ço que soun*. Ce qui est vrai sur un plan philosophique (ne pas prêter à certains faits plus d'importance qu'ils n'en ont), sur un plan psychologique (ne pas se laisser envahir par les influx déprimeurs, mais les considérer froidement avec le recul mental nécessaire), l'est aussi sur le plan poétique (ne pas leur laisser le droit de s'emparer de l'espace de la page, du texte). Et Bonnet ne laisse pas de rappeler que la tendance humaine est bien souvent à l'opposé d'une telle sagesse : généralement on compte pour plus les douleurs, et on les aiguise nous-mêmes afin de s'en meurtrir davantage<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> : C'est ce que Théophile de Viau dit de l'amour dans sa célèbre *Satyre première*, en se servant de l'allégorie du sanglier blessé par un épieu :

«Le Sanglier enragé, qui d'une dent poinctuë  
 Dans son gosier sanglant mort l'espieu qui le tuë,  
 Se nuit pour se deffendre, et d'une aveugle effort  
 Se travaille luy-mesme, et se donne la mort. »

(*Œuvres poétiques*, éd. De Jeanne Streicher, Droz, Genève, 1967, vol. I, p.88.)

Un signe de santé mentale nous est d'ailleurs immédiatement donné : le poète se tourne, au contraire, vers les sources éternelles de joies et de bonheur, que la Provence propose – jusqu'à les incorporer à son propre corps – sources d'eau, de vin, d'huile. Il semblerait presque, ici, que Bonnet traite, sur le mode laïc et bucolique, la consolation chrétienne qui, dans l'Évangile et la liturgie, en passe aussi par l'eau, le vin et l'huile (baptême, vin-sang du Christ<sup>4</sup>, huiles de l'extrême onction). Après le retour vers la figure du grand-père, Bonnet, au-dessus d'elle et la confirmant, se tourne, de façon plus vaste encore, vers la figure de la nature nourricière et consolatrice, un peu à la manière des romantiques du siècle précédent, ou, de façon plus ancienne, à la manière du Jean-Jacques Rousseau des *Confessions* ou des *Rêveries du promeneur solitaire*.

Rien d'étonnant, alors, à ce que la strophe suivante évoque l'inclusion de Bonnet à sa catégorie sociale, précisément tournée vers les travaux des champs : la paysannerie. Il y a ici un glissement de thématique à thématique subtilement amené. A la vérité, ce n'est pas le seul glissement que l'on a l'heur d'observer dans ces quelques vers suivants : Bonnet gagne du terrain, pour ainsi dire, et passe à des révélations plus radicales. Alors que, dans la première strophe, il considérait les malheurs vécus à leur juste valeur, le voici plus simplement oublieux de ceux-ci. C'est que le lieu est lénifiant voire anesthésiant : *ni dis avanimen ni di cativié / noun me siéu enchauta*, nous dit-il ; bref, il passe au-dessus, il ne se préoccupe plus de tout ce qui a pu l'affliger ; là encore une sorte de geste chrétien, celui du *vade retro satanas*, toujours traité sur un mode profane, peut être observé. Plus lointainement, c'est aussi un geste philosophique, stoïcien.

Autre glissement plus perceptible encore : le lieu, seulement allusif dès le début du poème, auquel la figure du grand-père se liait par association d'idée, devient la propriété officielle dudit grand-père ; et le bois du chêne devient maintenant maison protectrice et enfantine : *ère à ta cabano !* Autre glissement encore : le grand-père devient synecdoque. Car l'on comprend vite que derrière le grand-père - qui, certes, revêt une valeur affective particulière - sont représentés tous les membres d'une seule et même catégorie sociale, et d'une catégorie sociale en lutte. Ainsi, tous les âges et tous les sexes se fondent : nous trouvons, à la suite, les hommes de la terre, dont Bonnet revendique immédiatement la filiation et la consubstantialité (les fameux – et pas seulement le grand-père - *ome que m'an fa*), les femmes, paysannes besogneuses qui portent, nourrissent et chauffent, et, au bout de la liste, Bonnet lui-même, auto-qualifié d'enfant.

Du coup, le poème, commencé sous l'égide d'une épithète-dédicace-hommage à un homme, devient la revendication de toute une classe. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de voir qu'à ce moment du poème le temps employé change, en passant du passé au présent. Le poème prend des tournures de manifeste et d'engagement radical : *moun cant es un cant de la meno pacano*, même exhaustif : *que vole res nega*. Le présent de l'indicatif, qui surgit ici, vaut pour l'intemporalité de l'action engagée par Bonnet, depuis ces premiers poèmes jusqu'au(x) dernier(s), car nul ne saurait réduire, bien sûr, ce fameux *cant* au seul *À Francés Ripert*. L'intemporalité se débusque enfin dans l'une de ces merveilleuses expressions oxymoriques, dont la langue provençale raffole : *lou grand enfantoulas*. Si vieux que soit Bonnet en écrivant ses vers, et de stature si imposante soit-il (pour qui l'a déjà rencontré), il reconnaît le profond aspect enfantin de sa personne. L'attachement à cette valeur fait référence, bien entendu, à la double personnalité de tout individu – adulte consciemment, enfant inconsciemment, ainsi que nous en avons parlé en début de poème<sup>5</sup> – mais aussi et surtout à la filiation qui, par définition, est immuable. Bonnet, même âgé, reste l'enfant des paysans qui l'ont précédé – et le père de ceux qui lui succéderont. C'est cette idée de

<sup>4</sup> : Voir Matthieu, 26, 28 ; Marc 14, 24 et Luc 22, 20.

<sup>5</sup> : Cette idée est formulée par Charles Mauron de la façon suivante : « Car en chacun de nous la personnalité inconsciente demeure infantile ». *Psychocritique du genre comique*, Corti, Paris, 1985, p.31.

*continuum* qui lui permet non seulement de prendre l'image du *maiòu* qui ne doit pas être rompu, mais également de rappeler toutes les difficultés à faire perdurer ce même *continuum*. *Pèr tant que l'on ié force* renvoie aux différentes pressions sociales subies par Bonnet et les siens, et les tentatives de mise à mal de cette chaîne familiale et sociale à laquelle le poète tient tant. Nous retrouvons sans peine, çà et là dans la littérature provençale, ce topos revendicatif et cette défense de la classe paysanne, soit sous le mode agressif – telle la fameuse *Espouscado* de Mistral<sup>6</sup>, soit le mode de la louange *pro domo* – tel l'*Esperit de la terro*, par exemple, de Joseph d'Arbaud<sup>7</sup>.

Cet élargissement à l'ensemble de la *meno pacano*, et la fonction de synecdoque du grand-père éponyme, prennent fin immédiatement dès l'apostrophe rhétorique que lance Bonnet, à l'aide de l'expression-charnière : *Moun Grand, tu...* Le poète cesse lui-même le procédé de généralisation sociale qu'il avait impulsé, afin que le poème dédié à son grand-père ne devienne pas un poème-prétexte, et que la figure de l'aïeul ne soit pas comprise par le lecteur que comme un simple faire-valoir de toute une catégorie de personnes. Le poème reste avant tout un poème personnel, d'un individu à un autre, spécifiquement. Du coup, les rapports qui sont dévoilés deviennent davantage des rapports privés, intimes, qui relèvent du souvenir attendri. Voilà les bras du grand-père qui portent l'enfant, voilà les promenades communes au milieu de la nature, voilà la vision retrouvée d'une peau ridée et épaisse... En somme, et si l'on me permet l'expression tirée du vocabulaire cinématographique, après le *zoom arrière* de la deuxième strophe, qui fondait le grand-père dans l'ensemble de la paysannerie, nous passons au *zoom avant* qui nous fait nous rapprocher du personnage, à l'aide de détails anatomiques que seul un enfant, comme l'était Marcel Bonnet tout jeune, a pu en faire la glane. Il y a quelque chose, là, de très pictural et de très véritable dans la réminiscence de ces souvenirs personnels. On ne s'étonnera pas que le poème soit revenu, grammaticalement, à l'utilisation du passé.

Des *ome que m'an fa*, nous passons désormais, pourrait-on dire, à l'*ome que m'a fa*. Le récit – car il s'agit ici pratiquement d'un récit autobiographique – donne les renseignements précis de l'éducation de ce grand-père qui, pour la seconde fois, prend la figure du père – et ce dès la naissance, *tre lou proumié matin*. Rien de scolastique, dans cette éducation, d'ailleurs ; et Marcel Bonnet partage encore cela avec Frédéric Mistral, l'idée que l'âme d'un poète et d'un homme instruit tire son origine de la confrontation directe avec la nature, et non d'un savoir puisé au fin fond de l'univers livresque. Les *Memòri e raconte* sont tout à fait clairs sur ce point : le jeune Mistral est devenu l'écrivain que l'on connaît en promenant dans les champs de Maillane et en sautant les ruisseaux des alentours, plutôt qu'en collège à Avignon<sup>8</sup>. Marcel Bonnet semble aller plus loin encore, et ne veut retrouver dans sa mémoire d'enfant qu'un seul texte écrit, qu'un seul parchemin, celui de la peau de son grand-père, et ne veut non plus que lui comme donneur de leçon, comme instituteur. Plus encore, les leçons de l'aïeul ont tout l'air de se passer de mots, de phrases. L'attitude – exemplaire – de cet homme suffit à en faire un modèle. Bref, aucune verbalisation outrancière, aucune prétention moralisante, le comportement seul du grand-père est édifiant. Le concret des actions semble avoir pris le pas sur le fictif des intentions ou du verbe.

C'est aussi peut-être à ce titre, mais également par l'inscription dans une mouvance sociopolitique très nette, que Bonnet et son aïeul paraissent exempter toute morale de l'idée

<sup>6</sup> : Voir la partie *Li serventés des Isclo d'Or*.

<sup>7</sup> : Voir *Li cant palustre*.

<sup>8</sup> : Mistral formule exactement la chose de la façon suivante, au début du chapitre IV « Lou plantié » : *Vers li vuech an, e pas pulèu, - emé moun saquet blu pèr ié pourta moun libre, moun caièr e ma biasso, - me mandèron à l'escolo... Pas pulèu, e Diéu merci! car, en ço que pertoco moun desvouloupamen naturau e courau, l'ensignamen, la ttempo de ma jouino amo de pouèto, n'ai mai après, segur, dins li cambareleto de moun enfanco poupulàri que dins li raganello de tóuti li rudimen*. Edition CPM, Raphèle-lès-Arles, 1980, p.50.

de Dieu. Fidèle à une certaine pensée post-romantique, dont Rimbaud se fait le porte-parole à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, on croit davantage à une Mère Nature qu'à un Dieu le Père. Au fond, l'idée que Bonnet reprend à son grand-père est celle du fameux *Credo in Unam* du poète de Charleville-Mézières... Nul doute que parmi ces *pensamen*, desquels se souvient le poète, figure cette idée. Là encore cet enseignement se passe de mots, puisque le choix des sentiers de forêts et non de la nef d'une église, relève d'une option éducative qui se passe de commentaires. En somme, l'aïeul, dont le sens éducatif fut si aigu, n'est ni instituteur, ni curé, dépassant par là un certain clivage, opposant les deux types de fonctions, et que l'on observe si souvent dans l'univers littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle.<sup>9</sup>

Si le comportement même du grand-père est exemplaire, et si Bonnet en est le digne (petit-)fils, par un jeu syllogistique assez simple la question de l'exemplarité et du comportement du poète lui-même s'impose logiquement. A l'heure d'un bilan, au moins provisoire, Bonnet s'interroge sur sa capacité à avoir su, ou non, perpétué la morale des anciens qui constituent sa catégorie sociale et dont le héraut est le grand-père. C'est à ce moment du texte, soit au dernier vers de l'avant-dernière strophe, que le poète change brutalement de temps et de mode. Après le jeu alternant passé et présent, Bonnet utilise l'une des ressources du provençal, à savoir la formulation d'un souhait (à l'aide de l'expression *basto...*) au moyen d'un subjonctif imparfait, soit un vœu plein de bonne volonté mais peut-être irréalisable. *Basto*, dans ces cas-là, se traduit généralement par : *si seulement...* Mais rien n'est peut-être tout à fait perdu non plus, puisque Bonnet ne le renvoie dans un passé inaccessible et clôturé (comme l'aurait exprimé l'emploi du subjonctif plus-que-parfait : *basto aguèsse fa...*). L'auteur joue ici sur les nuances de sens, et illustre parfaitement l'état d'esprit qui est le sien : un homme, revendiquant sa filiation, plein de bonnes intentions, mais – par humilité ou par sagesse – avouant ses limites à égaler le grand-père exemplaire.

Qu'au moins cet *enfantoulas* puisse dignement louer les vertus de cet homme illustre, si celui-ci ne peut être égalé ! Le ton devient tout à coup emphatique (fait de points d'exclamations, de vers longs et de « ô »), crée une rupture (d'où probablement le changement de strophe), et inscrit enfin avec clarté, et officiellement, le poème (au statut jusque là ambigu, nous l'avons vu) dans le genre des *lausenjo*. Là encore, la filiation avec Mistral, le Mistral des *Salut des Isclo d'Or* cette fois, transparait quelque peu. Si le poète de Maillane n'est peut-être pas le seul modèle de Bonnet en la matière, relevons que *À Francés Ripert* partage ce dénominateur commun à toutes les *lausenjo*, à savoir le but, la fin du genre : la glorification de l'honneur et du nom du héros concerné. Une grande *lausenjo* pour un modeste paysan, voilà qui a de quoi séduire Marcel Bonnet.

En fin de poème, l'écrivain trouve donc, après le manifeste de sa filiation, de quoi mesurer ses différences avec le digne grand-père. Ce dernier fut exemplaire mais ne fut pas poète, Bonnet n'est peut-être pas exemplaire mais est poète. Par un jeu compensatoire évident, la qualité du chant louangeur tente de ramener l'écrivain à la hauteur du défunt aïeul, même si, comme le laisse entendre un topos connu des oraisons funèbres, les mots ne pourront parvenir jusqu'à la gloire dudit défunt. Là encore l'utilisation du deuxième *basto* suivi de l'imparfait du subjonctif, mêlant vœu et tentative presque vaine, joue à plein...

Alors, à défaut de louanges suffisamment dignes, comme l'avait montré Francés Ripert lui-même, que le concret surpasse les mots, le verbe ! Pour rendre gloire et hommage au grand-père, en tout temps, *au trelus tant coume à moun tremount*, Bonnet arbore la touffe de thym – symbole concret, odorant, bien matériel, on ne peut plus provençal et on ne peut plus de la terre - et retourne à la *cabano* du héros éponyme, faite de planches bien réelles.

---

<sup>9</sup> : Sous le mode comique, cette opposition entre les curés de campagne et les instituteurs, représentant grossièrement deux pensées politiques, a fourni la matière littéraire de bien des textes de Marcel Pagnol, en France, et de Giovanni Guareschi, en Italie.

C'est d'ailleurs sur ce procédé d'épanadiplose, d'inclusion, que le poème se ferme – ou redémarre. Le poète se peint à nouveau sous l'ombre *caieto* (mêlée d'ombre et de lumière), probablement l'ombre du *grand roure* qui avait ouvert le texte, et qui lui-même renvoyait au grand-père.

Ce poème est donc un parcours poétique, social, filial, philosophique, qui part d'une figure grand-paternelle et aboutit à la même figure. Une sorte de cercle poétique, de boucle, aussi rassurants pour l'enfant Bonnet qui se blottit dans ses origines, que pour le penseur Bonnet, engagé politiquement et socialement, et qui se rappelle là le bien-fondé de ses opinions. Notons, au passage, ou plutôt en fin de parcours, que d'un cercle à l'autre, le poète est passé d'une inquiétude, de réminiscences pénibles, de l'idée d'un *tèms* que *rajo*, à l'idée que, désormais, il ne lui reste plus qu'à *bada*. Charmante et dernière polysémie qui clôt le poème, puisque le verbe peut tout à la fois signifier *admirer* (le grand-père) mais également *être ébahi*<sup>10</sup>, impression ultime de beauté et - pourquoi pas - de bonheur.

*Basto couneiguessian tóuti lou meme camin !*

Emmanuel DESILES  
Aix-Marseille Université

---

<sup>10</sup> : Voir *Trésor dóu Felibrige*, entrée « bada ».