

## Ovide dans la Grande Lande

À propos du Gojat de noveme de Bernard Manciet

Philippe Gardy

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/303>

DOI : 10.4000/rlr.303

ISSN : 2391-114X

### Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2017

Pagination : 296-318

ISSN : 0223-3711

### Référence électronique

Philippe Gardy, « Ovide dans la Grande Lande », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXI N° 1 | 2017, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/303> ; DOI : 10.4000/rlr.303

---



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## Ovide dans la Grande Lande

### À propos du *Gojat de noveme* de Bernard Manciet

*Quar l'us comtet de Priamus,  
E l'autre diz de Piramus*

*L'us diz com neguet en la fon  
Lo belz Narcis quan s'i miret*

*Flamenca*

Le court roman *Lo gojat de noveme* (*Le jeune homme de novembre*) de Bernard Manciet, publié pour la première fois en occitan dans la revue *ÒC* en 1964, est certainement l'une des œuvres parmi les

---

<sup>1</sup> « Car l'un racontait l'histoire de Priam, l'autre celle de Pyrame » ; « L'un racontait comment le beau Narcisse se noya dans la fontaine en s'y mirant » (*Flamenca*, texte édité par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Le Livre de poche/Lettres gothiques, 2014, vv. 621-622 et 646-647).

<sup>2</sup> D'abord écrit *novémer* par les premiers éditeurs.

<sup>3</sup> N° 232, avril-juin 1964, p. 1-67. Un extrait (= chapitre XII) avait déjà été publié dans la même revue en 1959 (n° 212-213-214, avril-décembre 1959, p. 84-88). Auparavant, la revue occitano-catalane *Vida nova*, animée depuis Montpellier par Max Rouquette et Miquel Guinart, en avait fait connaître le premier chapitre (n° 11, 1957, p. 5-9), sous l'intitulé « *Istòria del gojat de noveme* ». Le texte était alors signé de deux noms d'auteurs : Bernat Manciet et Bernat Heimburger, et la variété d'occitan employée était... une forme de languedocien. Manciet s'est, partiellement, expliqué bien plus tard (en août 1978), avec sa coutumière (et plus apparente que réelle) désinvolture, sur cette double signature dans l'entrevue qu'il avait accordée à son premier traducteur en français, Christian Laborde (voir Philippe Gardy, *L'écriture occitane contemporaine. Une quête des mots*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 234). Mais il n'a fourni aucune explication à propos de la variété d'occitan employée dans ce passage. « Bernat (Bernhard?) Heimburger » n'est pas mentionné par ceux qui se sont intéressés aux séjours allemands de Manciet (Courouau 2010 ; Latry 2012).

plus fascinantes de la prose occitane moderne et contemporaine, aux côtés de *La bèstio dóu Vacarés* (*La bête du Vaccarès*) de Joseph d'Arbaud. Il s'agit de deux textes brefs, entre lesquels on peut d'ailleurs observer, au-delà de nombreuses différences, des parentés étonnantes qui mériteraient d'être examinées de plus près. Mais cette brièveté semble aller de pair pour le lecteur avec l'impression d'immensité temporelle et géographique qu'ils dégagent et dont il est toujours difficile de se déprendre.

Ajoutons que ces deux œuvres ont connu une fortune éditoriale assez remarquable. Depuis 1926, l'ouvrage de Joseph d'Arbaud a été régulièrement réédité par Grasset (actuellement dans la collection de poche « Les cahiers rouge »). Celui de Bernard Manciet, sans avoir connu une telle fortune éditoriale, a lui aussi été l'objet de plusieurs éditions, jusqu'à la plus récente en 2003. Il a également bénéficié de plusieurs traductions françaises, imprimées (par Alain Surre-Garcia et Françoise Meyruels, puis par Guy Latry<sup>7</sup>) ou demeurées inédites (par Christian Laborde). Manciet lui-même a laissé de son roman une version française manuscrite autographe, dont on peut penser qu'il était l'auteur.

<sup>4</sup> Philippe Gardy, « Marécages. Guérin, d'Arbaud, Manciet ». *Revue des Langues Romanes*, CXII, 1, 2008, p. 169-193. Les titres des deux livres mettent en relation un « personnage » (fantomatique) principal et, pour l'un, un lieu (l'étang de Vaccarès) et l'autre un moment (le mois de novembre). L'un et l'autre sont en outre un récit d'apprentissage de l'écriture.

<sup>5</sup> Pau, edicions Reclams, « Navèr a edicion corregida, establida per Estela Comellas e Gui Latry dab l'ajuda de Sergi e Vincenç Javaloyès », 2003. À la suite du texte occitan y figure une version française par Guy Latry. C'est à cette seule édition, sauf exception, qu'il sera fait référence ici. Notons, et l'on y reviendra, que les éditeurs de 2003, dont il faut saluer le travail, n'expliquent nulle part, pas plus que leurs prédécesseurs (restés anonymes), en quoi a consisté cet établissement du texte et de quelle façon, en particulier, ils se sont différenciés d'eux.

<sup>6</sup> Paris, Le Chemin Vert, 1987 (avec les deux récits qui en constituent la « suite » : *La Pluie* et *Le chemin de terre*).

<sup>7</sup> À deux reprises : Pau, Reclams, 1995 ; et Pau, Reclams, 2003.

<sup>8</sup> Cette traduction fit l'objet d'un mémoire de maîtrise (sous la direction de Jacques Allières) de l'université de Toulouse-le-Mirail, soutenu en 1978.

<sup>9</sup> Cette traduction semble avoir été effectuée lors de la première publication en volume du *Gojat de novèmer*, en 1964 (sous la forme d'un tiré-à-part du texte publié dans *ÔC* la même année ; le nom de l'auteur apparaît sur la première page de couverture comme « Manciet », dont on peut estimer qu'il s'agit d'une simple et malencontreuse coquille ; les exemplaires dédiés par l'auteur que

Fondés sur un élargissement du temps, les deux récits se déroulent dans un territoire à la fois balisé avec une extrême précision (respectivement la Camargue et la Grande Lande) et cependant susceptible de se métamorphoser à tout moment en un véritable labyrinthe, peuplé de personnages inquiétants ou étranges, et où se déroulent des scènes surprenantes, surgies de nulle part. Ces apparitions contribuent puissamment à la fascination qu'exercent les deux œuvres sur leur lecteur, par le sentiment de trouble qu'elles installent et les failles qu'elles provoquent dans le flux narratif.

C'est l'une de ces failles que l'on voudrait tenter de décrire et d'interroger dans le roman de Bernard Manciet, l'une de ces digressions qui, en interrompant le fil du récit, le nourrissent et lui confèrent sa singularité.

### Un labyrinthe

Parmi tous les éléments constitutifs du livre de Manciet qui sont susceptibles d'attirer, de retenir mais aussi de désarçonner, voire d'égarer le lecteur, on peut mentionner au premier chef son architecture narrative. Architecture étant d'ailleurs ici un terme piégé : c'est plutôt d'une absence d'architecture repérable et susceptible d'être considérée comme telle qu'il faudrait plutôt parler. Manciet lui-même, d'ailleurs, s'est expliqué à ce sujet,

---

j'ai pu consulter ont été corrigés de sa main). Elle n'a jamais été publiée (CIRDOC, ms 151 ; et ms 152 : version dactylographiée, sans doute par Jacques Boisgontier, premier éditeur intellectuel du texte, qui fit don au CIDO, prédécesseur du CIRDOC, de ces deux manuscrits). J'ai utilisé cette traduction, qui ne manque assurément pas d'intérêt, dans le chapitre de *L'écriture occitane contemporaine* intitulé « Bernat/Bernard : l'épreuve du souffle », 223-237. Sur ces diverses traductions, voir Kremnitz 1996 et Pic 1996, 209-219. Le ms 151 contient également une version manuscrite autographe du texte gascon (avec de nombreux repentirs). Le premier chapitre n'est lui pas autographe. Il est entièrement de la main de J. Boisgontier, qui précise : « manquant dans le manuscrit de l'I.E.O. » (ce qui semblerait sous-entendre l'existence d'un autre manuscrit autographe recopié par J. Boisgontier ?). Une lecture comparée du premier chapitre (manuscrit de J. Boisgontier, texte imprimé en 1957, texte imprimé en 1964 et manuscrit de la version française de Manciet) montre que quelques mots ou éléments de phrase ont pu disparaître à l'occasion de ces divers passages de témoin et n'ont jamais été rétablis par la suite.

quand il notait, par exemple, que l'une des techniques narratives mises en œuvre avait consisté (sciemment sans aucun doute) à dérouter le lecteur par des ellipses constantes, aboutissant à la création d'une trame narrative (au sens large) « à trous ». Ces discontinuités sont semées tout au long du récit, comme autant de blancs, de silences pesants, ou même de manques difficiles à déceler au premier abord, des silences incoutables, donc, que l'on pourrait qualifier, à cet égard, d'absences, de zones quasi fantômes où se perdre. Composé de quatorze chapitres plutôt brefs, voire très brefs (le chapitre X), le roman puise une partie non négligeable de ses facultés d'envoûtement dans les interruptions et les manques de toutes sortes qu'il contient. Une syntaxe narrative complexe le sous-tend, qui, des chapitres aux paragraphes et jusqu'aux phrases, le démultiplie à l'infini par un jeu de reflets dont on ne sait plus où se situe l'origine. Si architecture il y a dans le récit de Manciet, ne serait-ce pas cette suite, aléatoire par force, d'oublis et de non-dits ? Dans *Lo gojat de noveme*, comme d'ailleurs dans *La bèstio dóu Vacarés*, malgré les nombreuses et trompeuses marques temporelles qui rythment le déroulement des faits et la vie des principaux personnages (le « jeune homme » et le « gardian »), tout est placé sous le signe d'un temps désorganisé, fuyant, qu'aucune logique ne parvient à rendre linéaire pour en restaurer la chimérique cohérence. Régulièrement, le calendrier s'y effondre, s'y dissout dans une autre sorte de logique dont les lois ne se laissent pas vraiment appréhender.

Une des contradictions destructrices qui fonde l'écriture du roman semble être la succession d'effets de réel et d'effets de déréalisation que l'on y observe. Les références historiques (comme les références géographiques) y sont nombreuses, régulièrement présentes, mais, assez curieusement, toujours décalées par rapport à ce qui serait le présent des événements rapportés ou le présent d'une narration mise au seul compte du personnage éponyme du récit. Ce sentiment de dépaysement permanent se trouve encore accentué par le fait que le jeune homme (de novembre) porte le même prénom (il n'a d'ailleurs pas de nom) que l'auteur. Un auteur que l'on est tenté à maintes reprises de confondre avec le narrateur, sans oublier cet autre

Bernat, le « machineur » (*maquinaire*<sup>10</sup>) qui joue un rôle important dans la seconde moitié du livre<sup>11</sup>. Ce perpétuel jeu de miroirs, dont les images n'en finissent pas d'être renvoyées d'un personnage à un autre, est du même ordre que celui produit par le défilé des références historiques ou géographiques : au lieu de fournir des repères, et ainsi de sécuriser le lecteur, elles ont un effet inverse, vertigineux. Nous ne savons plus quand nous sommes, et pas davantage où. Quand, c'est-à-dire à quel moment dans le temps historique, mais aussi quand dans le déroulement du récit. Comme l'on dit souvent : nous sommes, littéralement, noyés. Les effets de réel géographiques, de leur côté, paraissent avoir une fonction similaire : au lieu d'ancrer le récit dans la Grande Lande autour du Barrail, point de ralliement narratif mais tout autant point de fuite, ils contribuent à le faire dériver sans fin (sauf la mort finale supposée du narrateur) dans un monde où tout est emporté par le doute, les interrogations, les énigmes qui nous sont proposées. L'aimable mais âpre controverse qui opposa dans la revue ÔC en 1977 Fritz Peter Kirsch et Manciet à propos du contenu du roman est significative à cet égard : Manciet s'évertuait à tout y ramener à ces références historiques et géographiques dont Kirsch avait tenté, discrètement, de se détacher pour aborder à d'autres zones du récit, moins explicites à première vue, mais sans doute pour lui plus pertinentes parce que plus directement liées au *charme*, dans l'acception la plus forte du terme, d'une œuvre « à tiroirs »<sup>12</sup>.

J'ai parlé à propos d'un autre livre de Manciet d'« étrange étrangeté<sup>13</sup> », pour essayer de caractériser le mouvement qui

---

<sup>10</sup> Dans sa traduction, Manciet écrit « machinaire », ce qui est pour lui en occitan « machinayre ».

<sup>11</sup> Les noms des personnages sont cités dans leur forme occitane, bien que Manciet leur ait également donné une forme française dans la traduction qu'il avait lui-même effectuée de son œuvre au début des années 1960.

<sup>12</sup> « Letra a Peter Kirsch » et « Lectura de Manciet », n° 257, 1977, 59-69. J'emploie à dessein cette expression devenue un peu passe-partout : le roman est parsemé de caches et de « secrets » dont on parle à voix basse sans en jamais rien révéler. Notons que ce texte de Manciet est écrit en languedocien, comme celui de Kirsch. A-t-il été « traduit » (du français, du gascon ?) par un rédacteur de la revue, ou directement écrit par lui dans cette variété d'occitan ?

<sup>13</sup> « L'étrange étrangeté de Bernard Manciet », *Critique*, n° 630, novembre 1999, 926-933. À propos du recueil de nouvelles (en français) *Les Vigilantes*

donne son impulsion et fait sans relâche dériver son écriture. Dans *Lo gojat de noveme*, toutes sortes d'éléments participent à ce mouvement de dérive. Retenons-en deux. D'un côté, tout un vocabulaire lié aux lieux où se passe le récit : noms de plantes, d'objets présents dans les habitations ou leur environnement, qu'il s'agisse, donc, de réalités naturelles, ou de tout ce que l'homme a pu rassembler et imaginer pour assurer sa présence et sa subsistance au cœur de la Lande. Tout cela, du point de vue du narrateur, est banal, quotidien, sans autre intérêt que d'exprimer un être-là, un paysage peuplé. Mais, dans le roman, c'est un rôle bien différent que jouent les composantes caractéristiques de cet environnement, car elles contribuent au contraire à faire naître et entretenir, jusqu'à créer une impression proche de celle souvent dévolue au fantastique, une atmosphère en rupture quasi totale avec la familiarité dont toutes ces références sont habituellement porteuses. Un seul exemple, concernant la flore, pris dans le chapitre IX, 66 : « ... lo clòt, bossat de broishòcs, d'agriule e d'agrishèu, de heugs, d'arromècs, d'auguicha, d'irilha... », soit : « ... le creux, obstrué de buissons, de houx et de fragon, de fougères, de ronces, de molinie, de lierre... » (168). Rien que de banal dans cette énumération. Mais l'accumulation des noms de végétaux fait naître, en gascon, pour qui n'est pas familier des lieux évoqués et de la terminologie qui leur est attachée, une forme de distance où la banalité se double d'un halo de mystère dont on ne sait plus s'il est réel (voulu) ou seulement fortuit. Ces effets sont accentués (ou obscurcis ?) par la nature dialectale de la langue utilisée<sup>14</sup>. Mais ils ne sont pas en eux-mêmes différents de ceux que produisent les noms de végétaux présents dans *La bèstio dóu Vacarés* ou dans les proses de Max Rouquette<sup>15</sup>. Le réalisme que l'on peut y déceler fait naître chez un lecteur qui n'aurait pas une certaine connaissance des paysages d'élection de ces écrivains un sentiment de

---

(Bordeaux, L'Escampette, 1999). L'un des ouvrages les plus « déroutants » de l'auteur à mon sens, l'un des plus « aboutis » aussi. Et apparemment l'un des moins lus ou commentés.

<sup>14</sup> À condition, bien sûr, de lire le roman en occitan, quitte à s'aider pour cela d'une version française. Mais l'occitan de Manciet, bien souvent, n'aura pas exactement les mêmes bases que celui du lecteur !

<sup>15</sup> À propos de ce dernier, on lira avec profit les diverses contributions de Josiane Ubaid sur « Le petit monde vert de la garrigue chez Max Rouquette » dans plusieurs livraisons des *Cahiers Max Rouquette*.

dépaysement susceptible de se charger de connotations fantastiques. Cela semble avéré chez d'Arbaud, mais aussi dans certains récits de Max Rouquette<sup>16</sup>.

À cet égard, le monde de Manciet est ici à l'opposé de celui, par exemple, que l'on peut découvrir en visitant l'écomusée de Marquèze, pourtant situé au lieu même où se situe l'action du livre<sup>17</sup>. Un des points culminants de cette déréalisation d'un pays réel au bénéfice d'un autre, plus problématique, est probablement à chercher dans l'onomastique du roman. Cette onomastique et, particulièrement, tout ce qui touche à la toponymie, abondante et précise, crée un sentiment d'étrangeté que seul, peut-être, quelqu'un de familier des lieux en question pourrait ne pas ressentir. Bien que l'on puisse en douter, d'ailleurs : la mise en réseaux de ces noms par la magie du récit, comme les choix mêmes effectués par le romancier à leur sujet, suffisent à les dépouiller d'une familiarité qui irait à l'encontre de tout leur environnement. Comme chez Proust, les lieux indiquent chez Manciet le chemin d'un monde autre que celui des cartes de géographie et des savoirs locaux. Que par exemple la mort habite certains de ces toponymes ne peut pas renvoyer pour nous lecteurs au seul hasard, quelles qu'aient pu être au départ les raisons de leur choix<sup>18</sup>. Que ces noms reviennent et se fassent écho tout au long du récit s'inscrit également dans un tel processus : au-delà du réalisme des situations dans un monde clos que traversent régulièrement des personnages venus « du dehors », et

<sup>16</sup> Par exemple, dans *Lo trescalan* (« Le millepertuis »), décalque magistral d'un conte oral, où les végétaux jouent un rôle majeur dans le vertige temporel qui s'empare des personnages.

<sup>17</sup> L'écomusée de la Grande Lande, à Marquèze, se trouve sur le territoire de la commune de Sabres, lieu éminemment mancietien qui donna en particulier son titre à l'un des ouvrages les plus fameux de l'écrivain, le poème épique *L'enterrement a Sabres*.

<sup>18</sup> « *Au maresc de l'Òmi, qu'i hèn atau pr'amor d'ua gent qui se n'ana, tanben com jo, au Peiricat, e que l'avèn tuat aquí* » (23 ; traduit « le marais de l'Homme, qu'on appelle ainsi à cause d'un individu, qui s'en allait, tout comme moi, au Peyricat, et qu'on avait tué là », 121 ; « *lo brau deu Mautuat* » (32 ; traduit « le marais du Mal-Tué », 132 ; Manciet a hésité, un *Mautuat* a été rayé et suivi de *Maltué* dans sa traduction manuscrite) ; « *entre Rèina-Mòrta e Desèrt* » (56 ; traduit « entre Reine-Morte et Désert », 156) ; « *la rota deu Mòrt* », 81 ; traduit « la route du Mort », 184). Toutes ces occurrences (et en particulier la première) mériteraient d'être replacées dans leur contexte.

d'abord le personnage éponyme du roman, ces répétitions créent une musique de significations qui, loin de fixer des repères et des limites, déroutent et envoûtent. On s'y égare sur place, ou presque...

Ainsi, d'un lieu apparemment bien délimité et dont le texte explore avec méthode les moindres recoins, naît très vite un autre lieu qui épouse la figure du labyrinthe. Un labyrinthe de vent, d'eaux, et de terres incertaines (à cause de la végétation, de la brume, des lumières qui la révèlent en la dissimulant). Toutes ces dissolutions accumulées trouvent leur fondement dans l'écriture du livre, plus ou moins confondue avec la parole de Bernat, double tout aussi incertain du jeune homme dont les présences à éclipses et les absences de plus en plus lourdes gouvernent le déroulement du récit.

### **Pyrame et Thisbé**

*Lo gojat de noveme* n'est pas seulement le récit d'une mort annoncée, il est aussi, et surtout, celui d'un commencement : le commencement d'une écriture. À cet égard, on peut comprendre que son auteur l'ait un certain temps renié, ou écarté de son chemin. Un certain temps seulement : la courte « préface » de 1995, sans doute sollicitée, apparaît comme une acceptation, tardive, mais franche, de ce qui a dû être dit presque malgré soi. La *peau* dont il est question dans ce texte (« *Aqueth libi [...] escriut [...] dab la pèth* », ce livre écrit avec la peau) est une manière d'aveu : la peau, ici opposée à l'« esprit », renvoie au corps et aux nécessités qui étaient en lui et qu'il fallait exprimer à tout prix, quitte ensuite à s'efforcer de les repousser en les réduisant à l'état de choses sans importance. Se séparer en disparaissant du jeune homme de novembre revenait pour le narrateur à se découvrir et à s'assumer en tant qu'écrivain. Cette histoire (un terme que Manciet semble avoir affectionné au cours des années 1950<sup>19</sup>) est celle d'une découverte de la littérature, comme nécessité absolue, comme activité ayant partie liée avec l'existence de l'écrivain, quoi qu'il arrive.

---

<sup>19</sup> Certaines ont été rassemblées, en français, dans *Les Vigilantes* ; d'autres, en occitan essentiellement, n'ont jamais fait l'objet d'une reprise en volume. On doit le regretter.

Le narrateur, en attente d'improbables études universitaires loin de chez lui, étudie les livres de l'historien latin Tacite, un auteur latin réputé pour sa langue difficile, mais aussi son style remarquable, à la fois économe de mots et riche de significations souvent à peine suggérées. « *On n'ès de ton trabalh sus Tacite ?* » lui demande sa mère dans les premières pages du roman<sup>20</sup>. Le sujet revient dans un des derniers chapitres : « *Gausava pas mèi parlà'm deu mon trabalh de Tacite* », 61 ; « Elle n'osait plus me parler de mon travail sur Tacite », 163). Comme si, entre-temps, ce travail interrompu s'était autrement, réalisé, peut-être par l'écriture du livre que le romancier, comme le lecteur, ont déjà largement rédigé ou parcouru. Tout le début de ce chapitre IX est d'ailleurs parsemé de références littéraires positives que le narrateur mentionne avec une satisfaction non dissimulée. « *Je n'étais plus seul, me semble-t-il, à lire les traductions démodées de Milton ou des Italiens qui savent conter des histoires* » (163). Il aurait même envisagé, n'eût-il pas redouté les moqueries de sa mère, d'« *ouvrir notre Héloïse couverte de poussière et de toiles d'araignées, que les gens du Barrail, depuis Buonaparte, devaient toujours faire relier chez les sœurs* » (163-164).

Ces références explicites, l'expression de ce goût pour la lecture et les « histoires » (celles notamment des Italiens, « *qui saben istòrias* »), précèdent de peu un épisode d'apparence anecdotique dans lequel on peut voir, comme plusieurs remarques incidentes y invitent ailleurs implicitement le lecteur, un *signe*<sup>21</sup>. Il s'agit de la représentation théâtrale à laquelle, un soir, le narrateur se souvient avoir assisté sur la place de la Mutuelle (« *la Cotisa* », 62 et 164 pour la version française). À cette représentation est lié le fil thématique principal du récit : celui de l'amour, aussi bien celui que le narrateur éprouve pour « le jeune homme de novembre » et qu'il avoue dans les dernières lignes du livre, que celui, impossible, qu'aurait pu (dû) lui inspirer Denisa<sup>22</sup>, « *la dròlla de*

<sup>20</sup> 16. « *Où en es-tu de ton travail sur Tacite ?* » (113). Voir aussi 36 et 135 : « *... e comprenoi qu'aqueth obratge de latin l'acabarí pas jamèi. Qu'èra tròp tard* » (« ... et je me rendis compte que ce travail de latin, je ne le terminerais jamais. Il était trop tard. »).

<sup>21</sup> « *Au Barralh, qu'i a signes...* » relève un métayer (50 ; « *Au Barrail, il y a des signes* », 150) ; « *Qu'i vedom tots un maishant signe* » (64 ; « *Nous y vîmes tous un mauvais signe* », 167).

<sup>22</sup> Manciet écrit systématiquement ce prénom *Denysa* en occitan et *Denyse* en

*Bisa*, "la Denisa de là-bas", com nosautis l'aperàvam » (46 ; « la jeune fille du Nord, "Denise de là-bas", comme nous l'appelions », 146). Ce soir-là, en effet, « d'amor que barrèi los uelhs » (« d'amour je fermai les yeux ») : confidence qu'on imagine murmurée, prononcée à voix basse dans cette succession de monologues intérieurs que constitue *Lo gojat de noveme*, roman de de la voix faiblissante et de l'étouffement, des silences accumulés et des aveux toujours différés. Et confidence, comme souvent, dont le sens demeure caché, en tout cas équivoque. Le lieu où se déroule la représentation n'est lui pas anodin. Il est sans doute dans le village le lieu le plus adapté à cette sorte d'activité, comme à la projection cinématographique qui s'en suivit. Mais il a déjà été marqué, dans un chapitre antérieur, par le malheur : c'est là, vers la fin de l'hiver, une nuit, que « le grand érable [...] se déracina » (18 et 114). En cet endroit du manque, de l'arrachement, vont défiler d'autres images, d'autres scènes qui évoquent une situation et des sentiments analogues, mettant ainsi face à face, littéralement, le narrateur et sa destinée malheureuse. Ce soir-là, en effet, c'est *Pyrame et Thisbé* que l'on joue<sup>23</sup>.

On peut penser, bien que rien ne l'indique explicitement, qu'il s'agit de la pièce de Théophile de Viau<sup>24</sup>. Ou, à tout le moins, d'une

---

français.

<sup>23</sup> Cet événement est rapporté dans une seule phrase constituant un paragraphe : dans la respiration du récit, cette mise en exergue est remarquable par l'importance qui est ainsi accordée à une circonstance notable qui concerne aussi bien les habitants du lieu que le narrateur et... le romancier lui-même. Notons encore qu'en occitan le nom de l'arbre est féminin (« *la grana erabla* »).

<sup>24</sup> L'édition de référence (2003) n'utilise pas l'italique : en toute bonne logique, ce n'est donc pas un titre d'œuvre qui est mentionné, mais seulement le nom des deux personnages emblématiques de cette « histoire exemplaire ». Dans la première édition du roman (1964), en revanche, l'italique est employé : « *Piram e Tisbè* » (53). On notera que, dans le manuscrit autographe conservé à Béziers, les trois mots sont précédés et suivis de guillemets, ce qui indique explicitement qu'il s'agit d'un titre.

<sup>25</sup> *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé* fut publié pour la première fois en 1623, dans le volume intitulé *Seconde partie des Œuvres du sieur Théophile* (Paris, P. Billaine). Sur cette pièce, ses origines, sa fortune et l'utilisation de son sujet dans la littérature et sur la scène, voir l'édition qu'en ont procurée, assortie de nombreux documents et commentaires, Bénédicte Louvat-Molozay et Guillaume Peureux, Paris, GF Flammarion, 2015.

version abrégée de celle-ci. Depuis le livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide, en passant par le Moyen Âge, l'histoire des deux amoureux réunis par la mort a inspiré en France et en Europe de nombreux auteurs, parmi lesquels plusieurs dramaturges. Une version très abrégée en prose sous le titre *Les malheurs de Pirame et Thisbé, dans leurs amours*<sup>26</sup>, a fait l'objet d'impressions « de colportage » qui figurent parmi les textes regroupés dans la « Bibliothèque bleue » de Troyes (et d'ailleurs). La pièce de Théophile de Viau est sans doute la plus connue, et sans conteste « l'une des plus admirables tragédies composées en France au début du XVII<sup>e</sup> siècle », comme l'écrivent ses éditeurs de 2015. Manciet a-t-il assisté à sa représentation<sup>27</sup> sur une place de son village natal ? Peut-être. Mais que la mention de cet événement dans son roman soit le fruit du souvenir ou celui de l'imagination de l'auteur, peu importe : c'est son irruption à première vue plutôt inattendue dans le discours du narrateur qui attire l'attention et suscite la réflexion<sup>28</sup>. Et plus encore les éléments sur lesquels l'accent est mis. Il y a d'abord, bien sûr, les échos que la seule mention du nom des deux protagonistes de la fable ovidienne<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Emmanuèle Baumgartner (éd.), *Pyrame et Thisbé. Narcisse. Philomena. Trois contes du XII<sup>e</sup> siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

<sup>27</sup> *Les malheurs de Pirame et Thisbé, suivis de Damon et Henriette*, slnd, 12 p. (BnF, YE-55921). *Pirame et Thisbé*, divisé en quatre parties, occupe dans cette brochure sans couverture les pages 1-5. (Voir Lise Andries et Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), 2003, 928, notice n° 488, et 940, notice n° 628. La BnF possède au moins une autre impression réunissant ces deux textes, [Paris], Impr. De Doublet, sd, 8-Y2PIECE-1266).

<sup>28</sup> Donc pendant ses années de jeunesse (il était né à Sabres en 1923).

<sup>29</sup> Relevons cependant le goût certain de Manciet pour les écrivains « irréguliers » des années 1550-1650, et en particulier, pour ceux originaires de la Gascogne (Montaigne, Du Bartas ou Du Pré par exemple). Un goût qu'il partageait avec son complice et ami Félix-Marcel Castan, l'un des promoteurs, avec Robert Lafont, du « baroque occitan ». (Voir Jean-Pierre Cavaillé, « L'invention de la littérature baroque occitane : Félix-Marcel Castan et Robert Lafont », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2012-02 | 2012, mis en ligne le 21 juin 2012, consulté le 27 février 2015. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/5253> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.5253).

<sup>30</sup> Vers 55-166, édition Lafaye 135-139 ; édition Lafaye-Sers, 155-163. C'est de toute façon le récit d'Ovide qui se trouve en arrière-plan du texte de Manciet comme de celui de Théophile de Viau et de tous ceux, anonymes ou

fait naître et résonner : l'évocation d'une passion impossible, vouée à la destruction, dont Shakespeare s'est lui-même largement inspiré dans *Roméo et Juliette*. À cet égard, les faits représentés sur la scène apparaissent comme le reflet de ceux qu'a vécus le narrateur et qu'il a entrepris de raconter. Bernat est quelque part Pyrame, tandis que Thisbé serait la femme dont il ne saurait être amoureux (Denisa) et encore, au-delà, une image de l'amour interdit, qu'il s'agisse de celui de « Bernat de noveme » ou du « Bernat maquinaire »<sup>31</sup>. Cependant, au-delà de cette communauté de destin, le narrateur du roman retient surtout dans son souvenir un épisode furtif mais précisément inoubliable de cette soirée théâtrale quasi improvisée<sup>32</sup> au village : le surgissement soudain du visage vitriolé par sa maîtresse (« *la soa amiga* ») de l'un des acteurs de la troupe (celui interprétant le rôle de Pyrame ?). La rumeur de cet accident avait d'ailleurs précédé la venue de la troupe. Cet acteur en effet « avait fait courir tout Paris » (« *qu'avè heit galopar Paris tot sancèr* »), mais c'est bien plutôt son visage défiguré qui retient l'attention du narrateur jusqu'à le fasciner et provoquer un étrange face à face entre les deux hommes. Attiré par la meurtrissure de l'amour inscrite sur le visage de l'acteur, le narrateur retient à son tour son attention, jusqu'au moment où la vis du pressoir, mal huilée, manque de s'immobiliser alors que leurs deux regards se croisent une nouvelle fois.

Cet échange des regards, devenant insoutenable, fait rougir de honte le narrateur sans qu'il sache sur le moment pourquoi (« *sabí pas pr'amor* », « je ne sais<sup>33</sup> pourquoi »). Et sans davantage qu'il comprenne, un peu plus tard dans la soirée, alors que le théâtre a cédé la place au cinéma muet et que le même acteur<sup>34</sup> commente

---

non, qui l'ont repris à leur manière. C'est donc à lui, en dernière analyse, que je renvoie pour le confronter, en miroir, au texte du romancier de Sabres.

<sup>31</sup> Une hypothèse que Manciet a clairement écartée dans sa « Letra a Peter Kirsch ».

<sup>32</sup> Les spectateurs sont assis dans l'herbe : « *Calè se seitar dens l'erba, per espiar virar, sus ua platafòrma a vitz de trulh, actors qui jogavan Pirame e Tisbè* » (« Il fallait s'asseoir dans l'herbe, pour regarder évoluer, sur une plateforme montée sur une vis de pressoir, des acteurs qui jouaient Pyrame et Thisbé »).

<sup>33</sup> Le verbe est au passé dans le texte occitan.

<sup>34</sup> « Même » ne figure pas dans le texte : on pourrait aussi comprendre que

les images qu'il fait défiler devant les spectateurs, pourquoi « *sos mòts d'amor me hadón mau* » (« ses mots d'amour me firent mal »). Cette fois, ce n'est plus le visage de l'acteur qui fascine le narrateur, mais plutôt sa voix, « *sa beròia vutz d'empront* » (« sa belle voix empruntée »). Le narrateur Bernat devine dans le visage détruit et la voix venue d'ailleurs (« empruntée », littéralement<sup>35</sup>, et quelque part factice) de cet acteur entr'aperçu un soir celui de l'amour qui le ronge et le détruira jusqu'à son dernier souffle. Mais en même temps cette confrontation devient le lieu et la matière de son écriture en chemin : tel Ovide et tous ceux, dont Théophile, qui lui ont emprunté le récit des amours des deux jeunes Babyloniens, il se découvre comme écrivain et, paradoxalement, compose ainsi, au fur et à mesure qu'il assiste à sa destruction programmée par la maladie, son propre visage. Telle est la métamorphose qui s'accomplit sous nos yeux, de la même façon que, du malheur survenu dans l'espace hors du temps de la légende, est née cette forme d'éternité que concrétise le fruit du mûrier devenu sombre à sa maturité. Faut-il rapprocher l'arbre fatidique témoin et acteur du drame de Pyrame et Thisbé de celui qui fut déraciné par la tempête à l'endroit même où le narrateur assista à cette représentation ? Cet érable (« *la grana erabla* ») absent, en tout cas, continue par là-même de veiller sur le lieu et, par extension, sur le narrateur accomplissant son apprentissage d'écrivain cherchant un amour qui se dérobe.

### Narcisse et la nymphe Écho

Dans *Lo gojat de noveme*, les effets de miroirs sont si nombreux qu'ils semblent gouverner l'architecture du récit. Les miroirs, en tant que tels, y abondent, et leurs reflets s'y dédoublent à volonté. Mais, au-delà, tout ou presque y apparaît comme l'ombre portée de ce qui précède ou la promesse esquissée de ce qui va advenir. Si le récit est l'image d'une voix, d'un bouquet de voix, ces voix n'en finissent pas de se répondre.

---

« *l'actor* » qui commente les images et tourne la manivelle est différent du premier, mais la réflexion du narrateur réunit si étroitement l'un et l'autre par l'émotion qu'ils suscitent que l'on se sent en droit de les associer jusqu'à les confondre.

<sup>35</sup> Comme celle du jeune homme de novembre, qui ne parle que le français (9 : « *parlava pas sonque franchimand* »).

Il en va de même des séquences narratives ou descriptives autour desquelles le récit se développe, au gré d'une temporalité à la fois très précise et pourtant difficile à appréhender dans sa continuité. Ces séquences donnent sa chair spécifique au livre, en lui assignant régulièrement une place dans l'ordre de la littérature, en particulier ancienne. Ainsi, à l'évocation de Pyrame et Thisbé, répond, en résonance lointaine mais bien identifiable, un épisode apparemment né du seul souvenir et dépourvu de références explicites. Mais le lecteur a tôt fait d'y distinguer en filigrane, à peine dissimulées, d'autres figures légendaires : celles de Narcisse et de la nymphe Écho. Nous sommes toujours au chapitre IX (66 et 168). Et au livre III des *Métamorphoses* du poète latin<sup>36</sup>. Ces deux figures y apparaissent comme des doubles des deux précédentes, selon la règle principale qui semble déterminer le déroulement narratif du récit : une logique faite de glissements progressifs, d'effets de fondu-enchaîné et de reprises ou de rappels qui, en creusant et faisant virevolter le temps, créent un vertige dont narrateur et lecteurs se délectent. « *Totun, la transparència de las platanas, au so, lo vèspe linde e immobil, que me hadón la tristèira sabrosa* » (33 ; « Pourtant, la transparence des platanes, au soleil, l'après-midi lisse et immobile, rendaient ma tristesse délectable », 131). Cette incidente pourrait s'appliquer à tout le livre, et d'abord aux deux souvenirs empreints de mythologie qui nous intéressent. La fin du neuvième chapitre s'offre comme un impossible retour à l'enfance. Le narrateur et Denisa, à la demande de cette dernière, se rendent sur l'un des lieux magiques de cette époque révolue : la fontaine, « *la nòsta hont, a la Denisa e a jo* » (« notre fontaine, à Denise et à moi ») où tous deux, enfants, allaient jeter « des cailloux blancs et les sous de la messe » en espérant qu'ils remontent jusqu'à eux du fond de l'eau. « *"Torna, torna, torna !" ce didèm. Mès la hont èra prohona.* » (« "Reviens, reviens, reviens !" disions-nous. Mais la fontaine était profonde. ») Tout, dans l'intervalle, a changé : le sentier qui mène à cet endroit magnifié par le souvenir a été envahi par la végétation, aussi luxuriante que le vocabulaire qui en rend compte<sup>37</sup>. Et la fontaine elle-même est devenue presque inaccessible, désormais dissimulée aux regards des simples

<sup>36</sup> Vers 339-510, édition Lafaye, 117-123 ; édition Lafaye-Sers, 126-137.

<sup>37</sup> Cette phrase a été citée plus haut.

passants. Parvenir jusqu'à elle et tenter d'en ressusciter la réalité passée revient ainsi à contempler, soudain, l'espace béant des heures et des années enfuies à jamais. À la surface de l'eau enfin retrouvée, une fois la mousse et les feuilles écartées, comme le soir de la représentation de *Pyrame et Thisbé*, tout se joue quand les regards des deux protagonistes sont sur le point de se croiser : le narrateur n'ose pas (« *Gausavi pas espiar* ») regarder Denisa, mais il s'aperçoit alors que celle-ci regarde son visage dans l'eau. « *Que ns'i espiem. Qu'abaishàvam lo cap. Comprenom tot d'un còp que ns'aimàvam pas.* » (« Nous nous y regardâmes. Nous baissions la tête. Nous comprîmes soudain que nous ne nous aimions pas »).

Du long développement d'Ovide aboutissant à la métamorphose de Narcisse en la fleur qui porte son nom, Manciet n'a retenu que quelques éléments pertinents pour son récit. La quête amoureuse impossible, parce que l'un des deux protagonistes cherche toujours à s'éloigner de l'autre. La découverte du visage sur le miroir d'eau de la fontaine. Et les jeux de résonances inversées qui incarnent, comme dans le récit antique, l'incompréhension entre le narrateur et Denisa. Des résonances dont était déjà porteuse la formule, fallacieusement magique, du temps de l'enfance, qui ne parvenait pas à faire revenir les cailloux et les sous de la messe à la surface de l'eau. Et ce commentaire glissé *a posteriori* dans le temps du récit : « *Mès la hont èra prohona* ».

Cet épisode renvoie aux nombreuses fontaines guérisseuses des Landes<sup>38</sup>, mais ici encore, l'effet et le sens produits sont à l'opposé d'un simple réalisme : la présence en filigrane du texte d'Ovide, et, tout autant, des multiples réécritures et gloses dont ont été l'objet la figure de Narcisse et, à un moindre degré, celle de la nymphe Écho, tout cela nous transporte dans un univers imaginaire qui appartient en propre au narrateur et donc à Bernard Manciet.

En fin de compte, les deux récits, de Pyrame et Thisbé d'une part, et d'Écho et Narcisse d'une autre, définissent l'univers du roman et en dessinent l'organisation narrative, imaginaire et esthétique. Le paysage (lieux et moments de l'année) comme les principaux personnages, masculins (les trois « Bernat », le docteur

---

<sup>38</sup> Olivier de Marliave, *Sources et saints guérisseurs des Landes de Gascogne*, L'Horizon chimérique, 1999. Une fontaine guérisseuse dédiée à saint Eutrope se trouve à Trensacq, où résidait l'auteur du *Gojat*.

Hazà, Matieu le domestique...) et féminins (Denisa, Marià Doloriska, la mère du narrateur, Annà la servante...) obéissent à ces deux histoires dans l'histoire. Ou, plus exactement, ces deux histoires, apparemment anecdotiques et ornementales, sous-tendent et jusqu'à un certain point explicitent les relations qui font exister ensemble ces personnages et ce paysage sous le regard du narrateur, apprenti latiniste déjà capable de lire Tacite, un auteur réputé pour sa difficulté et ses talents de styliste. Mais il s'agit d'une explicitation discrète, jamais avouée comme telle, et dont on ne peut pas être totalement certain qu'elle ne serait pas un leurre, un trompe-l'œil. Que l'ordre de leur apparition dans le récit de Manciet ait été inversé est peut-être dû au seul hasard. Mais le fait d'avoir d'abord mentionné explicitement l'histoire de Pyrame et Thisbé, puis, sans explicitation, celle de Narcisse et d'Écho, au contraire de ce que l'on observe chez Ovide, prend un sens particulier pour le lecteur. Dans le labyrinthe de l'écriture mancietienne, ce non-dit, comme beaucoup d'autres, attire paradoxalement notre attention, déjà mise en alerte par le surgissement quelques pages auparavant de Pyrame et de Thisbé. De plus en « noyant » le récit des amours impossibles de Narcisse et d'Écho dans son propre récit, le narrateur du *Gojat* procède par avance à leur confusion, et fait de son triple apprentissage de la maladie mortelle, de l'amour et de l'écriture (gasconne) le retentissement présent de la fable antique recueillie et mise en scène par Ovide.

Une fois identifiée la trame ovidienne sous-jacente, on est frappé par les multiples ressemblances entre les deux *histoires* (rappelons que c'est ainsi que le roman de Manciet avait été qualifié lors de la première publication, dans la revue *Vida Nova*, de son chapitre initial). Le dédoublement du narrateur en cet autre lui-même que représente le jeune homme de novembre nous renvoie à celui de Narcisse découvrant son propre corps et son propre visage à la surface de l'eau, et ne pouvant résoudre le dilemme généré par cette découverte que par la mort. Les miroirs dans lesquels Bernat le narrateur et le jeune homme venu d'un ailleurs énigmatique surprennent leurs visages respectifs répètent presque à l'infini ces confrontations dont la figure de Narcisse demeure l'origine et le modèle. Nouvelle et impossible Thisbé, mais aussi et surtout nouvelle Écho, Denisa/Denysa, dans un jeu subtil et quelque peu pervers de tremblements à la surface de la

fontaine, vient troubler un temps l'image du mystérieux jeune homme dans l'esprit de Bernat. De ces miroitements sans fin, de ces images toujours renvoyées dont on ne sait plus lesquelles sont « réelle » et lesquelles ne le sont pas, ou pas encore, ou plus du tout, surgit le livre, unique objet, peut-être, de cette étrange et complexe mise en scène.

Les deux métamorphoses du poète latin créent, à partir de situations tragiques, de l'émerveillement et de la beauté. Les fruits du mûrier auprès duquel étaient convenus de se retrouver Pyrame et Thisbé, auparavant blancs comme la neige, prennent une couleur rouge sang virant au noir. Tandis qu'à la place du corps disparu<sup>39</sup> de Narcisse surgit « une fleur safranée, au pistil ceint de pétales blancs » (O. Sers). Et que la nymphe Écho devient pour toujours une voix, répétant les dernières syllabes des paroles d'autrui en leur donnant ainsi un sens nouveau, insoupçonné. Cette présence d'Ovide en filigrane du texte de Manciet a-t-elle été voulue ou non ? On pencherait nettement pour la première hypothèse, que les activités de latiniste du narrateur rendent plus que plausible. Mais là n'est pas la question : la présence de la fable s'impose à nous, lecteurs, de façon à la fois discrète, souterraine, et cependant inévitable. Parce que la fable est à la fois elle-même et plus qu'elle-même : une sorte de substrat commun au lecteur, au narrateur et à l'écrivain qui favorise les rencontres et les complicités, entre dits et non-dits, évitements et coïncidences.

#### ***Lo gojat de noveme* : un « retour » d'écriture ?**

*Lo gojat de noveme* a plus d'une fois suscité des commentaires polémiques ou, à tout le moins, des interrogations. Manciet lui-même n'a pas été le dernier à favoriser de telles réactions, quand il a cherché à dévaloriser ce texte en lui accordant une valeur très secondaire dans son parcours d'écrivain.

Bernadette Delcomminette notait dans le très intéressant mémoire qu'elle a consacré à Manciet qu'il était assez difficile de situer avec exactitude dans le temps ses premières œuvres, entre la durée de ses séjours en Allemagne, commencés semble-t-il dès 1945<sup>40</sup>, et son retour dans les Landes, en 1956. *Lo gojat de noveme*

<sup>39</sup> « Corps absent », traduit joliment Olivier Sers.

<sup>40</sup> Malgré les indications fournies par l'auteur lui-même (à Bernadette Delcomminette d'abord, 20 de son mémoire) et les recherches menées à ce

appartient sans nul doute à cette période landaise, qui s'est poursuivie jusqu'à la disparition de l'écrivain. Mais il puise ses racines dans l'époque allemande de l'écrivain : d'après les réponses faites à Christian Laborde en août 1978, c'est dans une auberge des bords de la Sarre, pour tromper l'ennui d'un jour de pluie, qu'il en aurait commencé la rédaction en compagnie de Bernat Heimburger. Le nom de ce second auteur, dont nous ignorons quelle fut au juste sa participation, disparut par la suite : dès 1959, date de la publication d'un autre chapitre du roman dans la revue *ÔC*, seul subsiste celui de Manciet, au bas d'un texte qui n'est plus en languedocien, comme en 1957, mais en gascon. La rédaction du *Gojat* ferait ainsi la transition entre la « période allemande » et la « période landaise » de l'auteur, des rives de la Sarre à la forêt de la Grande Lande. De l'Allemagne, en tout cas, nulle trace dans cette œuvre qui apparaît comme immergée dans la terre natale de Manciet, le monde extérieur à la Lande n'y étant présent que comme un « autre monde » (Bordeaux, l'Espagne, Paris, etc.) dont le *gojat*, qui ne parle que le français, serait le représentant, doublement incongru, puisqu'à la fois étrange et étranger.

On peut croire Manciet quand il confiait à Christian Laborde que ce texte, au début, n'a été qu'un amusement destiné à tromper le temps. Mais on doit aussitôt remarquer que cet amusement semble très vite s'être transformé en quelque chose de plus sérieux : d'un premier chapitre esquissé en Sarre avec un complice, on serait passé très vite à la rédaction d'une suite de quatorze. Il faut aussi noter que ce premier chapitre contient déjà en germe les treize autres. Certains des motifs jouant un rôle majeur dans la suite du roman y sont déjà présents, de façon explicite. Il y a bien sûr le « jeune homme », baptisé « Bernat » par le narrateur, à son image, et sans lequel le récit n'existerait tout simplement pas. Annà, la servante du Barrail. Et encore le docteur Hazar, « notre cousin » ; et le chien-loup du narrateur. Sans oublier, bien sûr, l'environnement extérieur : le vent, le feu dans la cheminée, la pluie « au goût de citron », la rumeur du train filant

---

sujet (Courouau, Latry, Pic) des zones d'ombres demeurent sur cette période décisive pour l'élaboration de l'œuvre. La mise en perspective chronologique la plus détaillée, parce que nourrie de faits et de témoignages nouveaux, est celle de Courouau 2010.

au galop vers l'Espagne... Et, surtout, la présence des miroir, réels ou imaginés. Et, dans la chambre où l'on avait coutume de faire dormir le jeune homme, les armoires contenant les remèdes du docteur, dont les bocaux de sirop et de poisons, appelés, on le sait, à constituer, au chapitre XIII, l'un des motifs centraux du récit. Autant, donc, de fils à tirer, qui font de ce premier chapitre, écrit au seuil de la disparition du narrateur et rempli des échos de tout ce qui devait se passer par la suite, une matrice narrative prête à fonctionner à plein.

En outre, Manciet n'a pas gardé ce texte dans ses tiroirs : que deux chapitres en aient été publiés entre 1957 et 1959 dans deux revues différentes est révélateur d'un certain intérêt à son endroit de la part de son auteur mais aussi des animateurs de ces publications. Pourrait-on aller jusqu'à dire que *Lo gojat de noveme* a été, dans certains milieux (liés à la littérature occitane), un texte « culte » avant même d'avoir été publié ? Probablement. Si l'on pousse un peu plus loin le paradoxe, on est tenté de suggérer que cette aura, comme les dénégations, y compris tardives (1978 face à Christian Laborde) de Manciet, signalent le caractère particulier de ce texte : particulier dans le *mundillo* de la littérature occitane, assurément ; mais aussi, et c'est pour nous plus important, pour son auteur. Le *Gojat*, qu'il a pu, entre autres qualificatifs, considérer comme une « peccadille », a bien été publié peu de temps après son écriture, en extraits puis en totalité, et sa carrière par la suite n'a pas été celle d'une œuvre mineure, ou reniée. Alors même, nous le savons, que Manciet a laissé de côté un assez grand nombre de textes en français ou en occitan, parfois inachevés, parfois de dimensions considérables, allant même jusqu'à en égarer, volontairement ou non, le manuscrit. Un exemple remarquable mais pas unique de ces « oublis » concerne le grand poème intitulé *La tentation de saint Antoine*, écrit peu ou prou à la même époque que le *Gojat*, mais largement demeuré dans l'ombre<sup>41</sup>. Avec ce poème fleuve et le court récit qui nous occupe, Manciet semble avoir hésité entre deux voies : celle d'une écriture poétique au long cours en français<sup>42</sup>, abandonnée par la

<sup>41</sup> Tardif 2010 ; Latry 2012. Vaste poème du retour, à travers notamment la mort du père, cette *Tentation* a été écrite, en français pour l'essentiel, alors que Manciet, comme il le signale lui-même, avait un peu moins de quarante ans.

<sup>42</sup> Telle est l'hypothèse formulée à son sujet par Jean-Pierre Tardif et Guy

suite, et celle d'une prose en occitan, qu'il devait poursuivre jusqu'au bout<sup>43</sup>. Si la chronologie détaillée de cette période d'hésitation nous échappe, reste le fait que le *Gojat* est le livre d'un choix, face à une « tentation » : celui d'une écriture en occitan, que le narrateur effectue en traversant quelque chose qui ressemble à une mort longuement éprouvée, malgré les dimensions réduites du récit. Le *Gojat* devait avoir une « suite », en occitan. La *Tentation*, elle, fut « suivie » de *L'enterrament a Sabres*, en occitan lui aussi.

*Lo gojat de noveme* est le récit d'un combat, d'une lutte sinon avec l'ange, à tout le moins avec soi-même. Tout, à y bien réfléchir, y est conté sur le mode de l'affrontement, d'une relation d'amour et de haine<sup>44</sup> entre deux faces d'un même sujet à la recherche de son image, de miroir en miroir, jusqu'à la reconnaissance finale. Dans cet affrontement, le chapitre XIII occupe une place remarquable : la scène répétée dite « des poisons », où les deux *Bernat* cherchent régulièrement à frôler la mort, est révélatrice de la nécessité qu'il y a d'en finir avec le dilemme qui constitue le cœur narratif et finalement l'enjeu majeur du récit. Pour que ce récit existât et atteignît son but, il importait en effet que le narrateur l'emportât sur ses doubles à la fois nécessaires et encombrants, parce que funestes. Et donc qu'il disparût, afin que son souvenir fût fécond. Cette tâche accomplie jusqu'à son terme, un moi pouvait se recomposer, dont la clé de voûte serait le monde landais, révolutionné par les séjours

---

Latry. On trouve cependant dans la bibliographie de François Pic (Pic 1996, 232), à la rubrique des inédits (Théâtre), sous ce même titre, un texte décrit comme « manuscrit en occitan perdu, existe en brouillon et traduction française ». Si tel était le cas, la « crise » des années 1950 serait essentiellement interne à l'écriture en occitan, mais tout aussi forte et productive.

<sup>43</sup> Quand je me suis intéressé à cette question, en 1996, sous le signe du souffle, j'ignorais tout de la *Tentation*. L'existence de ce texte hors norme, dont seuls de courts passages ont été depuis publiés, ne remet pas en cause les éléments de chronologie sur lesquels je m'étais alors interrogé. Elle met au contraire en relief l'importance de la « crise » affrontée par l'écrivain dans cette œuvre et dans le *Gojat*.

<sup>44</sup> Deux mots surtout donnent corps à cette détestation amoureuse : *nharra* (rendu par « rage »), utilisé dès le début à l'endroit du *gojat*, et *hasti/hastiar* (« dégoût/dégoûter »), qui caractérise au chapitre XIII (celui « des poisons ») l'attitude du narrateur à l'égard de son deuxième double, le *maquinaire*.

allemands et l'expérience d'une écriture en français éprouvée au plus profond d'elle-même avec la *Tentation de saint Antoine*.

Le passage par les grands mythes de la littérature européenne, en l'occurrence ceux enregistrés dans les *Métamorphoses* d'Ovide, une source quasi inépuisable, donnait son plein de sens à cette recomposition. C'est bien par toute une tradition littéraire que le gascon de Sabres et de la Lande était récupéré et libéré de ses chaînes pour servir à tous les usages et à toutes les aventures, y compris les plus inattendues et les plus téméraires. À cet égard, le *Gojat*, malgré les apparences, se présente à nous comme un roman d'apprentissage, à la fois bref, par ses dimensions matérielles, et cependant délivré du poids du temps : la brièveté s'y transmue en longue durée grâce à un appareillage narratif particulièrement complexe, et d'une belle efficacité. Le parfum de mythologie qui plane, discrètement, sur le récit contribue puissamment, par sa force d'évocation, à cette transmutation dont les retentissements vont bien au-delà de ses seules résonances littéraires. Ovide fournit à l'écrivain un langage capable de beaucoup dire et suggérer et, avec lui, un ensemble de signes et de figures à la fois très généraux et très personnels. Telle est sans doute une des raisons pour lesquelles le *Gojat* ne veut, littéralement, comme a pu l'affirmer son auteur, rien dire, et parvient cependant à exprimer sans paraître y toucher vraiment un grand nombre de choses. De *secrets*, pour reprendre un motif qui traverse le livre et qui se trouve au centre des préoccupations de la plupart des personnages, comme du lecteur. Le premier de ces secrets étant sans doute, par sa force symbolique remarquable, l'omniprésence d'Ovide et de ses *Métamorphoses*.

**Philippe Gardy**  
CNRS (LAHIC-IIAC)  
Université Paul-Valéry, Montpellier 3

## Notes bibliographiques

OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992 ; Folio classique (n° 2404), 2015.

—, *Les Métamorphoses*, texte établi par Georges Lafaye ; émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, 2<sup>e</sup> tirage revu et corrigé, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

COUROUAU, Jean-François, « Du côté de l'Allemagne », *Europe*, n° 971, 2010, 325-338.

DELCOMMINETTE, Bernadette, *Bernard Manciet : modernité gasconne*, Mémoire de licence en philologie romane, multigraphié, Université de Liège, 1977.

JAVALOYES, Sergi, Bernard Manciet lit « Lo gojat de noveme », *Occitanica - Mediatèca Enciclopedica Occitana / Médiathèque encyclopédique occitane*. [Lecture en occitan du premier paragraphe du roman, jusqu'à « ... que vedèn lo larèr a hlamejar », 9 ; date de l'enregistrement : 2002 ?].

KREMnitz, Georg, « Les versions françaises du *Gojat de novèmer*, première approche », in Guy Latry (éd.), *Bernard Manciet. Le feu est dans la langue*, Bordes, CELO, Bordeaux, Willam Blake & CO. ÉDIT., 1996, 193-202.

LATRY, Guy, « Les danseurs de Spire. Catherine Paysan et Bernard Manciet, une rencontre en Allemagne », in Évelyne Brandts, Rainer Riemenschneider éd., *Déchirures culturelles, expériences allemandes : les rapports de civilisation dans l'œuvre de Catherine Paysan*, Paris, L'Harmattan, 2012, 133-143.

PIC, François, « Essai de bibliographie de l'œuvre publiée et inédite de Bernard Manciet », in Guy Latry (éd.), *Bernard Manciet. Le feu est dans la langue*, Bordes, CELO, Bordeaux, Willam Blake & CO. ÉDIT., 1996, 203-241.

TARDIF, Jean-Pierre, « Bernard Manciet. *La tentation de saint Antoine* », *Europe*, n° 971, mars 2010, 284-294.