

## CINQUANTA ANYS DE POESIA OCCITANA (1940-1990)

¿Com es pot parlar de la literatura occitana? Recordant que tota literatura és, abans que res, literatura d'una llengua, i que el destí d'aquesta llengua, quan és particularment problemàtic, cau amb tot el pes sobre el destí de la literatura, el qual modela i condiciona segons les seves dissorts i les seves mancances acumulades? I sense oblidar que, des de fa una pila de segles, la creació literària en occità s'ha nodrit, gairebé de forma exclusiva, d'obres franceses, fins al punt que la literatura occitana, sovint, i més d'un cop per raons justes, ha pogut ser considerada com un apèndix, una extensió, fins i tot un registre a penes original de la literatura en francès? O encara insistint sobre la capacitat dels escriptors a teixir entre generacions, en contra del pes dels models dominants i de les influències decididament massa tiràniques a causa de la seva direcció única, unes solidaritats pròpies del seu univers lingüístic i de les seves eleccions temàtiques i lingüístiques?... Voldríem poder evocar la poesia occitana d'aquesta segona meitat del segle XX, tot fent abstracció d'aquestes interrogacions, de les quals compremem alhora el caràcter inevitable —perquè cap escriptor no ha pogut decidir d'expressar-se en occità sense sotmetre's poc o molt a les seves exigències i insuficiències—: imposant d'entrada un límit sociològic a la lectura de les obres, aquestes podrien, ben de pressa, reduir la literatura a una simple funció terapèutica que consistiria a tapar, bé o malament, les mancances d'una societat que no respondria pas al desig del poeta, en lluita amb la «seva» llengua.

Però també cal admetre que aquest «aspecte previ de la llengua», que aquesta qüestió vital amb la qual el poeta s'ha de barallar per força, representa la sort mateixa de l'escriptura poètica occitana: constantment retornat a la dura realitat dels mots, l'escriptor no existeix ni perdura si no és en la seva lluita sense fi amb un llenguatge que sempre s'escapoleix una mica més. I aquesta inseguretat original, a condició que no es dissimuli darrere les certituds repetitives d'una retòrica massa ben apresada i tancada d'una vegada per sempre, esdevé aleshores font insondable d'una meditació sobre el Verb,

sobre l'ésser del llenguatge perpètuament enfrontat a la seva pèrdua i a la seva absència.

\* \* \*

Ningú no s'ha de sorprendre que, sota aquestes condicions, la poesia occitana d'aquesta fi de segle s'hagi construït, agafant camins a vegades divergents, a la manera d'una autèntica metafísica del Verb. Però que potser es podia donar a conèixer, des del seu origen, com una altra cosa, ja que no podia prendre consciència d'ella mateixa sinó era a través de la seva precarietat fonamental, la relació consubstancial amb una llengua-abisme, alhora immensament rica i diversa, i cada dia més fugissera, a punt d'esvair-se? Per comprendre millor els entrejocs i les dades i les possibilitats de joc d'aquesta situació de destret, és indispensable de resituar els assaigs poètics dels anys 1940-1950 — període clau per a la redefinició dels itineraris més actuals — en el llarg temps de les naixences i renaixences de l'escriptura occitana. En efecte, en aquesta època el joc de les referències literàries i, més àmpliament, culturals juga de manera plena, en relació dialèctica intensa amb la realitat social d'una llengua certament ben present, però massa sovint deixada sense conreu. Com a teló de fons, l'Edat Mitjana trobadoresca: l'art dels trobadors, certament, és ben conegut, però el retrobament d'aquesta aventura poètica excepcional amb els escriptors occitans del segle XX contribuirà profundament a la renovació dels temes i dels estils. Poetes tan importants com Renat Nelli (1906-1982), Joan Mouzat (1905-1986) o fins i tot Robert Lafont (1923) proposen, cadascú de la seva manera, una lectura oberta dels grans antepassats medievals, i n'integren els grans ensenyaments en les obres de creació: Com es poden llegir reculls com *Entre l'esper e l'absència* (1942) i, més encara, *Arma de veritat* [ànima/arma de veritat] (1952) de Nelli, sense trobar-hi, llargament madurats i assimilats, els ritmes i els jocs d'amor, de mort i de silèncis dels trobadors, o els derivats espirituals dels mestres pensadors del catarisme? Com no trobar, en els poemes carregats de paraules i de sentit del *Dieu metge* [Déu fetiller] (1950) de Joan Mouzat, els ecos sàviament i carnalment recompostos de tal

o tal altre vers de Guilhem Pèire de Cazals, Arnaut de Tintinhac o Gaucelm Faidit, tres trobadors dels quals Mouzat va ser editor? I com no concedir a Robert Lafont, poeta de *Dire* (1957) i de, molt més proper, *Lausa per un soleu mòrt e reviuat* [Escrit per un sol mort i ressuscitat] (1984), el benefici d'una llarga i profunda familiaritat amb l'«Europa occitana» medieval, quan es forjava l'art de *trobar* i s'intercanviaven les cultures i les ideologies?

Aquest redescobriment actiu dels trobadors i, més àmpliament, de l'Edat Mitjana d'Oc, entre 1940 i 1960, no constitueix pas en ell mateix un fenomen nou; però probablement és nova la fecunditat creadora d'aquest retorn a les fonts d'una llengua i d'una civilització vives. Tal com va ser nova, alguns anys més tard —a la fi dels anys cinquantes aquesta vegada— la gran immersió en la poesia occitana dels segles XVI i XVII, en aquesta inflexió europea del barroc, veritable festa dels mots i de les imatges d'on altres poetes —un Bernat Manciet, per exemple— van saber extreure forces d'escriptura inèdites.

Caldria encara mencionar, ambigu i menys espectacular, però tanmateix decisiu, el gust depurat i radicalment rejuenit per l'oralitat popular: gust pel mot just, o rar o fins oblidat; per la imatge trivial que l'encerta; i, paral·lelament, una passió de vegades perillosa, però sovint rica d'ecos i de metamorfosis, per la forma de ser i de pensar, els hàbits del cos i dels sentits. Així la poesia d'un Ives Rouquette (1936), llargament i subterràniament nodrida de les recerques etnològiques d'un Jacques Lacroix Daniel, d'un Fabre, d'un Claude Achard; mentre que Marcèla Delpastre (1925), a les altes terres llemosines, reprenia els fils dels contes populars i, més àmpliament, d'aquesta «gran paraula», en la qual un altre poeta, Max Rouquette (1908), ens convidava a descobrir la llibertat més interior, la del Verb que pot saber «dir-ho tot», per poc que prengui consciència de la seva força i vastitud amagades.

Tots aquests retorns a les fonts, ja us n'haureu adonat, apareixen en tant que rebuigs oposats a la tradició poètica immediatament anterior: aquella que surt del pensament i de l'obra mistralians i de la continuació del Felibritge. Aquest refús o, com a mínim, aquesta oposició, són ben coneguts: han creat nombroses i

a vegades violentes polèmiques que aquí no ens interessien directament. Però aquestes polèmiques avui atenuades, com que han tingut ressons realment importants en l'escriptura occitana i, singularment, en l'escriptura poètica, mereixen ser evocades si més no breument. Si el mistralisme, en l'accepció més ampla del terme, s'ha constituït a poc a poc, per no dir que s'ha estancat, en un cos de doctrines organitzat, fins al punt de ser reivindicat per alguns com una filosofia, ha estat igualment, i probablement abans que qualsevol altra cosa, una ideologia lingüística i, més a fons encara, una *escriptura*. Els grans poemes de Mistral, del *Miréio* (1859) al *Pouèmo dóu Rose* [El poema del Roine] (1987), així com les abundants *Proso d'armana* [Proses d'almanac], breus narracions edificants que desenvolupen temes popularitzants, han fixat alhora una llengua normativa —el provençal mistralià, l'inventari del qual es troba al gran diccionari anomenat *Tresor dóu Felibritge* (1878-1886)—, la qual, faltada de funcions més oficials, va ocupar des de la fi del segle XIX la formació de llengua literària i, principalment, la de *llengua poètica*.

Un procés així no té per ell mateix res d'excursionista, però l'aspecte monumental de l'obra mistraliana i, potser encara més, el paper de model que molt ràpidament hagué d'acomplir només en el domini de la literatura, van fer que ben aviat aquesta norma fos una mica asfixiant. Davant d'un procés diglòssic molt potent, allò que no havia de ser més que un assaig fecund de normativització lingüística, es transformà massa de pressa en una mena de llenguatge immòbil que rebutjà tot tipus de contacte amb l'occità parlat: seguint els passos mistralians es desenvolupa una literatura de la fidelitat absoluta —en major o menor grau, segons el cas— que s'installa en un univers acuradament tancat. Un dels mantenidors més primmirats d'aquesta ortodòxia, el poeta Suli-André Peyre (1890-1961), afirmava l'any 1959, en una obra consagrada a Mistral, a propòsit de la publicació de *Miréio*: «Purificació de la llengua provençal, al temple de l'eternitat, després de la momificació trobadoresca i sis-cents anys de pollució dialectal i patuesant.» Posició extrema, segurament de gran dignitat, però de la qual hom s'adona, amb la perspectiva del temps, que reposava sobre una voluntat sen-

se concessió de replegament sobre ella mateixa: com si, de manera definitiva, el «reialme de la llengua» no fos d'aquest món i la poesia tingués, des d'aleshores, l'única funció de celebrar repetidament aquesta reclusió, aquesta separació irreversible.

Aquesta deriva mistraliana, aquest abandó a les úniques virtuts d'una llengua a partir d'un moment sacralitzada i separada del seu temps i del seu espai històrics, portaven a l'evidència d'uns gèrmens d'exhauriment previsible. Però també han estat el lloc d'una poètica particular, les exigències de la qual han aconseguit, en el millor dels casos, que sortissin obres dignes d'interès sobre les quals tornaré una mica més endavant.

### Tres fonts per a una revifalla

La crítica potser més radical del mistralisme poètic és la que es dedicà, al voltant del 1930, a desconstruir de dalt a baix l'edifici retòric elaborat pacientment d'ençà de la publicació de *Miréio*. No es tractava, evidentment, de renegar del fort poder poètic dels textos mistralians, sinó més aviat d'entroncar de nou, seixant anys més tard, amb el meravellament que havia presidit l'elaboració del gran poema del 1859. I és un breu text en prosa *Secret de l'èrba* (1934; havia de ser recuperat en el primer volum de *Verd paradís*, publicat el 1962), allò que marca, conjuntament amb el poema aparegut l'any 1931 a la revista *Oc* («Paraulas per l'èrba»: es pot notar la similitud del títol d'aquests dos textos veritablement fundadors), aquesta voluntat de ruptura i de renovació: Max Rouquette, com per efracció, acabava de fer caure el mur de les paraules justes, elevat pel mistralisme més conformista, i empenia, amb veu baixa, amb humilitat i moderació, l'exploració d'un llenguatge inaudit. D'aquesta manera, *L'èrba* esdevenia, realment i simbòlicament, el lloc privilegiat per escoltar de manera atenta i pacient el murmurí de la llengua, de les seves formes més elementals, més simples, però també, conseqüentment, de les més precioses, car eren les més essencials. En aquest univers d'inici del món, d'alba retrobada on la puresa del silenci deixa filtrar l'esclat primer de les coes i dels éssers,

tot torna a tenir sentit, i el bri d'herba més petit, el frec d'ala més lleuger, esdevenen objecte poètic. L'herba, des d'aquell moment, acull el poeta «coma una amiga», i aquests retrobaments discrets marquen l'inici d'un nou naixement.

Aquesta poètica de la proximitat reconquerida, aquesta familiaritat sòbria i precisa amb «les coses» i, més encara amb «el nom de les coses», que les conté i les expressa de la manera més justa possible, és tanmateix tot el contrari d'una ascensió fins als orígens paradisiacs del món. Cal parar-hi esment: quan transcrivia els *Sòmis dau matin* [Somnis del matí] (1937) i després els *Sòmis de la nuòch* [Somnis de la nit] (1942), Max Rouquette posava els primers mollons d'una autèntica metafísica del Verb, d'una recerca llarga i difícil de les paraules i les expressions, aquests éssers de l'absència que el poeta, «*etèrne romieu jos un cèu / traversat d'absència d'aucéu*» [etern romeu sota un cel / travessat d'absència d'ocell] («Los aucèls qu'ai crosats, *Sòmis de la nuòch*) persegueix fins al cor de les tenebres originals. De fet, des de la publicació dels dos primers reculls de Max Rouquette són intensament presents els principals mites de l'escriptura literària que arquitecturen aquesta metafísica del Verb. Una metafísica que els llibres posteriors (*La pietat dau matin*, 1963); i sobretot *Lo maucòr de l'unicorn* [El turment de l'unicorn], (1988) aprofundirien, amb una rara densitat. Mite, per una banda, del poeta testimoni de la seva pròpia absència i, a partir d'aquí, de l'absència dels homes al món: éssers, coses i paraules són, a través del temps illimitat, els pelegrins indiferents d'una fe, l'únic dogma irrefutable de la qual és la presència arreu del no-res:

*Aquela votz qu'ausiguèron antan  
los aucèls de mai de mila ans  
canta dins la ramilha  
e l'aiga miralha au desèrt  
las planas etèrnas de l'èr.*

[Aquella veu que sentiren antany / els ocells de fa més de mil anys / canta entre el brancatge / i l'aigua emmiralla al desert / les planes eternes de l'aire.] (*La pietat dau matin*). I mite, per altra banda, dels

sòmis, aquestes figures immòbils, hieràtiques, que formen els mots en tal o tal altre moment de la seva deriva temporal, i que el poeta, guaita impàvid, aconsegueix, per un instant, de capturar i reproduir en els filats de la seva paraula. Probablement, cap poema no mostra millor aquesta espera flotant, aquesta esperança desesperada, que la «Cançon de l'aranha» (*La pietat dau matin*), aparentment una innocent «chantefable»,\* però en realitat una representació abissal de l'ofici poètic. «Ofici de viure», segons les paraules de Cesare Pavese, i ofici de teixir la vida i la mort, la plenitud de l'ésser i el no-res, fins a fer visible la tela de l'escriptura, a les seduccions de la qual, el poeta, guaita aguaitat, acaba sempre deixant-s'hi capturar:

*L'aranha dau calabrun,  
calabrun e calabruna,  
cala au vèspre son filat,  
per prene lo clar de luna.  
Fa de tela  
son estèla  
e crei que ne paliràn  
las ensenhas dau cèu grand.*

[L'aranya del capvespre, / capvespre i capvespre, / cala al vespre son filat, / per prendre el clar de lluna. / Fa de tela / sa estrella / i creu que n'empallidiran / les constel·lacions del cel gran.] (*La pietat dau matin*).

Obra llargament meditada, lluny de tota xerrameca, buscant, sense cap èmfasi, només la «veu blanca» capaç de fer sensible l'aparició tot seguit esvaïda del *mot*, la poesia de Max Rouquette s'ha reelaborat, recentment, al voltant de les composicions nocturnes de *Lo maucòr de l'unicorn*. En aquest llibre, molt sàviament compost, es tornen a trobar les obsessions dels reculls anteriors; però hi apareixen com amplificades, desmesuradament amplificades per la presència carnal de la mort, del no-res, dels quals, cada poema, amb un gran refinament de ritmes i de formes, proposa una aproximació

\* N. del T.: composició medieval que alterna el vers (cantat) i la prosa (recitada o parlada).

cada cop més aguda. De la sextina al *romance*, passant per l'*haikú*, es persegueix, inexorable, aquesta odissea de la paraula humana, deslligada de tota humanitat:

*Las paraulas son de lutz en camin,  
que sabon pas se quauqu'un las espèra.*

*La nuòch inacababla.*

[Les paraules són llum en camí, / que no saben si algú les espera. // La nit inacabable.]

Per a Max Rouquette, l'alba dels mots ens remet a la seva desaparició, i el poeta és justament el qui tot despullant la llengua dels seus antics oripells, arriba a retrobar el contacte amb la nit original on parpellegen les paraules dels homes. Tota altra és l'experiència poètica de Renat Nelli, gairebé contemporani seu: home de sabers múltiples, ara historiador, ara filòsof, o bé etnòleg, analista dels trobadors o de les lletres càtars, Nelli concep l'escriptura en occità —també va ser, al contrari de Max Rouquette, poeta en llengua francesa— com el lloc on tots els coneixements s'ajunten i se sublimen en una mena de gran cant sobirà. «Me vòli afonsar dins l'Occitània antica e de totjorn...», escrivia l'any 1965, en respondre a una enquesta de la revista *Viure* dedicada a les opcions culturals i lingüístiques dels escriptors occitans. Fòrmula lapidària que expressa perfectament aquesta ambició totalitzadora: arribar, al final d'un llarg procés d'assimilació i de meditació dels guanys de la civilització occitana, a una síntesi on les idees, les imatges i la llengua seria tot u.

Sí la poesia de Max Rouquette és una desconstrucció del món i de les paraules («Çò que cerque, Senhor, en fòra / de tas flors e de tos aucèls / es lo desèrt, es la mar granda / enauçada encar de ta man, / es lo monde nus de tas aubas...») [Allò que cerco, Senyor, a part / de les teves flors i dels teus ocells / és el desert, és la mar gran / enlaira-da encara de la teva mà, / és el món nu de les teves albes...], enuncia l'últim poema dels *Sòmis de la nuòch*), la de Renat Nelli és construc-



ció, convocació llargament concertada de les referències culturals més soterrades en benefici d'una escriptura alquímica, capaç de reformular-ne el contingut. Car aquest edifici de cultura és tot el contrari d'una simple transposició: es tracta certament d'una transmutació calculada, d'una veritable escenificació verbal, on cada mot, cada suggestió d'imatge o de sentit està carregat de significacions concatenades. L'escriptura de Nelli, com ja es deu haver notat, conté en ella mateixa una poetologia general: el poema, el vers, el mot remet en el lector, constantment, a l'estructura poètica del món, progressivament així revelada i feta sensible. Entre el coneixement erudit i el coneixement sensible el poeta hi basteix un pont; i és la *bellesa* que brolla, silenciosa i sufocant, d'aquesta pacient operació de relligament dels contraris. En un assaig de 1947 titulat *Poesie ouverte, poésie fermée* (retroblem al títol l'oscil·lació trobadoresca entre *trobar clus* i *trobar lèu*), Nelli ens dóna les claus principals del seu itinerari que una nota última posa sota el signe de l'evidència («Del pensament mític o a la Fontana de Milà»). Val la pena de citar unes quantes línies d'aquest text fundador: «Hi ha a Milà, en el jardí de Santa Maria delle Grazie, on hi ha la cena, una font estranya d'on surt un doll d'aigua potent i gruixut que lluu al sol. Hom s'hi acosta, estranyat de no sentir el soroll que hauria de fer aquella aigua espectral en caure. Les gotes hi són, per art, tan pulveritzades, tan airejades, que cauen en el silenci. I la pica, que hom imaginava, a primera vista, sense profunditat, resulta ser un pou negre, un avenc esfereïdor. Quina sorprenent màquina de la figuració de la bellesa, aquella font de Milà! Fa visible allò que hom no hauria de veure fins després de la mort: la divinitat de l'aigua...».

El gran llibre en què la fabricació de la bellesa es realitza amb més grandiositat és sens dubte *Arma de veritat* (1952). Aparentment, es tracta d'un recull heterogeni, on conviuen composicions de metre i d'inspiració molt dissemblants, des dels quartets lacònics dels *Epi-gramas* a les cançons folkloritzants de *La serp de folhum* [La serp de fullatge], sense oblidar, en el cor del llibre, el vast fresc filosòfic de la *Interna consolacion*, una sorda orquestració dels grans Contraris, el ressò llunyà dels quals dóna el ritme de la respiració de l'univers sencer:

*La luna se tapís dins lo sègle sens bòlas  
coma lo còs nadiu dins l'arma rajolanta  
un fabulós sorire un tòr immense treva  
l'impostura d'un ieu que se cresiá un mòrt.*

[La lluna s'arrauleix en el segle sense fi / com el cos innocent dins l'ànima que emana / un fabulós somriure una gelada immensa ronda / la impostura d'un jo que es creia mort.] Però aquesta diversitat, que remet, naturalment, a les múltiples preocupacions intel·lectuals de Nelli, lluny de trencar la unitat del discurs poètic, contribueix a reforçar i a subratllar la seva unitat profunda, la seva veritable coherència: tot derivant, amb una extrema agilitat, de referència en referència, la poesia de Nelli fa tornar sensibles les connexions primeres del sentit, que preexisteixen als ritmes i a les formes de la mateixa manera que als dominis ben delimitats del saber: *Ai pas cap de secrets mas ai tot a aprene / de la votz que m'esvelha e calha quora velhi* [No tinc cap secret però encara ho he d'aprendre tot / de la veu que em desvetlla i calla quan vetlio] proclama un doble quartet de la *Serp de folhum*, significativament titulat *Los verbs de la som* [Els mots del son]. Un son que és, primerament, el de l'univers sencer: posar en comunicació els mots que el travessen és justament la tasca del poeta, en la recerca que fa de la veritat.

La poesia de Renat Nelli, així, lluny de tot didactisme, s'ofereix com a veu del món; un lirisme cosmogònic on els símbols i el «real» es barregen i esdevenen signe a mesura que giravolten les existències, els astres i el temps dels homes. Dos reculls d'una arquitectura imaginària perfecta, *Vesper e la luna dels fraisses* [L'estrella del vespre i la lluna dels freixes] (1962) i *Per una nuèit d'estiu* (1976), inscriuen en un quadre formal impecable (sonet, quartet elegíac) aquest mapa dels ritmes universals, on el cel interior i el cel estrellat són u, per la coincidència dels mots.

*Siáu nat longtèmps après ma naissença,  
siáu sortit dau maridatge  
d'aquela terra bruna amé mon esperit blond,  
e lo capiti mielhs amé leis ans.*

[He nascut molt de temps després de la meua naixença, / he sortit del matrimoni / d'aquesta terra bruna amb el meu esperit ros, / i ho comprenc millor amb els anys]: aquesta professió de fe humana de Jòrgi Reboul (1901), al llindar del seu primer gran recull poètic, *Sènsa relambi* [sense respir] (1932), dóna el to. Reboul, provençal de Marsella, tria deliberadament l'alta mar, l'alta escapada lírica fins als ribatges més llunyans i més inaccessibles. Per ell no es tracta, com per Max Rouquette, ni de realitzar un retorn a l'autenticitat de la paraula nova en la seva primera soledat, ni, com per Renat Nelli, de bastir un sistema filosòfic a l'aguait dels mons a la deriva, sinó més aviat de comprometre la llengua occitana en una conquesta tenaç d'ella mateixa i dels homes de la seva terra. El títol mateix d'aquest llibre iniciador, «sense respir», designava l'audàcia i la fermesa del propòsit, i feia del poeta l'explorador físic d'aquesta materialitat dels mots i del món per tal d'inventariar i fortificar les certeses. Alguns anys més tard, un altre recull del mateix to, *Terraire nòu* [Terrer nou] (1937), enuncïava amb força la presència del poeta al món i realitzava plenament aquesta apropiació pacient i mesurada de la qual Reboul havia esdevingut el mestre incontestable. Aquí el poeta és primer agrimensor, mesurador de les belleses del llenguatge referides a l'espai dels paisatges i a les afirmacions de l'amor:

*Amé la ferma voluntat  
de faire òbra segura,  
besonha sènsa contristar  
la rason que t'amadura.*

[Amb la ferma voluntat / de fer una obra segura / s'esforça sense fatiga / la raó que et fa madurar.], martelleja un poema adreçat *Au jòvènt*.

Si Max Rouquette i Renat Nelli resten, abans que res, escriptors del temps, Reboul, per contra, inscriu la seva trajectòria d'obrer del llenguatge en l'espai: un espai dens, fins i tot rugós, on tot accident, tot aspror és bona de recollir per al poeta caminant que ha volgut ser des dels seus inicis. Mai potser no s'ha pogut utilitzar l'adjectiu

«materialista», en l'accepció més fonamental i, per tant, la més carnal del terme, més justament que a propòsit d'aquesta tranquil·la certa-  
sa, per a la qual cada construcció poètica és una casa habitable, una  
obra mestra d'equilibri i de compliment. A *Sènza relambi*, les quatre  
*Cantadissas* que tanquen el recull són tan «mòbils» (com les de  
l'escultor Calder) que, amb les tornades, estructuren l'espai i l'om-  
plen del seu missatge, que és alhora moral, estètic i existencial:

*Tota vida es la via  
que cavilha  
la ròda que vira  
pèr lo movement  
d'un etèrne  
que bolega  
tant de plegas  
e d'encadenaments.*

[Tota vida és la via / que suporta / la roda que gira / per al moviment / d'una eternitat / que belluga / tants esforços / i encadenaments.].  
Els mots són la matèria mateixa de la vida, i la poesia és l'art —l'ú-  
nic art veritable, el de l'artesà, que es debat amb l'espessor resistent  
del llenguatge, i que es pren tot el temps per modelar-la a les exigèn-  
cies del seu desig— de revestir aquesta matèria per tal de donar-li  
forma humana. Un poema molt bell de *Chausida* [Tria](1963),  
*L'òme de la martelièra*, descriu i celebra aquesta feina exaltant i  
humil. El text està dedicat a Suli-Andriéu Peyre, animador de la  
revista mistraliana *Marsyas* i mestre de Reboul en l'escriptura, però  
hom pot observar en aquest quadre del poeta obrint la comporta de  
l'aigua dels mots i dels sentits el reflex del que va ser i continua  
essent per a Reboul la funció essencial de la seva pròpia presència  
en el món poètic:

*L'òme es aquí amé lo còr dei causas  
e pastant lei sasons  
leis annadas e lei sègles benlèu  
tèn la man d'un corrent  
que fa pensa la terra*

[L'home és allí amb el cor de les coses / i passant les estacions / els anys i els segles potser / té a la mà un doll / que fa fèrtil la terra].

Amb Jòrgi Reboul, la poesia és un diàleg permanent, una presa de possessió perpètuament representada, una conquesta serena. Des de *Sènsa relambi* fins al recull més recent, *Pròsas geograficas* (1985) —*Mesclas*, publicat el 1988, és una antologia dels llibres anteriors—, l'ambició no varia: el joc de dir és encara la recerca sempre recomençada de l'equilibri més perfecte entre el món i el poeta, entre els mots i les emocions. Justesa i justícia del to: allò que sobta potser abans que tota altra cosa en l'escriptura de Reboul, és l'avançada franca i sòlida de la veu, la distribució inamovible dels silencis i dels plens en l'espai del poema. Una distribució tan precisa, tan sobiranament ajustada, que el llenguatge i la respiració acaben essent una sola cosa: solidaritat i serenitat de la mirada, del gest, i del verb. Sovint s'ha dit que a ningú més que a Reboul convenia el qualificatiu de *poeta de circumstàncies*, en el seu sentit més literal: cada poema s'inscriu en l'instant de la vida i fa una síntesi de tots els moviments que són el cor de l'existència. Cap abans, cap després, cap vacil·lació de l'ésser en aquesta aturada sobre la imatge, només un enlluernament imparabile, una confluència de tot el que hi pot haver de més fort i de més pesant de significats en el temps aturat de cop.

*Anar luenh sèmpre  
sèmpre franquir la rega  
que barra aquesta arada  
e puèi aquí durbir lei mans  
pèr derrabar çò que s'auhora*

[Anar lluny sempre / sempre franquejar el solc / que tanca aquesta arada / i després allí obrir les mans / per agafar el que s'albira]: aquesta professió de fe de 1931 resumeix el que fa d'aquest art poètic confós amb un art de viure un dels moments més grans de la poesia occitana del segle XX.

### Suli-Andriéu Peyre i els poetes de «Marsyas»

Els avatars del mistralisme, al segle XX, són nombrosos i diversos. Pel que fa a l'escriptura poètica occitana, és sens dubte a l'entorn de Suli-Andriéu Peyre, el nom del qual ja s'ha citat aquí diverses vegades, que ha assolit la fesomia alhora més severa i més original. En efecte, Peyre, durant la quarantena d'anys que animà la revista literària «Marsyas» (del 1921 fins a la seva mort, l'any 1961), va exercir una influència forta sobre un sector no negligible de la poesia d'Oc: un Jòrgi Reboul, ja ho hem vist, trobà en «Marsyas» un lloc de publicació per als seus reculls importants, als anys trenta; i «Marsyas», des dels seus primers textos, va reconèixer la importància d'aquell escriptor, aleshores ben jove, que es deia Max Rouquette. El mistralisme de Peyre és un mistralisme de fi de segle, en l'accepció més absoluta del terme. Tota l'obra mistraliana s'hi troba resumida i represa per la gran renúncia monumentalitzada en el que, als ulls d'alguns —de manera justa, ens sembla— passa per ser l'obra mestra de Mistral: *Lou pouème dôu Rose*:

*Poudès bèn dire: Adiéu la bello vido!  
A creba, vuei, pèr tóuti, lou grand Rose.*

[Pots ben dir: adéu, bella vida! / Ha mort, avui, per a tots, el gran Roine.]. Reinterpretada a la llum de la *Mau-parado* [Catàstrofe] definitiva, l'obra del mestre insuperable esdevé la font d'una vena poètica des d'aquell moment condemnada a la circularitat sens fi, lluny dels miasmes del present. Aquesta eternitat de la Catàstrofe funda una escriptura del mateix, turbulenta i vertiginosa, que no pot tenir altra referència que el no-res, del qual ha sorgit i al qual li cal doncs tornar constantment. *Noum es morto Mirèto à la glèiso di Santo: / es la sorgo mistico ounte bagne moun cor* [No és morta, Mireia, a l'església de les Santes: / és la deu mística on banyo el meu cor], proclama Aleissandre Peyron (1889-1916), en una mena de *leit-motiv* lancinant que a Peyre li plaïa de citar, en una composició del seu *Pouème di solitudo* [poema de les soledats] (1914). Aquesta interiorització d'una llengua en una escriptura closa defineix una

poètica que Peyre ilustra amb un extrem virtuosisme: des del seu *Choix de poèmes* de 1919 (sota aquest títol francès s'hi apleguen textos en francès, occità i anglès) a *Escriveto e la roso* (1962), *Mythes* (1964), *La Cabra d'or* (1966) o encara les *Cansoun de Jaume Vivarès e de Bèumouno* (1969), actua una sorprenent retòrica de l'absència, de l'indicible i del ja dit que es desenvolupa. Vastos frescos mitològics, rapsòdies sàviament disposades en soliloquis a penes murmurats, diàlegs voluntàriament irrealment entre personatges d'una total transparència, o peces més breus, quan el cant s'arrisca a les fronteres de l'*haikú*, o de la màxima dura i freda: aquesta gran diversitat de formes, aquesta aptesa a doblegar la veu única del poeta a les disciplines més exigents, fan de Peyre un artista consumat de la variació a l'entorn del no-res i del buit. La poesia occitana (Peyre no diria, certament, sinó «provençal» en aquest cas), d'ara endavant fora del temps i dels furors humans, no pot ser sinó un joc d'ecos i de miralls:

*Toun noum sara plus qu'uno deco  
sus la rusco leno, uno leco  
pèr la memòri e li pensié  
d'un que vanegarà pèr orto  
long-tèms après que saras morto  
après lou bounur e l'ancié.*

[El teu nom només serà un senyal / sobre l'escorça llisa, un parany / per a la memòria i els pensaments / d'un que vagarà pels camps / molt de temps després que seràs morta / després de la bondat i l'ansietat.]

Aquesta reclusió voluntària de la poesia occitana al «desert» d'un món interior sense comunicació amb la vida quotidiana és tot el contrari d'una ascési verbal o d'un retorn a la realitat nua dels mots: el classicisme ferotge de Peyre no té res a veure amb la recerca de la naturalitat d'una llengua com la que farà servir, des dels anys 30, Max Rouquette, per exemple. D'un gènere a l'altre, d'una forma àmplia del discurs poètic a la seva reducció al murmuri gairebé inaudible, és només la soledat de l'individu en la seva paraula, el

que persisteix. Una soledat definitiva fins i tot abans que el mateix poema s'envoli, i que cada vers proferit s'enfonsi una mica més encara, com per amansir els vertigens que vindran... *I a tant de fedo que bèlon / dins li jasso de la niue* [Hi ha tantes ovelles que belen / dins la plèta de la nit], ens adverteix un dels poemes més sovint citats de Peyre, poema de l'ésser que s'enrareix a l'entorn d'una veu cada cop més tènue, i de la veu, que al seu torn, s'abisma en la nit:

*E i'a plus, dins l'oumbro amaro  
qu'apiando de s'estela,  
que moun pas que gaso encaro  
tras lis erso d'bu bela.*

[Encara n'hi ha més, dins l'ombra amarga / que dubta d'estrellar-se, / que els passos que faig encara / entre les onades dels bels.]

Si l'obra de Suli-Andriéu Peyre, per l'extensió de registres i el mestratge segur dels seus efectes, va exercir una fascinació real i justificada al voltant del poeta, també es pot pensar que la seva lucidesa desesperada, en la qual acabava per enfonsar-se completament la fantasia mistraliana, i retornada per consegüent a la soledat més absoluta, va servir per restringir encara una mica més el camp d'una possible escriptura poètica en occità. Com sortir d'aquesta reclusió voluntària? o bé, com continuar escrivint, després de Peyre, sense topar contínuament amb les muralles infranquejables d'una llengua i d'un univers d'imatges i de sentit conduïts d'una vegada per totes a la seva finitud?

I el que es diu sovint —i certament, de forma errònia— que els deixebles, propers o llunyans, de Peyre, així com, més generalment, la majoria dels poetes d'obediència estrictament mistraliana, estaven tots tallats amb el mateix patró, condemnats a reproduir sense repòs, unes formes i uns temes alhora inevitables i irreemplaçables. Però amb la perspectiva dels anys un fet roman, prou incontestable: l'«exterior», en aquesta escola poètica, resta un lloc d'estranyesa, sigui que representi un més enllà inaccessible, una absència, un



somni o una amenaça. L'escriptor occità Joan-Frederic Brun explicava molt justament a la revista *Oc*, el 1980, que el mistralisme poètic s'escapava de la història, i que la «reinventava» pel seu compte, ja que era millor, per a ell, fabricar el temps, més que no pas enfrontar-se en un combat dubtós amb aquesta figura de la mort i de la destrucció. Expulsar el temps, fins i tot anul·lar-lo i apropiarse'l, per mitjà d'una llengua portadora ella mateixa, per definició, de l'eternitat: aquest sembla ser, al capdavant, el combat poètic realitzat amb una paciència infinita pels poetes de *Marsyas*, seguint els passos de Peyre.

El poeta potser més representatiu d'aquesta *inspiració* em sembla ser Carle Galtier (1913), l'escriptura del qual oscilla entre l'obsessió pel temps perdut, per l'ésser irremeiablement desposseït de la seva carn vital, i la recança sense remei per una plenitud de la qual hom no pot sinó copsar els últims ressons, els fragments definitivament esbocinats per les existències acumulades. La interrogació, el dubte, les mitges tintes, l'improbable, són el ressort essencial d'aquesta poètica, tota sensibilitat i al·lusió. Per exemple a *Tros* [Fragments], publicat en llibre l'any 1986, però accessible per al lector en una revista des dels anys quaranta (l'obra poètica de Galtier, malauradament, ha hagut d'esperar, massa sovint, un bon nombre d'anys abans de ser lliurada al públic):

*'quelo ser que leissè sa pèu  
sus un clot d'erbo moute es aro?*

*E moute es l'enfant riserèu  
qu'aièr vivié souto la caro  
moute ma vido vuei s'embarro?*

[Aquesta serp que deixà la pell / sobre un tou d'herba on és ara? // I on és l'infant rialler / que ahir vivia sota la cara / on s'aferma avui la meva vida?]

A través d'aquesta fragmentació del jo, del tu i dels paisatges, a través d'aquests efectes d'emmirallament i d'aquestes constants referències d'una forma a una altra, de ressons en ressons cada cop

una mica més febles, fins al silenci dubitatiu en el qual, indefectiblement, el poema s'esvaeix, és l'univers sencer que desapareix, lentament absorbit pels seus reflexos improbables. Carle Galtier excel·leix en aquestes instantànies on les certituds s'ensorren: en ell, el llenguatge esdevé remor, al·lusió indesxifrable, i, darrere aquests tel·lons d'irrealitat, el món perd tota la consistència....:

*As cleda ta messorgo  
e toun verai  
dins de fatorgo  
Sènso saupre ni toun verai  
ni ta messorgo.*

[Tens recloses la teva mentida / i la teva veritat / en faules / sense saber ni la teva veritat / ni la teva mentida.]

En aquest exercici tan conscient de dissolució dels éssers i de les coses en la remor d'una paraula incerta, domina la faç absent, la faç incognoscible. El poeta és el testimoni i l'actor d'aquest univers en perpètua abolicció, en una mena de desdoblament sense fi, com si el moment de la coincidència ja hagués passat, eternament. Li resta, doncs, incansablement, repetir la descoberta d'aquesta separació i dir-ne el plany, en una llengua que, a partir d'ara, esdevé una sola cosa amb el llenguatge poètic, una llengua intocable que ha de conservar tota la integritat per tal que continuï, obstinadament, enviant de nou els ressons d'aquest origen perdut, d'aquesta vida que se'n va:

*Ai cava lou pous e lou cave encaro,  
trouvarai ma caro  
emè lou sourgènt.  
Mai la terro vèn  
coumoula lou pous e lou cave encaro.*

[He cavat el pou i el cavo encara, / trobaré la meva cara / amb el plançó. / Però la terra ve / a curullar el pou i el cavo encara.] Aquest poema de *Dins l'espèro dòu vènt* [A l'espera del vent] (1965) és potser la clau major d'una obra tenaç i fràgil, que continua la seva

trajectòria fins al recull més recent de Galtier, *Lis alo de l'aucèu, li racino de l'aubre* [Les ales de l'ocell, les arrels de l'arbre] (1989). Al costat de Galtier, d'altres poetes han donat inflexions originals a la disciplina poètica inspirada per S.A. Peyre. Per exemple Reinié Méjean (1904-1986), l'obra abundant del qual —des de *Lou tèms clar* [El temps clar] (1968) fins a *Dóu laberinto escondou* [Del laberint amagat] (1985)— explora amb una bella llibertat de to els misteris i les tenebres de la vida humana, entre records i miratges del quotidià. Si l'existència, com la Història, és un nus inextricable de camins, l'escriptura ens pot fer penetrar al cor d'aquest bosc incert, quan aconseguix, al tombant d'un instant privilegiat, de fer-nos familiar tal o tal altre signe del destí:

*Lou clar escoundu dins la caumo  
lou clar descouneigu  
avié d'aigo tant lindo  
que nous aurié adu  
pèr un draiòu de cèu  
vers un tèms  
qu'aurian poussu viéure sus terro  
mai qu'èro pas pèr nautre e qu'avèn pas viscu*

[El llac amagat dins la calma / el llac desconegut / tenia una aigua tan pura / que ens hauria dut / per un caminòi de cel / vers un temps / que hauríem pogut viure a la terra / però que no era per a nosaltres i que no hem viscut]. Aquesta espera de la «prosa del destí» —i la poesia de Méjean sap quan cal fer-se narrativa, seguint de prop el temps que s'escola— dona tot el seu pes de nit a una obra embruixadora, de la qual no s'han descobert encara tots els recursos.

Com Méjean, Fernand Moutet (1913), tot reconduint les grans lliçons de Peyre, ha donat privilegi, en la seva obra poètica, a l'aproximació de tots els batecs, ni que fossin imperceptibles, que testimonien el poder total del temps sobre l'home i el món. Un recull extens publicat el 1976, *Lou rampelin meravilha* [El rodamón meravellat] reuneix el més essencial d'aquesta poesia, ja publicada o encara inèdita. El to de Moutet, molt personal, és el d'una narració

ininterrompuda, de la qual cada poema no seria sinó un moment, agafat al vol i fidelment retranscrit, sense cap altra recerca que la de l'encadenament de causes i efectes:

*Ero au mitan d'uno grand capitalo,  
proche d'un flume ounte vogan de ciéune.  
En aquéu rode, enca me n'ensouvène,  
au plen dóu jour j'avié toujours dous lume,  
sus la paret d'estampo d'un autre age,  
quàuqui flascoun 'mé d'iscripcioun estranjo,  
e souto un riban d'or que pendoulavo  
un gran retra de rèino courounado.  
L'ome s'evenié 'qui, cado vesprado...*

[Era al mig d'una gran capital, / prop d'un riu on neden els ciges. / En aquest lloc, encara me'n recordo, / a ple dia, hi havia sempre dos llums; / sobre la paret, estampes d'una altra època, / alguns flascons amb inscripcions estranyes, / i sota una cinta d'or que penjava, / un gran retrat de reina coronada. / L'home hi venia cada vespre...]. Aquesta confiscació del *fatum* de tots els moments de cada existència, aquest encadenament silenciós del qual mai no endevinem la presència, però del que res ni ningú no sabia escapar-se, correspon a l'escriptura de fer-ne sensible les palpitations; i en aquest sentit, la forma de Fernand Moutet constitueix una temptativa original i lúcida.

Jan-Calendar Vianès (1913-1990) és probablement de tots els deixebles de S.A. Peyre, el qui ha dut més enllà la construcció d'un mite personal de l'empresonament de l'ésser en un temps que es confon amb el no-res: *Se soubro un pau de iéu* [Si queda una mica de mi] era el títol del seu primer llibre de poemes, i aquesta pregunta a penes dissimulada no ha parat d'evolucionar, al llarg dels anys, en una obra d'una gran exigència estètica i formal:

*Tant de causo soun mercado dins lou cor  
sèmpre afana dis ome de toujours,  
que sèmpre tornon au bourboui  
que sèmpre afanon d'àutris ome*

[Tantes coses són marcades dins el cor / sempre angoixat dels homes de sempre, / que sempre tornen al no-res, / que sempre angoixen altres homes]. Circularitat del cant, que remet inexorablement a la circularitat de la vida universal. *Dins lou tèms que trantaio* [Dins el temps que dubta], títol del segon gran recull de Vianès, publicat l'any 1975, després de *La terro e lou sougne* [La terra i el somni] (1973). Car el temps i, amb ell, el llenguatge, no pot ser ordenat i encara menys regulat: només hi ha la seva absència essencial, i dir aquesta absència és dir l'origen, el somni:

*Tout ço qu'es esta recoumenço de-longo  
e lis ouro de vuei soun lis ouro falido  
que se revieudon sèmpre  
e que refan la vido.*

*Mai tu furnes enca foro de la memòri  
dins la niuech imourouso ounte a greia lou mounde,  
ounte lou tèms es qu'un eterne soungé  
que s'avasto entre lou noun-rèn e lou silènci.*

[Tot el que ha estat torna a començar per sempre més / i les hores d'avui són les hores perdudes / que es revifen sempre / que refan la vida // Però tu furgues encara fora de la memòria / en la nit humida on ha germinat el món, / on el temps només és un etern somni / que s'esdevé entre el no-res i el silenci.]

En aquest giravolt infinit, aquest abisme sense principi ni final que és el temps, el poema no para de repetir l'instant i l'espera de l'instant, fins al vertigen:

*E pamens siéu aqui, pantataire dóu mounde,  
que guèire la niue,  
plega dins lou mantèu pelous de la terro,  
ome trenant lis aigo e lis astre fali ...*

[I justament sóc aquí, somiant el món, / que cerca la nit, / arraulit dins el mantell molsut de la terra, / home que trena les aigües i els astres caiguts ...]

Ahora molt semblants i molt diferents, els poetes aplegats al voltant de *Marsyas* per S.A. Peyre tenen tanmateix en comú, a part de la llengua poètica, una mateixa filosofia de l'escriptura, un mateix quadre mental i conceptual: els seus universos i la seva poesia dibuixen sense treva l'espiral del no-res i del mateix, on s'ajunten la fuga del món i la fuga de les paraules, gastades per l'excés d'eternitat. Aquesta usura d'alguna manera pre-existent a tota escriptura, tant per opció estètica com per predestinació cultural, és el que fa interessant aquests poetes, fins avui; però també és la mateixa usura que pot explicar les crítiques i els rebuigs de què van ser objecte molt aviat aquests mateixos poetes, abans i tot que la seva obra hagués tingut temps de conèixer les evolucions més interessants.

### Al mig de la brega

Enfront d'aquest rigor mistralià que podia aparèixer com el signe d'un esgotament previsible de tota forma d'escriptura poètica occitana, algunes obres ahora innovadores i riques de promeses com les de Jörgi Reboul, Max Rouquette o Renat Nelli van facilitar gèrmens de llibertat particularment fecunds: si exceptuem alguns (rars) casos aïllats com Fernand Barrué (1891-1956), la producció del qual, d'un lirisme contingut impregnat d'una sàvia modernitat, no fou publicada sinó molt tard, és rere les passes d'aquests poetes en plena activitat, que s'imposen noves veus. Però, a diferència del que passa en el mateix període per als autors d'obediència estrictament mistraliana —que són aplegats, l'any 1956, en una antologia de recapitulació amb el títol de *Pouèto provençau de vuèi* [Poetes provençals d'avui]—, aquesta revifalla d'escriptura poètica, generalment acollida a la col·lecció «Messatges» de l'Institut d'Estudis Occitans, lluny de constituir-se en «escola» o en «disciplina», es caracteritza abans que res per la llibertat de to i de referències, pel gust de la diversitat i de les aventures literàries obertes.

L'important, per a tots, sembla ser conquerir nous territoris d'escriptura, «reterritorialitzar» (la formulació és de Clara Torrells en un estudi recent) la llengua occitana, obrint-la àmpliament al passat, a les riqueses del parlar quotidià i a les influències exteriors, properes o llunyanes. *Lo poëma veniá un mond claus, barrat coma una pòrta de palais desconegut, e misteriós coma una legènda [...] Mai uèi... Nòstra poèsia a talènt d'umanitat [...] Volèm una canta dirècta, e d'òmes per nos escotar* [El poema esdevenia un món clos, barrat com una porta d'un palau desconegut i misteriós com una llegenda [...]] Però avui... La nostra poesia té fam d'humanitat [...]] Volem un cant directe, i homes que ens escoltin], escrivia l'any 1952 Robert Lafont al frontispici de la revista *Oc*, en un text titulat precisament «Orientació». Aquesta fam de realitat revesteix sens dubte aspectes diversos, segons el temperament i el gust estètic de cada un, però és la que domina realment: de desencarnat o malmès que podia semblar, el verb torna a agafar colors, sonoritats i audàcies. En el mateix Lafont, arribat a la poesia amb un recull prim on les tímideses elegiaques entelen encara el gust per la renovació (*Paraulas au vièlh silenci* [Paraulas al vell silenci], 1946), aquesta vena conqueridora es tradueix ràpidament en grans frescos poètics fortament compromesos amb el seu temps, com ho havien estat, als temps negres de la guerra, els poemes de Resistència de Carles Camproux (1908):

*I aviá set òmes penjats  
qu'èran pas que de jovèns  
i aviá set òmes penjats  
qu'escotan bofar lo vènt...*

[Hi havia set homes penjats / que no eren més que joves / hi havia set homes penjats / que escolten bufar el vent...]. Amic i company de Reboul, marsellès com ell, Camproux, poeta discret ( cal esperar fins al 1983 perquè la seva obra poètica sigui per fi recollida en un volum), contribueix sobriament però amb força a «modernitzar» l'escriptura d'oc al llindar dels anys cinquanta. Des del 1947, el seu *Bestiari*, amb un altre registre, marca un retorn a la paraula viva, als

mots rars com als de cada dia, reelaborats per una estètica de la llibertat, empeltada de surrealisme:

*La pregadieu enjulhat  
astronòm inagotable  
fai lo còmpte desfulhat  
de l'estrech inatacable  
sèns comptable ni matable.*

[El pregadéu encisat / astronòm inesgotable / fa el compte desfullat / de l'estret inatacable / sense comptable ni batall]. Més o menys al mateix moment, però a Llenguadoc, Leon Cordes (1913-1987) publica un recull petit, *Aquarèla* (1946), que situa ben alta, a partir del retrobament de la veu popular, la sorpresa davant el món dels vius:

*Plou d'estèlas sus la serra.  
Totis los uèlhs de la nuèit  
espian la vielha tèrra.  
Per solaç o per misèria  
quana astrada es a l'espèra  
granda ombra de la figuèra  
ombra estelada en sas mans?*

[Plou estrelles sobre la serra. / Tots els ulls de la nit / miren la vella terra. / Per alleujament o per misèria / quin destí és a l'espera / gran ombra de la figuera / ombra estelada en ses mans?]

Cal també mencionar l'aparició en llibre dels primers reculls de Max Allier (1912): *A la raja dau temps* [Al rigor del temps] (1951), o de Fèlix Castan (1920): *De campèstre, d'amor e de guèrra* [De camps, d'amor i de guerra] (1951), que proven de fer una poesia «política» i cívica, que s'alimenta dels clamors i els horrors de la guerra i que s'orienta cap al futur. Així, Max Allier:

*Ma cara es un pantais  
mascarat de sang e de polvera*



*que sus los vius cent còps an volgut esclapar  
Mas lo mòtle es sencèr D'unes lo sauvèron  
Los manits i seràn pastats.*

[La meua cara és una aparició / emmascarada de sang i de pols / que els vius cent còps han volgut esmicolar / Però el mòtle és sencèr N'hi ha que ho saben / La mainada hi sortirà pastada].

Tots aquests poetes, amb més o menys convicció, continuaran el seu itinerari. Leon Cordes, a *Branca tòrta* (1964) o també a *Dire son si* [Dir el seu ésser] (1975), prova de fer una poesia alhora més polèmica i més oratòria. Max Allier, per la seva banda, continua cultivant el gust per una poesia de compromís amb el seu temps, en la qual imatges clarament còsmiques i ritmes de bella amplada concorren a exaltar la sensualitat de l'instant, sigui a *Lo Plag* [El Procés] (1982) o, anteriorment, a *Solstici* (1965):

*Sèm de partença mon amor La mièja luna  
—de lònga en udolant nos saluda lo chòt—  
se panleva per veire a l'ora que se dòrm  
jaguda sus son liech una peteta nuda  
qu'en la fluna s'aclata e nosada a com còl  
vai s'avalir dins l'estelam que revoluma.*

[Partim amor meu La mitja lluna / —per sempre més udolant ens saluda el mussol— / es lleva per veure a quina hora dorm / ajaguda al seu llit una neneta nua / que al riu s'arrauleix i es nua al meu coll / i se'n va a perdre's dins els estels que giravolten.]

Però probablement és Fèlix Castan qui ilustra amb més força i originalitat aquesta recerca d'una veu clara i decidida, aquest acarament del poeta amb la seva època. Narrativa, oratòria, voluntàriament molt prosaica, l'escriptura poètica de Castan troba la pròpia respiració en llargues composicions on es barregen meditació filosòfica i evocació sensual de les realitats més quotidianes de l'existència. Odes, sàtires, profecies... són les formes privilegiades d'aquesta exploració verbal del món humà i natural del qual Castan s'obstina a desxifrar les correspondències i les analogies. Poesia moral, en

l'accepció més absoluta del terme, a mig camí del diari íntim i de la construcció intel·lectual abstracta, la poesia de Fèlix Castan sorprèn pel seu rigor, però també per l'estranyesa de les comparacions que proposa a mercè del seu vagareig. Com en aquesta *Oda a la vila*:

*Aquela plana durarà de milierats d'ans nimai i serai  
[pas per me'n trachar,  
batanada de autan blau de cada prima:  
vira ton còr endacòm mai!  
Los relòtges son copats...  
Causse vièlh qu'as pro viscut,  
tos camins se descaminan.  
Punt d'ont vesi la nuech, la vila, la plana...*

[Aquesta plana durarà milers d'anys però no hi serè per adonar-me'n, / batuda pel migjorn blau de cada primavera: / fes anar el teu cor encara més lluny! / Els rellotges estan trencats... / Altiplà vell que ja has viscut prou, / els teus camins deixen de ser-ho. / Punt des d'on veig la nit, la vila, la plana...]

Diàleg dels paisatges i dels homes, aprenentatge pacient de les idees i de les formes estètiques a mercè dels passeigs de la mirada i de l'esperit, prova tothora renovada de la «rugositat» essencial del món: l'escriptura de Castan, perquè trenca sense èmfasi els ritmes massa perfectes, perquè oposa, al cant ben ajustat, les batzegades d'una respiració ara panteixant, ara immòbil, ocupa un lloc original en l'avenç de la poesia occitana actual. Però la seva discreció massa gran —Castan ha publicat sobretot en revistes— encara no li ha permès d'accedir al nivell de reconeixement públic que mereixeria: un recull important com *Jorn* (1972), per exemple, ha romàs massa confidencial a desgrat de les novetats que portava i porta.

Si no és la més original ni la més essencial, l'obra de Robert Lafont és probablement la que simbolitza millor el «retorn al real» i la «fam d'història» a què recorre la poesia occitana entre els anys cinquanta i els setanta. «Dire l'òme, lo sègle»: aquesta fórmula uti-

litzada a la part central del recull *Dire*, que ja hem mencionat abans, resumeix aquesta doble voluntat de posar-se d'acord amb la carn del món viu i d'encarnar les passions d'una època en un occità també vibrant d'aquesta existència abundosa. Dos grans poemes tanquen el llibre tot donant-li un ritme profund: la *Cantata de la misèria dins Arle* i sobretot l'*Oda a Marselha*, dedicada precisament a Jòrgi Reboul:

*Ròsa d'auras molin dei mars  
lliura una femna clavelada  
ai quatre alas de son desir  
anuech vira sus Marselha.  
O venceiritz de la mòrt!*

[Rosa dels vents molí dels mars / lliura una dona clavellada / a les quatre ales del seu desig / aquesta nit gira sobre Marsella. / O vencedora de la mort!] Sofriment, desig, i superació del sofrimet per mitjà del mateix desig, sempre a punt de superar-se: aquest és potser el cor poètic de l'escriptura lafontiana, que, des de llavors, actua per successions d'imatges i belleses fascinants, a mesura que el dir pren possessió del paisatge, com una mirada que abraça un món i n'anuncia els esclats finalment victoriosos de les ombres:

*Lo jorn que tornarmai se comprendrà la poèsia  
sus un sus un sus un  
gonfon que crida  
l'ample de viure aurà vincut la fèbre  
sus un sus un sus un  
gonfon que crida.*

[El dia que altra vegada es comprendrà la poesia / sobre un sobre un sobre un / golfo que crida / l'ample de viure haurà vençut la febre / sobre un sobre un sobre un / golfo que crida.] anuncia un bell poema d'esperança i desesper dedicat al trompetista de jazz Mezz Mezzrow.

La poesia de Lafont, escassa —Lafont, amb el pas del temps, primer sembla haver triat donar un lloc privilegiat a la seva obra de

dramaturg, després, fins avui, a la producció novel·lesca—, travessa els anys amb algunes altres llargues respiracions que allarguen i amplifiquen la *Cantata* i l'*Oda*: el *Poëma a l'estrangiera* (1960), *Pausa cerdana* (1962), *L'ora* (1963), tots tres recuperats, l'any 1974, al recull precisament titulat *Aire liure*, com si volgués significar, en la seva claredat més perfecta, aquesta recerca sens fi ni límits de la llibertat d'ésser. Una llibertat que el fresc de *Lausa per un soleu mòrt e reviudat*, del 1984, proclama, en termes d'història, cultura i art, al voltant de tres dates i tres llocs cardinals: Poitiers (732), Arle (1178) i Granada (1492):

*E se cabusse au plaser cremesin  
es per trobar auba de recobrança.  
En vos morir es doblar lo destin  
Dona mon Mestre, e 'sposar la cujança  
dau soleu feme adorat de blasin.*

[I si em capbusso al plaer carmesí / és per trobar alba de recobrança.  
/ En vós morir és doblar el destí / Dona mestressa meva, i esposar  
l'orgull / del sol dona adorat pel plugim.]

Aquesta repatriació de la poesia occitana en el segle, segons el que Reboul o Camproux havien pogut proposar sense ser immediatament seguits, va prendre, a principis dels anys cinquanta, formes més depurades, fins a les fronteres del silenci. És aquesta la via que havien obert Max Rouquette o Renat Nelli, una via que segueix, des del 1952, Bernat Lesfargues (1924) amb els poemes totalment transparents de *Cap de l'aiga* [Mare de les aigües] (1952):

*Pel cèl s'espelis una ròsa  
coma un jorn de far segason  
e son rebat duèrm sus la lausa  
au mai prigond de l'aigador.*

[Pel cel es bada una rosa / com un dia de sega / i el seu reflex dorm sobre la llosa / en el ríes pregon de l'aiguaneix.] Una aproximació semblant de l'absència i del despullament caracteritza les fugitives impressions de Pèire Lagarde (1920) a *Espèra del jorn* (1953), o les de Delfin Dario (pseudònim d'Ismaël Girard (1898-1976), que publica tardanament, al 1960, un breu recull de *Signes*: paraules robades al temps i anotades «amb exactitud»:

*A jo meteish enlusernat,  
l'enlusernar deu dia.*

*L'ora que segueish l'ora,  
s'acara a l'ora nava,  
lo moment au moment  
e nat voler non guarda  
l'ora ni lo moment.*

[A mi mateix enlluernat, / l'enlluernar del dia. // L'hora que segueix l'hora, / s'acara a l'hora nova, / el moment al moment / i cap voler no guarda / l'hora ni el moment.]

El resultat més acabat d'aquesta retirada al desert de les paraules i dels sentits el constitueix el llibre tan bo i lacònic de Xavièr Ravier (1930), *Paraulas entà tròç de prima* [Paraules per un tros de primavera] (1954), on es combinen amb destresa de mestre la recerca del silenci i la màgia dels símbols més quotidians però també més indesxifrables:

*Aqueth vielhòt qu'amia de cap au men temps de mainatge  
tot un tropeth de còstas,  
au sons còts quauqu' esquira  
dab marteth de printemps.*

*Lo solelh ei gahat au cap de son baston,  
dens las suas mans granas que sarra  
aqueth paísatge de lana on me soi adromit.*

[Aquest vellot que mena cap al meu temps d'infantesa / tot un tro-pell de muntanyes, / als seus colls alguna campana / amb martell de primavera. // El sol està agafat al cap del seu bastó, / dins les seves grans mans que estreny / aquest paisatge de llana on m'he adormit.]

Ni Dario ni Ravier no han donat continuació als seus dos primers reculls. Pel que fa a Lesfargues, vam haver d'esperar fins al 1965 per poder llegir el seu segon llibre de poemes, en un context ben diferent del dels anys cinquanta.

### Solituds i desil·lusions...

L'impuls de renovació que s'observa després de la guerra probablement no ha donat tots els fruits que se'n podien esperar: els inicis del món que expressaven els poetes occitans entre 1945 i 1960 ben aviat van topar amb els murs difícilment franquejables de la desil·lusió. Les promeses de la Història, com les esperances de lligar l'escriptura occitana a un veritable reconeixement institucional de la seva llengua, ben aviat es van veure capgirades. Algunes obres aparentment aïllades, singulars, mostren aquest sentiment de reclusió, o d'impossible obertura a la totalitat del món exterior. Per exemple la de Denis Saurat (1890-1958), arribat tard a la literatura occitana —als cinc últims anys de la seva vida—, i que, al final d'una estranya «ascensió» fins al parlar occità de la infància i, encara més amunt, fins al dels llunyans avantpassats presents en el lloc més profund de la memòria cultural, escriu sota aquest «dictat» imperatiu les lliçons d'aquesta deriva temporal: «Aquest és un text inspirat on el catarisme del segle XIII canta, amb la boca tancada, el seu himne espiritual [...] Un home del nostre temps ha copsat —com fa poc els surrealistes— una de les manifestacions de l'Esperit inconscient, de l'Esperit a la deriva a través dels mons i del Passat», escriu l'any 1954 Renat Nelli en presentar al lector un primer fragment d'aquest riu poètic captat a l'atzar dels sons i dels somnis per Saurat, *Ac digas pas* [No ho diguis pas]:

*L'otís es pas per pishar plaser mas pel Senhor  
ac digas pas, la jòia es amb nosautris  
ací son los primièrs secrèts de Gleisa Santa  
e tu los diràs pas que dins la parladura  
que'l pòble a Montsegur, a Vic de Sòs, a Foish  
e dins tot l'Occident de la Montanha Santa  
a parlat per te lo portar desempuèi l'ora  
ont fuguèron totis cremats...*

[L'eina no és pas per pixar plaer sinó per al Senyor / no ho diguis, la joia és amb nosaltres / aquí hi ha els primers secrets de la Santa Església / i tu només els diràs dins el parlar / que el poble a Montsegur, a Vic de Sòs, a Foix / i en tot l'Occident de la Muntanya Santa / ha parlat per portar-te'l després de l'hora / en què foren tots cremats...]

Dos grans llibres, *Encaminament catar* (1955) i *Encaminament II – Lo caçaire* (1959) havien de contribuir a divulgar aquesta veu singular: les narracions de la qual, farcides de símbols i referències, mostraven també, més enllà del significat manifest, una llengua enterrada i com ressuscitada, l'espai d'una vetlla nocturna: amb Saurat es posa en secret el verb d'oc, que així era revelat i viscut poèticament, com una mena de ressorgiment incongruent en ple segle XX.

Ben diferent, sens dubte, és l'obra poètica d'Andreu Pic (1910-1958): fruit d'una llarga maduració, però mai reunida en un sol volum, en vida de l'autor, va haver d'esperar al 1961 i després al 1976 per ser finalment reunida. «A. Pic va ser un gran somiador», s'ha pogut dir d'aquest gran autor erudit i esteta, cada text del qual apareix com el resultat molt mesurat d'una elaboració minuciosa, molt lluny del brogit mundà. Si la poesia de Saurat anava a pouar a les tenebres d'un passat llegendari, la de Pic procedeix d'una mateixa manera de posar entre parèntesis: cada poema, ja sigui evocació d'un paisatge («Les corbàs hens la nèu» [Els corbs a la neu], «Lo halamac» [L'espantall], «En un tausiar» [En una arbreda]...) o contemplació d'una escena o d'un personatge mitològic («Atalanta», «Lo centaure», «Davant la Menada antica deu Musèu de Berlin»...)

se'ns ofereix d'entrada com un quadre definitiu, atrapat en la imtemporalitat i la bellesa essencial. Apartat del món i de les seves agitacions, el poema, construcció de la llengua retrobada, esculpeix les paraules en figures d'eternitat:

*De temps enllà, eterna dansa  
que't mav: t'enairas en l'anaça  
toa seguint d'un piheret  
qu'òm non sap lo subtiu alet.  
Prima, s'esloisha de ta cama  
la nervida, tradint la hlama  
de ta beror...*

*(Be m'assequès  
d'ua set d'eternau...)*

[De temps enllà, eterna dansa / que et mou: t'enlaires en el teu / anar seguint un pifreret / que hom no en sap el subtil alè, / Prima, llisca de la teva cama / avellutada, traïnt la flama / de la teva bellesa... // (Bé m'assequés d'una set eterna...)]. I res, en el fons, no distingeix aquesta visió de la Mènade immòbil d'aquest «Miralh de neblas» [Mirall de núvols], on els moviments també són fets presoners en el material verbal del poema:

*En una font on se miralhan  
qu'ei vist las neblas a passar,  
abstraites images qui s'engualhan  
en corsa hòla cap enllà.*

[En una font on s'emmirallen / he vist els núvols a passar, / abstractes imatges que s'engalzen / en cursa folla cap enllà.]

Aquest replegament fins al més secret de l'ésser, el trobem a la poesia de Pèire Bec (1921): des del seu primer recull, *Au briu de l'estona* [Al ritme del moment] (1955), el món de l'escriptura s'ofereix com un univers clos, una caverna obscura on tot és temptejaments, recerca sense objectiu. Laberint de les paraules i els dies, mai segurs, sempre per retrobar:



*Paur de non jamès comprene  
tots los òmes tots los òmes  
de l'espiada solitària  
qu'a tot-un la doçor  
de hugidas a l'esperduda  
devath l'aiguatge.*

[Por de mai comprendre / tots els homes tots els homes / de la mirada solitària / que té tanmateix la dolçor / de fugides esmaperdues / sota l'aiguat.] És en aquest espai de mitges tintes on només l'humor i la ironia poden, durant un moment, superar l'envescament de la vida amb les ombres de la nit, que es descabdella la poesia de Pèire Bec, des de *La quista de l'autre* [La recerca de l'altre] (1971) fins a *Cant reiau* [Cant reial] (1985), passant pels *Sonets barròcs entà Iseut* [Sonets barrocs per a Isolda] (1979), sense abandonar mai aquest gust proclamat per les desconstruccions i els abismes on són engolits el món i el jo del poeta.

Solitud de la desil·lusió: al capdavant és aquest el denominador comú de la poesia occitana a la sortida dels anys cinquanta. Una poesia sòlidament arrelada, des d'aleshores, a les seves referències culturals, però enfrontada sense treva als rebuïgs i a les incomprendions del seu temps.

El cor visible d'aquest esqueixament, el constitueix els «esdeveniments» del maig del 68 i les seves repercussions pròpiament occitanes: poèticament parlant, una literatura reivindicativa, tenyida d'un nacionalisme molt verbal i d'eslògans revolucionaris, una antologia de la qual, composta per Maria Rouanet, *Occitània 1970. Los poètas de la descolonizacion*, publicà els textos essencials, generalment recuperats a la col·lecció «Quatre Vertàts», fundada uns anys més tard pel poeta Joan Larzac. Dues fòrmules de xoc, entre d'altres, resumeixen les ambicions d'aquesta poesia, a mig camí del crit i del muntatge visual de síl·labes o de paraules desarticulades: *Avèm decidit d'aver rason*, títol i vers-far d'un breu recull de Rotland Pécout (1949), publicat l'any 1969; *Soi pas poèta*, confessió

provocadora d'un llibre de Joan Bernat Vazeilles (1939) significativament titulat *Poëma anti* (1968). Per una banda afirmació de tots els rebuigs, voluntat de canviar l'ordre de les coses de l'altra: en efecte, expressió d'un neguit profund i antic que trobava en les mutacions socials i culturals difícils de tota una societat l'ocasió de dir-se plenament.

Neguit antic, que des de feia anys ja travessava la literatura occitana, com testimoniava, en poesia, l'obra d'Enric Espieux (1923-1971), o, més recentment, la de Sèrgi Bec (1933), i sobretot la d'Ives Rouquette (1936).

Desaparegut prematurament, Espieux, que entra en l'escriptura al mateix moment que Lafont, Lesfargues o Castan, havia donat el to d'aquest desesper absolut des del 1949, en el seu primer recull *Telaranha* [Teranyina]:

*De negra nuech mon arma s'assadola  
ai que de seguir a non plus  
l'autiva lèa dei pibolas  
ont grelha un etèrne trelutz.*

[De negra nit la meua ànima s'assadolla / només he de seguir per sempre / l'altiu passeig dels pollanques / on germina una eterna esplendor.]

I durant més de vint anys, Espieux no es va separar d'aquest to únic, entre esperança i desesper, entre negra nit i plena llum: el poema, droga indispensable, ve a reconstituir, puntejant-lo, el camí de claror que la vida —tota la vida: tant la de l'home com la de tots els homes, en el temps i en l'espai— no para d'enfarfegar i de fer impracticable. El segon recull d'Espieux porta un títol que ja no pot ser més exacte: *Lutz dins l'escur* (1954), i són aquestes clarors, aquestes fulguracions a vegades mortals de tan fort que és el seu esclat, que l'escriptura s'ha d'esforçar a desemboscar, a recrear, obstinadament, dia rere dia... Caòtica, sempre inacabada, en retorn perpetu a ella mateixa, l'obra d'Espieux es presenta com una successió de textos visionaris ja triï la forma del sonet o, més sovint, la de llargues tirades verbals, on, del cant finalment conquerit, en surt, un

instant, el mot redemptor, la *paraula* totalitzadora, lloc de reconciliació dels contraris. D'aquesta escriptura volcànica, que avança amb sobresalts, com si es tractés d'una veritable ciclotímia de les imatges i dels sons, Espieux, en vida no en donà a conèixer sinó alguns fragments, en llibres breus i concisos com *Falibusta* [Pirateria] (1962), *Osca Manosca* [Visca Manosca!] (1963), *Finimond* (1966), *Cançon de Garona* (1971)... i va caldre esperar la publicació tardana de *Lo tèmps de nòstre amor, lo tèmps de nòstra libertat* (1971) i potser encara més, de *Jòi e jovènt* (1974), per tal que fós possible d'apreciar plenament aquesta epopeia de l'absència, que és també, primerament, una recerca panteixant de la llengua, fins a l'èxtasi poètic:

*Un flume de soleu se mescla au flume d'encre  
e lo rai espelis dins un vam de sobèrna*

[Un riu de sol es barreja al riu de tinta / i el raig brolla dins una embranzida de marea]

L'aventura d'Espieux té alguna cosa de premonitòria, pel fet que conté, en el moviment central d'abandó a les forces de l'ombra, i de recerca obstinada de la llum sobirana, tot l'esdevenir de la poesia occitana des dels anys cinquanta fins al 1970. Però no fou pas l'única a nodrir-se d'absència i soledat. Exemplar, pel que fa a això, és l'itinerari de Sèrgi Bec, aparentment molt diferent, però també travessat profundament per l'experiència de la paraula inabastable i incomunicable. El món poètic de Sèrgi Bec és, des dels seus primers textos (*Cants de l'èstre fòu* [Cants de l'ésser foll] (1957); *Miegterrana* [Mediterrani] (1958) i sobretot *Memòria de la carn* i *Auba* (1960), el dels desordres de l'amor i del llenguatge, el de la follia que va més enllà dels límits humans per fecundar-ne els paisatges en un gran trasbals de colors, de sabors i d'imatges en metamorfosi perpètua:

*Te porgisse lo libre que plora e que ritz  
te porgisse l'enebriadura de la terra  
e la jovènça de la tepa que garís*

*e la vertat simpla de l'aiga sèmpre liura  
qu'emprenh dins ta pèu la belòria de viure  
te porgisse la voluntat d'esbarbolar la guerra.*

[T'ofereixo el llibre que plora i que riu / t'ofereixo l'embriaguesa de la terra / i la joventut de l'herba que guareix / i la veritat simple de l'aigua sempre lliure / que fecunda en la teva pell la joia de viure / t'ofereixo la voluntat d'espatllar la guerra.]

Però aquesta escriptura de la llum no existeix i no se sobreviu sinó perquè és lluita perpètua contra la nit omnipresent: en la seva poesia més recent —*Cants de nòstrei pòbles encabestrats* [Cants dels nostres pobles encabestrats] (1986); *Siéu un país* [Sóc un país] (1980)—, Bec s'orienta cap una estètica de les imatges molt turmentada, a la frontera del sentit i de l'absurd, com si cada poema representés una conquesta incerta de l'amor sempre jove davant la lletjor de les coses, fins a l'apocalipsi final, on els contraris queden cara a cara:

*O sexe dau vent rodanenc  
se nos fas morir un jorn nòstrei generacions  
que siágue a la prima dau mond  
dins lo meravilhós destorbi comunau  
de la respelida deis aigas!*

[Oh sexe del vent rodanenc / si ens fas morir un dia les nostres generacions / que sigui a la primavera del món / dins el meravellós destorb comunal / de la resurrecció de les aigües!]

Espieux, com Sèrgi Bec, han restat uns poetes aïllats, l'obra dels quals, tot i la seva força i importància, gairebé no ha comportat adhesions poètiques immediates i fecundes. No passa el mateix amb Ives Rouquette (1936): els seus primers reculls, *L'escriveire public* [L'escriptor públic] (1958) i *Lo mal de la tèrra* (1959), es van considerar ben aviat com a exemplars d'un cert to nou, fet de proximitat amb els éssers i els paisatges, i de nostàlgia activa davant la

impossibilitat d'establir un diàleg amb els interlocutors naturals del poeta:

*Ai lo mal de la terra.  
Es pro d'una bòira d'arroiñas  
o d'un pastre perdut al mitan d'un tropèl  
per me faire plorar sen que sache perquè.*

[Tinc el mal de la terra. / En tinc prou amb un mas en ruïnes / o un pastor perdut enmig del ramat / per plorar sense que sàpiga per què.] Però aquest abandó —que és, en efecte, una de les característiques essencials d'aquesta poesia— es dobla d'una bella tonicitat, que reconstrueix l'escriptura *amb força*, cap al futur:

*O tèrra mon batèl  
la vida es longa coma un crit  
ai tot perdut e vivi encara*

*I soi per tot lo mond*

[Oh terra el meu vaixell / la vida és llarga com un crit / ho he perdut tot i visc encara // Hi sóc per a tothom]. O encara en flux i reflux d'un poema que de seguida es considerarà com una art poètica i una art de viure:

*Quand aurai tot perdut  
mon lassitge ma lenga e lo gost de luchar  
me virarai encara un còp cap a vosautres  
òmes mieus  
[...]  
Quilharai una taula  
contra lo vam dels serres  
e me farai per vosautres  
escribeire public.*

[Quan ho hauré tot perdut / el meu record la meua llengua i el gust per lluitar / em giraré un cop més cap a vosaltres / homes meus / [...]]

/ Dreçaré una taula / contra l'allau de les serralades / i em faré per a vosaltres / escriptor públic.]

D'una manera obstinada, des de finals dels anys cinquanta, la poesia d'Ives Rouquette ha conservat i ha amplificat —tot aprofundint-los— el ritme i el to de crònica, de narració diària de les batalles incertes contra el no-res i l'oblit: uns vint reculls en poc més de vint-i-cinc anys testimonien una aptitud bastant excepcional per copsar, sobre el fil de la navalla, les palinòdies del temps i dels homes:

*Nòstra mòrt l'avèm  
talament luònheta en arrèr  
i a talament de temps  
que lo prèire de servici  
dins un cementèri vielh de la vila  
escampèt sus nòstra caïssa  
la darrièira palada de tèrra  
que la mòrt  
pòt pas ren sus nosautres*

[La nostra mort la tenim / tan llunyana enrere / i fa tant de temps / que el capellà de torn / en un cementiri vell de la vila / escampà sobre la nostra caixa / la darrera palada de terra / que la mort / no ens pot fer res]: aquest poema de *Roèrgue, si* (1969), tot sovint reproduït i citat, dona una bona idea de la manera de fer del poeta, que tradueix en imatges quotidianes sovint reactivades l'angoixa original de l'home, sol al món i no obstant condemnat a la comunió amb els altres, amb o sense Déu. Hi ha molta retòrica en Ives Rouquette, però és una retòrica que gairebé sempre sap anar més lluny que la pura realització formal per tal de, sense repòs, creuar abismes, mesurar caigudes i fugides, capgirar, literalment, situacions i certeses:

*Dempuèi totjorn,  
los que son mestièr es d'escriure  
sa plaça es al mièg dels mòrts*

[Des de sempre, / els que tenen per ofici escriure / tenen el seu lloc enmig dels morts] anuncia un poema del gran recull recapitulador *L'escriptura, publica o pas* [L'escriptura, pública o no] (1988), on es troben els textos ja publicats, la majoria entre 1972 i 1987, amb alguns inèdits. I encara:

*Lo poëma, aquò's pas jamai  
ni innocent, ni innocència.  
Es un trabalh  
[...]  
E mai penjat pel voide del silenci  
e mai al mièg d'aquel bartàs de las paraulas  
ont soi embastilhat  
ai de qué far.*

[El poema no és mai / ni innocent ni innocència. / És un treball. / [...] / Fins i tot penjat en el buit del silenci / fins i tot enmig d'aquesta bardissa de paraules / on estic engarjolat / tinc feina per fer.] En la presó del poema s'expressa la llibertat de l'home, que ateny les grans alenades del món. Directa, sovint propera al cop de puny, mental i físic, la poesia d'Ives Rouquette no s'oblida pas tanmateix de ser sàvia, carregada de referències i d'ecos perfectament fosos en el seu propi ritme. Tres reculls, especialment, d'entre els més recents, realitzen plenament aquesta fusió de les angoixes i dels símbols culturals: *A cadun los seus* [A cadascú els seus] (1976), un conjunt de quadres quotidians on personatges, copsats en el viu de la vida i paisatges de l'ànima es responen; *Dels dos principis* (1987), autèntic llibre de raó metafísica a prova dels mots; i *Misericòrdias* (1978-1986), comentaris incisius sobre les escultures d'André Sulpice, als seients de l'església del segle XV de la col·legiata de Villefranche de Rouergue:

*Dieu faguèt l'òme a son image.  
Adonc monina lo faguèt  
e li bufèt pel cuol  
la talent d'infinít  
que lo curava a el.*

[Déu féu l'home a imatge seva. / El féu doncs una mona / i li bufà pel cul / l'ànsia d'infinít / que el corcava a ell.]

La voluntat enunciativa de la poesia d'Ives Rouquette la retrobem, amb variacions a vegades molt sensibles, en un cert nombre de poetes l'escriptura dels quals s'enceta o coneix la maduresa al llarg dels anys seixanta. Entre els títols o els noms més remarcables, es pot citar Joan Maria Petit (1941), Joan Pèire Baldit (1953), Rosalina Roche (1946), Jòrdi Blanc (1944) o Joan Larzac (1938); o bé esmentar el *Còr prendre* (1965) de Bernat Lesfargues, que conté poemes molt bells on l'angoixa dels homes es confon amb la perfecció d'un paisatge o d'una simple escena de la vida quotidiana:

*Un jorn tanben serem com 'quels mòrts  
mòrts dempuèi tant de primas e de nevèias  
que lors còrs quitament fan pas frotjar  
una èrba un pauc mai verda o mai espessa.*

[Un dia també serem com aquells morts / morts des de fa tantes primaveres i tantes neus / que llurs cossos ni tan sols fan brotar / una herba un xic més verda o més espessa.]

Joan Pèire Baldit només ha publicat dos breus reculls *Camina-ment* (1973) i *Los dets verds* [Els dets verds] (1973), sota el signe de la impossible reconciliació del poeta, del món i de la seva llengua (*Lo temps se pòt pas garir* resumeix bé aquest tancament irremediable). En l'obra de Jòrdi Blanc i de Rosalina Roche trobem expressada, amb el màxim de convicció voluntària, aquesta tossuderia de continuar essent, contra tota desesperació, i amb ells mateixos. *Cresi pas que los muts* [Només em crec els muts] (1980) de J. Blanc diu, en curtes respiracions sacsejades, la follia del poeta i la racionalitat freda d'aquesta aparent desraó:

*Me voldriái ben rasonar  
mas pas que quand serai mòrt*



*qu'aurai pro temps per soscar  
a la llibertat que finís quand comença  
o que comença quan finís  
sabi pas mai.*

[Em voldria ben raonar / però només quan seré mort / que tindrè  
prou temps per pensar / en la llibertat que acaba quan comença / o  
que comença quan acaba / ja no ho sé.] *Còr singlar* [Cor senglar],  
publicat el mateix any, perllonga i aprofundeix, amb més diversitat  
formal —fins al calligrama...— aquesta guinyada de l'ànima presone-  
ra al cor de les coses:

*S'èri mosidura me fariái camparòl  
s'èri gran me fariái palha linja  
s'èri canilha me fariái parpalhòl  
s'èri mainatge me fariái pas òme.*

[Si fos floridura em faria camperol / si fos gra em faria palla fina / si  
fos eruga em faria papallona / si fos nen no em faria pas home.]

Igualment tònica, en les afirmacions i en els rebuigs, és la veu de  
Rosalina Roche, de *D'ont siàs?* [D'on ets?] (1969) fins a *Las renadi-  
vas* [Les renaixents] (1982), passant per *Om sap pas coma* [No se sap  
com] (1971), i nombrosos textos publicats després en revistes.  
Aquesta poesia gairebé silenciosa, trenada d'eHipsis, de sobreentes-  
sos, travessada de dubtes, de crits retinguts, voluntàriament mal-  
destra com per notar amb més seguretat les interrupcions imprevisi-  
bles del sentit i del sentit de la vida, és certament una de les més  
originals de la seva generació:

*Coma la d'un grun  
ma pèl es tenduda sus ma vida  
coma una tela  
a palpas me soi desplegada  
[...]  
M'estaquèron una estèla sus l'esquina  
ai pas de luòc pas de país per me pausar*

*ma pèl es negra  
contra lo cèl  
tirarai l'òme  
de ma costèla.*

[Com la d'un gra de raïm / la meva pell està estesa sobre la meva vida / com una tela / a palpentes m'he desplegat / [...] / Em clavaren una estrella sobre l'esquena / no tinc lloc ni país per posar-me / la meva pell és negra / contra el cel / trauré l'home / de la meva costella.]

La poesia de Joan Maria Petit també apareix com una escriptura de la urgència, però el món hi és present com una realitat concreta i palpable. *Te respondi de l'amor coma respondi d'una crosada de carrièras* [Et responc de l'amor com responc d'una cruïlla de carers]: així començava el primer recull de Petit, *Respondi de ...*, l'any 1965. Desgranada en poemes breus, molt enunciatius, aquesta obra massa dispersa (*Lo pan la poma e lo cotèl* [El pa la poma i el coltell] (1972), *Non-aver o ésser* [No-tenir o ésser] (1975), *Bestiari, arbres, vinhas* (1976), etc.) s'ofereix abans que res com un testimoniatge en brut, de tant en tant meravellat, desenganyat o entristit, sobre la bellesa o la lletjor de les coses. Tot hi és simplement dit, sense lirisme ni excés, la qual cosa no exclou, ben al contrari, l'horror o l'enlluernament. Solidesa del món exterior i solidesa conjunta dels mots i de les frases. Una escriptura dempeus, infinitament dreta en el temps:

*A la montada de la saba  
me siái grefat al braç  
un rebrot de cerièr  
a la cima dels dets un pomièr de Sant Joan  
e sul copet una figuèra  
e ara espèri los aucèls.*

[A la pujada de la saba / m'he empeltat al braç / un rebrot de cirerer / a la punta dels dets un pomer de Sant Joan / i sobre el clatell una figuera / i ara espero els ocells.] I aquesta (aparent) simplicitat del dir pot portar a l'absurd, revelador per si sol d'abismes insospitats:

*Quand dobriguèron l'ostal  
i aviá de mòrts dins cada mòble  
Aquò's estranh se pensèt lo compraire  
cresiái qu'aicí i aviá un cementèri  
balajarem diquèt  
Al moment de dinnar  
los mòrts èran setats a taula*

[Quan obriren la casa / hi havia morts dins cada mòble / Això és estrany pensà el comprador / creuria que aquí hi havia un cementiri / escombrarem digué / Al moment de dinar / els morts eren seguts a taula]

L'obra de Joan Larzac és potser la que, per la seva amplitud i obstinació apassionada, ha portat més enllà les tensions que travessen l'escriptura occitana des de fa vint-i-cinc anys. El seu primer llibre de poesia, *Sola Deitas* (1962), era un via crucis (Larzac és capellà). I tota l'obra (reunida l'any 1986 en un volum extens, *Obra poètica*) és semblant a aquesta entrada en la poesia: un avançar de la paraula cap a la seva encarnació, al preu que sigui:

*Dire de l'èstre: poèsia  
en son nàisser e son acte se significa  
la paraula fa pas qu'anticipar l'èstre futur*

[Dir de l'èsser: poesia / en son néixer i son acte se significa / la paraula no fa més que anticipar l'èsser futur]

Això explica potser perquè l'escriptura de Larzac, violentament nacionalista occitana, en aparença, es pot llegir com una temptativa de fusió sempre recomençada entre el contingent i l'absolut, la qual cosa, poèticament, implica tant la més extrema dolçor com la més gran duresa. Car el sentit, en aquest exercici espiritual que no pot ser més perillós, només neix de la seva abolicció, de la seva reencarnació en les metamorfosis del Verb portat a la blancor, explotat, esclatat fins en el seu cor:

*Lo poëta se còpa la man de lònga amb un rai de memòria  
 e las alas tornan pas jamai a l'arca onte refusa l'arc  
 de seda. Es dins sa bòria  
 e i a tot lo torn d'el lo deluvi del silenci e los degots  
 que flacan  
 son los mots qu'an escanat la vida e ara racan  
 la paraula de tròp noïrir las èrsas n'èran gofas  
 a fach petar las venas e dins sa mar s'estofan  
 las onzadas de carn verdala del folhum deparaulat que nada  
 a flor d'aiga de la consciència...*

[El poeta es talla la mà contínuament amb un raig de / memòria / i les ales no tornen mai a l'arca on refusa l'Arc / de Sant Martí. És dins la seva granja / i hi ha tot al seu entorn el diluvi del silenci i els degotalls / que flaquegen / són els mots que han escanyat la vida i ara vomiten / la paraula de massa nodrir les ones n'estaven tipes / a petar les venes i dins sa mar s'ofeguen / les onades de carn verdosa del fullam desparaulat que neda / a flor d'aigua de la consciència...]. Quan es deixa emportar per aquest irresistible impuls, la poesia de Joan Larzac —per qui *en l'oc* [a l'occità] i *enlòc* [enlloc] són una sola cosa—, realitza verbalment aquest paroxisme fusional que l'obsessiona i li dóna tot el valor.

### Als marges: algunes obres centrals

Obres singulars, per tal com apareixen al marge dels grans corrents, i també a d'altres marges: lingüístics (l'occità escrit es troba fortament dialectalitzat), formals, temàtics... Obres que van més lluny, o a una altra banda, i que desplacen l'ordre dels mots per sorpresa.

Cal parlar primerament dels poemes —escassos— de Joan Boudou (1920-1975). És l'obra de novel·lista, la que ha donat la reputació a Boudou, però l'obra poètica, que encara s'ha d'aplegar en la seva totalitat, sorprèn i desentona: poemes de joventut, trobats re-

centment; un breu recull del 1970, *Ren non val l'electròc*; al 1975, finalment, un llibre més dens, *Sus la mar de las galèras* [Sobre el mar de les galeres]. Poca cosa, doncs, —algunes desenes de poemes com a màxim—, però una escriptura a contracorrent: ritmada, rimada, sòlida com una poesia d'escolar, i per això mateix estranya, i d'una estranyesa que reforça encara més els temes abordats (l'amor impossible, la còlera dels homes encadenats, la ressaca de l'endemà de festa...) Hi ha en aquest «romancer» impersonal alguna cosa del primer Pavese poeta (el de *Lavorare stanca* sobretot), entre l'alba i el crepuscle. Una malaptesa que l'encerta plenament i de la qual només avui en dia es comença a reconèixer la importància i l'exactitud. Com en la primera estrofa d'aquest «Amor fòl» [Amor foll]:

*Quand montèrem l'escalièr te coneissidai pas encara.  
Una cambra sens papièr, la pus freja, la mens cara;  
nos agachèrem un brieu sens gausar clavar la pòrta.  
Lo primièr poton crentiu, una braçada pus fòrta...*

[Quan pujàrem l'escola no et coneixia encara. / Una cambra sense paper, la més freda, la menys cara; / ens miràrem un instant sense gosar tancar la porta. / El primer petó temorós, una abraçada més forta...]

Una altra mena d'estranyesa és la de Marcèla Delpastre (1925), la poesia de la qual no va ser realment pública fins a l'aparició, l'any 1974, dels *Saumes pagans* [Psalms pagans]: una simfonia elemental en què la Natura i, de bon primer, els quatre elements pels quals passa tot el que neix i desapareix entre la vida i la mort, en són el tema, l'entrellat i el resultat. Experiència pacientment conduïda de la pesantor o de la lleugeresa de les coses i dels mots, que l'escriptura, en versets, reuneix en una sola i única matèria, a través d'una sola respiració. Tota l'obra de Marcèla Delpastre (*Lo sang de las pèiras* [La sang de les pedres] (1983); *Natanael jos lo figier* [Nataniel sota la figuera] (1987), etc.) és portada per aquest primer moviment, aquest equilibri original que la llengua, plena de la matèria mateixa dels éssers i els paisatges, porta en si i restitueix per poc que hom

s'esforci a cultivar-la convenientment; és a dir, amb paciència, tenacitat i fidelitat a la seva permanència:

*Bufe lo vent.*

*Bufe a n'emportar lo ciau, la granda aiga e la mar.*

*Bufe dins la forèst a desraïjar la raiç, la pèira e lo rochièr.*

*Pòt ben bufar!*

*Me nainarà lo vent...*

[Bufi el vent. / Bufi i se n'emporti el cel, la gran aigua i el mar. / Bufi dins el bosc i desarreli l'arrel, la pedra i la roca. / Pot ben bufar! / Em bressarà el vent...]

Aquest sentiment de la permanència de les realitats naturals i humanes en la carn dels mots restituïts a la seva llibertat el retrobem, almenys en part, a l'obra de Mas-Felipe Delavouët (1920-1990). Obra solitària, en aquest deixeble de Suli-Andriéu Peyre que, des del 1950, data de la publicació del seu primer gran poema *Quatre cantico per l'Age d'Or* ha engranerat lentament una collita poètica de cants abundants i solemnes, reagrupats, des del 1971, en els quatre volums successius de *Pouemo* [Poemes]. Tot, en Delavouët, sembla a primera vista poc habitual: el to, serè i uniforme; la llengua, molt dominada, molt «clàssica»; la forma, en amples estrofes, de sis versos, igualment distribuïdes en l'espai i el temps; els temes finalment, i potser sobretot: poc nombrosos, d'una intemporalitat gairebé irritant en alguns moments, i voluntàriament arquetípics, despullats de tota referència massa precisa que faria «recaure» el poema en l'aiguabarreig del quotidià i el travessaria de palpitations massa íntimes, massa «històriques».

Mistralià, Delavouët sembla inscriure la seva escriptura en un univers d'abans (o de després) de la Catàstrofe que tanca el *Pouemo dôu Rose*: un univers on el llenguatge, apaïvat, i el món no serien sinó la mateixa cosa, perquè la durada degradant no hauria aconseguit de separar-ne la coherència. Tanmateix, això no significa pas que la poesia de Delavouët sigui feta d'immobilitat i de contemplació; ben al contrari, tot hi és moviment, desplaçament, drama, sepa-

racions i desaparicions incessants. Però tots aquests capgiraments s'efectuen segons una geometria repetitiva i en funció d'un destí d'ara endavant inscrit en la natura de les coses i que el llenguatge poètic té com a missió de revelar tot *il·lustrant-lo*, com ho farien les imatges d'un llibre. Retorn dels mots i de les imatges, balanceig de les formes sintàctiques i estròfiques, retòrica dels símbols i de les allegories, préstecs freqüents i ben visibles a la Literatura en allò que pot tenir d'exemplar (els grans mites medievals, per exemple: Tristany, Roland...) articulen l'espai del text com ho farien, en un mapa del món, el moviment dels planetes i la distribució de les terres i dels mars.

Paradoxalment, doncs, l'obra de Delavouët, lluny de repatriar el món del temps que passa en un lloc sense història, divinilitza el moviment, l'installa al cor mateix de l'home vivent, en tant que fi i inici de tota cosa. Aquest capgirament radical, aquesta submissió dolorosa a l'omnipotència del que és transitori es tradueixen, poèticament, en una escriptura-tapisseria, els motius de la qual, interminablement fets i desfets, no són sensibles sinó a través de la seva repetició, fragment a fragment: Delavouët no pot ser llegit de la mateixa manera que hom miraria passar un riu, sinó, contra tot heraclitisme, com una immensa cinta que, incessantment, tornaria sobre ella mateixa i, d'aquests retorns, d'aquestes al·lusions trenades, acabaria (però quan?... ) revelant la totalitat del seu dibuix simplement suggerit. El poema és un espectacle, però aquest espectacle, tot ell interior, no és mai visible íntegrament, car és sempre el temps qui n'és amo i senyor. En tan poc espai, no puc fer gaire més que citar, a l'atzar, una estrofa d'aquesta obra sense equivalent, per exemple la primera de l'*Istòri dóu Rei mort qu'anavo à la desciso* [Història del Rei mort que baixava el riu]:

*Dóu piue lou mai pounchu, pèr un camin de nèu,  
an davala lou rèi sus 'no brèssò de ramo  
e li chin embarra, mountant fin qu'i carnèu,  
idoulon coume autour de la bicho que bramo,  
que jamai gibié sènt plus fort  
que ço que sènt soun mèstre à l'ouero de la mort.*

[Del pic més punxut, per un camí de neu, / han davallat el rei sobre una llitera de fullatge / i els gossos tancats, pujant fins a les espitlles, / udolen com al voltant de la cérvola que brama, / que mai la caça no fa tanta ferum / com la que fa el seu mestre a l'hora de la mort.]

En certa manera, la poesia de Bernat Manciet (1923) se situa a les antípodes de la de M.F. Delavouët: ja no és provençal, ni mediterrània, sinó oceànica, gascona; ja no està emmotllada en un sol i únic motlle estròfic, sinó que és d'una extrema diversitat formal, del sonet a l'oda més irregular, passant pel *Cant reiau*, en la versió medieval i barroquitzant del segle XVII tolosà... Ja no està cenyida per la regularitat i la circularitat sumptuosament posades en ordre, sinó que està marcada profundament pel desordre, la profusió febril, la desarticulació gairebé sistemàtica de totes les simetries: enfront de la continuïtat, la ruptura; enfront de l'harmonia, la dissonància. Afegim encara que a la llengua mesurada, d'un mistralisme raonat, de Delavouët, s'oposa, en Manciet, un occità ostensiblement dialectal, voluntàriament fosc per no dir obscur, i hom haurà comprès que aquestes dues estètiques totalitzadores —la poesia de Manciet és també una poesia-món—, constitueixen els dos extrems d'un univers poètic múltiple i que les seves pròpies diferències acaben per donar-los una certa semblança: la de les obres que, perquè ho poden digerir tot, fan el seu univers de tot allò a què s'acosten, sense deixar passar res...

Manciet va entrar a la poesia de forma discreta, des de finals dels anys quaranta; però va ser solament amb el seu primer recull, *Accidents* (1955), que l'originalitat d'aquesta «màquina poètica» fou de fet percebuda públicament: una escriptura esquarterada, contínuament agitada per les insurreccions de l'ànima i de l'ésser, fins a l'ofrena suprema. Solar i nocturna a la vegada, la poesia de Manciet actua per llampecs de lucidesa en el més obscur dels abandonaments que la poblen:



*la huelas de la flor se barran l'ua dessus l'aute,  
e la flor s'obreish mes larga a cada còp*

*doça hlama, corona d'espins, de neon.*

*Suau, que vam càder, ò ma lutz,  
dens la lutz! obreish los braç*

*e ahona-te dens l'estiu, com lo solelh,  
com los solelhs (aquì, aquì, aquì un aut!)*

*Caden e chisclan grumadas dinc en haut.*

[els pètals de la flor es tanquen l'un sobre l'altre, / i la flor s'obre i cada cop es fa més ampla, // dolça flama, corona d'espines, de neó. // Compte, que caurem, oh, la meva llum / dins la llum! Obre els braços, // i enfosa't dins l'estiu, com el sol, / com els sols (allí, allí, i allí un altre!). // Cauen i xisclen escumes fins a dalt de tot].

Tremolor del cel, temolor del món: l'alè de l'amor, amor humà i amor diví, a l'obra de Manciet, no para de traspasar el llenguatge, com una paraula que faria pujar els mots com puja una pasta, i de sollevar-lo, d'inflar-lo, de treballar-lo per fer-li, literalment i en tots els sentits, exhalar l'ànima. I en aquest batibull, finalment, la forma importa poc —o més aviat és secundària: en el millor cas és obstacle, constrenyiment i retenció preliminar que no conté l'impuls de ser en esdevenir sinó per acréixer la seva impetuositat, la seva imperiosa necessitat. Quan tria el *Cant reiau* (*Cantas deu Rei* (1975), o el sonet (*Sonets* (1976), Manciet no es lliura a un exercici formal, sinó més aviat a una mena d'ascesi poètica que allibera la respiració encara amb més força. Però és indubtablement en el llibre recapitulador de les *Odas* (1984), i, sobretot potser, en l'immens poema de *L'enterrament a Sabres* (1989), que l'escriptura de Manciet ha trobat la justa mesura.

Les *Odas* marquen tot l'itinerari poètic de Manciet: l'*Oda a Dominguin*, per exemple, es publicà per primera vegada l'any 1949. I el llibre que les recull aplega aquest recorregut tot esborrant-ne les

etapes i les pauses: la poesia de Manciet, retrospectivament, es mostra com una totalitat, sempre en cerca d'ella mateixa, perquè sempre ha estat portada pel mateix impuls, la mateixa coherència incandescent. Paisatges de l'ànima, les *Odas*, sigui quin sigui el seu tema, fan la impressió, efectivament, d'estar atretes per un únic i mateix punt de convergència: el Paisatge dels paisatges, aquell on es confonen i se superen, portades al blanc, les deixalles de tots els altres, pacientment i rabiosament aplegades al fil dels anys d'escriptura literària. Aquest Paisatge que és aquell al centre del qual, punt obscur, vetlla la vila landesa dels orígens: Sabres. Lloc de naixement, dels naixements, i lloc de l'*Enterrament*, aquest poema infinit, reelaborat constantment durant vint o trenta anys, i que veu finalment la llum l'any 1989...

Poema cerimonial, de setze grans quadres que reprenen l'ordre de l'antiga litúrgia llatina, del naixement a l'enterrament del cos de la *Dauna*, la Dama de Sabres, en cent trenta-una pauses: uns cinc mil versos on, en el microcosmos de Sabres aplegat a l'entorn de la seva Morta, es perfila tot l'esdevenir del món, entre Creació i Apocalipsi. Car, amb la *Dauna*, no és només una dona arribada al final de l'existència, que s'enterra, és un poble d'homes i de dones, una cultura, una llengua i, per extensió, tota la humanitat: enterrament ritual i simbòlic, doncs, que travessa, trasbalsadora, una hipotètica promesa de resurrecció. Manciet, com Delavouët, esdevé poeta èpic en aquesta convocatòria tumultuosa de tot un món i, per on, de tots els mots, de tots els sons, de totes les maneres de dir, que són maneres de ser i de fer. *L'enterrament a Sabres* és un riu verbal, tan aviat tranquil com sacsejat per violències incalculables: un poema diccionari, un poema enciclopèdic que arrossega la borrasca del temps. Una mena d'obra total, on es pot beure, menjar, viure i morir. Un caos primitiu, torrent de laves indestriable, on se celebren el casament del Verb i de la seva Fi...

### El pes dels mots i la fi dels sistemes?

El gran poema de Bernat Manciet, així com el lent fresc de M.F. Delavouët, voregen els abismes, i de la por que els suscita basteixen

les seves arquitectures vertiginoses. Però aquestes dues catedrals del llenguatge, al mateix temps, signifiquen el sentiment profund de l'acabament d'alguna cosa. Un sentiment que, discretament, no ha parat, els últims vint-i-cinc anys, de rosegar l'escriptura poètica occitana, i de desarticular-la cada dia una mica més. Els poetes «revolucionaris» del 1968 més lúcids —i també, per tant, els més silenciosos— havien inscrit, amb anticipació, a les seves obres aquest desmembrament:

*Lei pòbles que son pòbles  
amb son territòri de lenga  
son espaci d'istòria  
sa religion e sei mass media  
sa revolucion programada  
sa pensada maotsetong  
son alienacion  
e sei colonias  
son fotuts*

[Els pobles que són pobles / amb el seu territori de llengua/ el seu espai d'història / la seva religió i els seus mass media / la seva revolució programada / el seu pensament maotsetung / la seva alienació / i les seves colònies / estan fotuts] profetitzava Joan Loïs Guin (1938) en el breu llibre destructor *Soledad Brothers* (1970), mentre que Joan Maria Auzias (1927) entrava a la poesia occitana amb un poema autobiogràfic i crític, *Quasèrn grassenc* [Quaderns de Grasse] (1971), on sàviament passava comptes a les il·lusions del «territori», inclòs el «territori de la llengua»:

*James Joyce triestin  
dins so plus dau sang  
sabes tu que mon errança  
es d'Ulisses provençau*

[James Joyce triestí / en el més secret de la teva sang / tu saps que el meu errar / és d'un Ulisses provençal]. I aquesta dislocació voluntària i

raonada, aquest posar en dubte un ésser ple, sigui social o cultural, al qual caldria fer referència per tal d'existir, deia al mateix temps l'esperança d'un futur deslligat de totes les presons de la identitat:

*Siám bensai sei primiers, siám bensai sei darriers  
modèrns romantics  
perqu'avèm a dire  
e qu'avèm a faire  
çò qu'es pas encara  
escrich*

*I a pas Bíblia  
pas de  
paraula abans n'autres*

[Potser som els primers, potser som els darrers / moderns romàntics / perquè hem de dir / i hem de fer / allò que no és encara / escrit // No hi ha Bíblia / no hi ha / paraula abans que nosaltres]

I és certament en la poesia de Joan Luc Sauvaigo (19??; Sauvaigo no vol divulgar la seva data de naixement), des de *Seba!* [Em rendeixo!] (1972) fins a *Quieta còla* [Turó tranquil] (1976) i *Mon fiu es un bèu jorn pèr morir* [El meu fill és un bell dia per morir] (1974) i *Sus la brua* [Al límit] (1984), que aquesta voluntat d'apartar-se dels models té la forma més càustica, entre ironia rabiosa i melancònies sense concessió. Lletrista, músic, dibuixant de còmic i cent coses més, Sauvaigo ha buscat sobretot de buidar l'escriptura poètica occitana de les feixugueses temàtiques tradicionals per substituir-les per nous sistemes de referència. Aquesta voluntat d'obertura i de recomposició, aliada amb una recerca de tots els azimuts de l'alteritat, del desplaçament, del compost, potser troba els límits quan el poema, d'esgotament en esgotament, esdevé un joc gratuït, una cascada sonora i ideològica on els sorolls ho cobreixen tot, inclosa la seva pròpia música...

De l'encantament al desencantament, el món dels mots s'aboleix fins al murmuri i, d'aquest silenci difícilment conquerit, n'emergeix una altra vegada. Però no en la puresa, en la virginitat d'alba, com

en el Max Rouquette de *Sòmís*, quaranta anys abans, sinó en la seva complexitat, el seu pes, la seva geometria sorda o aèria. Aquest sembla ser el trajecte de Joan Pèire Tardif (1954); en un dels primers reculls, *Jorns dobèrts* [Dies oberts] (1976), la veu, en respiracions curtes, busca les seves arrels, els fonaments més segurs, arran de l'absència:

*sens còr  
sen votz  
ni cèl ni memòria  
la luz capvira  
e nos perdèm.*

[sense cor / sense veu / ni cel ni memòria / la llum es capgira / i ens perdem.] I, a continuació, d'aquesta paraula minimal llargament buscada i cultivada, perquè té moltes coses per donar a conèixer al poeta, en surt, gairebé de forma mecànica, l'espectacle de l'existència: sorolls, aigües, aires, cor, vent, pensament... Els poemes de Tardif, des de fa una desena d'anys, voregen amb minúcia els abismes del temps, mesuren els espais del món: serenitat de l'agrimensor, que té com a únic instrument el llenguatge, la cadena infinita de les paraules, per perdre's i retrobar-se, a voltes, al racó del poema. Presència comuna del llenguatge, del món, i del poeta:

*l'aiga crentosa  
e se tampa  
d'un buf  
distàncias  
coma téisser lo dobte  
a lor adieu*

*e mossega  
a treblar lo rebat  
que l'imatge t'adralha  
per la tèrra forviada*

[l'aigua poruga i mossega / i es tanca per enterbolir el reflex / d'un buf i la imatge t'encarrila / distàncias per la terra foraviada / com teixir el dubte / a llur adéu]

Fregar-se en l'aspror dels mots, sentir-ne acuradament la massa, els contorns, el gra de la veu, les palpitations somniadores: aquesta és també una de les característiques essencials de l'escriptura d'Alan Viaut (1954) al seu primer recull, *Mahon* (nom, en gascó, del vent del sud, vigut de l'oceà) (1987). El poema esdevé edifici compacte, amb arestes metàl·liques, arrodoniments amorosament polits i repassats de racons i raconades sense fi: un concentrat de real, remorejant de pensaments i de mites, que podem sentir molt de temps, per captar-hi, com a dins d'una petxina buida on «se sent el mar», la remor feixuga del sentit i de la llengua:

*en bruèit de sau perhonta  
e de casse marin  
sord lo dialòg de sépias  
e dau vènt estremèir  
mòure esferic de hont  
cim dau pin de la mar*

[en brogit de sal pregona / i de roure marí / sord el diàleg de sípies / i del vent llunyà / moviment esfèric de fonts / cim del pi de la mar]

Naturalment és molt difícil, per no dir impossible, de proposar un quadre una mica articulat d'aquest retorn a la matèria mateixa dels mots, a partir de descomposicions i allisaments successius: els textos encara són massa propers i, sovint, massa poc nombrosos per escapar als vertigens de la lectura més immediata. Per fer això caldria desxifrar els arabescos gairebé muts de Felip Angelau (1955), del qual es poden llegir sobretot els textos reunits a *Gresa* [Erm] (1984), els sonets paròdics, però carregats de sobreentesos, de tal manera que no se sap gaire a quin grau s'han de llegir; els de Joan Ives Royer (1944); o encara, les platges verbals, a voltes formalitzades en extrem, de Joan Ives Casanova (1958); i encara d'altres. Aquesta immersió en la complexitat i, encara més, en l'opacitat del món i de les paraules que m'ha semblat notar a la majoria de les escriptures poètiques occitanes més recents, és només una illu-

sió òptica, o bé el signe anunciador d'altra/es cosa/es, actualment amagades?

\* \* \*

De la simplicitat retrobada a la materialitat del llenguatge en brut, espès, el nostre recorregut per la poesia occitana dels últims cinquanta anys ha hagut, voluntàriament o no, de deixar de banda moltes obres per arribar a terme. I moltes coses, en el camí, han estat oblidades, o insuficientment il·luminades... Res no hem dit, per exemple, de la poesia de Ramon Busquet (1926-1979), tot i ser tan preciosa pel seu formalisme exigent i ple d'humor. Tampoc no hem dit res de la de Robert Allan (1927), o d'Alem Surre-Garcia (1944). Només he parlat de J.B. Vazeilles per mencionar els seus rebuigs del 1968, oblidant el seu *Sacre de l'auratge* [El sagrat de l'oratge] i la seva *Vida en tecnicolor* (1984)...

Ès inútil, doncs, d'intentar d'acabar,

*Que la paraula es coma un rai  
que passa au dejós d'una pòrta*

(Max Rouquette)

[Ja que la paraula és com un raig / que passa per sota d'una porta.]

Felip GARDY  
Agost de 1990

Traducció de Jordi Puntí