

# Réalisme rural et fantaisie narrative chez A. Oyhénart: *Laur karbarien eresia* (‘Le récit des quatre cardeuses’)

JEAN-BAPTISTE ORPUSTAN  
(UNIVERSITÉ DE BORDEAUX III - CNRS)

## 1. Un poème de vieillesse?

Oyhénart avait 65 ans quand il publia, en 1657, ses poèmes intitulés *Oihenarten Gaztaroa* ‘La Jeunesse d’Oyhénart’, jeunesse poétique et largement fictive, donc, selon toute apparence (et malgré les précautions d’usage de la Préface: ‘ce peu de Vers, qui m’estoient échappés en mon jeune âge...’), et au moins 61 lorsqu’il composa, après la mort de sa femme Jeanne d’Erdoy survenue en 1653 et en son honneur, sa magnifique ‘déploration funèbre’ *Contre les Muses (Museen kontra, n° XVII du recueil)*, où l’émotion vraie et le récit biographique s’insèrent dans un jeu poétique à l’antique parfaitement baroque.

Les feuillets incomplets des poèmes supplémentaires rajoutés à l’édition dite ‘de Bayonne’ (Bibliothèque Municipale) pourraient être une partie des poèmes publiés en 1664 à Pau, où il prit une maison cette même année et travaillait aux archives de la ville; cette publication, selon des références que me communiquait récemment P. Urkizu, aurait reçu le titre de ‘La vieillesse d’Oyhénart’ (donc *zaharraroa*), ce qui ne peut être vérifié à l’heure actuelle, puisqu’il manque les premières et les dernières pages dans le livret de Bayonne. Le titre en tout cas était, cette fois, parfaitement justifié par l’âge de l’auteur: 72 ans.

Le recueil de Bayonne contenait, on le sait, une série de 16 poèmes amoureux, et, après la ‘déploration funèbre’ (*Ilhots haur: n° XVII*), des poèmes religieux (‘quelques rimes pies’, Préface), traductions ou paraphrases (celle du *Vexilla regis* notamment) qui s’achevaient par le long et splendide poème de Noël (*Eguberry-koplak*), dont on s’étonne qu’il ait si peu attiré l’attention, tant des religieux que des critiques littéraires, excepté bien entendu R. Lafon, qui traduisit et commenta l’ensemble des poèmes d’Oyhénart (‘Traduction française des poésies d’Oihenart’, *ASJU* II, 1955, et ‘Notes pour une édition critique et une traduction française des poésies d’Oihenart’, *BAP* XI, 1955).

Si les premiers poèmes du recueil supplémentaire sont aussi tous des textes amoureux (R. Lafon les tenait pour plus accomplis que ceux de 1657, peut-être avec quelque excès de sévérité pour ceux-ci, qui contiennent des pièces admirables et inégalées en poésie basque), il n’en va pas de même des derniers: à côté des poèmes de circonstance en l’honneur des poètes basques Sauguis (n° XXVIII: c’est le sonnet régulier que ne manqua pas de commenter L. Michelena dans son éloge en basque

d'Oyhénart prononcé devant l'Euskaltzaindia, BAP IV, 1953 [maintenant SHLV]). Arrain (n° XXIX, qui est une courte "épitaphe", *Ilhartitza*), Oyhénart a mis le "poème-récit" des cardeuses qui sera l'objet principal de ces remarques (n° XXVI), et une "poème-théâtre" (si du moins l'on en juge par l'indication de type scénique qui suit le titre: *Jaukizarrea motil gaztearen aldeti* "L'attaque (traduction d'Oyhénart) du côté du jeune garçon"), dont le titre, apparenté au n° XXVI, est *Jorralen koblak*, "Les couplets des sarcleuses", et dont le texte manque en entier.

## 2. Prosodie et style poétique

Le *Récit des quatre cardeuses* est un assez long poème de 26 strophes, comme il convient à une narration circonstanciée, que l'auteur nomme *eresia* (mot qu'il traduit en marge par "Récit"), ayant expliqué dans le glossaire mis à la fin du recueil de 1657 que ce terme dérive du verbe *eraste* ou *edaste* (*zer derasazu?* dit-on encore couramment: "que racontez-vous?") qui signifie "discourir, faire quelque récit ou narration", et s'emploie pour nommer "les vieilles chansons qui contiennent quelque histoire ou narration".

Il est vrai que la strophe est assez courte: c'est celle que l'on nomme aujourd'hui *kopla zaharra* "le vieux couplet", et qu'Oyhénart présente en ces termes dans sa *Lettre de l'Art Poétique* de 1665 (P. Lafitte: "L'art poétique basque", *GH* 1967), preuve que la poésie l'occupait plus que jamais dans ces dernières années (il meurt en 1667):

Il y a une forme de quatrain qui a esté, a mon opinion, propre et particuliere a nos Basques, car je ne trouve pas qu'elle ait esté pratiquée aux autres langues /... / celle ou il a trois vers d'une mesme rime a sçavoir le premier, le deuxiesme et le quatriesme, et le troisieme n'a point de rime.

Cette définition prosodique surprend beaucoup chez un spécialiste si pointilleux de la métrique classique; car celle-ci n'admet de *vers* que rimés, même dans des formes les plus "libres" (et précisément le "vers libre", c'est à dire de syllabisme inégal, qu'illustre si bien en français un La Fontaine). Oyhénart (et il n'est pas le seul) a été victime des habitudes de l'imprimerie, pour qui il est bien plus commode d'aligner des "quatrains" (faux) en segments égaux, que des tercets inégaux (vrais) où le troisième vers occupe une ligne deux fois plus longue que les deux précédents! Car notre faux quatrain est en effet un vrai *tercet inégal monorime*, dont le dernier vers compte exactement deux fois plus de syllabes que chacun des précédents; et on aurait aussi bien pu l'écrire en distiques avec rime intérieure, ce qui était après tout beaucoup plus conforme à la métrique ancienne qu'un vers sans rime! On le citera donc toujours ici dans sa forme réelle et profondément originale de tercet inégal.

Oyhénart l'avait déjà utilisé par trois fois dans le premier recueil (n° X, XII et XIII, les deux derniers décrivant le corps féminin). Cette strophe ancienne avait sa source, comme toujours en poésie basque populaire, dans la structure d'un air musical du type *-á, -á, -o-á, la rime correspondant aux trois points d'orgue ou notes longues de fin des sections mélodiques (ou cadences)*. L'archétype, tant pour les éléments musicaux (air, mode médiéval et rythme) que pour le contenu narratif (et cette fois tragique), en est le fameux *Berterretxen kantorea*, bien qu'Oyhénart, cherchant peut-être un modèle plus ancien encore (il y est question des Maures) et plus lointain, citât comme exemple dans sa Lettre de 1665 la chanson navarraise de "dame Emilie":

*Andr'Emili' andre gora,  
Ezin dir' ogirik ora,  
Artorik jorra hain guti, biboa mairu herrin gora.*

“Dame Emilie est grande dame, elle ne peut pétrir le pain,  
Sarcler le mil tout aussi peu: qu'elle s'en aille au pays des Maures”.

Notons l'étrange coïncidence: pétrir (*ora*), sarcler (*gorra*) nous ramènent, si je puis dire, droit à nos moutons!

Il n'est pas besoin de souligner qu'Oyhénart ne manque jamais ni à la parfaite régularité prosodique dans le compte des syllabes (8-8-16), élisions et synalèphes étant de rigueur dans son *Art poétique*, ni à son exigence de rime minimale d'une syllabe et demie:

*Ora gauan laur karbari  
Karban hanxet ziren ari  
Egarriz borx' egon eta, nehork ez hek urrikari!*

“Dans la nuit du broyage quatre cardeuses étaient là-bas en train de carder,  
Forcées de rester assoiffées, et dont personne n'avait pitié”.

Cette première strophe est une excellente illustration du style elliptique ou laconique tout à fait dans le génie de la langue basque (il en avait donné la tradition vivante dans les *Proverbes* de 1657) dont Oyhénart tire quelques-unes de ses meilleures réussites expressives, comme ce merveilleux début du poème n° XVI:

*Nahiz ezpegi  
Gauaz ilbargi!  
Ni zure begi  
Ederrek argi!*

“Qu'il ne fasse pas clair de lune la nuit, qu'importe!  
Moi, ce sont vos beaux yeux qui m'éclaire(raient)! (...).”

L'élision extraordinaire de *bortx'* pour *bortxan* ou *bortxaz* “de force”, audace extrême, et licence poétique limite et rare, au-delà de quoi Oyhénart ne s'aventure jamais, ne contribue pas peu à créer l'impression de brièveté abrupte voulue dans ce genre archaïque. On en trouverait bien des exemples dans *Berterretxen kantorea* (on peut se reporter au commentaire qu'en a donné J. Haritschelhar dans *Symbolae*, II pp. 1063-1074). Ajoutons l'élision du verbe auxiliaire, quasi de rigueur, dans (*zituen*) *urrikari*. Tel est le style poétique de ce récit: apparente simplicité “prosaïque” d'une part, avec répétition (*karbari karban*) qui est tout sauf maladresse en réalité, l'adverbe familier *hanxet* “là-bas” et le verbe de même tonalité *ziren ari*, “poétisé” cependant par l'auxiliaire antéposé (la langue ordinaire a *ari ziren*, comme dans *Elissamburu*: *Ari ziren, ari ziren trukian*: l'on y reviendra...), l'expression exclamative et elliptique (courante dans la langue familière, elle aussi): *nehork ez hek urrikari!* Littéralement: “personne (ergatif) elles (nominatif) en pitié” On dirait le fameux “petit nègre”, si justement le basque n'avait ses ressources propres, ô combien subtiles, les suffixes casuels (ici de nominatif et ergatif), pour lever toute ambiguïté du discours et empêcher tout inachèvement de la phrase (voir aussi ci-dessus la citation du n° XVI): faut-il ajouter que, libéré d'un auxiliaire au fond inutile, le jeu (le choc)

des occlusives et vibrantes donne toute sa force expressive à l'exclamation? Car, Oy-hénart, grand poéticien, est aussi grand organisateur des sons.

### 3. Les épisodes du récit

Critiquant la traduction très fautive d'Archu dans l'édition d'Oyhénart que donna Francisque-Michel en 1857, R. Lafon a expliqué très clairement (op. cit. p. 165) ce que pouvait être cet *ora-gau*, littéralement "nuit du pétrissage", en réalité "nuit du broyage du lin", puisque l'un des sens de *karbari* fort connu est "broyeuse de lin". Travail rude des nuits de fin d'été (mais l'automne est encore chaud en Pays basque), comparable à celui du broyage du chanvre dans le Berry évoqué par G. Sand dans *La Mare au Diable*; on le confiait, d'après le sens de *karbari*, à des femmes, tout comme le sarclage précisément, pour lequel nos grands-mères se souvenaient encore avoir vu embaucher chaque saison les femmes d'Aezcoa venues d'au-delà des Pyrénées, les fameuses *Abe-traké*. Le travail consistait à séparer dans la "broie" l'enveloppe végétale et les fibres du lin, qui devait servir à fabriquer le linge de maison (*etxe oihala*).

J'ai préféré rester plus près du texte formel et traduire "cardeuses, carder, cardage", quoique ces mots s'emploient précisément pour le travail de la laine. Comme il n'y a dans le récit aucune allusion au travail du lin proprement dit, il m'a semblé qu'on n'en dénaturait guère le sens en utilisant ce mot de "carder" auquel le basque a emprunté (au prix d'une petite altération assez coutumière de *-d-* en *-b-*) *karba*.

En tout cas, cette note initiale de *ora-gauan* pose un problème sémantique, car, sans aucune indication supplémentaire de la part de l'auteur, on voit assez mal toutes les péripéties qui suivent se dérouler en pleine nuit. Faut-il entendre le mot *gau* comme "soirée, crépuscule"? ou y a-t-il quelque clair de lune (voir ci-dessus la citation du n° XVI) propice aux petits méfaits et aux grandes peurs? C'est précisément par là, l'allusion aux vieilles peurs nocturnes, que la nuit restera, très indirectement, présente.

a) Après la strophe d'introduction présentant les cardeuses "mourant de soif" selon l'expression courante, la premier épisode occupe 5 strophes. Il commence par un bref "dialogue réciproque" (*ala dioite elgarri*: "ainsi se disent-elles l'une à l'autre") où elles prennent la décision d'aller en quête de rafraîchissement (*aho boien bezagarri* "pour humecter nos bouches que voici"); il se poursuit par une amusante description du trajet de deux d'entre elles à travers jardins et vergers:

*Ezt' izan ebon hesirik*  
*Hanbat goraki hersirik*  
*Non eztituzten gaintitu, oillarrasiki jauzirik.*  
"Il n'y a eu nulle part de haies, si haut fussent-elles fermées,  
Qu'elles ne les aient franchies, après les avoir gaillardement sautées."

L'adverbe *oillarrasiki* semble dériver de *oilar* "coq". *Gaintitu* (commun *gainditu*) est un souletinisme phonétique (influence gasconne).

Elles parviennent enfin dans un verger où se trouve un figuier chargé de fruits.

b) Le second épisode contient d'abord 5 strophes d'une extraordinaire "invocation en chœur" au figuier:

*O zuhatz orsto-zabala*  
*(Dioitela) luzez izala*  
*Horl' ukensu, horl' ekoizle, orai izana bezala!*  
"O! arbre aux larges feuilles (lui disent-elles), sois longtemps  
Aussi productif, aussi fructifère que tu l'es à présent!"

Et de comparer le figuier donneur de vie et de santé au funeste pommier qui contamina toute la race de l'aïeule (*amaso*) Eve:

*Zeren bartarik alhatu*  
*Zelakoz, zen heriostatu*  
*Eua, baita haren leinu oro min beraz kozatu.*  
 "Car c'est pour s'en être nourrie, que devint mortelle  
 Eve, et toute sa lignée aussi du même mal contaminée."

Dès qu'elles ont fait abondante provision de figues (*jasan ezin-ahala*: "à ne pouvoir les porter"), la troisième cardeuse les rejoint: le court récit de deux strophes qui clôt l'épisode mène celui-ci à un total de 7 strophes.

c) Le troisième, en 6 strophes, raconte (récit intégral) les aventures de la quatrième cardeuse. Sans doute plus timorée ou réservée que ses compagnes, elle ressent les peurs de la nuit (sorcières et voleurs) qui la font courir à la maison voisine. Là, voyant apparaître un jeune garçon "au visage de demoiselle" (*begitartez anderauren gisakorik*) et victime de cette apparence (on se croirait dans le théâtre baroque ou classique...), elle lui fait ses confidences:

(...) *Ager zezon bere pena*  
*Bai et' eska hur, edo arno apur baten ahamena.*  
 "(...) Elle lui fit voir sa peine  
 Et lui demanda aussi une petite gorgée d'eau, ou de vin".

Le jeune garçon fait à la fois mieux et moins bien (mais le vin sera pour plus tard), puisqu'il "la régale de lait tiré de sa grande cruche" (*Eznez erregala zezan bere zurati erautsirik*); puis il l'accompagne jusqu'à la carderie, et, dit le poète avec un sens admirable du sous-entendu, "il fit aussi là-bas un tour de cardage avec elle": *bait' egin karb' aldi bat han hareki*.

Bien entendu, le "passé aoristique" (radical verbal et second auxiliaire au passé: il est devenu depuis le "subjonctif de but" dans les circonstancielles du basque moderne) exprime partout le passé de récit, ponctuel et sans marque aspective, équivalent du "passé simple ou défini" du français moderne. Cet emploi systématique, qui a l'avantage de la brièveté (du moins dans les verbes où le participe est plus long que le radical verbal), traduit chez Oyhénart une volonté de tirer tout le parti expressif et narratif de ce temps en peu archaïque ou "littéraire" déjà de son temps.

L'épisode du "cardage à deux" (sur le sens duquel on n'aura plus alors le moindre doute) prendra fin au bruit du retour des trois autres cardeuses chargées de figues:

*Berbez ziten, brist'elgarri pot eta besark' emanik.*  
 "Ils se séparèrent, après s'être donné très vite (*brist'* est comme *crac!*) un baiser et une embrassade".

d) Le quatrième épisode, en 5 strophes, mêlant récit et dialogue, est d'abord une sorte de "fausse dispute" où la dernière cardeuse reproche (ou fait semblant?) à la troisième de l'avoir laissée seule, ce qui lui vaut cette répartie en tutoiement féminin, et avec un de ces enjambements audacieux (et expressifs donc) dont Oyhénart parsème ses poésies:

*Eztinat nik ogen, bana*  
*Hibaurk, falta hirea dun, eneki jin ez izana.*  
 "Ce n'est pas moi qui ai tort, (sache-le), mais  
 Toi-même, c'est ta faute si tu n'es pas venue avec moi".

Dispute un peu enfantine encore (elle aura son écho "adulte" chez Elissamburu...), mais qui pourrait tourner au crêpage de chignon, si le garçon qui s'était d'abord caché, ne décidait, après quelque hésitation, de jouer les conciliateurs:

*Ger' oharturik, gazt-ara  
Hizkatzetik eskukara*

*Jin zaitezkeela, joan zedin gordailuti hek beitarra.*

"Puis s'étant rendu compte, comme il arrive chez des jeunes gens, que de l'échange de mots elles pourraient en venir aux mains, de sa cachette il alla au milieu d'elles".

Les deux dernières strophes servent d'épilogue et prolongent au fond cette section finale, qui aurait donc 7 strophes: ainsi l'équilibre parallèle des épisodes ou "péripiétés" (pour employer la terminologie du théâtre classique) est parfait si l'on compte la strophe initiale dans la première section, avec successivement 6 strophes (travail des cardeuses et départ de deux d'entre elles en quête de rafraîchissement), 7 strophes (invocation au figuier et cueillette), 6 strophes (aventure de la quatrième cardeuse et du jeune garçon), 7 strophes (réunion des 5 personnages et épilogue). L'art classique (ou néo-classique), vu de l'extérieur, est toujours et dans tous les domaines, de l'architecture à la poésie, un art de la mise en forme, et de l'équilibre des formes.

Dans les deux dernières strophes le récit est couronné et parachevé par la réunion de tous autour d'une collation, le garçon ayant voulu sceller l'entente générale en envoyant chercher du vin pour "le marier avec les figues" (*pikoekin ezkontzeko*), mariage culinaire qui n'est sans doute que le symbole exprimé d'une entente plus secrète dont le poète, encore une fois, ne dit mot:

*Noizbait, bakeak eginik,  
Arno' ere orduko jinik,  
Uxtia zedin, pikoekin, garhaitu gab' utzikinik.*

"Enfin, ayant fait la paix, le vin aussi pour lors étant venu,  
On l'acheva, avec les figues, sans qu'il en restât (une goutte) de trop".

La fin est sans doute un peu abrupte et sèche; mais telle est la nature du récit, qui raconte des faits et rapporte des paroles (en style direct ou indirect), sans que l'auteur se mêle du moindre commentaire. On a même vu que s'il y avait intention de l'auteur (et il y a toujours intention de l'auteur, cela va de soi), elle s'exprimait précisément dans l'ellipse, le sous-entendu, ou, tout au moins, à travers ce vieux laconisme du style proverbial remontant à une lointaine tradition basque.

Le repas tout à la fois frugal et bachique, figues et vin, s'est déroulé à la meilleure satisfaction de tous, et tout est dit. Que le lecteur imagine, s'il le souhaite, des circonstances plus détaillées (durée, propos, jeux amoureux peut-être, ou nouvelle invocation...): le malicieux poète, qui a fourni tous les éléments narratifs propres à les mettre en place, n'en dira rien, dans sa sagesse ironique et sa retenue silencieuse, bien que le poème soit l'un des plus longs qu'il ait composés.

#### 4. La dure réalité campagnarde

Il est dommage qu'il ne soit resté que le titre et la première "indication scénique" (voir ci-dessus) du poème n° XXX d'Oyhenart: *Jorralen koblak* ou "Les couplets des

sarcleurs". Du moins, venant après les cardeuses, ce titre suffit-il à montrer qu'Oyhénart, tel un nouveau Virgile, s'était mis à prendre pour sujet poétique les humbles travaux champêtres.

Il y a là matière à réflexion: lui, le poète amoureux et précieux des antichambres, le chantre néo-pétrarquiste des blasons du corps féminin (trois poèmes, dont le très beau *Joanaren beteginzarrea* "La perfection de Jeanne"), l'avocat et juriste de formation, l'homme public qui savait faire des démarches en faveur de son pays auprès de Louis XIII et Louis XIV, l'homme de la ville et l'intendant et bibliothécaire du fastueux château de Gramont, le natif de Mauléon, si peu basque déjà au XVII<sup>e</sup> siècle que les États de Soule se plaignaient qu'elle leur était aussi étrangère que si elle était "en Turquie", comment en est-il venu à consacrer sa veine poétique à des sujets aussi "terre à terre" (au sens propre même...) que le cardage et le sarclage?

Peut-être est-ce dans sa charge principale de Syndic du Tiers-État de Soule, où il fut au contact des hommes de la campagne, laboureurs francs ou fivatiers et botois des seigneurs et leurs délégués et représentants dans l'organisation des villages et vallées, qu'il eut l'occasion d'approfondir sa connaissance des réalités rurales, encore que la toute petite bourgeoisie des commerçants et notables mauléonnais dont il descendait n'en fût guère éloignée.

Mais c'est son mariage avec Jeanne d'Erdoï, héritière de plusieurs domaines bas-navarrais, qui le mit au contact des travaux de la terre. Il y a encore bien du mépris dans telle évocation du "vacher ou cardeur de laine déguenillé" (n° II: on n'est pas loin des cardeuses de lin...) avec lesquels le poète soupirant ne voudrait pas être confondu. Et sans doute devait-on faire très nettement la distinction entre la domesticité subalterne (dont participent pourtant sarcleuses et cardeuses...) et les maîtres et maîtresses de maison de toutes catégories, les "etxeko-jaun" et "etxek-andere".

Voyons pourtant en quoi réside le principal et le plus émouvant des éloges qu'il adresse à sa femme défunte. Certes, elle avait été attentive aux soucis de son mari, le tempérant dans l'excès ou au contraire l'incitant au devoir, garde-malade au besoin, et "béquille" (*besapeko*) du convalescent Oyhénart. Mais surtout, en l'absence du mari pris par ses charges et ses déplacements (aux fins politiques ou littéraires), elle avait su être maîtresse accomplie en travaux des champs (réalité ou éloge virgilien?), donnant de la voix aux boeufs, labourant, semant:

*Berak hartzten golde-nabarrak,  
Bera jarten itots-emaiten,  
Ber' ereiten, ber' ogi epaiten  
(...) izan baliz bezala  
Ez aitoralab' et' emazte,  
Ban' ezein nekazale gazte.*

"c'est elle-même qui prenait la charrue, elle-même qui se mettait à donner de la voix aux boeufs, elle-même à semer, elle-même à faucher les blés (...) comme si elle avait été non fille et femme (de) noble, mais la première jeune paysanne venue".

Après cette envolée géorgique, les personnages du poème n° XXVI (et du XXX), seront en effet de simples travailleurs journaliers. Bien avant l'apologétique rurale du romantisme ou post-romantisme (*Ikusten duzu goizean...*) et sans l'idéologie édénique où s'évapore aisément celle-ci, Oyhénart savait nourrir un poème de rudes réalités champêtres. C'était du reste dans le goût renaissant: Ronsard avait évoqué les

bûcherons (“Arrête bûcheron...”) ou la cue illette matinale de la salade avec son valet Jamin; *Jeux champêtres*, *Folâtries*, *Saisons* étaient des titres coutumiers dans la poésie du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il est aisé de résumer en quelques mots le “réalisme poétique” d'Oyhénart dans le *Récit*: le choix des cardeuses et de leur travail épuisant, l'impétuosité du désir juvénile (l'auteur ne précise la jeunesse des cardeuses que très indirectement), le savoir de catéchisme (la Genèse) qui fournit la matière de leur invocation au figuier, et même un peu d'agressivité réciproque vite apaisée cependant autour de la table. Car la nuit promise au labeur étouffant s'achève, par le pouvoir de libération de l'instinct et des sens, en heureux festin.

Comme incidemment, voici également la réalité matérielle, les choses et les objets: le lieu de cardage isolé, la maison voisine où tout dort probablement, sauf le garçon aux aguets, les jardins et vergers haut clôturés, le lait dans sa grande cruche (*zura*: probablement récipient “de bois”, le lexique a sa part dans ce réalisme), le vin de maison. Une bonne part de ces réalités, humaines ou matérielles, est éparse dans les *Proverbes*, qui auraient fourni ainsi une sorte de “magasin aux accessoires poétiques”, et pas seulement linguistique et lexical: libertinage des filles et des garçons, clôtures des jardins et des vignes, le vin qu'il faut boire dans l'année suivant sa fabrication, thématique commune pour tout ou partie aux *Proverbes* et aux *Poésies*.

Mais ce n'est là, tout compte fait, que la matière et la chair du récit.

## 5. Fantaisie baroque et symbolique païenne

En creux ou en arrière-plan, si l'on examine les valeurs symboliques attachées aux choses, aux gestes et aux propos, on se rend aisément compte que l'esprit du vieux poète féru d'Antiquité qu'était Oyhénart vagabonde bien loin des personnages et des faits qu'il décrit. “Dame Raison” et “Dame Poésie” (*Andre Arrazoi* et *Andre Poesi* comme disait L. Michelena, op. cit. p. 870) ont chacune leur domaine réservé, la réalité d'un côté, l'imaginaire de l'autre.

Je ne sais si le chiffre des *quatre* cardeuses est en lui-même interprétable chez Oyhénart (on le verra plus clairement chez Elissamburu: voir plus loin), encore que l'équivalence suggérée entre *carder* et *faire l'amour* (voir l'épisode de la quatrième cardeuse et du jeune garçon) pourrait bien indiquer une signification égrillarde. D'autant plus que l'équilibre pair et parfait de *quatre* se trouve doublement déséquilibré: d'abord ces *quatre* sont *trois et un* (épisode de la quatrième cardeuse) comme plus tard chez Elissamburu (voir plus loin), et puis, par l'arrivée du garçon, *cinq*, comme si le pair tendait à l'impair et au nombre premier (de l'asymétrie on va au nombre d'or): *un, trois, cinq*. La tradition mythologique présente volontiers des personnages par groupes: les *trois* Grâces, les *quatre* Cavaliers de l'Apocalypse, les *quatre* Évangélistes ..., et dans l'expression commune les *quatre* saisons, les *quatre* éléments, etc. Oyhénart, dans la tradition humaniste et savante de la Renaissance, était familier du jeu des chiffres et de leurs implications symboliques (et, ne l'oublions pas, esthétiques).

Le figuier, lui, est un symbole très clair et double. Arbre quasi sacré de l'Antiquité grecque, comme l'olivier arbre d'Apollon, ou le pin arbre de Cybèle, le figuier est l'arbre de Demeter (la Cérés des Romains), déesse du blé et des moissons: “la Déesse maternelle de la Terre qui appartient à la seconde génération divine, celle des Olympiens” (P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, p. 119-120). Le héros attique Phytalos reçut chez lui la déesse Demeter qui avait pris figure

humaine pour retrouver sa fille Proserpine enlevée, et, “en récompense, elle lui donna des plants de figuier. Ses descendants, les *Phytalides*, gardèrent longtemps le privilège de cette culture” (id. p. 376). C’est donc un arbre nettement lié à la féminité, celle de la femme bien entendu, et celle de la fertilité terrestre (les noms d’arbre latins étaient du féminin), élément important de la nourriture méditerranéenne tout comme l’olivier: les champs de figuier devaient être protégés du vol, et l’on créa les *sycophantes*, les “dénonciateurs des voleurs de figues”. On doit remarquer que nos cardeuses, à la faveur de la nuit protectrice, se livrent au vol de figues et à la transgression du sacré en toute impunité.

La figue, comme la plupart des fruits (à l’exception de la pomme, de la poire et des fruits à coque) et leurs noms, est venue au Pays basque avec les Romains: le latin *ficu* a donné *phiko* (le *f*- latin est ordinairement rendu au Nord par l’occlusive sourde bilabiale aspirée *ph-*, parfois au Sud par *b-*, d’où *phago* et *bago*, de *fagu* “hêtre”, arbre indigène qui dut perdre son nom autochtone). Sa culture devait être assez développée dès le haut Moyen Âge, pour avoir donné les noms de domaines médiévaux comme *Pikasarri* “fourré de figuiers” (nom assez répandu), et même *Pikozuriaga* “lieu de figuiers blancs” (domaine franc de Çaro en Cize) et *Pikogorri* “figuiers rouges” (domaine mixain). C’est la dimension locale du mythe antique de l’arbre de Demeter. Notons que la Soule, dont Oyhénart comme Syndic du Tiers-État devait connaître les maisons, avait (et a sans doute encore) au moins une maison médiévale *Pikozpe* “au bas des figuiers” à Alos-Tardets.

Ce n’est pas une référence gratuite, si l’on songe que l’une des marques les plus nettes du discours poétique d’Oyhénart, une sorte de signature stylistique en somme, c’est la présence dans ses poésies, même les plus recherchées, d’allusions à des réalités locales très prosaïques: le poème XIII (“La perfection de Jeanne”) compare la blancheur des dents de Jeanne à “n’importe quel lait prompt à verser” (*ezein ezne ixurkorri*); la passion “ardente” du poète amoureux le transforme, dans le poème XVI déjà cité, en “feu et four à chaux” (*Su naiz bilhatu / Ta kisu labe*); le sonnet (n° XXVIII) qui met Jean de Sauguis au Parnasse poétique, lui met en tête non la célèbre “couronne de lauriers”, mais un très local “bêret de lauriers” (*erramu-boneta*). Ainsi la référence à la réalité basque devient élément de l’imaginaire poétique.

Mais il s’en faut que le symbole de la figue se limite à une tradition mytho-agricole. C’est le poète Apollinaire, maître en poésie érotique, qui nous en donne la clef dans son grand poème strophique (oeuvre de jeunesse celle-là) dialogué du *Larron* (*Alcools* 1913), un “voleur de fruits mûrs” lui aussi, où il évoque le “jardin marin” lié à ses souvenirs d’enfance et d’adolescence entre Nice et Monte-Carlo:

*Il y avait des fruits tout ronds comme des âmes*  
 (...)
 *Les oiseaux de leur bec ont blessé vos grenades*  
*Et presque toutes les figues étaient fendues.*

Oui la figue, “fendue” ou pas, n’est pas seulement liée à la féminité fertile de la terre, c’est aussi un symbole sexuel féminin; les sons du reste ont leur signification, car si en français *figue* s’apparente phonétiquement à *fille*, le basque dans son vocabulaire emprunté rapproche *pikotze* “figuier” et *pikatze* “action de couper”, ce qui, par un hasard on ne peut plus curieux, nous renvoie aux mots “blessé” (le verbe “se blesser” voulait dire aussi “faire une fausse couche” dans la langue précieuse du XVII<sup>e</sup> siècle) et “fendues” d’Apollinaire.

Pensera-t-on que cette érotique moderne échappait à l'humaniste classique Oyhenart? Ce serait refuser de voir l'ancienneté des symboles sexuels et amoureux d'une part, et de l'autre les données on ne peut plus claires du poème (en dehors de la liaison des verbes "carder" et "aimer"): les "cardeuses" chargées de figues, symbole de leur féminité, tandis que le jeune garçon les complètera de *vin*, boisson mâle (*Alcool* chez Apollinaire), pour le "mariage" des nourritures que le poète souligne. Il faudrait aller plus loin pour trouver l'analogie avec les attributs mâles et symboliques que sont chez Apollinaire "couteau" (le "couteau punique" du *Larron*) et "bec". Il est vrai qu'Oyhenart, faisant en quelque sorte "patienter" ses lecteurs et ses personnages, avait d'abord introduit une autre boisson: le *lait*; mais c'était avant que naisse (et comme heureux présage peut-être) la complémentarité amoureuse du garçon et de la cardeuse, dans une première illusion de féminité. Car qui nierait que le lait, boisson féminine, soit, ô combien, lié à la sexualité?

Et puisque le "cinquième larron" de la fête est un garçon "au visage de demoiselle", on voit qu'Oyhenart a encore frôlé un double thème sexuel antique: non seulement la scène saphique de gynécée, qui a, dans l'art occidental, sa tradition constante de l'Antiquité grecque à la Renaissance et aux temps modernes, mais encore le thème de l'androgynisme primitif de Platon.

Mais le moment le plus explicite de cette symbolique antique et païenne est sans doute l'invocation au figuier. Faisant taire un moment son esprit de catholique intransigeant du XVII<sup>e</sup> siècle (il en a donné des preuves dans ses poursuites contre les protestants de Mauléon, ou sa critique du libertinage de Dechepare), il a laissé parler sa culture antique et sa philosophie pré-chrétienne héritées de la Renaissance.

Les 5 strophes de l'invocation forment une "pièce dans la pièce", une sorte de "mise en abîme" d'esthétique baroque, le moment principal qui résume le poème entier et lui donne sa véritable dimension symbolique et philosophique. Tout y est: le rituel des gestes (baisers et génuflexion: *belhaunak gurturik*) et des propos (à l'invocation et tutoiement des grandes occasions: en poésie on tutoie Dieu et les grands; souhaits de prospérité), comme dans une ronde sacrée de prêtresses antiques, chant en chœur... Toutes choses qui nous mènent très loin des pauvres cardeuses de village.

Leurs propos transgressent et démentent la base même de la conscience chrétienne du temps: le mythe biblique du péché originel. Au pommier et à la pomme, devenue fruit du diable et symbole coupable du "péché de chair", faux "fruit de vie" placé auprès d'Ève (la féminité du thème exclut toute allusion au pauvre Adam...) pour un supplice de Tentale permanent, nos innocentes cardeuses opposent le figuier de Déméter la bienveillante, symbole d'amour innocent, vrai fruit de vie, le premier entre tous les arbres:

*Zuhatzetan hi lehena  
Aiz, hoben' et' ederrena;  
Dohatsu hir' orsto-adarrak, dohatsu hir' ekoizpena!  
Etzen ez deitatzekoa  
Noizten, frutu bizizkoa  
Eu' amasok jan zezana, bana bai, o hi pikoa!*

"C'est toi qui parmi les arbres es le premier, le meilleur et le plus beau; Heureuses tes feuilles et tes branches, heureuse ta production! Non il n'aurait pas fallu nommer autrefois, fruit de vie Celui que mangea Ève notre aïeule, mais bien, ô figue toi!"

Ces "béatitudes" (*dohatsu... dohatsu...*) inversées sont dites dans la plus parfaite absence du sentiment de culpabilité, puisque les cardeuses s'apprentent (on imagine bien

que les deux absentes auraient joint leurs voix au chœur sans aucune réserve...) à commettre en peu de temps 3 des 7 péchés capitaux: vol, luxure et gourmandise, pour que les choses ne restent pas dites à demi-mot, une strophe raconte le mythe du péché originel:

*Zeren hartarik alhatu... etc. (voir plus haut).*

Echappant ainsi à la soif, et même (hyperbole poétique!) à la mort, les cardeuses seraient promises, si l'on prenait leur discours au pied de la lettre, à une nouvelle éternité:

*Aldiz, pikoa, higanik  
Hil-hurrenean izanik  
Zitikeguk, guk biziak, osagarri hik emanik.*

Strophe hérissée de *-ik*, retour à la vie et aux vives sensations, avec un très rare allocutif masculin (le basque ne voit pas les arbres au féminin, qu'il n'utilise du reste que dans le tutoiement), transitif de futur-potentiel *zitikeguk*, qu'on peut traduire ainsi:

Tandis que, figuier, de toi, après avoir été près de mourir  
Nous recevrons, nous, la vie (littéralement: nos vies), car tu nous auras  
rendu la santé.

La pensée et l'imagination d'Oyhénart, au soir de sa vie, ont-elles vraiment transgressé tant d'interdits? La critique moderne, en commençant par Proust, nous a appris que le personnage public et connu de l'écrivain (Oyhénart l'avocat, le Syndic, le catholique, le mari conformiste) était fort différent, quelques fois même antinomique, du moi profond exprimé dans ses oeuvres d'art: ici celui que révèlent la symbolique et les discours contenus dans le *Récit*.

Il est vrai, néanmoins, que l'art classique et "classificateur" de son temps avait inventé une forme d'expression de comique et de dérision parfaitement intégrée à l'ordre hiérarchique de l'art officiel, reflet de celui de la société, et située au plus bas degré, comme les cardeuses dans la société précisément: le *burlesque*. Le burlesque affectionnait, entre autres, la présentation grotesque des grands mythes et thèmes littéraires antiques (le *Virgile travesti* de Scarron en est un modèle). Mais, me semble-t-il, s'il y a bien quelque parenté entre cette forme esthétique et le *Récit* d'Oyhénart, elle reste assez lointaine et secondaire; notre texte n'est vraiment comique que discrètement (style laconique et elliptique) ou "au second degré". La description nue et réaliste, avec tous les symboles qu'elle cache ou révèle, l'emporte sur tout autre intentionnalité manifeste; on serait même en droit de sentir quelque complicité de l'auteur à l'égard de ses personnages, et en tout cas pas la moindre note de réprobation de leurs propos et comportements.

La cause me paraît entendue: Oyhénart dans ce poème (et sans doute dans quelques autres, mais de façon moins directe et spectaculaire) laisse vagabonder une imagination sans doute nourrie autant de ses propres fantasmes que de sa culture classique, et ceci tout en évoquant l'atmosphère de la campagne basque et de ses travaux.

## 6. Points de comparaison

Sans allonger excessivement le propos, il est légitime de chercher, à un texte au fond si étrange et inattendu dans l'ancienne littérature basque (si limitées que soient les modes d'expression de celle-ci connues avant Oyhénart), des éléments de comparaison. On se contentera de deux directions: la première vers l'oeuvre d'Oyhénart lui-même, la seconde vers un texte très éloigné de lui et très connu qui offre, avec ses modalités propres,

un titre et un sujet voisins: c'est, on l'a deviné par les allusions précédentes, la chanson attribuée à Elissamburu intitulée *Lau andren besta* "La fête des quatre dames", plus connue par son premier vers *Herriko besta bigarreanean* (version du manuscrit du Musée Basque, altérée communément en *Iragan besta biharamunean*, qui introduit une syllabe de trop et modifie un peu le sens).

Faute de connaître les *Couplets des sarcleuses* (voir plus haut), il faut se tourner vers les autres poèmes pour prendre la mesure de l'originalité du *Récit*. On ne reviendra pas sur les allusions à la vie rurale contenues dans le n° XVII (la déploration funèbre) ou éparées çà et là dans les poésies amoureuses, ni sur le jeu poétique "à l'antique" qui relie ce même poème n° XVII au *Récit* en un double registre d'expression (fiction antique, réalité).

Le thème érotique et amoureux, qui pourrait faire un élément de comparaison plus conséquent, est traité très différemment. Dans les poésies, outre quelques vivacités d'expression du soupirant (le "four à chaux" déjà cité est sans doute la plus forte), seule reste la description du corps féminin dans sa beauté désirable, mais selon des canons poétiques aussi bien établis que ceux de la mode (longs cheveux d'or, blancheur de la peau et des dents, corail des lèvres et du tétin, petitesse du pied et douceur de la main telle "l'oeuf pondu de frais" *arraulze berri erruna*, taille mince etc...), le sous-entendu éludant si besoin toute impudeur:

*Hanbat beud'erranak*  
*Agerriz dadutzanak;*  
*Eztazkit, ezterrazket gordailluan daunzanak:*

"Que les choses qu'elle tient à découvert soient dites ainsi;  
 Je ne sais, je ne puis dire celles qui gisent en lieu secret." (n° X).

Certes le style allusif et laconique est le même; mais tout le reste diffère entre ces tableaux du corps si précis et précieux et les faits, gestes et propos très directs qu'échangent les protagonistes du *Récit*, dont on devine qu'aucune ne doit répondre aux mêmes critères de beauté. Ajoutons que la seule description physique du texte est l'expression "visage de demoiselle", on ne peut plus impréciser. Il en irait de même des anecdotes, rares (un duel très fictif au n° XV, une boule de neige lancée au n° XIV...), des poésies amoureuses comparées à la "fringale" d'activité des cardeuses. La parenté est bien plus forte, sur ce point, entre le *Récit* et les *Couplets de Noël*.

Loin de passer leur temps à faire la cour, à la manière des "gens de qualité", à inventer des couplets ingénieux et pressants, les cardeuses vont directement au fait. Il y a très loin de ce comportement à celui de l'amour précieux, aux treize ans de cour que Montauzier fit à Julie d'Angennes dans l'atmosphère du fameux hôtel de Rambouillet, ou même aux quatre années d'assiduité qui évoque le poème n° I:

*Geroz oihana lilitu da*  
*Bait' ar' orstatu lauretan*  
*Ud' ere negu, negi' uda*  
*Gerthatu da hain bertzetan.*

"Depuis lors la forêt s'est couverte de fleurs et de feuilles par quatre fois, et l'été s'est fait hiver, l'hiver été, autant de fois."

Du reste, au temps d'Oyhénart, le mariage est souvent acte d'établissement social (le poème n° VI proteste contre ce fait, annonçant un thème permanent du théâtre de

Molière). Lui-même, nous dit son biographe Jean de Jaurgain, en épousant à 34 ans une Jeanne d'Erdoy déjà veuve qui en avait 40, fit un mariage à la fois de raison (non seulement par l'âge, mais parce que Jeanne était liée par sa famille et celle de son premier mari à toute l'élite de la noblesse et de l'administration judiciaire et politique de la Soule et de Saint-Palais) et d'intérêt (il devenait maître des maisons nobles qu'elle possédait en Basse-Navarre et entraînait dans le "second ordre"), même si la qualité de Jeanne, la vie de famille et les services rendus évoqués dans la "déploration funèbre" en firent ensuite un attachement solide.

En somme, et à part quelques ressemblances très fugitives et mineures, l'oeuvre poétique d'Oyhénart se présente à nous, si l'on excepte les parentés de style et de facture poétique, comme un univers radicalement différent de celui du *Récit*; et ce dernier reste tout aussi différent de la vie personnelle d'Oyhénart adulte, telle que nous la connaissons. On est en droit alors de comprendre le *Récit*, si original par son sujet, ses personnages, ses thèmes, son atmosphère rurale, et même son mode narratif, comme une sorte de rêve de jeunesse et de simple et franche ruralité.

Or, beaucoup plus tard, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, le *Récit* d'Oyhénart trouve un curieux écho dans la poésie basque avec le déjà cité *Lau andren besta* ("La fête des quatre dames") attribué à Elissamburu, et qui paraît bien de lui: dans le manuscrit du Musée Basque, dont l'attribution est à établir avec certitude, une seule poésie est accompagnée du nom d'auteur (si l'on excepte *Eskualduna*, qui fut si critiqué de Duvoisin et du jury de prix poétique, et sans doute pour cette raison accompagné de l'expression *Saratar koplari bat 1869*: "un versificateur de Sare": on sait le goût qu'Elissamburu avait eu pour le nom d'emprunt et l'anonymat): c'est la seule qui ne soit pas d'Elissamburu en toute certitude, le *Mehetegiko xakurra* de "Zalduby". La "fête" est nourrie de toute la verve de bonne humeur railleuse des derniers textes d'Elissamburu: que l'on se reporte à *Zapataina edo gizon zuhurra* ("Le savetier ou l'homme sage"), le poème-testament qu'il inséra dans son roman *Piarres Adame*, qui relève du même esprit.

La parenté de la "fête" avec le *Récit* d'Oyhénart s'inscrit doublement, dans le titre et le sous-titre: *Lau andren besta* "La fête des quatre dames", compte tenu qu'Elissamburu indique le sujet, et non, comme Oyhénart, le mode narratif (*eresia*); et le sous-titre *Amets bat* "un rêve", plus explicite dans la dernière strophe servant d'épilogue *Ametsa* "le rêve". L'histoire contée, une partie de cartes (abondamment arrosée) entre les quatre dames le second jour de la fête du village, est liée à la conscience (plutôt à l'inconscient) onirique du poète, et à une atmosphère de sorcellerie crépusculaire et nocturne, qu'Oyhénart avait déjà discrètement évoquée:

(*Ametsa*)

*Besta bigarren egun berean,*

*Lau gathu zahar, Anjelusean,*

*Bat mainguz, hirur saltoka, sorginak puies! zohatzila bidean*

*Ikusi ditut nik amets batean,*

*Akhalarre (sic), Akhalarre gainean!...*

(Le rêve)

"Le même second jour de fête,

J'ai vu, moi, dans un rêve

Quatre vieilles chattes à l'Angélus,

l'une boitant, trois sautant, horreur! des sorcières! qui s'en allaient sur le chemin,

Au haut d'Akhalarre, d'Akhalarre!..."

C'est la strophe-clef, celle qui donne au poème sa dimension fantasmagique. Remarquons qu'Elissamburu n'utilise pas du tercet inégal ni de son chant modal et médiéval, mais qu'il trouve curieusement et dans une mélodie plus "moderne" du XIX<sup>e</sup> siècle (airs de tradition récente ou à la mode qu'il utilise toujours), qui structure chez lui aussi intégralement le syllabisme parfaitement régulier, une strophe impaire, inégale et monorime qui peut, en un sens, la rappeler.

Les quatre dames réunies le "deuxième jour de fête" (celle-là même que décrit le chapitre VII de *Piarres Adame* au "troisième jour"... ) sont quatre adultes, plutôt vieilles même (d'où l'assimilation onirique aux sorcières et aux chattes, thème rebattu de la mythologie campagnarde au XIX<sup>e</sup> siècle), qui se sont réunies, munies de récipients pansus emplis de vin (encore un thème fondamental qui relie les deux textes), pour faire une partie de cartes, comme les affectionnent encore les Basquaises d'un certain âge (la coutume est perdue dans les plus jeunes générations...).

Trois sont vieilles filles (elles sautent dans le rêve), la quatrième veuve (elle boîte, sans doute parce que les autres l'ont mise à mal): trois et une ici aussi. Mais les jeux d'amour ne sont plus de saison, sinon par compensation en buvant le vin, non seulement parce que c'est la boisson "mâle", comme on l'a vu, mais parce que le poète, qui intervient ici à la première personne, identifie précisément le récipient de vin à l'homme:

*Zer othe duten nik jakin nahi  
Pitxarrarekin bertze jaun hori:  
Zorroa du biribila, moko mehea, tente xutik egoki;  
Xabako bat othe den nago ni  
Hampatua, hampatua ederki.*

"Je voudrais savoir ce qu'est  
Près de la cruche cet autre seigneur:  
Il a la panse arrondie, le bec fin, se tenant tout droit debout:  
Je me demande si c'est une outre (à vin)  
Fort bien remplie, remplie."

Et de même pour la gourde (*kuiattoa*) qu'elles cachent sous leurs robes, "agréable séjour" (*egoitza goxo*). Serait-il excessif de voir dans ces deux personnages muets (mais très efficaces, comme on le verra) l'équivalent du jeune garçon du *Récit*? À cette différence près (elle est de taille mais très logique dans la situation) que l'usage immodéré du vin "compensateur" (il n'était qu'un agréable adjuvant dans le *Récit*) va envenimer le jeu de cartes (la dispute, elle, s'amorçait aussi chez Oyhénart), jusqu'au violent crêpage de chignon, trois contre une encore: les vieilles filles liguées contre la veuve, la pauvre "Mari-Martin", fort malmenée.

À plus de deux siècles de distance, "La fête des quatre dames" d'Elissamburu a bien des traits d'une "suite variée" du "Récit des quatre cardeuses" d'Oyhénart, où certains éléments discrètement évoqués par le poète classique trouveraient leur plein développement chez le romantique, et que chacun a présentés revêtus de son art, de sa sensibilité et de sa culture propres.

On peut même construire tout un "scénario" ou canevas narratif et anecdotique: les trois cardeuses voleuses de figues, ce sont les trois "vieilles filles" (*mutxurdin*) joueuses, et la quatrième, après un mariage avec le jeune garçon qui n'est pas inimaginable, se retrouverait dans la veuve "Mari-Martin". Les vieilles peurs nocturnes de la conscience populaire ont pris les formes pittoresques de la mythologie des cam-

pagnes basques du XIX<sup>e</sup> siècle, qui voit une sorcière dans toute vieille femme qui vit isolée, et croit que celle-ci a le pouvoir de se métamorphoser alors en chatte, animal diabolique et maléfique (“chat noir”, chat aux “sept esprits” etc.).

La signification du chiffre *quatre*, même, apparaît un peu plus nette que chez Oyhénart (même s’il y a un cinquième, jeune garçon ou récipients de vin, pour rompre momentanément le carré): c’est la formule idéale du jeu de cartes, c’est à dire aussi du jeu tout court (les quatre coins etc.); il n’y a qu’un pas du “jeu” au “jeu d’amour”, et l’on glissera de là aisément vers les expressions de “carré de dames” ou “partie carrée”, celle-ci détournée franchement vers la grivoiserie dans la “langue verte”. Il est vrai que le burlesque discret et complice d’Oyhénart s’est mué en scène franchement grotesque et nourrie de misogynie populaire, quoique de franche gaîté, où s’intègre même l’inquiétante image onirique de la “lande des sorcières” (*Akhalarre*: littéralement “lande du bouc”...)!

Voilà sans doute le commentaire égaré bien loin de son point de départ, beaucoup trop sans doute au goût des esprits positifs ou réalistes. Mais, outre la liberté du critique pour éclairer les textes selon ses desseins tout en dévoilant, par nécessité, ceux de l’auteur, n’est-ce pas le propre de l’art et de “Dame Poésie”, que ce privilège de franchir les frontières matérielles et visibles du réel (comme les jeunes cardeuses sautent les haies) sans autres limites et contraintes que celles de sa fantaisie, c’est à dire de son imagination? Ce faisant, il n’est pas bien sûr que le jeu soit sinon gratuit, du moins dépourvu de sens. La vérité concrète et apparente des faits réels, quel que soit le plaisir ou l’intérêt le plus indispensable qu’elle offre aussi à l’esprit de l’observateur, n’est pas tout. Elle ne doit pas cacher le sens profond des choses, leur valeur symbolique et significative au plein sens du mot, véritable dimension du réel et de l’anecdote, celle que tout grand poète, et Oyhénart dans un style si original, sait exprimer pour le plus grand profit —c’est à dire le plus grand plaisir— du lecteur.