

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



La représentation poétique de soi dans l'oeuvre d'Henriette Dibon

Estelle Ceccarini

Volume 19, Number 2, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1096133ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4109>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ceccarini, E. (2022). La représentation poétique de soi dans l'oeuvre d'Henriette Dibon. *Voix plurielles*, 19(2), 148–175.
<https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4109>

Article abstract

Avignonnaise, passionnée de Camargue et de montagne, Henriette Dibon (1902-1989) se distingue parmi les écrivaines d'oc contemporaines par l'abondance de sa production littéraire, publiée et inédite. Après avoir souligné l'importance existentielle du rapport à la littérature pour Henriette Dibon, cet article met en évidence les principales caractéristiques de la façon dont elle élabore dans ses textes poétiques une représentation d'elle-même. Il montre également comment la poésie d'Henriette Dibon met en jeu un rapport complexe aux archétypes de genre, entre adhésion et renversement, guidée en cela par un besoin de liberté dont l'expression est très présente et où réside ce qui en fait la force et l'actualité.

© Estelle Ceccarini, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La représentation poétique de soi dans l'œuvre d'Henriette Dibon

Estelle Ceccarini, Université Aix-Marseille

Résumé

Avignonnaise, passionnée de Camargue et de montagne, Henriette Dibon (1902-1989) se distingue parmi les écrivaines d'oc contemporaines par l'abondance de sa production littéraire, publiée et inédite. Après avoir souligné l'importance existentielle du rapport à la littérature pour Henriette Dibon, cet article met en évidence les principales caractéristiques de la façon dont elle élabore dans ses textes poétiques une représentation d'elle-même. Il montre également comment la poésie d'Henriette Dibon met en jeu un rapport complexe aux archétypes de genre, entre adhésion et renversement, guidée en cela par un besoin de liberté dont l'expression est très présente et où réside ce qui en fait la force et l'actualité.

Mots-clés

Dibon, Henriette ; Farfantello ; Poésie provençale ; Poésie féminine ; Camargue

Henriette Dibon (1902-1989, connue également sous le pseudonyme littéraire de Farfantello, est une écrivaine d'oc du vingtième siècle remarquable d'abord par l'ampleur de sa production littéraire, publiée et inédite : en effet, outre un journal intime d'une ampleur peu commune¹, on compte six recueils de poèmes : *Li mirage* (1925), *Lou rebat d'un souenge* (1931), *Li Lambrusco*² (1934), quelques quarante ans plus tard *Lou radèu*³ (1973), puis *Batèu de papiè*⁴ (1986) et, enfin, *Camargo. Li pouèmo d'en foro*⁵ en 1988. S'y ajoutent des textes en prose parmi lesquels se distingue le roman *Ratis*, publié en 1967, qui a eu un destin « faste » pour un roman issu du champ provençal puisqu'il fut publié dans sa traduction française chez Plon à l'occasion de son adaptation télévisée. En prose toujours, un recueil de nouvelles et récits autobiographiques, *La Pouso-raco* (1985) et un récit autobiographique en

¹ Conservé parmi les manuscrits littéraires de la Méjanès, il compte vingt-trois cahiers et quelques 4 000 pages.
https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct_anonymous.jsp?record=ead:EADC:FRPALME00000000056-60-1

² Avec une préface de Joseph d'Arbaud.

³ Avec une préface de Louis Brauquier et un poème de Sully-André Peyre, ce recueil est double, aux poèmes provençaux avec traduction française du *Radèu* succèdent des poèmes français sous le titre *Les grands compagnons*.

⁴ Ce recueil, qui est une anthologie personnelle, compte aussi des poèmes inédits.

⁵ Avec une préface d'André Dupuis, majoral du Félibrige et capitaine de la *nacioun gardiano*.

français *La rentrée des classes* (1987). Enfin, deux biographies, l'une, brève, de Jules Boissières, l'autre, conséquente, de Folco de Baroncelli⁶.

Si l'œuvre littéraire d'Henriette Dibon attire l'attention par son ampleur quantitative, elle constitue également un jalon essentiel de la poésie provençale du vingtième siècle⁷, par ce qu'elle apporte d'essentiel à l'évocation poétique de la Provence — et de la Camargue en particulier — qui en fait, tout à la fois, l'héritière de la voix poétique de Joseph d'Arbaud et une déclinaison tout à fait singulière car féminine. Mais cette voix ne se limite pas à chanter la Camargue et ses paysages⁸, elle est aussi porteuse d'une conscience des contraintes qui pesaient encore sur les itinéraires féminins, de la volonté de s'y confronter et de la complexité qui en découle. Ainsi, de façon cohérente, on trouve au centre de son expression lyrique une profonde réflexion sur la question de la liberté, tant dans la relation amoureuse, que dans la fascination pour le voyage ou la confrontation aux paysages sauvages de Camargue ou des montagnes suisses.

Sans nous attarder sur les aspects biographiques que traite de façon approfondie Nicolas Berjoan dans ce même volume, nous nous limitons ici à quelques éléments essentiels à la compréhension de la représentation lyrique de soi se déployant dans les poèmes d'Henriette Dibon. Née au tout début du siècle, jeune adulte au début années vingt, adolescente au moment du premier conflit mondial⁹, elle appartient à cette génération de femmes abordant l'âge adulte à l'aube des années vingt, après les tourments de la guerre, alors que s'ouvrent les horizons de l'émancipation, tandis que pèsent encore sur elles de façon majeure les contraintes sociales et familiales (Berjoan). Analysant la façon dont Henriette Dibon élabore dans ses textes poétiques une représentation lyrique d'elle-même, nous tenterons de dégager les évolutions et les permanences qui y sont perceptibles, formulant

⁶ On notera que la biographie de d'Arbaud qu'écrivit Marie-Thérèse Jouveau aurait dû être écrite par Henriette Dibon qui, malade, lui confia ses notes et la chargea de l'écrire (Occelli-Sadaïllan).

⁷ Diverses initiatives en témoignent : du riche numéro que *l'Astrado* lui consacre en 1991, avec des témoignages et études particulièrement intéressants, au colloque d'Avignon de 2002 ou dans le numéro de *Prouvènçau à l'Escolo* de 2007. On renverra également à la récente réédition (2016) de *Ratis* aux éditions A l'asard Bautezar, et notamment à la présentation de Claude Mauron qui l'accompagne, et à ses annexes, particulièrement intéressantes.

⁸ Joseph d'Arbaud le souligne dans la préface aux *Lambrusco* (XIV).

⁹ Guerre au cours de laquelle mourra un jeune homme auquel, intimement, Dibon restera toute sa vie liée comme ses écrits et sa poésie en témoignent.

l'hypothèse que la poésie d'Henriette Dibon met en jeu un rapport complexe aux stéréotypes de genre, entre adhésion, opposition et renversement, guidée en cela par un besoin de liberté dont l'expression est omniprésente. Ici réside, nous semble-t-il, ce qui fait la force de cette voix poétique. Pour cela, dans un premier temps, il est nécessaire de prendre en considération comment pour Henriette Dibon, vie quotidienne, lecture et écriture sont trois dimensions de l'existence intimement liées : nous y verrons comment la maturation personnelle, existentielle, accompagne la maturation lyrique et littéraire, dans un préalable qui permettra de mieux envisager ensuite les enjeux intimes qui se jouent dans la représentation de la voix lyrique. Nous étudierons dans un second temps ces enjeux en analysant comment se configure la mise en scène de soi dans la production poétique d'Henriette Dibon, au travers de la mise en évidence de grandes figures d'identification qui s'y déploient.

Vivre, lire, écrire

Avant d'aborder la question de la façon dont Henriette Dibon donne dans ses textes poétiques une représentation d'elle-même, il est essentiel de mieux comprendre la place de l'écriture, et particulièrement de l'écriture poétique, dans son existence. Pierrette Bérengier livre ainsi un précieux témoignage quand elle évoque les citations que Dibon avait l'habitude de recopier et de conserver dans ses archives, avec cette conclusion : « *D'aquí à pensa que li noto de leituro de Farfàn t'ènon dóu journau persounau, lou pas es pas grand* » [De là à penser que les notes de lecture de Farfan[tello] tiennent du journal intime, le pas n'est pas grand]. Font écho à cette idée d'une fusion entre existence, lecture et écriture plusieurs textes de Dibon. Dans une nouvelle de *La pouso-raco*, intitulée « *Lou libre* » (55-60), on trouve un personnage masculin qui a de nombreux points communs avec l'autrice : son jardin planté de *lambrusco*¹⁰, une maison au pied d'une montagne (ces montagnes qui ont une part si importante dans la vie de Dibon) et une belle bibliothèque. Celui-ci fait réaliser un beau livre en papier pur chiffon (réalisé avec des draps de famille) aux pages blanches qu'il lit et relit. Cette nouvelle fait écho aux poèmes de la section « *Lou libre pèr iéu* » [Le livre pour moi] des *Lambrusco* (150-180), particulièrement au

¹⁰ Ces vignes vierges qui ont donné leur nom à un recueil de Dibon (*Li lambrusco*, 1934).

poème d'ouverture de cette section qui s'intitule « Soulitude » (150-152), ou encore dans la nouvelle « Lou prefa » (*La pouso-raco*, 69-74) où elle évoque le rêve de l'artiste au travers de la figure d'un architecte :

L'escrivan que mascaro de pajo e de pajo, lis estrasso e li refai, l'aubouro à sa façoun en la recomençant touto sa vido, dins chasque libre, sa catedralo de papié. (74)

[L'écrivain qui noircit des pages et des pages, les déchire, les refait, élève à sa façon, en la recommençant toute sa vie, dans chaque livre, sa cathédrale de papier]¹¹.

L'œuvre poétique est donc cette construction patiente qui guide toute une vie, et dont très tôt Henriette Dibon perçoit les exigences. Elle en témoigne dans un des passages de souvenirs de *La pouso-raco* (201-203) où elle explique qu'avant d'oser faire lire ses poèmes à d'Arbaud, avant que Peyre n'émette d'avis sur ses textes¹², elle les avait fait lire à Gabriel Biron et que celui-ci chaque fois lui disait « *Farés miés qu'acò* » [Vous ferez mieux que cela] :

[ai jamai] óubrida la voues que disié : « Farés miés qu'acò ». Es pendènt touto ma vido qu'assajara de faire miés. Mai es soulamen quouro l'óutis coumençara de bèn cava, qu'aquéu « miés faire » devendra uno eisigènci. (203)

[je n'ai jamais] oublié la voix qui disait : « Vous ferez mieux que cela ». J'essaierai de faire mieux pendant toute ma vie. Mais c'est seulement quand l'outil commencera à bien creuser que ce « faire mieux » deviendra une exigence.]

On note en effet au fil des différents recueils une évolution poétique qui témoigne tout à la fois de son parcours existentiel et de sa maturation littéraire. Dans *Li mirage* (1925), parmi des textes intenses où s'exprime déjà la voix singulière de Dibon comme « Iéli fèr » (11-13) ou le célèbre « À l'errour » (14-19), on trouve aussi parfois des textes très « à la manière de » (d'Arbaud surtout) ainsi que des textes maladroits du

¹¹ Les traductions des extraits de *La pouso-raco* sont nôtres, ce recueil de nouvelles étant uniquement en provençal. Les traductions des poèmes sont par contre d'Henriette Dibon, ses recueils poétiques étant tous bilingues.

¹² « *Peyre que, sènso muta, me regardo de liuen emé sa longo-visto, en esperant, dins dès an, de ma charpa, pèr moun proufié* » [Peyre qui, sans rien dire, me regarde de loin avec sa longue-vue, en attendant, dans dix ans, de m'étriller, pour mon bien] (*La pouso-raco*, 201). Nous reviendrons sur le jugement de Peyre dix ans après, lors de la parution des *Lambrusco* en 1934.

point de vue formel¹³, naïfs ou stéréotypés, souvent de circonstances. Ainsi, le « Salut gardian » (38-43), poème récité « *En ciéuta d'Avignoun* » le 24 juin 1923 qui résonne, dans sa tonalité et les archétypes mis en scène, gardians et Arlésiennes, en écho à la levée des tridents de 1921 et à certains textes d'arbaudiens (évidents les liens avec la « Cansoun di ferre¹⁴ » ; *Li cant palustre*¹⁵, 60-64) :

*Souto noste cèu clar coume un pàli d'argènt
O mi fraire gardian à-de-matin venèn,
chato de la terro meiralo,
piousamen clina davans toui li pounchoun
taca de sang di ficheiroun
nòsti riban de Prouvençalo.*

[Sous notre ciel clair comme un dais d'argent / ô mes frères gardians ce matin nous venons, / filles de la terre maternelle, pieusement incliner devant toutes les pointes / tâchées de sang des tridents / nos rubans de Provençales.]

Il en est de même pour le texte qui suit, « Riban d'Arle » (44-51), dans lequel Henriette Dibon propose un éloge du costume d'Arles dans l'ensemble assez stéréotypé même si on y trouve quelques passages intéressants proposant une sorte de version féminine et *arlatenco* de l'idée de la primauté de l'action sur la rhétorique que d'Arbaud exprime dans le poème « Camargo » des *Cant palustre*¹⁶ :

*Lou vole pas canta, iéu, 'mé de rimo vano
mai pourtarai noste riban
e nosto couïfo soubeirano
dins l'estrambord de mi vint ! (Li mirage, 46)*

Je ne veux pas le chanter, moi, avec de rimes vaines / mais je porterai notre ruban / et notre coiffe souveraine / dans l'enthousiasme de mes vingt ans !

¹³ C'est aussi le cas de ses auto-traductions en français, qui sont parfois très en-dessous du texte provençal aux débuts pour ensuite gagner en maîtrise, jusqu'aux poèmes français des « Grands compagnons » (*Lou radèu*).

¹⁴ Dans la « Cansoun di Ferre » : « *Dins lou cantoun de la cabano, [...] dor lou ferre di tres pounchoun [...] Tu qu'en Arle li jour de fèsto / fas revira tóuti li tèsto / e s'aboulega li riban, [...] Ficheiroun, armo de Prouvènço, [...] T'abèurarai de sang de biòu.* » (on y trouve même un « pàli de rèi ») [Dans le coin de la cabane, [...] dort le fer aux trois pointes [...] Toi qui, en Arles, aux jours de fêtes, / fais retourner toutes les têtes / et palper les rubans, [...] Trident, arme de Provence, [...] je t'abreuverai du sang des taureaux. » (tr. d'Arbaud).

¹⁵ Il s'agit des poèmes camarguais de d'Arbaud parus en revue, qui seront rassemblés de façon posthume dans *Li cant palustre*.

¹⁶ « Camargo » : « *Noun ai pas di : "o ma lengo / T'an mespresado, perquè" ? / Mai cridavo prouvençau / En arrambant la manado* » (D'Arbaud, *Li cant palustre* 158) [Je n'ai pas dit : « Ô, ma langue / Pourquoi te méprisent-ils ? » / mais je criais provençal en rassemblant le troupeau].

Li lambrusco, qui viennent après le *Rebat d'un souenge* (entièrement centré sur une rêverie amoureuse), signent une nette évolution, d'abord parce que, comparé aux deux recueils précédents, l'inspiration que l'on y trouve est variée : le voyage, la jeunesse — ses désirs, ses révoltes, la conscience de son caractère éphémère —, la Camargue, la montagne et le Valais, l'amitié et l'amour, y compris dans l'amertume, les poètes (Ronsard, Kayyam, Rilke, etc.), le sens de la poésie même. Toutefois, cet épais recueil aurait gagné, et Dibon l'affirme elle-même, à être élagué. Elle évoque longuement le jugement de Sully-André Peyre sur *Li lambrusco* dans *La rentrée des classes* (112-114), en citant un poème satirique de Peyre adressé à Max Rouquette¹⁷, dont Teissier — qui l'avait conseillée pour cette publication — faisait aussi les frais. Dibon en résume ainsi la teneur « Peyre estimait que si la moitié des poèmes publiés étaient de l'or pur, tout le reste n'était que du fer blanc ». Presque quarante années s'écoulaient ensuite jusqu'à la publication de *Lou radèu* (suivi des poèmes français des *Grands compagnons*), un intervalle certainement lié aux aléas traversé par Dibon depuis la fin des années trente, ainsi qu'au fait que la rédaction, la publication et l'adaptation télévisée de *Ratis* ont eu lieu entre-temps. La préface de Louis Braquier à ce recueil, évoquant sa rencontre avec Dibon lors de la remise du Grand Prix littéraire de Provence à Ventabren en 1965, pour l'ensemble de son œuvre, souligne qu'il arrive en lieu et place de l'anthologie qui était attendue¹⁸. On y constate, comme d'ailleurs dans les poèmes du dernier recueil, *Camargo* (1988), une vraie maîtrise, l'absence des textes dissonants des débuts, et notamment le choix de vers de mesure plus longue.

Un autre élément essentiel pour la compréhension de la place de la lecture et de l'écriture dans la vie d'Henriette Dibon sont les textes méta-poétiques : ces poèmes où elle se met en scène lisant, écrivant. Or ces poèmes apparaissent tôt, dès *Li mirage*¹⁹, mais prennent une place constitutive de son inspiration même dans *Li lambrusco* qui compte deux sections où domine la réflexion méta-poétique : « Lou libre

¹⁷ On trouve un extrait de cette correspondance (celles des lettres à Max Rouquette) édité par les soins de Philippe Gardy en ligne, donnant une idée de leur teneur. Ce poème est l'une des parodies de Dante que Peyre aimait faire et qu'il adressait parfois à Max Rouquette, grand lecteur et traducteur de Dante.

¹⁸ Anthologie qui verra le jour en 1986 (*Batèu de papié*)

¹⁹ On pense ainsi au poème « Un jour » (*Li mirage*, 78-85) où elle évoque son livre sur la table du marquis.

pèr iéu » déjà citée (150-180) et « Lou cant secrèt »²⁰ (182-259). Voilà comment elle se représente lisant dans le poème « Tre que li lampo » :

*Tre que li lampo soun abrado e que me cline sus li libre,
uno autro dins iéu se dreviho,
uno autro qu'à través li fuiet palinèu
se retrovo e li sènt que baton coume d'alo.
Uno autro que respond en tout ço qu'es escri,
e coumpren tout, e se devino
que counèis li rode marca
e s'en revèn di bèu reiaume [...]*

*Quaucun qu'es iéu e qu'es pas iéu,
que sènte viéure dins moun amo
e que mi det retènon pas...
Aquelo autro, de fes, assaje de l'ajougne,
de l'empresouna dins mi man.
Mai chasco fes moun esperit vèn treble e sourne.
Se la toque, d'asard, es uno frescour novo, [...]
e se voulès, un quaucarèn
coume de trouva soun amo se jamai on l'avié perdudo,
i'a d'an e d'an sus li camin clar de l'enfanço [...]
que tout siegue enfin à sa plaço veraio [...](Li lambrusco, 218)*

[Dès que les lampes sont allumées et que je me penche sur les livres / en moi une autre se réveille, / une autre qui à travers les feuillets pâles / se retrouve et les sent battre comme des ailes. Une autre qui répond à tout ce qui est écrit, / et comprend tout, et qui se trouve / connaître les pays indiqués / et qui revient des beaux royaumes [...]. Quelqu'un qui est moi et qui ne l'est pas, / que je sens vivre dans mon âme / et que mes doigts ne retiennent pas... / Cette autre, quelquefois, j'essaye de la rejoindre, / de l'emprisonner dans mes mains. / Mais chaque fois, mon esprit devient trouble et sombre. Si par hasard je la touche, c'est une fraîcheur neuve [...] / et, pour ainsi dire, quelque chose / comme si on retrouvait son âme, si jamais on l'avait perdue / il y a des années sur les chemins clairs de l'enfance. [...] et que tout soit enfin à sa place véritable].

Dans ce poème, la lecture apparaît comme la source d'un dédoublement de soi libérateur, révélateur d'une part d'elle-même cachée, fragile et précieuse, celle, singulière et sincère qui s'exprime dans l'enfance et que la vie quotidienne et ses contingences font peu à peu disparaître. La lecture semble révéler une autre possibilité d'être au monde, où les choses sont « à leur vraie place ».

²⁰ Se distinguent « Aquéli vers aniuè » (*Li lambrusco*, 226) et « Aquelo pajo n'es pas » (236), centrés sur la question du lecteur, du destinataire du livre, s'y ajoutent aussi le texte initial de la section « Lou libre pèr iéu » qui s'intitule « Soulitudo ».

De même, l'écriture lui apparaît comme le lieu où laisser cours aux rêveries, qui, pour irréelles et irréalisables qu'elles soient, n'en sont pas moins révélatrices des élans profonds de l'être. Ainsi, il semble tout à fait essentiel de considérer que, pour Henriette Dibon, la lecture et l'écriture sont une porte ouverte sur une vérité de l'être, un moyen de déchiffrer la réalité intime qui se cache derrière les apparences, que les normes sociales écrasent, un lieu où les masques peuvent tomber, grâce justement à un autre masque, celui du « je lyrique ». Le livre — dans ses deux dimensions, à lire, à écrire — se fait médiateur vers une dimension, où une *alter ego* plus authentique, celle qu'indique le pseudonyme littéraire de Farfantello, peut se déployer. Là, ce pseudonyme — dont Michel Courty (126) a montré avec finesse comment entre le premier et le dernier recueil il passe au premier plan — prend tout son sens symbolique²¹.

Henriette Dibon souligne aussi cette dimension du geste littéraire dans les citations, nombreuses, qu'elle fait figurer en exergue de ses recueils (et souvent aussi de poèmes). Elles sont un moyen de la rappeler au lecteur, au moment-même où celui-ci ouvre le livre. On trouve ainsi en exergue des *Mirage* une citation de d'Arbaud extraite du poème « La Cansoun gardiano »²² : « *Quand sus lis estang danson li belu / a ras dis engano* » [Quand sur les étangs dansent les clartés / au ras des salicornes », tr. d'Arbaud, 137]. Ces deux vers, pour qui sait qu'ils sont suivis de « *urous quau, bloucant sa sello gardiano, / s'en vai libre e soul sout lou grand cèu blu* » [Heureux qui, bouclant sa selle gardianne, / s'en va libre et seul sous le grand ciel bleu, tr. d'Arbaud, 137] sont une invitation à la liberté que donnent la solitude et les grands espaces. Au début du *Rebat d'un sounge*, on trouve une citation d'Alfred de Musset : « Et depuis quand un livre est-il donc autre chose que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant ?... », avertissant bien le lecteur qu'il s'agit là de rêverie. Le cas des *Lambrusco* est un peu différent puisqu'on ne trouve pas de citation en exergue du recueil, mais plusieurs citations introduisant des poèmes : un vers de Louis Brauquier sur l'amitié en exergue de « Li coumpan de l'amarun » (38) ; un de Piachaud sur le

²¹ À l'entrée *farfantello*, le *Tresor dóu Felibrige* donne : « Berlue, éblouissement, miroitement, lueur vacillante ; apparition, fantôme » et signale l'expression « *avé la farfantello* : être halluciné ». On se souviendra également de son occurrence dans *Mirèio* au moment où l'héroïne agonisante voit apparaître les Saintes, au chant X : « *Ai de farfantello ? Qu'es ?... lou paradis ?* ».

²² Qui, chanté sur l'air du *Temps des cerises* sera longtemps une chanson très populaire dans le milieu de la bouvine.

Valais (59), un de *Mirèio* (63), un de Ramuz sur Saint Maurice (70), un de Rilke, en exergue d'un poème qui lui est dédié (88), un de Ronsard en exergue de « S'es vrai » (124) (« versions ces roses près de ce vin... »), auxquels s'ajoute le titre de la section « Lou diable dins la pèu » qui donne à entendre le titre du roman de Radiguet *Le diable au corps* (1923).

Les citations sont aussi significatives pour le recueil plus tardif *Lou radèu* : on rappellera que ce terme signifie aussi bien le radeau, au sens commun du terme, d'embarcation de fortune où se réfugient des naufragés, qu'il peut aussi indiquer, dans le contexte camarguais, un îlot émergeant d'un étang. Or, si c'est ce deuxième sens qu'a choisi Henriette Dibon (la traduction du titre, « l'îlot », figure sur la page qui ouvre la section), il est immédiatement suivi d'une citation d'André Maurois où la thématique du naufrage est présente : « Toute vie est un naufrage qui se termine sur une île déserte. Il faut que les naufragés aient du courage et que chacun sauve ce qu'il peut ». Ce recueil apparaît ainsi comme l'île déserte où, le temps passant, se trouve réfugiée la poétesse, un îlot de paroles où la poésie sauve la naufragée. Le titre de la seconde section du recueil, celle des poèmes français, « Les grands compagnons », est explicité par la citation de vers d'Anna de Noailles d'où ils proviennent :

La joie et la douleur sont de grands compagnons.
Mon âme qui contient leurs battements farouches
est comme une pelouse où marchent des lions.

Le poème d'ouverture porte, lui en exergue ces lignes d'André Breton :

J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui
d'une chanson pour tromper l'attente.
Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est
magnifique.

S'y ajoutent ailleurs une citation de M^{me} de Staël, Prévert, Racine, Morris West. Ainsi, toutes ces citations — auxquelles il faudrait ajouter celles de *Batèu de papié* et de *Camargo* — viennent-elles confirmer comment, chez Henriette Dibon, il existe un lien étroit entre existence et littérature, et comment l'espace poétique est un espace de liberté où laisser se déployer les songes et les possibles.

Ce préalable nous semble important pour pouvoir mieux comprendre la façon dont Dibon se met en scène dans ses poèmes. L'écriture poétique se configure dans

un double contexte : d'une part comme espace de libération des contraintes existentielles, où se mêlent des éléments de la réalité biographique et des éléments de sa réalité intime — éléments auxquels le poème confère une existence propre, contre toutes les contraintes d'une vie trop étroite — et espace d'exigence expressive et formelle, le texte se déployant vers un horizon de réception littéraire tout à fait conscient. En somme, quand on prend en considération la façon dont Henriette Dibon, par le jeu de la voix lyrique, se met en scène dans ses poèmes, il faut garder à l'esprit que ces représentations s'y déploient dans ce contexte double, de liberté de rêverie et de mise en scène littéraire de soi, dans des modalités propres à la poésie et donc assez différentes de celles qui sous-tendent l'écriture autobiographique en prose.

Les représentations de soi, entre archétypes et exploration des possibles

Dans ce contexte, il est logique que le « je lyrique » soit très présent dans la poésie d'Henriette Dibon, ce double poétique y est protagoniste des scènes esquissées par les poèmes, et revêt, tout au long de la période couverte par les recueils publiés, de 1925 à 1988, diverses caractéristiques, qui, entre permanences et évolutions, permettent de mettre en évidence un certain nombre de représentations de soi (représentations qui, comme le « je lyrique », se situent dans une tension plus ou moins forte entre identité réelle et imaginaire). C'est sur ces représentations, leurs caractéristiques, leurs évolutions et leurs permanences, que nous nous arrêterons ici²³, en nous concentrant sur quelques figures qui nous semblent particulièrement significatives parce que, avec des inflexions, elles traversent toute l'œuvre de Dibon.

Une des caractéristiques de la poésie d'Henriette Dibon, et qui en fait une voix féminine particulièrement intéressante pour le lectorat contemporain, est la façon dont elle exprime poétiquement l'émergence de nouvelles possibilités de représentations féminines, cohabitant avec une figuration plus traditionnelle, dans un rapport de tension qui évolue au fil du temps : de l'arlésienne, à la gardiane, de la voyageuse à l'amoureuse.

²³ Nous déploierons ici cette analyse dans les limites contextuelles de cet article, mais il y a là, à l'évidence, matière à poursuivre, compléter et affiner l'exploration.

L'Arlésienne²⁴

Les premiers recueils sont ceux où cette figuration paradoxale du « je lyrique » est la plus marquée. On y trouve ainsi la représentation de soi sous les traits d'un archétype féminin provençal qui se manifeste dans l'attachement au costume d'Arles, synonyme d'élégance et de beauté féminine. Cette représentation s'exprime au travers d'éléments vestimentaires métonymiques emblématiques (le ruban²⁵, la chapelle²⁶), dans la continuité avec l'évocation littéraire précédente, de Mistral à d'Arbaud²⁷, parallèles de la veste noire, du chapeau sombre à large bord et du trident du gardian, tels qu'ils apparaissent d'ailleurs dans le poème « Salut gardian » et « Riban d'Arle » cités plus haut (*Li mirage*, 38 et 44). Cette figure, et son double masculin, le gardian, déclinent ensemble un couple archétypal fortement ancré dans l'imaginaire camarguais, déclinaison locale d'un archétype plus large. Ainsi, dans le poème « Chato e gardian » [Jeune fille et gardian] :

*Coume li rosso blanquinello
ras di brau negre, apre-ne-lou,
es mai poulido uno capello
contro uno vèsto de velout.
Ah ! ma couïfo de Prouvençalo
cenchado de soun long riban,
sarié bèn miés sus toun espalo
souto toun capèu de gardian. (Li mirage, 64)*

[Comme les juments blanches / près des taureaux noirs, sache-le / une chapelle est plus jolie / contre une veste de velours. / Ah, ma coiffe de provençale / ceinte de son long ruban / serait bien mieux sur ton épaule / sous ton chapeau de gardian].

²⁴ Nous choisissons ici le terme « d'arlésienne » qui est le plus employé aujourd'hui pour indiquer une femme portant le costume d'Arles. Dibon, elle, utilise plus souvent « provençale », qui était le terme couramment employé à l'époque, notamment quand il s'agissait de femmes de la zone où le costume se portait mais pas d'Arles même.

²⁵ Il s'agit du ruban de velours, élément principal de la coiffe du costume adulte. Bien qu'il existe deux autres coiffes (la « cravate », simple coiffe de coton pour les fillettes ou le travail, les « ganses », coiffe de grande cérémonie), il est considéré comme l'élément le plus caractéristique du costume, traversant ses évolutions : sur le costume d'Arles, ses évolutions, l'esthétique qu'il porte et les représentations artistiques qu'il a inspirées, les livres d'Odile et Magali Pascal demeurent la référence.

²⁶ On désigne par ce terme les pièces couvrant la partie antérieure du buste de l'Arlésienne. Elle se compose d'un devant d'estomac, d'une guimpe, d'un fichu de dessous et d'un fichu de dessus, savamment plissés afin d'élaborer une construction harmonieusement structurée de toiles et de dentelles.

²⁷ Mistral dans *Mirèio* le met en relief dans la scène de préparation à la fuite détaillant l'habillage de l'héroïne. D'Arbaud dans « *Lou mas* », décrivant la jeune fille qu'il rêve : « *Faroto pourtara / Lou riban prouvençau e la blanco capello* » (*Li cant palustre*, 116-117) [coquette, elle portera / le ruban provençal et la blanche chapelle].

Dans ce poème comme ailleurs, l'intensité de l'évocation tient beaucoup à ses aspects oxymoriques : le raffinement et la rusticité, la douceur et la force, les couleurs claires et sombres, dans une comparaison avec contraste entre la blancheur des chevaux et la couleur noire des taureaux qui opère une sorte de « naturalisation » de ces figures humaines avec leur environnement.

Dans les poèmes de Dibon, la figuration du « je lyrique » en « provençale », apparaît souvent étroitement lié à l'évocation de la dévotion aux saintes Maries, la jeune femme se représentant priant, ainsi dans « *A l'erreur* » :

*Vène : te menarai dins la capello oumbrouso,
nous clinaren davans l'autar.
À geinoun pregaren li Santo poudrouso,
li gràndi Santo de la mar. (14)*

[Viens : je te conduirai dans la chapelle sombre, / nous nous inclinons devant l'autel. À genoux nous prions les Saintes puissantes, / les grandes Saintes de la mer].

Toutefois, plus souvent, chez Dibon, c'est une représentation de beauté fièrement assumée, source d'un sentiment de puissance féminine²⁸, passionnée et sensuelle qui domine, de façon légère comme dans le poème « Chato e gardian » et « Lou riban » cités précédemment, ou bien plus explicite comme dans le poème « Lou calèu » (30-37) ; avec toutefois ici un « je lyrique » masculin mettant en scène dans un jeu d'ombres l'étreinte du gardian et de la jeune fille dans la cabane. Nous reviendrons néanmoins plus loin sur les implications spécifiques de la représentation amoureuse.

La gardiane

Cependant, à côté de cette représentation sous des traits extrêmement féminisés, on trouve dans la poésie d'Henriette Dibon une autre figure essentielle, qui est celle de la gardiane. Cette figure est dès le premier recueil tout aussi présente que celle de l'arlésienne, et ce jusqu'au bout. Par « gardiane », il s'agit d'une figuration du gardian au féminin, portant des pantalons, autonome, dure au travail. Cette représentation se situe nettement en contraste avec l'image littéraire de la femme

²⁸ Puissance de séduction sur laquelle revient Dibon dans *La rentrée des classes* (115) où, décrivant la réaction de Maurice Troillet alors qu'elle apparaît en costume d'Arles gansé, en moire de soie rose avec la coiffe de cérémonie, elle déclare « je suis en train de l'éblouir ».

camarguaise esquissée précédemment chez Baroncelli (*Raconte*, 74-75) et d'Arbaud. Ainsi, la gardiane de Dibon est-elle fort éloignée de la gardiane du poème homonyme de d'Arbaud, cette « *piéucello prouvençalo, [...] tu qu'as sounja l'amour e l'as pas jamai vist* » (*Li cant palustre*, 80) [vierge provençale / qui as rêvé l'amour et ne le connais pas]. Il y a à cela des explications genrées, d'une part, et générationnelles, d'autres part. En effet, cette représentation nous apparaît chez Dibon comme la figuration littéraire de ce qu'a été, d'un point de vue concret et dans l'imaginaire camarguais du vingtième siècle, la figure de Fanfonne Guillierme²⁹, première femme manadière, célibataire, modèle d'émancipation dans un milieu largement dominé par les hommes³⁰. Si Dibon ne la côtoya que de façon occasionnelle, comme elle le raconte dans *La rentrée des classes*, elle souligne sa fascination pour le personnage dont il n'est pas anodin qu'elle la place dans son « panthéon » personnel aux côtés de Joseph d'Arbaud³¹.

Cette figuration se présente sous les traits d'une sorte de « cow boy au féminin », travaillant comme un homme au milieu des bêtes, dans le gel de l'hiver, la chaleur des étés, proche du marquis de Baroncelli³² comme le sont ses gardians. Ainsi, dans le poème « L'Amarèu »³³ (*Li mirage*, 20-25) se décrit-elle rentrant un soir d'hiver,

²⁹ Le personnage de Fanfonne Guillierme (1895-1989) a encore aujourd'hui un rôle central dans l'imaginaire camarguais (et peut-être plus encore avec la féminisation du milieu de la bouvine et des traditions camarguaises), comme en témoigne l'affluence croissante lors de la journée d'hommage qui lui est consacrée début mars à Aimargues. Pour en savoir plus sur ce personnage, on consultera le témoignage de Robert Faure qui était un de ses proches, agrémenté de nombreuses photos d'archives, en ligne sur le site du Museon Arlaten <https://www.museonarlaten.fr/des-collections-riches-et-vivantes/le-patrimoine-ecrit-et-photographique/fanfonne-a-toujours-fait-ce-quelle-a-voulu>

³⁰ L'actuelle « Charte de la Nacioun gardiano » interdisant aux femmes le port du trident, ou l'interdiction plus ou moins tacite faites aux femmes de défiler à cheval autrement qu'en arlésiennes lors de la fête des gardians à Arles le 1^{er} mai en sont des témoignages persistants.

³¹ « Il y a, avec nous — en provençale — une personne aussi grande que d'Arbaud, c'est Fanfonne Guillierme qui est venue avec sa sœur. J'éprouverai toujours pour elle une grande admiration et une vive sympathie. Mais je suis encore une débutante dans ces rencontres gardianes et bien qu'elle soit fort aimable à mon égard, elle m'intimide beaucoup » (*La rentrée des classes*, 56). Dibon relate aussi un épisode amusant qui en dit long sur la personnalité rebelle de Fanfonne, lors du tournage du film *Mireille* (Gaveau – Servaes 1933). Alors que Fanfonne joue le rôle d'une des Provençales à cheval amenant à Ourrias sa récompense, lassée de refaire la scène, celle-ci se serait écrié : « *Es pancaro fini aquelo couiounado !* » [Ce n'est pas encore fini cette couillonnade !].

³² Sur le rôle essentiel du marquis de Baroncelli en Camargue, on consultera Dibon, *Folco*, et Razetsky.

³³ L'Amarèu (l'Amarée) est le nom du mas du marquis de Baroncelli, lieu emblématique par la personnalité de ce dernier ainsi que par son destin complexe (Baroncelli qui n'en était que locataire, en butte à des soucis financiers, doit le quitter en 1930, les Saintois financèrent sa réplique, le mas du « Simbèu », dont il fut expulsé en 1943 par les Allemands qui s'y étaient installés et qui le détruisirent lors de leur départ en 1944).

tel un « *poor lonesome cow boy* » féminin et camarguais. Tout y est : la chemise trempée par l'orage, le soleil couchant, les éperons qui tintent sur le seuil :

*Ai couneigu ti jour d'ivèr quand la flamado
escandiho sus li cafio
e que fai bon seca sa camiso bagnado
pèr l'aurige, davans lou fiò ;*

*o quouro sus lou tard, lasso di barrulado,
m'entournant à soulèu tremount,
en passant toun lindau, sus la pèiro abenado
fasiéu dinda mis esperoun !*

[J'ai connu tes jours d'hivers quand la flamme claire / brille sur les chenets / lorsqu'il fait bon sécher sa chemise mouillée / par l'orage, devant le feu ; // ou lorsque, sur le soir, lasse des randonnées, m'en retournant au coucher du soleil, / en passant ton seuil, sur la pierre usée / je faisais sonner mes éperons !]

On notera le réalisme de l'évocation des deux derniers vers, petit instantané de vie camarguaise où le discours direct fait irruption dans le texte poétique pour faire entendre la voix du marquis lui-même :

*Es la voues dóu Marqués que s'escrido : Hòu ! Savié !
faudra sourti li rosso e m'embarra lou Pape !^{B4}*

[C'est la voix du marquis qui s'écrie : « Hé, Xavier ! / il faudra sortir les cavales et enfermer le Pape !]

C'est la même figure où domine l'indépendance et la solitude qui se retrouve dans le poème « Un jour » où le marquis parle d'elle à un homme qui l'aima :

*Tant de cop, vers la niue, souleto dins la plano,
aguènt proun barrula,
mountado fieramen sus sa sello gardiano
l'ai visto s'entourna.
[...] li biòu [...]
semblavon la guèira... (Li mirage, 82)*

[Si souvent, vers la nuit, seule dans la plaine, / ayant assez erré, / montée fièrement sur sa selle gardiane, / je l'ai vue s'en retourner / [...]
les taureaux [...] semblaient la guetter].

Dans la même veine, on trouve le poème « Calendo », où elle songe à un Noël au mas de l'Amarée, et où elle se voit au milieu de ses « frères gardians » (140-143), ou encore « La cabano » (58-61) dans lequel elle s' imagine seule et âgée, vivant dans

³⁴ Le Pape était le cheval du marquis.

une cabane de gardian rustique, et accueillant un camarade gardian. Cette figuration en gardiane traverse aussi les autres recueils, jusqu'à la fin. Nous n'en citerons ici que quelques-uns parmi les textes les plus significatifs. Dans le recueil *Lou radèu*, alors que la vie en Camargue n'est plus qu'un souvenir pour la poétesse âgée, le poème « La fiho fièro » met en scène sa passion de la bouvine :

*La fiho fièro que s'enanavo à chivau
coume s'aquéu païs tout entié èro à-n-elo,
la fiho de vint an esperdudo de gau,
que de flamen, de biòu, d'ego e de saladello,
de palun e de segounau
jamai se n'en poudié leva la fam, la fiho
que souvènt galoupavo entre mar e mountiho
à-n-en perdre lou sèn,
la fiho fièro, ounte se tèn ? (118)*

[La fille fière qui s'en allait à cheval / comme si tout ce pays lui appartenait, la fille de vingt ans, éperdue de joie / qui, de flamants, taureaux, cavales et saladelles, / de marais et de ségonnaux / ne pouvait jamais se rassasier, la fille / qui souvent galopait entre la mer et les dunes / à en perdre la raison, / la fille fière, qu'est-elle devenue ?]

Elle y exprime son regret d'un mode de vie auquel elle participait avec passion, qu'elle partageait avec certaines de ses contemporaines³⁵ et que surtout elle espère transmettre :

*Mai i'aura d'àutri fiho encavalado e fèro
pèr abriva, bandi e tria, e marca,
d'àutri fiho que voudran faire tout ço qu'èro
l'encantamen d'aquéu païs e sa fièrta. (120)*

[Mais il y aura d'autres filles, cavalières sauvages, / pour *abriver*, *bandir*, et trier, et marquer, / d'autres filles qui voudront faire ce qui fut / l'enchantement de ce pays et sa fierté.]

Le goût de liberté et d'immensité de la vie gardiane, à laquelle elle a surtout goûté dans sa jeunesse, l'accompagnera donc jusque dans ses vieux jours. En témoigne le poème « Perqué fau-ti » du dernier recueil *Camargo* où elle place cet idéal de vie entre la référence au poème « Esperit de la terro » de d'Arbaud et son évocation d'une vie pastorale antique, et la référence aux grands espaces d'Amérique,

³⁵ De façon large d'un point de vue générationnel, les femmes ne sont pas rares dans ce monde, mais avec une participation concrète au travail gardian plus ou moins marquée.

du Far West et du Wyoming nommément présents. Ainsi s'y imagine-t-elle partir seule avec un cheval :

*L'aviéu jamai pensa que dins lis Americo
i'a de rode ount pampa, fourèst, mountagno e vau
qu'en menant de troupèu se pòu viéure à l'antico
toute uno vido à dous, vole dire à chivau.*

*Miès qu'un ome, uno bèstio entre de man lóugièiro,
rèn qu'í boutèu e sènso besoun d'esperoun,
trimant 'mé tu, soun cor emé lou tiéu bessoun,
es lou bèu coumpan qu i'ague sus la terro. (22-23)*

[Je n'avais jamais pensé que dans les Amériques / par montagnes et vaux, par forêts et pampas, / se vouant aux troupeaux on peut vivre à l'antique / toute une vie à deux, je veux dire à cheval. // Mieux qu'un homme, une bête entre deux mains légères, / sous la pression du mollet, sans besoin d'éperons, / comme toi dure au travail, son cœur pareil au tien, / est le plus beau compagnon qu'on peut avoir sur terre.]

Encore à la fin de sa vie, elle se rêve en gardiane solitaire, sa monture seule devenant l'*alter-ego*, le compagnon, à la place des frères gardians. C'est l'idée de la sagesse qui naît de cette expérience de solitude qui domine un autre poème de vieillesse, « Lou breviàri » :

*Camargo saries-ti lou libre de sagesso
ount soulet es marca coume viéure se dèu ?
M'as après l'amarun sèns n'agué l'amaresso,
l'abisme e lou dangié de ié leissa la pèu.
M'as ensigna ço qu'es la lucho dis engano
arrapado au salanc, vivènt de quàsi rèñ,
lou courage que fau pèr subi li chavano
e garda lou front aut contro li marrit vènt. [...]
M'as après qu'en trevant ti vàsti soulitudo
l'on se retrovo mies que dins lou chamatan
di vilo ount fau gagna lou pan di servitudo
souvènt 'mé trop d'arlèri e trop de faus-semblant.*

*E se t'ai preferi trop souvènt mi mountagno
es qu'aviéu emé tu après lou grand amour
pèr li bèstio sòuvajo e li bos ount s'encagno
lou goust d'un moundre rufe e plen de refflamour. (Camargo, 35)*

[Camargue, serais-tu le livre de sagesse / le seul qui vous enseigne comment vivre il se doit ? / Tu m'as appris l'amer sans me laisser l'amertume, / l'abîme et le danger d'y laisser la peau. Tu m'as appris ce qu'est la lutte des salicornes / accrochées aux salins, vivant quasi de rien, / le courage qu'il faut pour subir les tempêtes / et garder le front

haut malgré les vents mauvais. [...] Tu m'as enseigné qu'en parcourant
tes vastes solitudes / on se retrouve mieux que dans le vacarme / des
villes où il faut gagner le pain des servitudes / en compagnie de trop de
niais, de m'as-tu-vu. // Si je t'ai préféré trop souvent mes montagnes /
c'est parce qu'avec toi j'avais appris l'amour / pour les bêtes sauvages
et les bois où s'obstine / le goût d'un monde rude et resplendissant.]

La voyageuse

Dans la fin du poème cité ci-dessus, la gardiane se fait ermite, ayant trouvé dans cet élan solitaire et la nature sauvage la voie d'un apaisement de l'âme, tandis que l'élan vers la Camargue trouve sa place à côté de celui vers les montagnes. En effet, il y a là un autre aspect central de la vie d'Henriette Dibon, qui se retrouve dans sa poésie : celle de l'élan vers l'inconnu que permet le voyage et de la fascination pour l'immensité des montagnes. Cet aspect de sa personnalité fait de cette voix poétique celle non seulement d'une femme de Provence enracinée dans son terroir, entre Avignon et la Camargue, mais aussi d'une voyageuse, éprise de départs vers l'inconnu (une section des *Lambrusco* s'intitule « Partènço »), de gares (elle qui habitait tout près d'une voie ferrée à Avignon), de routes (un poème des *Lambrusco* a pour titre « Routo qu'anas » (32-37) [Routes qui allez], et se retrouve dans une section de *Batèu de papié* qui s'intitule « Li routo ». Voici son autoportrait en voyageuse, avec au cœur un élan de liberté irrépressible :

*Me crese bèn d'èstre coume èron tóuti
aquéli que voulien parti
aquéli que las de chausi
an preferi tóuti li routo mau-seguro
e soun eternalo fervour
à l'immobileta di causo couneigudo. (Li lambrusco, 196)*

[Je crois bien être comme ils étaient tous / tous ceux qui voulaient s'en
aller, / ceux qui las de choisir / ont préféré toutes les routes incertaines
/ et leur éternelle ferveur / à l'immobilité des choses connues.]

La figure de la voyageuse et celle de la gardiane ont ainsi en commun cet élan loin du conformisme social d'une petite ville comme Avignon, et que sa mère lui imposait³⁶ pour s'éprouver face au sauvage, à l'inconnu. Plus que la figure de l'arlésienne, c'est bien cet aspect-là de la figuration d'elle-même qui traverse toute l'œuvre poétique d'Henriette Dibon, jusque dans le dernier recueil.

³⁶ Voir le récit *La rentrée des classes* et Berjoan.

Une figuration demeure, elle aussi, jusqu'au bout, sous des modalités tout aussi ambivalentes, c'est celle de la représentation de soi dans la relation amoureuse.

La représentation amoureuse : adhésion ou renversement des rôles amoureux

Si nous avons, de façon indirecte, déjà abordé des éléments proches de la mise en scène de la relation amoureuse, il est intéressant de s'y attarder, par les aspects parfois antithétiques qu'elle revêt, d'une adhésion à une figuration amoureuse traditionnelle, où l'homme a l'initiative, à une figuration bien plus émancipée, qui, même, renverse les rôles traditionnels.

Dans *Li mirage*, on trouve largement la première modalité d'adhésion aux rôles traditionnels : On pourrait citer le poème « Lou calèu » (30-37), elle y fait parler le gardian qui l'accueillerait dans sa cabane en ces termes « *vène, vène moun amouroso* »³⁷, le poème « L'autre » (72-77) où elle fait parler un homme mûr qui dit son amour impossible à une jeune fille ou encore le poème « Chato e gardian » déjà cité où celui-ci l'emporte sur son cheval au milieu des sansouïres.

Ces textes d'inspiration camarguaise configurent la relation dans un cadre traditionnel qui est aussi celui des contes de fées, la dimension de la rêverie littéraire étant essentielle dans cette mise en scène de la relation amoureuse chez Dibon. C'est aussi cette configuration, mais avec des accents plus sensuels, que l'on retrouve dans des textes oniriques du même recueil. Ainsi, dans « Lou castèu » (100-107), met-elle en scène le rêve d'un prince venant lui rendre visite et lui offrir son amour ou, dans « Lou dra » (14-119), dresse-t-elle une évocation d'une Anglore esseulée songeant avec regret aux étreintes sensuelles du Drac. Cette veine onirique et sensuelle prend des inflexions plus marquées encore sous l'influence de ses lectures du moment. Ainsi se rêve-t-elle en Salammbô dans le poème « Cartage » (150-153), dans un décalage onirique et exotique qui, loin des images « convenables » (ou presque) de scènes d'amour camarguaises, permet la représentation d'une sensualité bien plus intense :

*Pèr te plaïre aviéu mes uno tunico blanco.
Esmougudo, à mi pèd, te veguère, enfada [...]*

³⁷ On notera ce vocatif « *vène* » d'ascendance d'arbaudienne, (« La gardiano », *Li cant palustre*, 80 : « *Vène dins moun oustau, piéucello prouvençalo...* ») qu'elle reprendra de façon fort différente et que d'autres, come Jòrgi Reboul, ont aussi décliné.

*mai la cadeno d'or, simbèu de pureta
que reglavo lou pas di fiho de Cartage
l'esclapères subran, o moun amant sauvage !
Te lieurè ma jouinesso e ma viergineta.*

Ero un raive. A fugi coume l'uiiau que fuso. (152)

[Pour te plaire, j'avais mis une tunique blanche / émue, à mes pieds, je te vis, ensorcelé [...] // mais la chaînette d'or, symbole de pureté / qui mesurait le pas des filles de Carthage / tout à coup, tu la brisas, ô mon amant sauvage ! // Elle te livra ma jeunesse et ma virginité. / C'était un rêve. Il a fui comme l'éclair qui fuse.]

Le vers final intervient alors pour rompre l'espace onirique et son rêve de sensualité et de liberté. Néanmoins, on trouve ailleurs, y compris dans les poèmes d'inspiration camarguaise, une autre modalité d'expression d'un besoin de liberté et d'autonomie dans la relation amoureuse, au prix d'un renversement total du schéma amoureux du conte de fées promu auprès des jeunes filles d'une société limitant les libertés féminines.

En effet, tout comme la figure de la gardiane se distingue par son autonomie, dans la relation amoureuse, c'est elle, par sa force et sa liberté, qui vient renverser l'équilibre amoureux. Ainsi, dans le poème « A l'errour » (14-19) dès son célèbre incipit « *Vène t'esperarai sus la plaço di Santo* »³⁸, c'est la femme qui a l'initiative, comme l'exprime la reprise du vocatif « *vène* »³⁹ — ce vocatif renversant par la même occasion la figuration de la rencontre amoureuse que l'on trouvait dans « La gardiano » de d'Arbaud déjà cité⁴⁰. Bien plus, dans ce poème, ce n'est pas le prince qui emporte la princesse sur son cheval, le gardian prenant en croupe son Arlésienne, mais la protagoniste féminine qui prend l'homme par la main puis le fait monter sur son cheval : « *te prendrai pèr la man : vène dins la grand plano / mounto sus moun chivau* » (14) [je te prendrai par la main : Viens dans la grande plaine / monte sur mon cheval]. Il s'agit d'un renversement total opéré par la femme qui, de même, est

³⁸ Célèbre car Louis Braquier ouvre la préface qu'il écrit au recueil *Lou radèu* en disant combien il aimait ce vers (*Lou radèu*, 8), et aussi parce qu'il sera repris dans un autre poème plus tardif, et amer (126).

³⁹ « *vène : te menarai* », « *vène dins la grand plano* ».

⁴⁰ Une analyse méthodique parallèle de « À l'errour » de Dibon et « La gardiano » de d'Arbaud, mettrait en évidence bien d'autres liens renforçant la signification de ce renversement.

celle qui a l'initiative de l'évolution (ou non) de la relation. Ainsi est-ce elle qui choisit l'amitié plutôt que la relation amoureuse :

*Parlaren pas d'amour : nòstis amo seriouso
bèn miés se coumprendran.
Nosto amista gardiano es la mai pouderausou,
resten ami, poulit gardian. (16)*

[Nous ne parlerons pas d'amour : nos âmes sérieuses / se comprendrons bien mieux. / Notre amitié gardiane est la plus puissante, / restons amis, joli gardian.]

Toujours dans *Li mirage*, on retrouve dans l'évocation matinale du travail des gardians que propose le poème « Aubo », la voix lyrique s'adressant à son ami gardian comme à un égal (et à l'impératif : « *leisso* », « *escouto* », *regardo* ») tandis que dans le poème onirique « Lou pescaire d'estello » c'est à nouveau elle qui infléchit ou non la relation. Un autre poème d'inspiration exotique des *Mirage*, « Ispahan », met quant à lui en scène une sultane qui se fait amener par son esclave celui qu'elle aime dans son palais de marbre.

Ce renversement opéré dans la relation amoureuse, tout comme l'aspect androgyne de la figuration en gardiane, peuvent également amener à considérer avec soin certains textes où la voix lyrique est une première personne masculine. C'est le cas dans « Lou calèu » ou dans « Lou darrié mirage » (86-93). Il nous semble que, s'il peut y avoir là la mise en scène de figures masculines rêvées, il pourrait aussi y avoir dédoublement et masque⁴¹ de la représentation de soi. Ainsi, dans « Lou darrié mirage », le protagoniste qui s'exprime à la première personne est un gardian délaissé par la femme qu'il aime et qui choisit de se laisser mortellement blesser par le taureau qu'il affronte lors d'une ferrade. Ses camarades l'amènent d'abord dans l'église des Saintes, avant de livrer son corps au flot marin dans une mise en scène qui n'est pas sans écho avec la mort de Mireille. Ce texte, avec ce choix de la première personne, laisse l'impression d'une identification au gardian quand résonne le vers final « *I Santo de la Mar tournarai pèr mouri* » (93) [Aux Saintes de la Mer je reviendrai mourir].

Enfin, le renversement des rôles opéré dans la figuration de la relation amoureuse se retrouve jusque dans ses implications poétiques. Il est alors logique

⁴¹ Cette notion de « masque » (tel le « signal » des textes des troubadours) est d'ailleurs au centre du poème d'ouverture des *Mirage* « Iélifèr ».

que dans *Li Lambrusco* ce soit la poétesse qui chante l'homme qu'elle aime, et même, renverse le topos ronsardien des *Sonnets à Hélène*. Dans le poème « S'es vrai » (L124, avec des vers de Ronsard en exergue) c'est elle qui adresse à son amant une ode à jouir du moment, et dans le poème « Sabe pèr quau », évoquant un homme qui s'est éloigné d'elle, c'est elle qui met en scène l'amant âgé et solitaire relisant ses vers à elle et regrettant l'amour qu'elle lui offrait :

*E que, plus tard, ausènt dins ti sèr sèns tendresso
mouna coume un sourgènt dóu libre respeli,
de mi vers ista viéu lou vièi cant d'ardidesso,
plouraras ma jouinesso e toun raïve esvali ! (173)*

[Et que, plus tard, en entendant dans tes soirs sans tendresse / monter
comme une source du livre renaissant / de mes vers demeurés jeunes le
vieux chant de hardiesse, / tu pleureras ma jeunesse et ton rêve perdu !]

En somme, dans la figuration d'elle-même que Dibon esquisse, nuance, modifie tout au long de sa vie, une facette essentielle, qui se superpose aux autres aspects, est celle de l'être poète. Qu'elle soit provençale, gardiane, voyageuse, amante, elle demeure toujours et avant tout celle qui, pour vivre, a besoin d'écrire.

De la jeunesse à la maturité, autoportrait en poète

Cette figuration d'elle-même en poète, qui traverse toute son œuvre dès *Li mirage*, est le pendant de la réflexion méta-poétique que nous avons mise en évidence plus haut. Elle accompagne une réflexion existentielle profonde, de l'insouciance de la jeunesse au choix assumé de la solitude de la maturité, jusqu'au regard en arrière de la femme âgée qui voit vieillir et disparaître ses amis. Cet autoportrait en poète est donc non seulement réflexion sur le besoin d'écrire, mais, de façon somme toute commune, sur l'écriture poétique comme lieu où regarder en face la fuite du temps. Il y a là quelque chose d'essentiel pour elle puisque, dès son premier recueil, Dibon exprime cette conscience. Dans le poème « La sabo en flour » (155-161), poème final des *Mirage*, l'expression de la jeunesse est là aussi pour dire son caractère éphémère :

*M'an di qu'un jour sariés crudello [la vido]
e que moun rire clar d'enfant
s'esvalirié 'mé lis afan
s'un cop, la tristour l'enmantèlo. (158)*

[On m'a dit qu'un jour tu serais cruelle / et que mon rire clair d'enfant /
s'évanouirait avec les soucis / si un jour la douleur l'étreint.]

Le recueil de l'entrée dans la maturité, *Li lambrusco*, publié alors qu'elle a trente-deux ans, exprime la conscience d'un entre deux, c'est encore la jeunesse, mais sa fin est toute proche, au printemps suivra l'été comme l'expriment les métaphores du poème d'ouverture « Aro que l'oustau nòu » et le poème final « Es eici lou cant de la jouinesso »⁴². Le poème d'ouverture est particulièrement significatif du lien que Dibon établit entre l'écriture poétique et le temps qui passe, et comment son autoportrait en poète est lié à cette conscience :

*E pèr agué traça contro l'èstro duberto
li cant triste o fougous ount metrai tout moun cor,
quand vendran lis ivèr, de moun orto deserto
fasènt li pege nus emai li vise mort,*

*iéu rirai de sounja qu'embarra dins li pajo
toujour demouraran lou vòu dis eissam nòu,
la sentour di rasin, l'oulour verdo que rajo
di fueio chaupinado e di flour en esmòu,*

*toujour demouraran dins moun vers que se tanco
sout li rounfle jala, la lus dóu mes d'avoust,
e lou vènt de foulié qu'en boufant dins li branco
fasié revouluna tout moun sang vanelous,*

*e que veirai toujour mau-grat l'ouro sevèro
en me cantant mi vers mourgant li brefounié,
li roso s'espeli dins la lambrusco fèro
e li grun negre e dur oundra lou fièr rousié !... (6)*

[Et pour avoir tracé près de la fenêtre ouverte / les chants tristes ou fougueux dans lesquels je mettrai tout mon cœur, / quand viendront les hivers, de mon jardin désert / laissant toutes les souches nues et tous les sarments morts, // je rirai en songeant que, prisonniers des pages / toujours demeureront les vols des essaims nouveaux, / l'odeur des raisins, le parfum qui jaillit / des feuilles froissées et des fleurs en émoi, // toujours demeureront dans mon vers qui résiste / sous les rafales glacées, la lumière du mois d'août, / et le vent de folie qui, soufflant dans les branches / faisait tourbillonner tout mon sang langoureux, // et que je verrai toujours, malgré l'heure sévère / en me chantant mes vers et narguant la tempête, / les roses s'épanouir dans la vigne sauvage / et les grains noirs et durs parer le fier rosier !...]

Ici aussi le topos ronsardien est présent, puisqu'Henriette, contrairement à Hélène, ne chante pas les vers d'un autre, mais écrit pour pouvoir, plus tard, quand elle sera elle

⁴² Il est à noter que ces deux textes montrent que, si ce recueil pêche parfois par trop d'abondance, il est pensé et construit.

aussi « bien vieille », se chanter ses propres vers, des vers dans lesquels elle aura enclos les saisons du monde et de sa vie.

Le poème qui clôt le recueil, par son titre même « Es eici lou cant de la jouinesso », dit bien qu'il s'agit, pour mieux la sentir, la préserver, de « chanter » la jeunesse. Entre ces deux poèmes, la maturité qui s'avance toutefois dans ce recueil, amène à infléchir le chant. Si le « nous » amoureux y est très présent, le « nous » amical (déjà esquissé dans *Li mirage*) s'y affirme. Ainsi, dans « Li coumpan de l'amarun », l'amitié, le compagnonnage, semblent-ils préférables à l'amour, par le partage, partage de moments, partage de paroles, qu'ils permettent :

Pas d'amour, aniue, lis coumpan.

Leissen aquéu foulas pèr orto.

*Voulèn **parla**. Barren la porto.*

Vuejaren li cor e li man.

[...]

***Diren** tóuti li niue di Santo,*

lis iue trevira d'estrambord

e lou mesclun de nòsti cor

dins 'queloournassoalassanto! [...]

***Diren** lis ouro tèndro e leno*

dins Marsiho un vèspre parié

ount tant de lagno mourissié

sus un banc gausi dis areno. (Li lambrusco, 38-44)

[Pas d'amour, ce soir, les amis. / Laissons ce fou dehors. / Nous voulons parler. Fermons la porte. / Nous viderons nos cœurs et nos mains. // [...]
Nous dirons toutes les nuits des Saintes, / les yeux chavirés par l'enthousiasme, / et la mêlée de nos cœurs dans cette fournaise lassante ! // [...]
Nous raconterons les heures tendres et douces / dans Marseille un soir semblable / où tant de tristesse mourait / sur un banc chancelant des arènes...]

Cette amitié, là encore, il s'agit de la « dire » dans le texte poétique, pour que quelque chose en demeure, au-delà même de sa possible disparition. Ainsi, dans le même recueil, le poème « Soulitude » de la section « Lou libre pèr iéu » :

Lis amo is àutris amo, ai !las, soun estrangiero,

e chascuno dins tu se cercant sèns repaus

bousco sèns l'atrouva sout ti paraulo autiero

un raive diferènt dóu raive qu'as enclaus.

[...]

Destaco ansin de toun rasin age pèr age

li bèu record, li bèus espèr en quau risiés.

***Canto pèr reviéuda**, pamens, lou vièi mirage*

e crèire que sias dous ounte souleto siés.

[...]

*... **Fai coume iéu** : ras dóu fougau, me siéu pausado,
e rèste, mudo, à me sounja, coume un roumiéu,
tout en entamenant au long fiéu di vihado
dis ouro despuado **aquéu libre pèr iéu...** (150-152)*

[Les âmes aux autres âmes, hélas ! sont étrangères, / et chacune à travers toi se cherchant sans repos / poursuit sans le trouver sous tes paroles altières / un rêve différent du rêve que tu voulus. // [...] Détache ainsi grain à grain de ta grappe / les beaux souvenirs, les beaux espoirs auxquels tu riais. / Chante ! pour ressusciter, pourtant, le vieux mirage, / et croire que vous êtes deux où tu demeures seule !... // [...] Fais comme moi : près du foyer je me repose, / et je reste, silencieuse, à penser comme un pèlerin / tout en entreprenant au long fil des veillées / des heures dépouillées ce livre pour moi...]

Il s'agit bien de « chanter » pour « faire revivre » les songes du passé, pour adoucir le temps quand il sera amertume et, poétesse, d'écrire pour elle-même.

L'anthologie *Batèu de papié* et ses textes inédits apportent ici un complément significatif, d'abord parce que l'on y trouve des textes sur la période de la guerre, à la tonalité très spécifique⁴³ et, parmi les inédits de la section « Darrié regard vers la jouinesso », un texte fortement métalittéraire. En effet, ce poème qui s'ouvre sur le vers « *Ère adeja 'no fiho fièro* » est une réponse au poème « *La fiho fièro* » du *Radèu* (118) que nous avons cité plus haut. C'est ainsi une poursuite donc du dialogue de la poétesse avec elle-même, dans ces liens en miroir établis entre des poèmes qui étaient présents dès *Lou radèu* où l'on avait pu lire le constat amer de la solitude du poème « *Sus la plaço di Santo* » :

*Espère plus degun sus la plaço di Santo
Au cantoun dóu vièi plan ounte courien li bióu,
E li chivau soun mort qu'à la lus davalanto
Esperavo toujours 'mé nautre, brido au sòu. (Lou radèu, 126)*

[Je n'attends plus personne sur la place des Saintes / à l'angle de l'ancien plan où couraient les taureaux, / et les chevaux sont morts qui, au crépuscule, / attendaient toujours avec nous.]

À l'invitation pleine d'espérance de « *À l'errour* » et son « *Vène t'esperarai sus la plaço di Santo* » (*Li mirage*, 14) dont un vers figure en exergue de ce poème, succède ici la liste des amis disparus, du bonheur enfuit, et le constat que seuls

⁴³ Nous ne pouvons ici procéder à leur analyse, mais il y a là matière particulièrement intéressante.

demeurent les fantômes du passé. C'est alors seulement par le geste poétique que la voix lyrique du présent, de celle « qui n'attend plus personne sur la place des Saintes », peut dialoguer avec celle qu'elle fut et en mesurer les évolutions.

Au terme de ce parcours de la représentation de soi dans l'œuvre poétique d'Henriette Dibon, nous souhaiterions nous arrêter sur une dernière modalité de figuration qu'est celle du mimétisme animal. Bien que présente de façon ponctuelle, elle nous apparaît comme tout à fait digne d'intérêt, poussant à l'extrême la réflexion intime de la poétesse sur sa singularité assumée, sa soif de liberté et son besoin de création. Deux occurrences sont particulièrement significatives⁴⁴, l'une dans un des premiers textes, l'autre dans un des derniers. La première se trouve dans le poème « L'Amarèu » des *Mirage* où, évoquant le printemps revenu, elle s' imagine telle un poulain se roulant de joie dans l'herbe : « *l'aspre desi [...] / de me vietoula dins l'erbo prefumado / coume li grignoun qu'an bandi* » (24) [...l'âpre désir [...] de me rouler dans l'herbe parfumée / comme les poulains mis en liberté !]. La seconde se trouve dans le dernier poème du recueil *Camargo*, « Lis En-Foro ». Ce poème donne d'ailleurs son sous-titre au recueil, avec comme traduction française « les poèmes éternels » où « *en-foro* » prend le sens de « en dehors du temps », traduction qui d'abord ne dévoile pas à celui qui ne connaît pas la Camargue le double sens qu'il recèle. Les « *En-Foro* » avec la majuscule, comme l'écrit Dibon, est un toponyme camarguais, indiquant un lieu isolé, et spécifiquement c'est un toponyme de la zone du Vaccarès et du Bois des Rièges que l'on trouve par exemple dans *La Bête du Vaccarès* de d'Arbaud (1926). C'est sur cette superposition de sens, rendue explicite par le jeu sur la présence ou non de la majuscule, que s'appuie, justement, Henriette Dibon :

*Libro de tout entramble, e pèr toujours en foro
di lèi, dóu couvengu, di messorgo e di niais,
li cadeno esclapado⁴⁵ e la resoun deforo,
touto foulié permesso au grat de mi pantai,
estènt que i'a plus d'an, de mes, de jour, nimai
d'ouro, e qu'intempourau tout mudo e tout renais,
coume un aucèu de primo es rèi en sa demoro,
ma couvado secreto espelissènt, poudrai,*

⁴⁴ Nous ne nous arrêtons ici que sur ces deux exemples, mais on peut en trouver d'autres, comme celle du poème « Un grand velié de passo » [Un oiseau de passage] du *Radèu* (82).

⁴⁵ On notera que l'on retrouve ici de façon incongrue au premier abord, mais dans le même sens de liberté conquise, l'image de la « chaîne brisée » du poème « Cartage » mettant en scène Salammbô cité plus haut (*Li mirage*, 153).

*la vèire s'auboura sus l'aigo dis En-Foro
coume un vòu de miracle ensouleia de rai. (Camargo, 83)*

[Libre de toute entrave et pour toujours débarrassée / des lois, des conventions, des mensonges et des niais, / les chaînes rompues, et la raison écartée, / toute folie permise au hasard de mes rêves, / puisqu'il n'existe plus d'années, de mois, de jours, ni même / d'heures, et qu'intemporellement tout se transforme, / comme un oiseau de « prime » est roi en sa demeure, / quand ma couvée secrète éclora je pourrai / la faire s'envoler sur les eaux des *En-Foro* / comme un vol de miracles étoilés de rayons.]

Dibon y exprime son besoin d'être en Camargue pour être « *en foro* » : en dehors de la société, de ses contraintes, et en dehors du temps. Il lui apparaît que, dans le lieu sauvage des « *En-Foro* », elle puisse se faire semblable à la sauvagine qui habite les lieux, comme elle l'avait déjà fait, d'ailleurs, dans le poème « Èro un pais » de l'ensemble du *Radèu* (138) où elle assimilait son cœur à celui d'une foulque « rebelle et libre » et, dans la métaphore animale, comprenait quelque chose d'elle-même qu'elle ignorait. Ici, c'est à un oiseau de printemps qu'elle s'assimile, avec une dimension supplémentaire et d'importance, celle de la couvée qui se fait métaphore de la création poétique. Elle explore aussi avec plus de profondeur ce qui la lie à la Camargue, y voyant l'expression d'un besoin de liberté dans un pays « loin des lois, des conventions, des mensonges et des niais » mais aussi de façon plus générale, loin de ce que l'on considère comme raisonnable, dans un pays où flottent les mirages, un pays fait pour les *farfantello*. Poète-oiseau, elle peut alors admirer sa nichée s'envolant. Ce petit « miracle » de paroles qui la sauve, un instant, du désespoir, au moment où elle arrive au seuil ultime de son existence⁴⁶, ce miracle qui, dans une longue migration au travers du temps, nous porte, aujourd'hui, sa voix.

⁴⁶ Nous n'avons qu'effleuré la question de la conscience et de la représentation de la vieillesse chez Dibon, mais *Lou Radèu* comme les poèmes inédits de *Batèu de papié*, dont ceux de la section « *Avans la fin* » et particulièrement « *Lis Ido de mars* » (83), évoque le départ de sa maison et son séjour dans une des tours de l'hôpital d'Avignon au bord de la Durance. Il faudra y revenir.

Références bibliographiques

Textes d'Henriette Dibon

Recueils poétiques

Li mirage. Aix-en-Provence : Le Feu, 1925.

Lou rebat d'un souenge. Vaison : Macabet, 1931.

Li lambrusco. Avignon : Caburle, 1934.

Lou radèu, suivi de *Les grands compagnons*. Nîmes : Bené, 1973.

Batèu de papié, chausido de pouèmo prouvençau ancian e inedit emé trad. franceso.

Nîmes : Bené, 1986.

Camargo. Li pouèmo d'en foro. Nîmes : La Tour Magne, 1988.

Textes en prose

Ratis. Lyon : Audin, 1967 [Montfaucon : À l'asard Bautezar, 2016].

Les témoins / Ratis. Paris : Plon, 1972.

La Pouso-raco. Nouvello e souveni. Nîmes : Bené, 1985.

La rentrée des classes. Nîmes : Bené, 1987.

Biographie

Folco de Baroncelli. Nîmes : Bené, 1982.

Autres textes

Arbaud, Joseph d'. *La bèstio dóu Vacarés*. Paris : Grasset, 1926.

Arbaud, Joseph d'. *Li cant palustre*. Paris : Horizons de France, 1951.

Baroncelli, Folco de. *Raconte camarguen*. Salinelles : L'aucèu libre, 2003 [*Souto la tiaro d'Avignoun*, 1935].

Études

Collectif. *Farfantello*. Saint-Rémy-de-Provence : « Lou prouvençau à l'escolo », 2007.

Bérengier, Pierrette. « Farfantello e l'art de la Nouvello ». *Ate dóu coulòqui Farfantello. Avignoun 7-12-2002*. Avignon : Lou Flouregé Prouvençau, 2002. 21-36.

Berjoan, Nicolas. « Résister pour être soi : récit de vie d'Henriette Dibon, écrivaine provençale (1902-1989) ». *Résister corps et âme. Individus et groupes sociaux*

face aux logiques de pouvoir. Dir. Nicolas Berjoan. Aix-en-Provence : PU de Provence, 2017. 43-60.

Courty, Michel. « Farfantello. Assai biou-bibliougrafi ». *L'Astrado* 26 (1991). 121-126.

Gardy, Philippe. « Sully-André Peyre à Max Rouquette. Une correspondance (1938-1945) ». *Lengas* 69 (2011). 7-92. [En ligne]

<http://journals.openedition.org/lengas/382>

DOI : <https://doi.org/10.4000/lengas.382>

Jouveau, Marie-Thérèse. *Joseph d'Arbaud*. Nîmes : Bené, 1984.

Occelli Sadaillan, Glaudeto. *Laus de Mario-Terèso Jouveau*, 2017. [En ligne]

<http://www.felibrige.org/wp-content/uploads/2017/01/M-T-Jouveau-Occelli-2.pdf>

Pascal, Odile et Magali Pascal. *Histoire du costume d'Arles*, tome I, *Les formes sous l'Ancien Régime*. Arles : Pascal, 1992.

Pascal, Odile et Magali Pascal. *Histoire du costume d'Arles*, tome II, *1790-1840*. Arles : CRC, 2001.

Razetsky, Robert. *Le coq et le taureau. Comment le marquis de Baroncelli a inventé la Camargue*. Marseille, Gaussen : 2008.

Sites internet

Pour rappel, de nombreuses œuvres en provençal mistralien sont en ligne sur le site du Ciel d'Oc. On y trouvera d'Henriette Dibon : *La pouso-raco*, *Ratis*, *Li mirage*, *Lou rebat d'un souenge*.

<https://biblio.cieldoc.com/sommaire.htm>

Sur Fanfonne Guillierme, une page du site du Museon arlaten (consultée en mars 2022) :

<https://www.museonarlaten.fr/des-collections-riches-et-vivantes/le-patrimoine-ecrit-et-photographique/fanfonne-a-toujours-fait-ce-qu'elle-a-voulu>