

A literatura occitana da época moderna (séculos XIX e XX): os territorios dunha escritura*

Philippe Gardy

RESUMO

Philippe Gardy ofrece unha panorámica da evolución da literatura occitana dende os primeiros anos do século XVI ata a actualidade. Cita dous dos escritores máis representativos da primeira metade do século XVIII: o abade Jean-Baptiste Castor Fabre, en Montpellier, e Jean de Cabanes, en Aix-en-Provence. A continuación, céntrase nunha análise detallada das obras dalgúns prosistas destacados como Felix Gras, Valère Bernard, Robert Lafont, Jean Boudou ou Bernard Manciet. Por último, conclúe que a prosa narrativa en occitano pasou por un período de renacemento ó redor do ano 1850 e, a continuación, por unha etapa de consolidación.

ABSTRACT

1850 and then a phase of consolidation came. Philippe Gardy presents a general view of the evolution of Occitan literature from the beginning of the 16th century until nowadays. He quotes two of the most representative writers of the first half of the 17th century: the abbot Baptiste Castor Fabre, from Montpellier, and Jean de Cabanes, from Aix-en-Provence. Next he analyses in detail the works by some outstanding prose writers, such as Felix Gras, Valère Bernard, Robert Lafont, Jean Boudou and Bernard Manciet. Finally, he concludes that the narrative prose in Occitan went through a revival period around.

Me soi sovent demandat se, talèu passat un sulhet de mots,
d'obras, de libres, de discorses, una lenga o aviá pas tot dit,
s'era pas condemnada a se repetir de contunh.

Joan-Claudi Forêt!

A literatura occitana moderna, dende os primeiros anos do século XVI, coñeceu principalmente dous grandes momentos de elaboración. O primeiro, que xorde arredor do ano 1550 e coñece o seu apoxeo ó redor de 1600, constitúe

* Traducción do orixinal francés por M^a Carmen Alén.

1. "Téñome preguntado a miúdo se, unha vez franqueado un certo umbral de palabras, de obras, de libros, de discursos, unha lingua non tiña xa todo dito, estando condenada a repetirse sempre" (Joan-Claudi Forêt, *La Pèire d'Azard* [A pedra de azar]).

o que se pode chamar a “idade do barroco”²: en resposta, ou, polo menos, en reacción ó desenvolvemento, en toda Francia, dunha literatura en francés que pretende ser a fundadora dunha lingua e dunha escritura modernizadas (Rabelais, logo os poetas da Pléiade, ou incluso Montaigne, entre outros), aparece unha literatura en occitano que, retomando as grandes leccións do seu modelo parisino, sen as seguir todas cegamente, busca, aínda que non sempre o consegue, impórse como institución literaria ó redor dalgúns grandes centros (Toulouse, Aix-Marseille, concretamente).

Este primeiro intento moderno de devolverlle á lingua o seu estatuto perdido de lingua de pleno exercicio (xa non se escribe, ou case non se escribe, pero aínda se fala masivamente en occitano) a través do prestixio da literatura rematou finalmente nun fracaso, ou máis exactamente na disolución progresiva das ambicións postas en marcha. En Tolosa, como en Provenza ou mesmo no Bas Languedoc (ó redor das vilas de Béziers e de Montpellier sobre todo), a escritura occitana non desaparece en realidade a partir de 1650³; pero dispérsase e abandona o esencial das súas pretensións anteriores: ó mesmo tempo que o afrancesamento da poboación prosegue, a literatura occitana subsiste a pesar de todo, ó lado de reedicións de importantes obras do pasado (sobre todo as do poeta tolosano Pèire Godolin), a través dunha multitude de textos “menores” ou illados. Trátase entón ante todo de literatura de sociabilidade restrinxida, ligada localmente ás circunstancias do calendario (festas e celebracións públicas ou privadas), a miúdo próxima á oralidade (obras ou sainetes teatrais, cancións) ou, ás veces, de literatura de intencións máis elevadas pero reservada a un círculo moi restrinxido de lectores ós que se lle dá a coñecer unicamente por medio de copias manuscritas. Tal é o caso de dous dos escritores probablemente máis representativos da primeira metade do século XVIII: o abade Jean-Baptiste Castor Fabre na rexión de Montpellier e Jean de Cabanes, ó redor de Aix-en-Provence.

Esta existencia esencialmente latente dun proxecto literario para o occitano é igualmente perceptible, ó longo do século XVIII, en toda unha serie de signos máis ou menos manifestos. Apreciarase, na desorde, a aparición de dicionarios (unicamente no sentido occitano-francés), a maioría manuscritos, cos que os autores parecen perseguir ante todo dúas finalidades: facer, nun determinado lugar, o inventario dunha lingua da que se empeza a sentir que “se está a perder” ou que en todo caso corre o risco de perderse un día aínda lonxano, a través das degradacións sucesivas que o francés, cada vez máis presente socialmente, podería facerlle padecer; e dar a coñecer mellor a estes occitanófonos en vía de aprendizaxe doutra lingua os termos franceses que aínda lles causan problemas. Estes autores de dicionarios, que teñen en parte as mesmas metas, a finais do século XVIII, cás dos autores de manuais de “gasconismos” (é dicir,

2. Philippe Gardy, *Histoire et anthologie de la littérature occitane, II, L'âge du baroque (1520-1789)*, Montpellier: Les Presses du Languedoc, 1997. Só se citan como referencias bibliográficas as obras publicadas recentemente.

3. Os obras panorámicas, xa antigas, que permiten coñecer este período e os seguintes son as de Robert Lafont et Christian Anatole, *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*, dous volumes, Paris: PUF, 1970 (traducción ó catalán feita por Maria Aurèlia Capmany e Xavier Romeu: *Història de la literatura occitana*, Barcelona: Dopesa, 1973) e Fausta Garavini, *La letteratura occitanica moderna*, Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1970.

occitanismos⁴) corrixidos, traducen ben a ambigüidade dos comportamentos dos seus locutores cara á lingua propia dos países occitanos: desexan desembarazarse dela en proveito do francés, pero, ó mesmo tempo, experimentan con relación a esta desaparición presentida un certo malestar, unha primeira nostalgia, que os impulsa a recoller e a clasificar as palabras occitanas. Canda estes lexicógrafos compiladores, maniféstanse os amantes das “antigüidades literarias”, que recollen no que lles concerne ós “monumentos” (outra palabra consolidada entón) da literatura occitana, ben sexa da Idade Media (os trobadores sobre todo, pero non exclusivamente) ou, e isto é máis novo, dos séculos XVI e XVII: un bo exemplo desta preocupación de recollida e posta en orde é o manuscrito do *Parnasse provençal* consignado no século XVIII por un relixioso da orde dos Oradores da zona de Aix-en-Provence, Père Bougerel⁵. Ou aínda, nos primeiros anos do século XIX, os ensaios de Aubin-Louis Millin, que, contando as súas viaxes a través do Midi francés, aproveita, entre outras moitas cousas, para reunir todo o que puido atopar referido ós escritos literarios en occitano, medievais pero tamén modernos⁶.

Entre Bougerel e Millin, como se sabe, un acontecemento importante veu transformar en profundidade a sociedade francesa: a Revolución de 1789 e as súas consecuencias. Este período, durante o cal as bases propiamente políticas do país se redefiniron, estableceu unha relación particular do, a partir dese momento, cidadán fronte ás linguas que era susceptible de practicar. Entre, dun lado, o francés e, doutro, os *patois* ou as linguas consideradas estranxeiras, instaurouse, a partir das situacións anteriores, unha xerarquía fortemente perfilada e unhas relacións de exclusión ou de complementariedade. No interior deste dispositivo mental, que atopou todo ó longo do século XIX a súa tradución, primeiro lenta, logo moito máis sistemática; na práctica, as falas occitanas viron cómo se lles atribuíu un lugar á vez inferior ó do francés e complementario deste: a partir dese momento serán o estrume da nova cidadanía, o seu lugar de infancia e de orixe, destinado, pois, a desaparecer ou en todo caso a ocupar un lugar menor a partir do momento no que cada individuo, convertido en adulto, entre plenamente no sistema republicano do que constituirá, en teoría, unha peza igual a tódalas demais. Sen ser negadas na súa existencia, as falas occitanas convertéronse así na parte local, aparcada ata o infinito, e sen futuro político na República, dun sistema de cidadanía que só se podía desenvolver plenamente a partir da súa existencia tranquilizadora⁷.

Como prolongación das reconstrucións lexicográficas, literarias e pre-etnolóxicas do século XVIII, e como reacción ás formas de cidadanía lingüística definidas pola Revolución francesa, que precisaron un século enteiro para impoñer

4. O termo “gascón” serviu dende o século XVII para designar, máis alá do sentido xeográfico e dialectolóxico exacto, a case totalidade das falas occitanas. O máis coñecido e o primeiro destes manuais é o de Desgrouais, titulado precisamente *Les gasconismes corrigés* (primeira edición en Tolosa, en 1766).

5. Sobre Bougerel, remitimos ó derradeiro capítulo de Philippe Gardy, *L'écriture occitane aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Béziers: CIDO, dous volumes, 1986.

6. Cf. Philippe Gardy, “Entre statistique et ‘beauté du mourant’: Aubin-Louis Millin inventeur de la littérature occitane occitane?”, *Lengas*, 41, 1997, pp. 147-166.

7. Pode atoparse unha síntese no *Dictionnaire des usages socio-linguistiques (1770-1815)*. Fascículo 5: “Langue, occitan, usages”, INALF/Saint-Cloud, Paris: Klincksieck, 1991.

definitivamente as súas regras e para que se traduciran en feitos (pensamos por suposto primeiro na Terceira República, a partir de 1870), os anos 1800-1850 verán emerxer novos proxectos lingüísticos e literarios para o occitano. Os inventarios anteriores, así como o sentimento de perda nostálgica que os animara, rexurdiron entón pouco a pouco e acabaron por construírense ó redor da idea dunha lingua por restaurar e dunha literatura por re-crear sobre as ruínas do pasado.

Foi en Provenza, por razóns que atinxen probablemente á evolución social e cultural particular desta rexión occitana, ou en todo caso, das súas partes máis próximas ás grandes vilas e do litoral mediterráneo, onde este movemento de ascenso e de reconquista tomou entón a súa forma máis definida. Pero nese momento apareceron en case tódalas rexións occitanas, máis ou menos timidamente, veleidades do que se daría en chamar pronto o Rexurdimento de oc. E foi ó redor das vilas de Aix e de Avignon onde esta axitación (activa xa na gran vila portuaria de Marsella, nese momento en plena recomposición social e cultural) se atribuíu unha forma institucional. Ó redor de Frédéric Mistral (nacido en 1830 na aldea agrícola de Maillanne, non lonxe de Arles e de Avignon), do seu mestre Joseph Roumanille (nativo de Saint-Remy –pequena vila situada a poucos quilómetros de Maillanne– e doce anos máis vello cá el) e dalgúns outros entre os que se atopaba Théodore Aubanel, naceu o que se convertería en 1854 no Félibrige, e do que a existencia pública se afirmaría en 1859 coa publicación, primeiro en Avignon e logo en París en 1861, en versión bilingüe provenzal-francés, do primeiro gran poema épico de Mistral, *Mirèio*.

Mirèio era para Mistral o froito dunha bastante longa e complexa maduración, que conxugaba no mesmo movemento o tema do futuro da lingua, o da traxectoria biográfica do poeta, fillo de labrego acomodado provenzal convertido en doutor en Dereito pola Universidade de Aix-en-Provence, e o do futuro de toda unha sociedade, rural en vías de urbanización, entre un pasado prestixioso pero aparentemente condenado e as transformacións se cadra brutais que empezaban nese momento a afectarlle. O personaxe literario de Mistral, toda a súa traxectoria de escritor, ata a súa morte en 1914, parecen primeiro ter sido definidos e determinados por esta conxunción de datos contradictorios dos que a súa primeira heroína, sentenciada a morte na flor da súa existencia, *Mirèio*, representa á vez a síntese e a resolución. Personaxe poético, reúne en efecto nela e ó redor dela, nunha síntese evidentemente moi persoal, as inercias que presidiron a súa elaboración. E en primeiro lugar, no que aquí nos interesa, as que contribuíron a trazar e a alimantar o campo literario mistraliano, e máis ampliamente felibrista, que, durante todo o século XIX e ata finais do século seguinte, deberían conducir a escritura occitana no seu movemento de expansión e de redefinición.

Mistral era o herdeiro, como xa se veu, de todo un gurgullo de obras menos elaboradas cás súas, onde confluían preocupacións sociais e preocupacións máis estéticas⁸. Pero con *Mirèio*, esta axitación, sen chegar ó seu fin, nin moito menos,

8. Este segundo plano foi censado e analizado minuciosamente na monumental obra de René Merle, *L'écriture du provençal de 1775 à 1815. Inventaire du texte occitan publié ou manuscrit, dans la zone culturelle provençale et ses franges*, Béziers: CIDO, dous volumes, 1990. Pódese ver igualmente, do mesmo autor, *Une mort qui n'en finit pas? L'écriture de l'idiome natal de la fin de l'Ancien Régime à la naissance du Félibrige*, Nîmes: CNRS/MARPOC, 1990.

atopouse á vez disciplinada e reformulada, quizais mesmo, como se puido suxe-
rir, despoxada dos seus cimentos e das súas aspiracións populares⁹. Sexa como
sexa, tomou un rumbo novo, xa que el conseguira poñer en práctica para unha
escritura provenzal e, máis ampliamente, occitana por vir, camiños novos, con-
sonte a situación sociolingüística dunha época, e encargados dunha misión impor-
tante: facer xurdir, a través do uso da literatura como medio e lugar de reconquista
lingüística, unha imaxe nova da lingua e, ata certo punto, volver a fundar esta lin-
gua como institución establecida na realidade dos intercambios lingüísticos e nas
imaxes mentais dunha comunidade en vías de reconstitución.

Esta nova perspectiva era ambigua por natureza. Actúa en efecto á vez por cerra-
zón e rexeitamentos sucesivos e por esforzo de construción ambiciosa. Elaborando un campo literario, Mistral e os seus discípulos situaban no mesmo
movemento unha estética da lingua (máis ampliamente da linguaxe) e perfilaba
con relación ó occitano e á súa literatura por vir lugares privilexiados. Referirémonos aquí a algunhas das características principais desta elaboración.

En primeiro lugar, a elección inicial da poesía, épica sobre todo pero tamén líri-
ca (en Théodore Aubanel por exemplo, así como nas dúas grandes escolmas de
Mistral, *Lis Isclo d'or* [*As Illas de ouro*], e máis tarde *Lis Oulivado* [*As Colleitas
de olivas*], 1912). Se unha elección coma esta se explica tendo en conta a época
das primeiras grandes experiencias literarias mistralenses e o proxecto de restau-
ración lingüística que soportaban, proxecto que esixía a estes efectos a elección
de xéneros considerados dende a Antigüidade como fundadores, o certo é que
conduciu a deixar de lado o xénero da novela, do que se sabe o extraordinario
desenvolvemento que coñeceu en Francia, pero en francés, na segunda metade do
século XIX.

Mistral tiña reflexionado sobre a necesidade da prosa narrativa no cadro da súa
empresa de renovación literaria. Pero sobre o modelo que lle ofrecía o seu mes-
tre e compañeiro de Félibrige, Joseph Roumanille, non foi máis alá da idea dunha
prosa breve, de edificación moral, sorrinte, un pouco fóra do tempo, máis tarde
bautizada *proso d'armana*, prosa de almanaque, en referencia ó almanaque pro-
venzal (*Armana prouvençau*) publicado cada ano en Avignon polos Felibres a
partir de 1855 dirixido a un público máis popular có da “gran poesía”, o dos cam-
pesiños e dos artesáns letrados concretamente. Este xénero, abundantemente ali-
mentado de oralidade popular (os contos maravillosos ou satíricos de tradición
oral concretamente), coñecería por outra parte un éxito bastante notable, durante
toda a segunda metade do século XIX e, en menor medida, durante os tres cuar-
tos do século seguinte.

Estas escollas que definían un campo literario –poesía lírica e épica por un lado,
breve prosa “popularista” por outro– non excluían outras clases de textos. Pero

9. Esta tese foi defendida concretamente por Robert Lafont no seu artigo “Lo temps di Prouvençalo”,
Oc, 193, 1954, pp. 1-8 (*Li Prouvençalo* é o título dunha escolma colectiva de poesías publicada en
1852 baixo a dirección de Roumanille, e no que figuraban algúns dos primeiros textos de Mistral). E
no seu libro, convertido nun clásico, *Mistral ou l'illusion*, Paris: Plon, 1954 (reedición aumentada e
corrixida, Enèrgas, Vent Terral, 1980). Unha biografía recente, moi detallada e prudente, do autor de
Mirèio: Claude Mauron, *Frédéric Mistral*, Paris: Fayard, 1993.

pódese dicir que modelaron a escritura occitana a partir dos anos 1850 e que orientaron en gran parte as orientacións por vir.

Convén engadir á súa preeminencia outros dous tipos de definicións do campo literario, menos visibles nun primeiro enfoque, pero probablemente tan decisivos a medio termo. A primeira é a que se pode chamar unha certa forma de relación coa lingua, que privilexia a unión entre as palabras, os seres e as cousas. Dalgunha forma, a institución dá familiaridade entre uns e outros en regra estática. Podería resumirse este movemento co termo totalmente mistraliano de “provenzalidade”, para significar a estreiteza deste lazo, o seu carácter pleno e enteiro e a súa necesidade permanente na expresión. Unha “provenzalidade” que, ó fío dos anos, por outra parte, a medida que a influencia de Mistral por un lado, e do Félibrige por outro, se fixeron sentir máis alá da Provenza xeográfica, coñeceu tantas variantes máis ou menos estrictas: así a “gasconidade” nun Michel Camelat, do que a *Belina* (nome da heroína do poema, en tres cantos, que serve de título), publicada por primeira vez en 1899, constituíu ben, a pesar das súas incontestables orixinalidades, unha contrapartida pirenaica e gascona de *Mirèio*. E moitos outros, se ben menos formalizados ou que non se beneficiaron tan fortemente dunha obra emblemática tan visible.

A esta unión un pouco particular coa lingua, hai que engadir o establecemento, tamén a partir de *Mirèio* aínda, dunha especie de topografía da escritura, cos seus personaxes, os seus suxeitos, e, aínda máis, os seus territorios, que por suposto son primeiro territorios do imaxinario. Un espacio interior condicionado pola situación social da lingua, polos proxectos madurados en consideración a ela, e aínda máis polo peso das nostalxias e das ilusións acumuladas sobre o seu tema. Este espacio xorde pois dende *Mirèio*. A súa aparencia exterior é provenzal —o primeiro gran poema de Mistral desenvólvese ó pé dos Alpilles, non lonxe de Arles e de Avignon, e acábase traxicamente nas ribeiras do Mediterráneo, nas Saintes-Maries (“Li Santo”), no lugar onde a mistura de terra e de auga que constitúe o delta da Camarga se perde por fin, co Rhône (ó que Mistral consagra outro gran poema testamentario en 1896) na mar ilimitada. Pero esta aparencia compón en realidade unha paisaxe poética e simbólica, que percorre febrilmente a xove heroína do poema, na súa carreira desenfreada cara a unha morte ineluctable antes de que o seu amor, xa condenado pola sociedade, poida realizarse.

Sacrificio anunciado da heroína, figura secundaria do heroe, incapaz de redimir, a pesar de que soubo vencer un momento a inminencia da súa propia morte, a morte prometida de *Mirèio*, imposibilidade para esta última de permanecer atada á terra dos seus, e por fin longa carreira cara á morte, a través dos territorios mesurados de auga e de terra dunha Camarga infernal, sen outra esperanza de redención se non é noutro mundo: todas estas figuras narrativas, que estruturan *Mirèio* ó longo dos seus doce cantos conducen por suposto á vez ás obsesións do tempo e ás do seu autor. Pero establecen tamén unha carta, a da escritura provenzal e occitana tal como renace, posible, entre 1850 e 1860. Esta escritura, séntese complexa das herdanzas revolucionarias de 1789 e das nostalxias acumuladas ó redor do tema enterrado e resucitado da perda programada dunha lingua que os seus locutores seguían irremediabilmente abandonando en beneficio do francés, propón unha ilusión literaria capaz de dicir todo isto e de perpetualo como tema central dunha literatura.

Será no interior desta topografía mistralense –da que o bosquejo que fixemos aquí merecería evidentemente ser precisado e matizado– ou nas marxes desta topografía (cando se tratou de rexeitalos ou incluso, nalgúns casos, de poñelos en dúbida, ou de reformularlos) onde se inscribirá moi maioritariamente o fin do século XIX e todo o século XX literario occitano.

O final do século XIX e os primeiros anos do XX revelan, entre outras cousas, un ensanchamento deste campo literario no que concerne ós xéneros practicados. Un dos fenómenos literarios máis importantes é neste sentido a vontade de facer nacer unha prosa narrativa occitana de tipo novelesco, a mesma que Mistral e os seus primeiros discípulos, desexando emerxer, non promoveran eles mesmos nas súas obras. Será en Provenza sobre todo onde este esforzo se concretizará nun principio, aproveitando o impulso dado por varias ducias de anos de escritura poética e de *proso armano*. Así Felix Gras (1844-1901), que tomou o mando do Félibrige en 1891, primeiro poeta e sobre todo poeta épico dentro da descendencia de Mistral, quiso facerse prosista. Primeiro cunha escolma de novelas curtas *avignonaises* do tempo dos papas, *Li Papalino* [Os Papalinos], onde a influencia das *proso d'armana* se aprécia sensiblemente. Logo cos tres volumes (só o primeiro foi publicado entón en occitano, en 1896) dunha vasta época, en prosa esta vez, *Li Rouge dóu Miejour* [Os Roxos do Midi], onde se conta a aventura dun mozo provenzal procedente do pobo que “sobe” a París en axuda da Revolución co rexemento dos Marsellese. Esta novela épica e lírica, que tamén é un relato de aprendizaxe, presenta na parte central a cuestión complexa da relación e das contradicións entre renacemento lingüístico provenzal, escritura en occitano e Nación francesa. O heroe de Gras, na súa aparente inxenuidade, ó mesmo tempo que presenta o problema da significación social e política da empresa felibrista, provoca o dunha novela en occitano que, abandonando o dominio das nostalxias e das imposibilidades que a acompañan, reintegraría o campo histórico. Dito doutro modo, ¿podería existir unha novela en occitano susceptible de falar das transformacións económicas e culturais en curso a finais do século XIX, do mesmo modo que o heroe de Gras permite evocar dende un punto de vista republicano (moderado : o de Gras precisamente) o período clave da Revolución dende un punto de vista “meridional”? ¿E pode, en consecuencia, intentar liberarse desta topografía que, dende as súas derradeiras obras (*Lou Pouèmo dóu Rose* [O Poema do Ródano]¹⁰, epopeia terminal que se fai eco en forma de peche do campo de Mistral, aparece en 1896) foi establecida por Mistral e os seus fieis discípulos?

O aumento en masa –moi relativo pero real¹¹– dunha prosa novelesca en occitano ó redor do ano 1900 considera e reconsidera estas cuestións nos decenios que seguen á saída dos *Rouge dóu Miejour* de Gras. Non explicitamente, por suposto, senón indirectamente, pola escolla que as principais obras revelan e aínda máis sen dúbida, polas desazóns ou vacilacións que os atravesan: escolla dos temas, dos contextos e de personaxes, procura dunha estética e, finalmente, dunha linguaxe novelesca de acordo coas súas eleccións.

10. Frédéric Mistral e *Lou Pouèmo dóu Rose*, *Actas du Colloque de Villeneuve-lès-Avignon*, Bordeaux-Bordes: William Blake and CO-CELO (Annales de littérature occitane, 5), 1997.

11. Philippe Gardy, “Le roman en occitan. Ou plutôt: des romans en occitan... Esquisse sociolingüistique”, *Les langues polynomiques*, Corte: Université de Corse, 1992, pp. 225-238.

Nun primeiro tempo, é dicir nos confíns do século XIX e XX, a prosa novelesca en occitano, novelas propiamente ditas (evidentemente, non intentamos aquí redefinir o xénero) ou novelas curtas, procúranse lugares imaxinarios susceptibles de acoller a situación de des-socialización da lingua e as dúbidas que pesan sobre a súa propia existencia en tanto que lingua. Baixo o impulso da topografía literaria mistraliana, ou provenzal Joseph d'Arbaud (1872-1950)¹², con frecuencia considerado, despois de Gras, como o fundador da prosa moderna de oc, concibe unha obra alimentada deste espacio camargués do que Mistral fixera en *Mirèio* o lugar mesmo do inferno que a súa heroína debía atravesar antes de coñecer as ansias da morte en plena xuventude. Como a de Mistral, a Camarga de Arbaud, verdadeira terra intermediaria entre o aquí inalcanzable e o noutra parte fúnebre, é por excelencia un non-lugar, un territorio dos límites onde a realidade do mundo se atopa posta en dúbida en proveito dos espellismos e dos pesadelos. Tanto nas tres novelas curtas reunidas en *La Caraco* [*A Xitana*] (1926) como aínda máis no relato que segue a ser a súa obra en prosa máis lograda, *La Bèstio dóu Vacarès* [*A Bestia do Vaccarès*] (1926), o relato úrdese e desprega as súas curvas narrativas nun universo separado do mundo: a escritura é nel a voz dunha separación primeira, dunha posta en segredo do narrador que actúa coma se fose o habitante doutro mundo.

Poderíanse facer observacións parecidas a propósito do outro novelista máis característico deste mesmo período, o marsellés Valère Bernard (1860-1936). Nas súas dúas novelas principais, *Bagatouni* (1894, nome dun barrio de Marsella) e *Lei Bóumian* [*Os Bohemios*] (1910), como nas súas novelas curtas de *La Feruno* [*A caza maior*] (recollidas nun volume trala morte do seu autor, en 1938), Bernard, por outra parte pintor e gravador de renome, puxo en escena un universo –o dunha pobreza marxinal e case mística– da que o realismo depende dun estetismo furioso, case, e para colmo, fóra do tempo. Fronte á Camarga de d'Arbaud, fai así eco nel unha Provenza marsellesa hiperrealista, que constitúe outro tipo de rexeitamento da realidade, en proveito dun mundo extraño, definitivamente separado do seu contorno por unha fronteira infranqueable onde cada personaxe, cada lugar aparece como o garda e a fortificación.

A partir do ano 1950, incluso mentres que o occitano continúa a ser (cada día un pouco máis) menos utilizado socialmente, a novela desenvólvese. Sentida, aínda máis que no pasado como un necesario vehículo de innovación, a prosa narrativa parece tomar un novo impulso, e querer partir á conquista de novos territorios. Tense insistido moito sobre a importancia, neste aspecto, do breve relato de Robert Lafont titulado *Vida de Joan Larsinhac* [*Vida de Joan Larsinhac*] (1951). Libro dos tempos da guerra que vén de rematar, esta curta novela que cultiva narrador e personaxes “problemáticos” foi recibida como a irrupción da historia inmediata na escritura de oc, irrupción sostida pola procura dun estilo modernista, o dunha prosa neutra, liberada, precisamente, dunhas relacións erixidas en estética que antes entretíñan os destinos, os seres e as cousas. Pódese constatar hoxe, co paso do tempo, e sobre todo tomando en consideración a obra novelesca de Lafont en toda a súa amplitude de medio século de escritura (unha vintena de títulos actualmente publicados), que unha tentativa coma esta non marcharía

por si soa. Aínda que só fose porque consistía en invertir na novela a situación sociolingüística occitana. ¿Non está toda a obra narrativa de Lafont erixida e guiada, entre outras cousas, por ese desexo de ir contra corrente e de conquistar así territorios de escritura que amplían a estreiteza da topografía anterior herdada de Mistral e dos seus sucesores inmediatos?¹³.

Verdadeira máquina para fabricar prosa, a obra novelesca de Lafont aparece como unha travesía da narratividade: tódolos xéneros, ou case, son requeridos, sucesivamente ou, ás veces, simultaneamente, como nos tres voluminosos tomos de *La Festa* [*A Festa*] (1983-84 e 1996) ou mesmo, de modo diferente, nese encaixe de relatos, sobre o modelo de Boccaccio, que constitúe *Lo Decameronet* [*O Decameroniño*] (1983), auténtico ramallete dos aromas narrativos investidos por unha lingua occitana que atopa alí unha ocasión de desquite sobre o seu destino histórico desgraciado¹⁴. Pódese así falar, a propósito da empresa novelesca lafontiana, de tentativa de desterritorialización da escritura e, en consecuencia, da lingua mesma: unha vontade de saír das pegadas mistralenses, que busca sen descanso refundar a lingua a través da multiplicidade dos xéneros, a multiplicación dos heroes enganchados á tarefa de reconstruír a súa existencia contra as facilidades do real e, por suposto, a exploración sistemática das capacidades innovadoras da lingua a través de fábulas e personaxes.

A esta escapada do mistralismo “polo alto”, característica de Lafont novelista, corresponde, durante o mesmo período, máis ou menos, outra tentativa paralela, que consistirá esta vez en desembarazarse do modelo proposto con *Mirèio* e levarlo ata os seus reductos máis extremos. D’Arbaud e Valère Bernard á súa maneira, xa se comprometeran nesta vía difícil e moi angosta. Na segunda metade do século XX, é igualmente o caso doutros prosistas dos que as obras se impuxeron pola súa orixinalidade e a súa obstinación neste sentido: Max Rouquette, Jean Boudou (1920-1975) e Bernard Manciet (1923) por non citar máis que os tres nomes recoñecidos como os máis representativos.

Estes tres prosistas, dos que a obra, como a de Lafont, comprenden tamén poesía (Manciet e Max Rouquette sobre todo, Lafont en menor medida) e teatro (Max Rouquette e Lafont; pero Manciet escribiu moito estes últimos anos para a escena, para creacións musicais á marxe do teatro propiamente dito), son moi diferentes. Podería ser porque non pertencen á mesma xeración. Max Rouquette (nacido en 1908) forma parte daqueles que, entre as dúas guerras mundiais, contribuíron con forza á renovación literaria occitana. Lafont, como Manciet ou en menor medida Boudou sen inscribirse en absoluto na estela da súa escritura, beberon desta ambición de renovación adoptada por unanimidade dende finais dos anos trinta, para propoñer a súa propia ollada estética. Pero mentres que Lafont, coa súa *Vida de Joan Larsinhac* xa mencionada, buscaba, como o indica o título dunha das súas (escasas) escolmas poéticas, *Dire* [*Dicir*] (1957; unha parte do libro titúlase de forma significativa “Dire l’òme, lo sègle”, dicir o home, o século), estender dalgún modo horizontalmente, no espacio, o campo da

13. Algúns estudos suxestivos sobre a obra narrativa de Lafont nas *Actes de l’Universitat Occitana d’Estiu 1994*, Nîmes: MARPOC, 1995, volume 2, pp. 10-85 (contribucións de Georg Kremnitz, Joan-Claudi Forêt, Claire Torreilles e Philippe Gardy).

14. Danielle Julien, “Nouvelles du désir”, *Revue des Langues Romanes*, XCVI, 1992, 1, pp. 375-387.

escritura narrativa, Rouquette antes xa, logo Boudou ou Manciet arredor dos anos cincuenta, traballan sen embargo máis na verticalidade dun campo literario que intenta así fuxir das esixencias das modas, das coaccións xenéricas ou das adaptacións inmediatas ás vangardas.

Nestes tres escritores, en efecto, é o lugar o que parece primar: aquel a partir do cal a lingua fala, e ó redor do cal descobre, para tecer a metáfora da verticalidade, os seus propios abismos e poboalos de figuras narrativas e de motivos estéticos en desfase case sistemático cos modos e as formas maioritarias do momento. Nin Boudou, nin Max Rouquette, nin Manciet buscan rivalizar nas súas prosas coas outras literaturas veciñas; tampouco intentan anoar por principio na súa escritura os fíos desfeitos pola diglosia da súa lingua. E polo contrario nestas fallas, nestes baleiros de todo tipo as súas empresas literarias atopan lugar e despregan os seus propios espacios.

Os cinco volumes actualmente publicados (desde 1956) por Max Rouquette¹⁵ do seu *Verd Paradís* [*Verde Paraíso*] propoñen relatos bastante breves en prosa que adoptan todos en maior ou menor medida, baixo a súa aparente —e ben real— diversidade, a forma matricial da espiral, como para amansar as vertixes que nacen da posta en obra sistemática dese descenso sen cese a reproducir nas entrañas dunha linguaxe que nace así da súa propia fuxida, da súa propensión a rozar o silencio e a nada no recodo de cada frase. O relato é sempre o dunha escapada, dunha perda, que é á vez perda de consciencia, desvanecemento, perda de todo control que non sexa o da ebriedade así provocada, e para acabar, e en primeiro lugar, perda das palabras. Recentemente, Max Rouquette, rompendo un pouco coas medidas voluntariamente breves dos *Verd Paradís* sucesivos, publicou dous longos relatos dos que se pode dicir que representan unha tentativa destinada a perennizar estes instantes de esquecemento de si mesmo, esas vertixes, durante as cales a lingua, experimentando o sentimento da súa desaparición, recobra sopro e vida e rexorde do negativo, como un náufrago saíndo do precipicio que se dispón a tragalo. Tanto na *Cèrca de Pendariès* [*A Busca de Pendariès*] (1996) como en *Tota la sabla de la Mar* [*Toda a aréa da mar*] (1997), o sentimento da espiral onde o remate, paradoxalmente, é fonte da súa eternización, estrutura o relato e determina esa sensación de atordamento polo manexo das palabras así postas en ritmo. O primeiro destes longos relatos, baixo a forma dun xornal dun médico anatomista de Montpellier nos tempos da peste, na segunda parte do século XVI, ofrece unha lectura a modo de inmersión comezada unha e outra vez nas profundidades do corpo humano que se examina, ausculta, logo finalmente disecca, e esta inmersión, pola súa parte, convértese nunha ocasión para descubrir sonoridades, xiros e imaxes descoñecidos ata entón. En *Tota la sabla de la mar*, relato antigo que pon en escena unha sibila liberada, baixo a ollada cada vez máis lonxana do deus ó que consagrou a súa existencia e a súa palabra, a espiral, a do tempo que conduce a moza nun ciclo infinito de metamorfoses, ata a “eternidade” do mundo mineral, organiza aínda máis visiblemente, máis alá do relato propiamente dito, a ascensión en potencia case narcótica da linguaxe: a inmersión, converténdose en consciencia cada vez máis aguda da nada, faise pola súa banda creadora dunha lingua que non acaba de renacer e de prolongarse a mercede das vertixes que a conducen e que a renovan ata o infinito.

A obra narrativa de Jean Boudou (máis dunha ducia de novelas ou de escolmas de contos publicados en vida do autor, ademais de textos inéditos recollidos tras da súa desaparición e en parte retomados na reedición sistemática das súas obras emprendida dende fai uns anos xa polas Edicións du Rouergue¹⁶), procedente dunha re-escritura a miúdo moi personalizada de relatos e de lendas de tradición oral tomados do repertorio de Rouergue, a rexión natal de Boudou, está constituída esencialmente por novelas edificadas como itinerarios, desvíos, ó redor dun personaxe que, tras ter abandonado todo ou case todo o relativo á súa existencia anterior, saíu á busca improbable de si mesmo. No seu primeiro relato longo publicado, *La grava sul camin* [*Os pedroulos no camiño*] (1956; dúas escolmas de contos, “del meu ostal” [da miña casa] e “dels Balssàs” [dos Balssas, nome dunha dinastía labrega de Rouergue, da que saíría o novelista francés Honoré de Balzac], viran xa a luz en 1951 e 1953), amplamente nutrido de autobiografía (a súa estancia forzosa en Alemania, con motivo do Servicio do Traballo Obrigatorio, STO, entre 1943 e 1945), Boudou instala a mercede da súa escritura narrativa un heroe do que a humanidade nas antípodas, precisamente, de toda forma glorificante de heroísmo, atopa a súa verdade profunda no sufrimento e no insostible testemuño da miseria física e moral do ser humano involuntariamente atrapado nas trampas da historia. Os narradores das novelas de Boudou, falando en primeira persoa, están máis marcados, dende o inicio da súa busca deles mesmos, por unha ausencia, unha falla que define o seu estar no mundo e o carácter particular das súas vagabundaxes. Á espiral das prosas de Max Rouquette, faille eco, con outras sonoridades e nun contexto moi diferente, a travesía sen fin que estrutura as novelas de Jean Boudou. A partir dalgunha parte, nalgunha parte que é case sempre o Rouergue natal do novelista, o heroe introdúcese nesta ferida que o impulsa a partir. O tono da súa narración é o dun xornal, dunha crónica: un informe case frío, sempre limitado ó esencial, lonxe de calquera tipo de verba. O lirismo de Boudou, ó contrario esta vez do de Max Rouquette, contido pero sempre presente, é un lirismo por substracción e por eclipse: a frase mesma repousa e atopa o seu inestable e moi provisorio equilibrio nesas carencias que a impulsaron a nacer. É sempre lacónica e está impregnada dun sentimento de inacabado que a supera. Os últimos libros publicados, en particular *Las Domaisèlas* [*As Señoritas*] (1976), relato inacabado e póstumo, son unha historia de fadas e de mulleres, unha historia dobre, dous relatos, dous niveis, a superficie do mundo e o mundo subterráneo, onde as pertenzas sexuais se intercambian e se mutilan unha á outra, entre masculino e feminino. O “país” do novelista, a súa Rouergue das orixes, está aquí chea de precipicios e de abismos. Non é máis que unha terra atravesada ela mesma de tódolas vagabundaxes, exteriores ou interiores, nas que tódolos personaxes das novelas precedentes parecen informes case clínicos. O único lazo, se cadra, que permanece e outorga o seu semblante de solidez ó edificio narrativo é a voz na escritura: a voz abandonada, que persiste unicamente da súa soidade, como testemuño interrumpido pola morte mesma do escritor, expulsada así á chaga aberta que abre e pecha a obra enteira.

Acabaremos de pasar esta rápida revista dalgunhas obras representativas da novela occitana contemporánea con Bernard Manciet (1923)¹⁷. Moito menos prosis-

16. Joëlle Ginestet, *Jean Boudou, la force d'aimer*, Wien-Montpellier: Praesens-SFAIEO, 1997.

17. Bernard Manciet. *Le feu est dans la langue. Actes du colloque de Bordeaux*, Bordeaux-Bordes, William Blake and CO.-CELO (*Annales de littérature occitane*, 2), 1996.

ta que Boudou, Lafont ou Rouquette, Manciet é o autor, despois da publicación en 1955 da súa primeira escolma, *Accidents*, dunha obra poética complexa chea de sinuosidades. Ningún plan aparente na sucesión de libros, ningunha regularidade. Nin a obstinación dun Lafont a traballar sen descanso o terreo dunha lingua por reconstruír, nin a dun Max Rouquette ou dun Boudou a perseguir as seducións dolorosas da espiral ou da falla primeiras. Senón máis ben o seguimento dunha pendente aínda máis inclinada e perigosa en canto que está disimulada polo “bordado” que perfila a variedade e a estrañeza xenérica da obra. Ó contrario, ou case, en efecto, de Lafont, Manciet parece ter escollido investir os xéneros, en prosa ou en poesía, para mezclalos e desprazalos en relación ás súas obras canónicas. Se a escritura lafoniana procede por inversións e reunións sucesivas no que sería un único e mesmo continente de lingua, Manciet revélase máis ben como un transeunte puntilloso, un diletante formal, que goza “intentando” actitudes novas, propoñendo puntos de vista inéditos sobre unha determinada arquitectura verbal ás veces ben antiga (o canto real, o soneto) ou construída por acumulacións aparentemente sen orde nin razón de formas múltiples e reunidas de forma inopinada. Este é o caso da súa gran obra poética, *L'Enterrament a Sabres* [*O enterro en Sabres*] (1989; 1996; e dende entón adaptada para o teatro por Hermine Karagheuz¹⁸), vasto e zumbador poema de poemas (como se falaría do “Cántico dos cánticos”) do que a voz atravesa os xéneros e os ritmos para mesturalos, enredalos ou, do seu encontro, facer xurdir outros novos. Neste concerto poético, os relatos en prosa xogan un papel de contrapunto, e en certa medida, de revelador do que dinamiza e orienta esta traxectoria aparentemente rota. O máis famoso destes relatos é con seguridade *Lo gojat de noveme* [*O mozo de novembro*] (1964; 1995). Esta extensa novela curta (ou máis ben se cadra esta curta novela), en realidade primeira parte dun conxunto de tres relatos, constitúe en certo modo unha das raíces principais da obra. Un personaxe gravemente enfermo conta nela os derradeiros días da súa existencia, no corazón das Landas, o país dos pantanos e dos montes de pinos onde Manciet naceu e reside aínda despois de longos anos, e moi preto da aldea de Sabres, orixe e teatro do gran conxunto poético xa mencionado. Este relato é a ocasión para botar olladas atrás, máis numerosos a medida que o final se achega; e esta imbricación do tempo da morte e do tempo do pasado armonízase co contorno do narrador, chamado Bernat: a volta das estacións e dos meses do ano, moi en particular do mes de novembro, mes de entrada no tempo morto do inverno durante o cal viña –pero deixou de facelo– regularmente visitar á familia de Bernat un estraño mozo do que un cre adiviñar que o narrador estaba e seguiu namorado. Desta ausencia e deste enterramento progresivo na morte, paradoxalmente, nace o desexo de escribir de Bernat. De todos estes roces coa nada a obra e a lingua rexorden e perpetúan o seu ser, segundo un movemento totalmente comparable, finalmente, ó que anima e eleva a montaxe poética de *L'Enterrament a Sabres*, onde son as obsequias da *Dauna*, a Dama e a antepasada da vila, as que provocan un encadeamento espectacular e notablemente vivo de voz, de ritmos e de imaxes. A escritura occitana de Manciet preséntase como o rebote dun mundo imaxinario onde a lingua, ela mesma pasada polos filtros da nada e do olvido, é á vez o tema, o material e o obxectivo final. As outras obras en prosa do autor, trátense dos dous relatos que seguen ó *Gojat de noveme* (*La pluja* [*A choiva*] e *Lo camin de terra* [*A camiño de*

18. “Bernard Manciet: la voix d’une oeuvre”, dossier da revista *Acteurs en scène*, Montpellier: Les Presses du Languedoc/Théâtre des Treize Vents, 2, décembre, 1997.

terra], 1976), da longa e feiticeira novela curta titulada *Elena* [*Helena*] (1992, pero o libro foi escrito unha vintena de anos ante polo menos), ou aínda curtos relatos reunidos baixo o título de *Casau perdut* [Horta perdida] (1986; trátase dunha selección, entre outras prosas breves publicadas en revistas), todos estes textos, pois, súmanse a ese movemento de perda e de rexurdimento no que sacan a súa forza tinguida de nostalxia e a súa capacidade de crear un tipo de ósmose, pola maxia das palabras, entre as paisaxes interiores, esas que encantan os personaxes, e as paisaxes exteriores, que se converten como na outra vertente, no reflexo musical e pictórico.

As hipóteses propostas aquí en relación á prosa narrativa en occitano do século que remata establecen unha dobre relación: entre o “renacemento” dun proxecto literario ó redor de 1850, por un lado, e a redefinición que seguiu dun campo literario en acorde coas circunstancias deste renacemento; entre a situación sociolingüística do occitano e, sobre todo, a evolución desta situación e das representacións que esta puido enxendrar, dende mediados do século XIX ata hoxe, e as reformulacións do campo literario inicial. Os territorios sociais e imaxinarios (na acepción colectiva do termo) da lingua, así, deron lugar ó nacemento doutro tipo de territorios, que constitúen máis ou menos as reformulacións e as superacións ou estilizacións. Esta alquimia complexa non ten por suposto mecánica, todo o contrario. A diversidade simplemente dos autores e obras rápidamente evocadas neste estudio, así como a riqueza das numerosas outras obras que nin sequera foron mencionadas, constitúen un testemuño, se este fose preciso. Certos estudos, que concernen en particular ás formas narrativas características ou ós temas e motivos privilexiados da poesía ou da novela en occitano durante o período analizado, permitiron poñer en evidencia obsesións, escollas preferentes ou mesmo prevencións sistemáticas, concordes por suposto coa personalidade de cada escritor considerado. Un estudio breve pero moi rico de Jean Salles-Loustau, por exemplo, puxo en evidencia o tema da “fin”, fin do mundo, fin do home, etc., nos narradores actuais¹⁹. Outro estudio, máis desenvolvido, de Claire Torreilles, atraeu a atención sobre a volta regular do motivo do manuscrito escondido, da “botella no mar”, como orixe e fin de todo un tipo de literatura narrativa occitana actual²⁰. Poderíase engadir a esta lista evidentemente pouco exhaustiva o tema dos espellos e do desdobraemento²¹. Insistir na abundancia –relativa pero real– dos relatos de infancia, imaxinados ou alimentados coas experiencias vividas efectivamente, que constituíron o habitual na prosa en certos períodos da súa historia (nos anos 1960-1980, por exemplo). Pero os primeiros volumes de *Verd Paradís*, de Max Rouquette, pertencen a esta categoría, de todas formas fundadora, á súa maneira, do acto de escribir. Ou aínda interrogarse sobre certas

19. Jean Salles-Loustau, “Trois écritures de la fin”, *Vingt ans de littérature d'expression occitane (1968-1988)*, *Actes du Colloque de Castries*, Montpellier, SFAIEO, 1990, pp. 74-78. (Os tres escritores concernidos son Jean Boudou e Robert Lafont, ademais de Pierre Bec do que non tratamos aquí). Recordamos que hai case trinta anos, Jean Larzac tratara xa este problema en “Le roman occitan, roman d'anticipación?” *Etudes*, août-septembre 1969, pp. 221-238.

20. Torreilles, Claire, “Manuscrits cachés et fondations romanesques”, que aparecerá en 1998 na revista *Bérénice* (Université de Pescara, Italia). Estúdianse neste artigo obras novelescas de J. d'Arbaud, M. Rouquette, R. Lafont, J. Boudou, B. Manciet e J. Cl. Forêt. A novela deste último *La Pèira d'Azard*, publicada en 1990 e en xeral considerado como unha das obras en prosa máis interesantes destes últimos anos.

21. Algunhas análises sobre este tema foron expostas no meu recente libro *L'écriture occitane contemporaine. Une quête des mots*, Paris: L'Harmattan, 1996.

evolucions da poesía²² (e probablemente tamén da novela) en occitano, nestes últimos anos, que revelarían –¿última traducción estética e formal da evolución do proceso diglósico?– á vez a desaparición dos territorios da lingua e a emerxencia doutras formas territoriais, nos límites do silencio e da ausencia²³.

No que constitúe o terceiro período de “literariedade” da escritura occitana, despois, para simplificar, do período medieval e o primeiro “renacemento” dos séculos XVI e XVII, a evolución dos usos lingüísticos por un lado, a fragmentación xeográfica da lingua por outro (o occitano de Manciè non é o de Max Rouquette, que tampouco é o de Boudou, etc., a pesar de que un mesmo diasistema atravesase e defina unha lingua a través desta diversidade), foron e continúan a ser, dende mediados do século XIX e a intervención Mistraliana, os alicerces da literatura propiamente dita. Escribi-lo mundo escribindo a súa lingua: esta intervención necesaria en toda forma de literatura definiu aínda a literatura occitana máis que outras, por herdanzas antigas primeiro, pero tamén por unha especie de fixación -inevitable, pero case obsesiva- sobre este encadeamento inicial. Se cadra porque a literatura en occitano, dende o ano 1850, escribiuse primeiro á vez sobre unha ausencia, real ou soamente presentida, da lingua, e, paradoxalmente, sobre unha demasiado grande presenza desta última. A novela de Joan-Claudi Forêt *La Pèira d'azard*, da que unha frase foi salientada nesta breve presentación, parece-me que ilustra bastante notablemente esta dobre e indisoluble tentación do vacío e do demasiado-cheo da lingua na escritura. Escrita en forma de tríptico, a novela de Forêt dá a ler ó seu lector, pero antes ó seu *scriptor*, tres versións do que constitúe ben unha única e mesma “pedra”, en formas de occitano diferentes. “A pèira etrusca” [*A pedra etrusca*] está nunha variedade languedociana, central, da lingua; séguelle “Peira que chai” [Pedra que cae], en occitano medieval; e finalmente “Pèira que goja” [pedra que se move], en occitano septentrional (da alta planicie da Ardèche) termina o relato. Esta tripartición, por suposto, explícase e xustifícase plenamente por razóns narrativas profundas. Pero conduce tamén á construción mesma do libro, que se presenta ante nós como unha travesía do tempo e do espazo que é primeiro unha travesía da desaparición da lingua e da súa volta superabundante. Tres linguas (e moitas outras posibles) para unha soa lingua, en certo modo. A este respecto, a *Pèira d'azard*, relato d'un enigma por resolver, dun percorrido a facer ata o final, e dunha desaparición por comprender, pode ser lida (tamén) como unha fábula de escritura occitana actual.

Philippe Gardy
CNRS, Université Paul Valéry
Montpellier III

22. Aquí tratamos, moi esquematicamente a prosa narrativa en occitano, en detrimento da poesía, que despois de Mistral e Aubanel concretamente, coñeceu en Provenza e fóra de Provenza (Grenier, Perbosc, Fourés, Boissière, etc.), numerosas e interesantes renovacións. Para o período máis recente, véxase o meu ensaio *Une écriture en archipel. Cinquante ans de poésie occitane (1940-1990)*, Église-Neuve d'Issac, Fédérop, 1992; así como o número especial (50-51, outubro 1991) da revista catalana *Reduccions* (Vic), “Poesía occitana contemporània”. No século XX, os nomes de René Nelli, Max-Philippe Delavouët, Marcelle Delpastre (desaparecida recentemente) e outros merecerían tamén ser comentados aquí por extenso. Non se dixo nada do teatro, a propósito do cal se pode consultar, para o período que vai de 1939 ata hoxe, a obra moi completa de Claude Alranq (el mesmo actor, director e autor), *Théâtre d'oc contemporain. Les arts de jouer du Midi de la France*, Pézenas: Domens, 1995.

23. No mesmo número da revista *Bérénice* xa citado figura un estudio de Magali Fraisse, “Le temps et l'espace dans *Jorns doberts* [Días abertos] de Jean-Pierre Tardif”, que estudia minuciosamente este proceso en obra dun poeta contemporáneo nacido a principios dos anos 50.