

ISSN 0962-4902

BULLETTINS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE
D'ÉTUDES OCCITANES

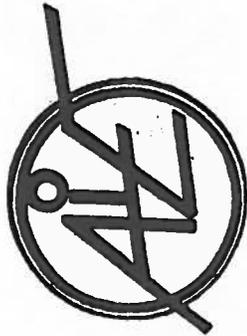


numéro 14

**“JEUNES CHERCHEURS
EN DOMAINE OCCITAN”**

Montpellier, avril 1998

Association
Internationale
d'Etudes
Occitanes



ACTES DU COLLOQUE

“JEUNES CHERCHEURS

EN DOMAINE OCCITAN”

(MONTPELLIER, 28 février-1 mars 1997)

Montpellier, avril 1998

OCCITAN MÉDIÉVAL

"Dans une certain nombre de pièces, le même mot figure à la rime au même endroit de chaque strophe. C'est ce que nous appelons mot-refrain et que nous citons au Répertoire avec l'indication du vers à la fin duquel il se trouve. Par exemple, Vers 8 : "amor" signifie que le huitième vers de chaque strophe se termine par ce mot."

Voilà la définition de mot-refrain telle que l'a donnée István Frank dans son *Répertoire métrique*¹.

Quarante ans après la parution du deuxième volume du répertoire, volume qui contient une liste de 166 textes à mot-refrain, on ne s'était toujours pas rendu compte de l'importance de ce phénomène métrico-rhétorique, donc poétique, dans la poésie provençale. Il est vrai que le mot-refrain a ainsi acquis une place dans les répertoires parus successivement², mais "Parola-rima"³ seul, un travail axé en particulier sur la lyrique galego-portugaise, et seulement en 1993, en a rendu sa substantifique moelle pour ensuite devenir article du *Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*⁴. Quant à la lyrique provençale et française des origines, il est vrai que certaines œuvres mentionnaient ou même analysaient⁵ le phénomène "mot-refrain", mais toujours dans un contexte général où il était impossible de lui faire jouer le premier rôle. Il manquait une étude spécifique et un relevé du corpus. C'est bien cet instrument que j'ai voulu fournir par mon travail de thèse : "*Le mot-refrain dans la poésie lyrique provençale et française des origines*".

Comment ne pas s'apercevoir de l'importance et donc de l'importance du mot-refrain au sein du panorama lyrique provençal ? Pourtant, les chiffres parlaient clairement : sur un corpus de 2500 textes lyriques, ces 166 en représentaient bien les 6,6%. Cela voulait dire qu'un texte sur quinze avait été écrit, selon Frank, avec un mot-refrain⁶. Ce qui aurait dû éveiller bien des curiosités ...

Or, la perfection formelle de l'art troubadouresque passe à travers les mille visages du mot-refrain, qui n'est qu'un ultime raffinement de la forme. Le mot-refrain est expression conforme à la nature de cette poésie. Ne nous étonnons pas qu'il naisse avec la première lyrique provençale et meure avec la dernière⁷. Il faut rendre donc au mot-refrain sa juste place dans le panorama provençal.

¹István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris 1953 tome I, Paris 1957 tome II. Citation à la page XXXVII du tome I.

²Giuseppe Tavani, *Répertoire métrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967; Ulrich Mölk e Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie française des origines à 1350*, München 1972; Roberto Antonelli, *Répertoire métrico della scuola poetica siciliana*, Palermo 1984; Jordi Parramon i Blasco, *Répertoire métrique de la poésie catalana medieval*, Montserrat 1992.

³*O cantar dos Trovadores*, Actas do Congresso: 26-29 avril 1993, Santiago de Compostela.

⁴D.L.M.G.P., PALAVRA-RIMA, organização e coordenação de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa 1993.

⁵Voir en particulier: Domènec Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989, publié justement par l'A.I.E.O.

⁶D'après les résultats de la thèse, le nombre augmente d'une dizaine d'unités. Si l'on retranche du corpus des 2500 tous les textes ne pouvant, par définition, proposer des mots-refrains, le pourcentage monte jusqu'à 8,5%, soit 1 texte sur 12 ou même 1 sur 11. Il faudra toutefois considérer que la liste des 166 pièces à mots-refrains de Frank se compose de pièces à mots-refrains (142) et de pièces à "mots-refrains alternés" (sic, 24). La thèse les redistribue ainsi: 154 et 23. Si donc on tient compte des seuls véritables 154 textes à mots-refrains, le pourcentage baisse en conséquence.

⁷Pourvu que, oubliant l'emphatique parenthèse ouverte par Angelo Monteverdi en *La chansoneta nueva attribuita a Guglielmo d'Aquitanica*, "Siculorum Gymnasium", VIII (1955), l'on recommence à considérer *Farai chansoneta nueva* (BdT 183,6) comme une œuvre de Guillaume IX.

Breve typologie du mot-refrain.

Chaque caractéristique du mot-refrain peut coexister avec une ou plusieurs autres, ce qui entraîne une grande richesse de combinaisons possibles.

A/ Un seul mot-refrain

Le mot-refrain peut être plus ou moins isolé du contexte rimique et métrique de la strophe. Il peut y être parfaitement intégré, s'insérant avec fluidité dans son rythme, n'attirant l'attention que par sa répétition de strophe en strophe. La position occupée par le mot-refrain au sein de la strophe est très variée. Il peut s'imposer dès le premier vers

Jesús Critz per sa m e r c e 1
 M'a faig tan d'onranza,
 Er quant mortz mi ten al fre,
 Quem sembra pesanza 5
 Viur'en est segle venal,
 Destejal,
 On reuhon trasuit li mal;
 Per qu'ieu grazisc mercejan
 La voluntat el talan 10
 Que per sos plazers me guida,
 E prec lo que no m'ublidá
 (Bertolome Zorzi, BdT 74.6, Levy 50).

ou bien faire son appartenance pour le grand final

Gen m'apareill 5
 de far leu chanso grazida
 d'un sonet garnida
 non ges brau ni veill;
 aras quan vei l'erba trida
 pels vergiers flurida,
 ieu chant ab gaug e m'esveill
 e m luenh de la gent marrida,
 que-l cor dins me son'e-m crida 10
 c'alhor farai del be m e i l s .
 (Guilhem Raimon de Gironela, BdT 230.1, Appel 146).

ou encore intervenir en cours de route, cette fois avec plus de nonchalance :

Ben deu istar ses gran joi toz temps mais
 cell qui no-s pot partir de son seinhor, 3
 qan per servir non pot aver s'a m o r ,
 ni no ha cor de del servir se lais;
 piez trai de priço 5
 e plus greu martire;
 qan ses gizardo
 serv, e qe s'albire
 qe bes ni graz no-l n'eschaia,
 be m'es sembian qe mal traia. 10

(Peire Bremon Riccas Novas, BdT 330.2, Boutière 15).

Mais le mot-refrain peut également être mis en relief au moyen de multiples expédients. Cela entraîne évidemment des conséquences d'ordre poétique. Le jeu des sons ou des rythmes qui peuvent se développer à partir d'un mot-refrain, mot important du texte, donnent au poète une chance supplémentaire de piquer notre émoivité, ou du moins, notre intelligence.

a) zadjal

Le mot-refrain peut être en *zadjal* [c'est-à-dire avec un schéma rimique du genre AAAAAAX, (Trois cas⁸: BdT 242.26; BdT 389.14; BdT 420.2)]:

Ja nuls hom pres non dira sa razon
 adrechament, si com hom dolens non;
 mas per conort deu hom faire canson.
 Pro n'ay d'amis, mas paure son li don;
 ancta lur es si, per ma rezenson, 5
 soi sai dos yvers p r e s . 6

Or sapchon ben miey hom e miey baron,
 anglés, norman, peytavin e gascon,
 qu'ieu non ay ja si paure compaignon
 qu'ieu laissasse, per aver, en preison. 10
 Non ho dic mia per nulla retraison,
 mas anquar soi ie p r e s . 12
 (...)

(Reis Richart, BdT 420.2, Riquier II 752).

b) isolé mais pas en zadjal: rim dissolue

Le mot-refrain peut être sans écho de rime à l'intérieur de la strophe où tous les autres vers riment deux à deux,

Fin'amors a cuy me suy datz
 e-l gens terminis amoros
 quascus d'aquest m'ès ochaizos
 don dey esser enamoratz;
 per qu'ès dreitz qu'ab lo lur a o n 5
 fassa conoysser en chantan
 cum ieu suy faitz a lur coman.
 (Folquet de Marselha, BdT 155.9, Stronski 96).

ou bien être isolé dans un contexte d'isolement :

Us jois d'amor s'ès e mon cor enclaus,
 humils e rics e ples de gran doussor,
 et a-m donat aitan gran ardimen
 qu'amar mi fai del mon la gensor d o m n a ; 4

⁸Pour mieux marquer la merveilleuse variété de chaque catégorie, il conviendra de signaler que si l'exemple donné est construit en *coblas doblas*, le texte de Raimbaut d'Aurenga (BdT 389.14) est en *coblas singulars* et avec un schéma XAAAAA. Le texte de Giraut de Bornelh (BdT 242.26), à strophes plus longues, fait correspondre à X une rime féminine dans un contexte A de rime masculines ... (voir point c).

et am la tan c'ades on plus mi duelh
me fai lo jois de bon esper jauzir,
per que l'afans non pot esser engres.

(Arnaut de Mareuil, BdT 30,26, Johnston 22).

ou encore être isolé dans un contexte mixte :

Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimal
Un vers, depos talans m'en ve,
C'ades deu hom far bon essay;
Et a mi eschai e cove
Que chan meils que faire no sueill,
Quar l'amor en cui ieu aten
Mcillur'et enansa quec j o r n .

(Bernart Marti/Pons de la Guardia, BdT 63,4, Hoepfner 37).

c) rime masculine / rime féminine

Le "sexe" de la rime que présente le mot-refrain, peut le distinguer du contexte :

Al dessebrar del país
on m'avi amors conquis,
aprendetz, si no-us es fays,
so don m'alegr'e m'irays
on que-m vir.
mas tan cum suy ab gent c o n i a
no-m dey per ira marrir
qu'on mays pueisc après non ponía.

(Peire d'Alvermha, Bdt 323,3, Del Monte 27).

d) longueur du vers

Le mot-refrain peut s'isoler, ou plutôt être mis en relief, par la longueur du vers qu'il occupe par rapport à la longueur des vers occupés par les autres mots à la rime. Il existe des cas limites où le vers est constitué par le mot-refrain lui-même: c'est un "mot-refrain refrain"⁹ (4 cas: BdT 106,21¹⁰, BdT 282,2¹¹, BdT 293,18, BdT 293,31¹²):

Dirai vos senes duptansa
D'aquest vers la comensansa;
Li mot fan de ver semblansa;
- E s c o u t a t z ! -
Qui ves Proeza balansa
Semblansa fai de malvatz.

(Marcabru, BdT 293,18, Dejeanne 77).

Dans certains cas l'existence du mot-refrain permet une double lecture métrique d'un texte, pouvant être placé soit à la fin d'un vers (exemple 1: BdT 389,38; Frank 816:1

⁹Anna Ferrari, D.L.M.G.P., considère que le terme "mot-refrain" est adéquat uniquement pour ce cas spécifique.

¹⁰Cas douteux: on peut aussi le ramener au modèle de BdT 389,38 immédiatement à la suite dans cet exposé.

¹¹MAIRE DE DIEU pouvant être considéré comme un sol mot.

¹²Texte avec deux "mots-refrains refrain".

Pattison 96), soit au milieu du vers résultant de la somme vers 1 + vers 2 (exemple 2: BdT 389,38; Frank 609):

Car vei que c l a r s
Chanz s'abriva
Dels aucels, e-l primis fremirs,
M'es douz e bels lor auzirs
Tan qe no sai coisi-m v i v a
Sens chautar, per qe comenz
Una chansoneta g a i a .

Car vei que c l a r s chanz s'abriva
Dels aucels, e-l primis fremirs,
M'es douz e bels lor auzirs
Tan qe no sai coisi-m v i v a
Sens chautar, per qe comenz
Una chansoneta g a i a .

d) nom propre

Le mot-refrain peut être un nom propre (quelque dix cas) :

Bajona, per sirventes
Sai be qu'iest vengutz mest nos,
Et ab aquest seran tres,
Qu'ieu vo-n avia faz dos,
Dont mant aur et mant argen
Avez guazanhath, B a j o n a !
E mant uzat garminen
E d'avol raub'e de bona;
Aras, cant res no vo-n par,
Cujatz vo-n renovar.
(Raimon de Miraval, BdT 406,11, Topsfield 321).

et ce nom propre peut être un *senhal* (par exemple Peire Vidal, BdT 364,25, utilise NA VIERNA comme mot-refrain).

e) titre

Le mot-refrain peut aussi correspondre au titre de la poésie, s'il y en a un¹³.

DESIRANÇA

Pus fis amayre
no nasc de mayre
de mi, c'umils semblança
de la belayre
que-s mir sotz l'ayre
me fay rics d'esperança.
Doncs, ses estrayre,

¹³Procédé utilisé uniquement par Cerveri de Girona, dans le cas pris en exemple et dans BdT 434a,57 avec double mot-refrain.

iar l'ay retrayre
xantan, en loc de dança, 10
ans qu'eu repayre
en son repayre,
salutz ab d e s i r a n ç a . 12
(Cerverí de Girona, BdT 434a.51, Riquer I 78).

B/ Plusieurs mots-refrains

Il y a des textes qui présentent plusieurs mots-refrains : une bonne vingtaine en ont deux, une dizaine trois, un seul texte quatre. Ces mots-refrains peuvent indifféremment occuper une position plus ou moins éloignée les uns des autres, au sein de la strophe.

a) les mots-refrains peuvent ne pas être liés au niveau sonore

Esperansa de totz fermes esperans,
flums de plazers, fons de vera merce, 3
cambra de Dieu, ortz don nayssó tug b e ,
repaus ses fi, capdels d'orfes enfans, 5
cossolansa dels fis descossolatz,
frugz d'entier ioy, seguransa de patz,
portz ses peril, porta de salvan port, 8
gaug ses tristor, flors de vida ses m o r t ,
maire de Dieu, dona del fermamen,
soiorns d'amícx, fis delietz ses turmen, 10
de paradís lums e clardatz et a l b a . 11
(Guilhem d'Aupol, BdT 206.1, Oroz Arizcuren 186).

b) les mots-refrains peuvent rimer entre eux:

C'est l'exemple le plus fréquent (une quinzaine de cas¹⁴):

Ja no cujei que-m pogues oblidar
Lo dan qu'ai pres d'amix e de senhors;
Mas lo gran dan oblid'om pels majors,
Qu'aïssó es dans que no-s pot esmendar,
Que-l melher coms del mon e-lh mielhès après - 5
Lays m'o, que tugh sabetz be del marques
D'Est, quals era; no-l vos qual lauzar ges - 8
Mortz es; mas hieu no cre que negun t e m p s 9
Morisson tan de bos costumes e s s e m p s .
(Aimeric de Peguilhan, BdT 10.30, Shepard/Chambers 161).

Parfois un mot-refrain (deux cas: BdT 434a.33 et BdT 133.1), tout en rimaient avec un autre, peut être contenu dans ce dernier (AUG est contenu dans GAUG):

Mon chan comenz d'ira mesclat ab g a u g , 1
per leys on mis, ab son conseyl, m'ententa;
car m'es semblan que de sos ditz me m e n t a , 3
e paus hi motz biays c'a leys dir a u g . 4

¹⁴En considérant même les textes a trois et quatre mots-refrains.

Mas car sos pretz es pels pros mantengutz, 5
e jays fora s'il no fos confondutz,
cuya'm aucir per fals ditz non degutz.

(Cerverí de Girona, BdT 434a.33, Riquer I 263)

c) les mots-refrains peuvent présenter des assonances:

Ara non vei poi ni comba
on fuolha ni flors paresca, 3
mas la blanca neu que t r e s c a ,
mesclad'ab ven et ab ploia;
per qu'ieu ai talan que fassa 5
saber lai en terra grega,
tal vers que ma domni e n t e n d a , 7
don vuolh ma razo soissebre:
(Elias Cairel, Bdt 133.2, Jaeschke 96)

d) les mots-refrains peuvent échanger leur position:

Dans l'exemple qui suit l'alternance (str1 v1 Amor; str1 v9 Merces; str2 v1 Merces, str2 v9 Amor ...) assure *capcaudatura* et *capfinitura* des strophes ...

Gauch ai, quar esper d' a m o r 1
Esser rix e benanans,
E mal, quar no suy bastans
Del tot a fin amador, 5
Que deu aver conoyssensa
E lialt e saber;
Mas en tot ai bon esper,
Que-m perduga bona fes 9
E caritatz e m e r c e s .

Quar quantatz e m e r c e s , 10
Bontatz ab plenier poder
E savieza valer
M'en podon de selh, on es
Tot, que-m don tal captenensa
Elh, qu'anc res no fon enans, 15
Qu'ieu li sia fis amans
Esquivan tota folhor,
Qu'aitals hom tanh ad a m o r . 18
(Guitrau Riquier, BdT 248.31, Molk 111).

e) syntagmes-refrain

Nous trouvons aussi des syntagmes-refrain, à savoir non pas un seul mot-refrain mais une série. Dans cet exemple, le syntagme-refrain JOVEN REI ENGLÉS est en combinaison avec des mots-refrains simples.

Si nuit li doit e-il plor e-il m a r r i m e n 1
E las dolors e-il dan e-il chaitvier
C'om hanc agues en est segle dolen

Fossen ensems, sembleran tuit leugier
 Contra la mort del **j o v e n r e i e n g l e s** 5
 Don reman pres e jovenz doloiros
 Escurs e tieins e negre tenebros,
 Sem de tot joi, plens de tristot e d'ira. 8
 (Bertran de Born, BdT 80,41, Gouran 260).

Le syntagme-refrain présente la caractéristique de pouvoir se diviser en deux: ce qui donne à Giraut de Bornelh (cas unique) la possibilité de l'utiliser en chantant "*ses dol e ses pena*" ou bien "*ab dol et ab pena*" ou encore "*mais dol ni pena*":

Be vei e conosc e sai,
 Per so car proat o ai,
 Que, qui plus el segl'estai,
 Plus i a dol et esmai,
 E cel que per peitz mal trai 5
 Es fols e plus, car no-s trai
 Lai on sap que totztems mai
 Viura ses **d o l e s e s p e n a**. 8
 Per que n'a pois **d o l e p e n a**. 16
 Nuls tems ses **d o l e s e s p e n a**. 24
 Totztems **ab d o l e t a b p e n a**. 32
 Ni trairas **m a i s d o l n i p e n a**. 40
 (Giraut de Bornelh, BdT 242,26, Kolsen 470).

f) mot-refrain et refrain

On trouve des mots-refrains combinés avec des véritables refrains (4 cas: BdT 133,12¹⁵; BdT 206,2; BdT 230,3; BdT 392,16a¹⁶).

Pos l'amors s'ensen
 Quel cor me **d e s t r e n c h a**, 2
 quan no me-n defen
 sill a cui m'auen,
 c'ab petit d' **a i u d a**. 5
 m pot leu far iauzen
 ab gentil semblan d'arnia,
 - e se i dic *fulia*
ni erqueill,
ia repres no-n sia,
c'ades me-n tueill. - 10

(Guilhem Raimon de Gironela, BdT 230,3, Appel 150).

e) dobre

Nous avons également des cas de *dobre*. C'est, entre autres, le cas du bien connu *amor de lonh* de Jaufré Rudel¹⁷. Nous avons ici à faire avec un *dobre* que l'on pourra

¹⁵Cas très douteux qui semblerait plutôt être un syntagme-refrain enjambé.

¹⁶Le refrain répète deux fois le mot-refrain.

appeler *fizel* car si le *dobre* exige la répétition d'un même mot à deux (ou plusieurs) endroits précis de la strophe, il n'exige pas que ce mot soit le même. Or, ici, nous avons à faire avec un *dobre*-mot-refrain (3 cas: BdT 262,2; BdT 282,9; BdT 392,16a). *Lonh* est répété au vers 2 et 4 de chaque strophe.

Lanquan li jorn son lonc en mai
 m'es belhs dous chans d'auzelhs **d e l o n h**, 2
 e quan me sui partitz de lai
 remembra-m d'un'amor **d e l o n h**: 4
 vau de talan embroncx e clis,
 si que chans ni flors d'albespis 5
 no-m platz plus que l'iverns gelatz.

Ja mais d'amor no-m jaurirai
 si no-m jau d'est'amor **d e l o n h**: 9
 que gensor ni melhor no-n sai 10
 ves nulha part, ni pres ni **l o n h**.
 Tant es sos pretz verais e fis 11
 que lai el reng dels sarrazis
 fos ieu per liets chaitius clamatz!

(Jaufré Rudel, BdT 262,2, Chiarini 89)

f) mot-refrain *equivoc*

Le mot-refrain peut être *equivoc*. Lanfranc Cigala écrit une lyrique qui présente quatre mots-refrains dont deux sont *Chan*, en tant que 1ère personne du présent du verbe Chanter, et encore *Chan* utilisé comme substantif.

Ges non sui forzaç q'eu **c h a n**, 1
 Q'amars non m'a em poder
 E ren als, al meu parer,
 No-m pot far força de **c h a n**; 4
 Mas per tan 5
 Non taing, segon ma semblança,
 Laisar ioi ni allegrança
 Ni **s o l a z**; 8
 Anz m'agrada mais **e m p l a z** 9
 Q'eu chan, pos forçatz non sui, 10
 Per ioi de me ni d'autrui.

(Lanfranco Cigala, BdT 282,9, Branciforti 226).

Extrêmement intéressants sont aussi les comportements, bien diversifiés, du mot-refrain dans la ou les tornades, mais il n'y a pas, dans cet espace limité, la possibilité d'en parler.

C) Les métamorphoses du mot-refrain

Il existe aussi des textes composés avec plus de quatre mots-refrains, mais dans ce cas, toutes leurs fins de vers se terminent par un mot-refrain. Généralement ce dernier

¹⁷Voir Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, en "Metrica", II (1981), pp. 15-16.

occupe des positions différentes à l'intérieur de la strophe¹⁸. Dans le cas bien connu de la sextine¹⁹ il en occupe toutes les positions possibles. Mais ce mouvement est bien figé dans la structure du texte. Moins connu²⁰ est le cas du mot-refrain associé à la rime dérivée²¹:

A-1 prim pres de-1s breus joms braus,
 Quan branda-1s bruelhs l'aura brava
 E-1 blanc e-1 brondelh son nut
 Pe-1 brun temps sec que-1s desnuda, 5
 Per us brus braus brecs de cor
 Trobadors, a bric coratge,
 Fausc breus menuiz motz cortez.
 Lassatz ab rima corteza;
 Qu'ieu ai sen subtil, fin, ferm,
 Per lieys don non ai fermansa. 10

E si-m sentis lo cor ferm
 Que-1 plagues - be-1 fauc fermansa -
 Ja mos chantars tristz ni braus
 No fos, ni de razon brava. 15
 Mas tan mi ten de joy nut
 Cyth que-m don Dieus tener nuda
 Qu'a penas pens e mon cor
 Nulh joy, tant ai trist coratge,
 Quar de-1 sieu bel cors cortez
 No-m fai amistat corteza. 20

Be-m tenc per nesci cortez
 Quar ieu de la plus corteza
 En atals motz dir m'aferm.
 Donna, ve-us m'aisi fermansa:
 (...)

(Aimeric de Belenoi, BdT 9.5, Dumitrescu 132).

Le panorama n'est pas encore complet. Mais ici il faudra survoler car le discours serait trop compliqué. En effet, il existe encore d'autres textes qui mettent beaucoup plus l'accent sur la position du vers au sein de la strophe occupée par prétendu "mot-refrain" que sur ce "mot-refrain" lui-même. Il s'agit plutôt d'une répétition systématique et ordonnée de certains mots. L'exemple qui suivra en est une preuve. Il conviendra cependant de dire que ces textes se trouvent regroupés par Frank sous la voix "mots-refrains alternés", terme mal utilisé, car mal défini²²:

¹⁸Mis à part la *canço* de Guiraut Riquier *No-m sai d'amor* ... (BdT 248.58) où les mots-refrains gardent tout au long du texte la position qu'ils occupent dans la première strophe.

¹⁹4 cas: BdT 29.14 copiée par BdT 74.4 et par BdT 233.2. BdT 376.2.

²⁰Mais déjà signalé par Anna Ferran, D.L.M.G.P.

²¹4 cas: BdT 9.5; BdT 134.2; BdT 211.1; BdT 389.16.

²²Une nouvelle classification des poésies lyriques composées par des prétendus "mots-refrains" est contenue dans la thèse.

Aissi *mou*
 Un sonet *mou*,
 On ferm e latz.
 Chansson *leu*, 5
 Pos vers plus *greu*
 Fan sorz deis fatz.
 Q'er et *vist*,
 Pos tan m'es *quist*,
 Cum sui senatz;
 Si cum *sol*, 10
 Fora mos cors vesatz;
 Mas chamjar l'ai pos quex o *vol*.

Tot m'es *nou*
 Qan vei, si-m *mou*
 Fin'amistatz;
 Far posc *greu* 15
 - Ve-us que dic *leu* -
 Mas voluntatz,
 Tant ai *quist*,
 Car ai ben *vist* 20
 C-um poja gratz;
 C'ab mo *vol*
 For'ieu fort aut pojaz!
 Anquer es mos gratz lai on *sol*.

Tant ai *prim* 25
 Mon cor qand *rim*
 Que-1s adiratz
 Tem de *loing*;
 Mas de pres *poing*, 30
 Cum fos amatz,
 Per cel *joï*
 Don fals ni *croï*
 Non an solatz -
 Trop *dérrenc!* 35
 Car dic q'ieu l'am; qu'assatz
 Fai si-m sofré q'ieu la-m *soyenc*.

Amors, *rim*
 Co-s vuocilla *prim*;
 Pos m'etz de latz 40
 En que *poing?*
 C'ab colp de *loing*
 Son pres nafraz;
 Tot m'es *croï*
 Qan d'autre *joï*
 Sol me tocatz. 45
 Si no-us *yenc*.
 Amors, mala fui natz!

Que puosc'amar e mens ric *rene!* (...)

(Raimbaut d'Aurenga, BdT 389,3, Pattison 125).

C/ Le mot-refrain sémantique

Le mot-refrain peut être *leu* (par exemple: AMOR, COR, dans plusieurs textes), *ric* (par exemple: AIZITZ, BdT 227,4) ou *c'ius* (par exemple: SAUCX, BdT 293,3), indifféremment dans la lyrique provençale.

Le mot-refrain peut aussi être répété à d'autres endroits de la strophe; en ce cas sans un ordre ni un nombre précis. Et il peut tout aussi bien arriver que des mots de sens contraire soient disséminés dans la strophe:

De so dont horn a longuamen

Ben dig entre-ils conoissedors,

S'en ditz pueys mal vilanamen,

Es a tot lo meynhs dezonors;

Qu'aisseilh que si mezeis desmen

Del *ben* qu'à dig, no m'és parven,

Des qu'es trobatz *ben* dizen fals,

Que:l dej'om creire dizen *m a l s*.

(Almeric de Peguilhan, BdT 10,17, Shepard/Chambers 109).

Jusqu'au cas (unique) où le mot-refrain est systématiquement utilisé aussi avec un préfixe qui lui donne un sens contraire:

Braitz, chans, quils, critz

Aug dels auzels pels plaissaditz. -

Oc! mas no los enten ni *d e i n h*; 3

C'un'ira-m cenh

Lo cor, on dols m'a pres razitz, 5

Per qe-n sofer.

Si-m fos grazitz

Mos chantars, ni ben acullitz

Per cella que m'a en *desd e i n g*. 9

D'aitan mi feing 10

Q'en mains bons luocs for'enbrugitz

Mais que non er.

(Raimbaut d'Aurenga, BdT 389,21, Pattison 93).

En effet, même si jusqu'à maintenant notre attention s'est arrêtée sur les innombrables combinaisons formelles que le mot-refrain est en mesure de nous proposer, c'est au sens du mot-refrain, à son pouvoir expressif qu'il faudra revenir. Les jeux formels sont à son service même si le contraire est également vrai. Le mot-refrain est, le plus souvent, le mot-clef du texte, celui sur lequel le poète veut mettre l'accent. Il suffit de penser que ALBA est bien souvent mot-refrain du genre poétique de l'aube ... Le mot-refrain, répété, attendu, ponctuel, est en mesure de recueillir en soi-même, une très grande force sémantique. C'est pour cela que cette vigueur, mêlée à d'innombrables solutions techniques qui en exaltent les dons multiformes, font du mot-refrain un procédé rhétorique bien poétique.

Différences entre lyrique provençale et lyrique française.

Il y a d'énormes différences dans l'emploi du mot-refrain entre les lyriques d'oc et d'oïl. En effet, dans cette dernière, le phénomène est presque insignifiant, du moins par rapport à la langue d'oc dont le message, dans ce cas, n'a donc pas été reçu; la première grande différence est dans le nombre: Molk et Wolfzettel²³ répertorient seulement 42 textes et ce nombre se réduit de 7 unités après contrôle, soit 35 textes, moins de 1,5% du corpus.

Et ce 1,5% est bien moins riche! Les mots-refrains utilisés sont le plus souvent banals (AMOUR, AMI). En outre la lyrique française a aussi la caractéristique de présenter le mot-refrain en dernière position au sein de la strophe ou précédant immédiatement un refrain, auquel il fait une sorte d'introduction ou refrain enjambé, prolongement du refrain. En voici deux exemples:

D'amors me vient li sens dont j'ai chanté

Et dont je chanterai;

Se je n'amaisse et n'élisse amé,

Tot certainement sai

C'uns chaitis 5

Fusse mai apris;

Amors rent

Riche guerredonement

Ceus qui la sèvent *s e r v i r* 9

Sanz li trahir. 10

(Gillebert de Berneville, MW 2246, Scheler 71).

La doucors del tens novel

fait changier ire en revel

et acrestre joie.

Por lo comancement bel

dou douz mai, lez un boschel,

tot seus chevalchoie. 5

Entre un pré et une voie

espringoient sor l'erboie

pastores et pastorel

et en lor muse a frestel 10

vont chantant un *d o r e n l o t*: 11

"*Vos avroiz lo pickenpot,*

et j'avrai lo dorenlot.

(Anonyme, MW 461, Rivière 77, tome II).

Il existe sans doute une relation entre le nombre de textes avec un refrain et celui des textes avec un ou des mots-refrains: les poésies avec un refrain sont, sur un corpus équivalent, au nombre de 63 dans le corpus provençal (2%), 798 dans le corpus français (32%)²⁴; on voit bien que le mot-refrain est remplacé, ou mieux encore submergé par le refrain. Le temps me manque ici pour parler des similitudes intéressantes, mais il faut savoir

²³Ulrich Molk / Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.

²⁴Voir E. Doss-Quimby, *Les refrains chez les trouvères du XIIIe siècle au début du XIVe*, New York / Berne / Frankfurt 1984.

qu'il en existe. Cependant celles-ci représentent des reprises ponctuelles, qui n'ont pas donné lieu à des "courants formels" avec un essor propre.

Le mot-refrain ecdoïque.

"Dans un texte poétique, la forme métrique est le meilleur ami de l'éditeur critique. Elle nous révèle automatiquement certaines erreurs, et, presque toujours, le lieu précis de l'erreur. Quand on essaie de corriger un passage corrompu, elle réduit de façon drastique le nombre de possibilités qu'il faut prendre en considération ; par conséquent, nos chances de toucher juste augmentent."

Hermann Fränkel⁵ nous dit que l'éditeur critique a, dans la forme d'une pièce lyrique, son principal allié. Logiquement, plus le troubadour se sera imposé d'obligations formelles, plus l'éditeur critique disposera de points d'appui fermes. Le mot-refrain en est un.

Mais nous savons aussi que le poète-architecte de l'époque peut mettre en relation le texte lyrique qu'il "trouve" avec un texte précédent en choisissant un mètre et des rimes pareils à celui-ci : il se met donc en relation avec un antécédent et automatiquement, il en laisse une trace. Trace, qui d'ailleurs, est le plus souvent voulue, et donc bien nette. L'expression italienne "rispondere per le rime" trouve justement là son origine (c'est-à-dire répliquer à un troubadour en conservant les rimes qu'il a adoptées), et signifie répondre du tac au tac, river son clou à quelqu'un.

Un mot-refrain est donc parfois en mesure de nous aider non seulement dans l'édition critique du texte où il figure, mais aussi dans celle d'un texte qui lui est partiellement lié. La découverte de liens plus ou moins étroits entre deux ou plusieurs textes peut se révéler fondamentale pour une édition correcte du texte pris pour objet, parfois même pour sa datation ou encore pour son attribution.

Voici un exemple des plus frappants. Dans sa liste de mots-refrains, Frank met en relation trois textes:

Can par la flor josta: l vert folh de Bernart de Ventadorn
De sirventes faire no-m tueill de Peire Cardenal

et

Majer mercat es que de juell, cobia esparsa anonyme.

Ces textes sont liés par le même mètre, le même schéma rimique (je considère bien évidemment -OLH = -UEILL), et en outre par le même mot-refrain. Bien entendu, il faudra préciser qu'une cobia ne peut, par définition, contenir un mot-refrain. A moins que l'on ne veuille la considérer par rapport à un autre texte.

Le texte de Bernart est une chanson d'amour. Celui de Peire un sirventés. Celui de la cobia esparsa a le même ton que le sirventés de Peire. Le texte de Bernart est composé de six coblas et celui de Peire de cinq ...

Il est évident que Peire a copié, quant à la forme, la pièce de Bernart. Il est même tout à fait probable qu'il ait écrit seulement cinq strophes : en effet, dans ses "Remarques sur la construction des pièces lyriques", René Lavaud signale que "chez Peire Cardenal" : Sur 96 pièces, si l'on retranche les 26 coblas et les 5 pièces non proprement lyriques, il reste 65 compositions lyriques, 9 ont plus de 5 strophes (compte non tenu de la ou des "tornades") (...). Et 54 pièces ont 5 strophes : c'est-à-dire que cette construction lyrique (et musicale) est quasi constante chez P. C.

⁵Hermann Fränkel, *Einführung zur Kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Göttingen 1961 puis revu en 1964. Une partie de cet ouvrage de 1964 a été traduit par Luciano Cantora, *Testo critico e critica del testo*, Florence 1969. Ma traduction est issue de ce deuxième ouvrage, p.56.

Mais il est aussi tout à fait possible que la cobia esparsa anonyme puisse être la sixième strophe du sirventés de Peire. Lavaud, contrairement à cette hypothèse, sent toutefois le besoin d'ajouter une note additionnelle :

"Voici la *cobia esparsa* de f dont il a été question ci dessus, telle que l'a transmise Paul Meyer (je n'ai pas collationné sur le ms.). J'ajoute la traduction qu'il n'a pas donnée. (...)

"C'est un marché plus grand (plus étendu) que de l'ivraie, - celui de la loyauté, chacun le voit : - tu l'as, si tu la veux et moi, si je la veux. - Vis-tu jamais si grand marché de nulle chose ? - la loyauté est à tel cours (débit) - que veut la Volonté dans son cœur, - car la Volonté fait son maître tout ainsi: - s'il veut, loyal, ou s'il veut, déloyal."

Thème: chacun acquerra plus facilement de la loyauté (il suffit de le vouloir) que de l'ivraie au marché (où l'on n'en trouve guère).

- Je ne vois pas bien où s'insérerait, dans le développement du serv., cette idée qui paraît insolite chez P. C.; après la str. V, avec la répétition voulue d'expressions ? La transition me semble immédiate entre *tracios* 37 et *trachor* 41. Toutefois on pourrait alléguer un lien entre 5-7 de la str. I (loyauté en moi) et la *cobia* (loyauté possible chez tous) (?). Il subsiste donc un léger doute sur l'attribution de ces vers.

La lutte entre *Dreg* et *Tort*, très chère à Peire Cardenal, est encore une fois l'objet d'un sirventés : les hommes ont abandonné le droit chemin et Peire se montre presque misanthrope dans son dépit, puis impitoyable en souhaitant la mort des hommes méchants contre lesquels la mort elle-même ne peut agir : la méchanceté survit à leurs corps. Et pourtant, beaucoup de pages encourageant la Rectitude ont été écrites, mais l'homme non seulement ne les cherche pas, mais au contraire semble les fuir.

Je suppose qu'il s'agit de pages de l'Ecriture Sainte ou hagiographique, peut-être même de l'Evangile, celles dont Peire dit : *Manta carta vei e mant fueill*. Dans l'Evangile, Jésus renverse les étalages des marchands du temple ... Nous voici donc au marché de la vie, dans lequel toi, homme, tu décides de toi-même : loyal ou déloyal. Il est bien fou celui qui au marché achète du venin au lieu de l'antidote ! ... Traîtres attention, car la trahison vaut bien peu!

Voilà donc où placer *Majer mercat* : entre *Manta carta* et *Ben canja*. Lavaud, peut-être trompé par les quatre répétitions, a considéré que la cobia esparsa ne pouvait occuper que la dernière position. Il n'a pas considéré que, en inversant l'ordre des facteurs, le produit ne change pas.

Avec *Majer mercat* en cette position le fil logique de la pensée de Peire est remaillé. Les quatre "mots-rimes" qui consentent la répétition voulue d'expression plus probable en fin de pièce sont conservés dans leur juste position. La transition entre *tracios* et *trachor* reste elle aussi sauve.

Majer mercat peut occuper une place qui nous fasse admettre que 5 + 1 = 6. Mais il fallait trouver autre chose pour prouver cette addition ... et cette preuve apparaît dans le mot qui rime avec le mot-refrain "COR".

Ainsi chez Bernart de Ventadorn
for - mor - tezor - demor - or - for ;

Ainsi chez Peire Cardenal
tezor - demor - mor - or - for.

Ce sont les mêmes mots, mais chez Bernart il y a un *for* en plus. C'est celui qui rime avec COR dans la *ex-cobia* esparsa de notre *ex-anonyme*.

Bernart de Ventadorn
BdT 70.41
Frank 382:75
Chanson
COR (6)
Appel II 234

Can par la flors josta-l vert folh
e vet lo tems clar e sere
e-l douz chans dels auzels pel brolh
m'adousa lo cor e-m reve.
pos l'auzel chanton a lor FOR,
eu, c'ai mais de joi en mo c o r,
dei be chanter, pois tuih li mei jornal
son joi e chan, qu'eu no pes de ren al.

Cela del mon qued eu plus volh,
e mais l'am de cor e de fe,
au de joi mos dihz e-ls acollh
e mos pres escout'e rete.
e s'om ja per ben amar MOR,
eu en mourrai, qu'ins en mo c o r
li port amor tan fin e natural
que tuih son faus vas me li plus leyal.

Be sai la noih, can me despoilh,
el leih qu'eu no dormiral re.
lo dormir pert, car eu lo-m tolh
per vos, dormna, don me sove;
que "fai on om a so TEZOR,
vol om ades tener so c o r".
s'eu no vos vei, dormna, don plus me cal,
negus vezers mo bel pesar no val.

Can me membra com amar solh
la fausa de mala merce,
sapchatz que tal ira me colh,
per pauc vius de joi no-m recre.
donna, per cui chan e DEMOR,
per la bocha-m feretz al c o r
d'un doutz baizer de fin amor coral,
que-m torn en joi e-m get d'ira mortal!

Tals n'i a qued an mais d'orgolh,
can grans, joi ni grans bes lor ve;
mas eu sui de melhor escolh
..... y' 35
..... j' j' 37
eu sui de l'or vengutz al c o r.
merce, dormna! non ai par ni engal.
res no-m sofranlh, sol que Deus vos me sal!

Donna, si no-us vezon mei olh,
be sapchatz que mos cors vos ve;
e no-us dolhatz plus qu'eu me dolh,
qu'eu sai c'om vos destrenh per me.
mas, si-l gelos vos bat de FOR
gardatz qu'el no vos bat'al c o r.
si-us fai enoi, e vos lui aitrejal,
e ja ab vos no gazanh be per mal!

Mo Bel-Vezer gart Deus d'ir'e de mal,
s eu sui de lonh, e de pres atrejal!

Sol Deus midons e mo Bel-Vezer sal,
tot ai can volh, qu'eu no deman ren al.

Peire Cardenal
BdT 335.17
Frank 382:77
Sirventés
COR (6)
Lavaud 302

Anonyme
BdT 461.159
Frank 382:78
Cobla
COR (6)
Meyer 143

De sirventes faire no-m tueill
E dirai vos razon per que;
Qar azir Tort, aissi com sueill
Et am Dreg, si con fis ansee.
E qui qu'iaa autre TEZOR,
leu ai feialtat en mon c o r,
Tan qu'ennemc m'en son li desiejal,
E si per so m'azuron, no m'en cal.

On plus d'omes vezon miei hueill
E mens pretz las gens e mais me,
Et on plus los siec pietz lur vueill,
Et on mais los aug meins los cre,
Et on plus intr'en lor DEMOR
Mens ai de plazzer en mon c o r:
Que s'ieu pogues viure de mon capital
Ja non volgra sezer a lor fogal.

Deis rixx malvatz barons mi dueill
Quar son tan de malvestat ple;
Mal m'es que la mortz no-ls acueilh,
E pietz quar vida los soste,
E mal m'es, gan malvatz hom MOR,
Car la malvestatz qu'a el c o r
Non mor ab el tot ensemz per egal,
Que non restes ab son fill a l'ostal.

Manta carta vei e mant fueill
On trop escrig que si conte:
Que hom azir tort et ergueilh
E laisse-l mal e fassa-l be;
Mas trastoiz lo mons d'or en OR
A virat l'al re en son c o r:
Que hom laisse lo ben e fassa-l mal
E-l dreg azir et an lo tort mortal.

..... y' 35
..... j' j' 37
..... j' j' 38
..... j' j' 40
• Majer mercat es que de jueil
• De liatal, cascun ho ve;
• Tu l'as sis (l'ist) vol(s) et ieu sil vuell;
• Vist anc tan gran mercat de re?
• Liatal es az aital FOR
• Con voler vol dedins son c o r,
• Quel voler fay son seinhor tot ayal,
• Sis vol lial ho sis vol desial.

Ben canja civada per jueill
E triaca per vere
Et anguila per anedueill
Qui laissa Dieu per auol re.
Tant vai trassios a vil FOR
Que si l'hom que plus n'a el c o r
La traziá en ple marcat ventat
No-l daría hom mezalha del quintal.

Trachor, si vos triga, no-us mor
Que-l malvestatz qu'avetz al c o r
No vo mene a fort malvat ostal:
Qu'anc non fon us que non anes a mal.

Éditions citées

- Appel, Carl : *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1892 (réimp. Wiesbaden 1967).
- Appel, Carl : *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915.
- Boutière, Jean : *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, Toulouse / Paris 1930 (réimp. New York / London 1971).
- Bianciforti, Francesco : *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1934.
- Chiarini, Giorgio : *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila 1985.
- Dejeanne, Jean-Marie-Lucien : *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909 (réimp. New York / London 1971).
- Del Monte, Alberto : *Peire d'Alvernha. Liriche*, Torino 1955.
- Dumitrescu, Maria : *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Paris 1935.
- Gouiran, Gérard : *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born : édition critique, traduction et notes*, Aix-en-Provence 1985.
- Hoepfner, Ernest : *Les poésies de Bernart Marti*, Paris 1929.
- Jaeschke, Hilde : *Der Trobador Elias Cairel*, Berlin 1921 (réimp. Nendeln / Liechtenstein 1967).
- Johnston, Ronald C. : *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris 1935, (réimp. Genève 1973).
- Kolsen, Adolf : *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh mit Übersetzung, Kommentar und Glossar*, 2 volumes, Halle 1910 et 1935, (réimp. Genève 1976).
- Lavaud, René, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Toulouse 1957.
- Levy, Emil : *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883.
- Meyer, Paul, *Les derniers troubadours de Provence*, Paris 1871 (réimp. Genève-Marseille 1973).
- Mölk, Ulrich : *Guiraut Riquier. Las cansos. Kritischer Text und Commentar*, Heidelberg 1962.
- Oroz Arizcuren, Francisco J. : *La lirica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972.
- Pattison, Walter T. : *The Life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.
- Riquer, Martín de : *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947.
- Riquière, Jean-Claude : *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 volumes, Barcelona 1975.
- Scheler, Auguste : *Trouvères Belges du XIIIème au XIVème siècle*, Bruxelles 1876 (réimp. Genève 1977).
- Shepard William P. / Chambers Frank M. : *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston 1950, (réimp. New York 1970).
- Stronski, Stanislas : *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910.
- Topsfield, Leslie T. : *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris 1971.

L'édition critique des poésies de Gui, seigneur de Cavaillon et troubadour attesté par de nombreux documents échelonnés entre 1200 et 1230, demande avant tout qu'on résolve la question de la paternité de tous les textes qui figurent dans les manuscrits sous les noms d'Esperdut, Guigo et Guionet. Des savants tels que Césaire Fabre, Giulio Bertoni et Carl Appel, au début du siècle, furent les premiers à les attribuer à Gui²⁷, en basant leur proposition sur une série de comparaisons internes et externes avec les pièces dont il est ici question. Preuves qui auraient pu être enrichies d'autres éléments d'appui par la publication du corpus poétique complet de Gui ainsi établi. Cependant, pour une raison qui nous échappe, l'intérêt pour cette question décrût bientôt : la paternité du Cavaillonnais fut paisiblement acceptée parmi les provençalistes, et quelques unes de ces pièces ne peuvent toujours se trouver que dans des recueils du XIXe siècle ou du début du XXe siècle, selon des leçons souvent douteuses. Une reconstitution approfondie de la biographie du personnage suivie de l'édition critique de certains textes est parue seulement dans les années 70, avec les articles de Saverio Guida²⁸, tandis qu'on attend encore une analyse qui revienne sur le problème des attributions et clarifie l'emploi des différents pseudonymes.

Le but de cette brève communication est donc de ramener l'attention sur une question toujours ouverte, en donnant de nouvelles idées pour stimuler la réflexion.

Les échanges de *coblas* avec Peire Bremon Ricas Novas (BdT: 192, 1), avec Bertran d'Avignon (192, 2) et avec Garsenda, comtesse de Provence (192, 6), les *tenso*s avec Ricau de Tarascon (192, 1a), avec le jongleur Falco (192, 2a) et celle fictive avec le manteau (192, 3), le *serventés* contre Guillem de Baux (192, 4) et enfin le *parimen* avec Raymond VII, comte de Toulouse (192, 5), constituent la production pour ainsi dire "officielle" de Gui de Cavaillon. Ce sont toutes des pièces de circonstances, riches en allusions à des affaires privées, avec une dimension historique précise. De plus, grâce à la particularité des situations racontées et des personnages qui y figurent, il s'agit vraiment de documents précieux sur la sensibilité des hommes de l'époque devant les événements (souvent dramatiques) dont ils furent témoins. C'est là le principal intérêt que revêtent les poésies lyriques du seigneur de Cavaillon, même si par ailleurs elles sont agréables grâce à l'ironie et la causticité de leur auteur. Mais, comme on l'a déjà dit, le chansonnier du troubadour a été considérablement étoffé par l'attribution à Gui des trois pièces transmises sous le nom d'Esperdut (142, 1-2-3), du débat entre Guigo et Bertran (196, 1) et des cinq *partimens* dans lesquels paraît Guionet (238, 1-1a-2-2a-3).

²⁶ Le texte de cette communication est tiré de l'article *Problemi attributivi nel canzoniere di Gui de Cavaillon*, à paraître dans *Medioevo Romano*.

²⁷ Notamment C. Fabre, "*Pons de Montilaur dans l'histoire et dans la poésie provençale*", *Mémoires de la Société Agricole et Scientifique de la Haute-Loire*, XV 1909, 57 sq.; G. Bertoni, "Noterelle provenzali", *RLR*, LIV 1911, 67-73; C. Appel, *Der Troubadour Cadenet*, Halle 1920, 67-73 et notes.

²⁸ Cf. S. Guida, "Per la biografia di Gui de Cavaillon e di Bertran Folco d'Avignon", *Cultura Neolatina*, XXXII 1972, 189-210, et *Id.*, "L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese", *Cultura Neolatina*, XXXIII 1973, 235-71.

La position dans les manuscrits du *partimen* entre Esperdud et Pons de Montlaur (142,3) a été le premier indice qui a fait penser à une paternité commune. Dans le manuscrit G, dont le compilateur a essayé de conserver l'unité des jeux-partis du même auteur, il précède les débats de Guionet avec Raimbaut (238, 2) et avec Maenard Ros (238, 1a), pendant que dans D^o il est suivi par le *sirventes* contre Guillem de Baux marqué par le nombre d'ordre *-ij-*, comme pour signifier que l'attribution est la même pour les deux. Puis on a ajouté que, en excluant *Cadenet, pro domna e gaia* (238, 1), dans toutes les pièces de Guionet paraît l'alternance entre ce surnom et Gui. Remonter donc à notre troubadour et lui assigner les poèmes d'Esperdud et de Guionet était une évidence pour ceux qui cherchèrent les premiers à résoudre ce singulier problème d'attribution. De plus, le *partimen* entre Guigo et Bernart, *Ar parra si sabetz triar*, fut aussi ajouté au nombre, vu son affinité thématique avec *Mantel vil, de croi fil*, tenson fictive que le seul témoin, le manuscrit H, attribue au Cavallonnais, et où le manteau s'adresse à son propriétaire l'appelant d'abord Gui (v.13), ensuite Guigo (v.21).

En me consacrant, pendant ma thèse universitaire²⁹, à l'édition critique des poésies de Gui de Cavallon, j'ai cherché de nouveaux arguments pour confirmer - ou bien contester - son identification avec les divers Esperdud, Guigo et Guionet, en examinant les textes et leur position à l'intérieur des manuscrits qui les transmettent, dans la ligne de l'investigation commencée par mes illustres prédécesseurs.

Dans les argumentations de Guionet dans les quatre *partimens* proposés par lui à autant d'interlocuteurs transparait une mentalité encore chevaleresque, typique d'une noblesse de rang et de patrimoine peu élevés, pour laquelle le fondement d'une vraie courtoisie est toujours une vertu innée comme la *fortitudo*³⁰. L'insistance sur les valeurs topiques de *proeza* et d'*ardimen*, considérées comme les seules qui puissent assurer une place dans la société et dans le cœur de la bien-aimée et souvent opposés à *largueza* et *cortesia*, qualités que tous peuvent acquérir, cette insistance donc est symptomatique.

Une telle conception de l'idéal courtois paraît partagée par Gui de Cavallon, qui n'hésite pas, à l'occasion de son échange poétique avec Bertran d'Avignon, à dédier à la dame aimée les exploits guerriers hardis qu'il a réalisés à Castelnaudary, et encore à préférer, dans la *cobla* adressée à Garsenda, les entreprises honorables aux prières du service d'amour. D'ailleurs, il est exact que le seigneur de Cavallon a réussi à s'élever socialement grâce à sa valeur militaire, en devenant le conseiller apprécié d'Alphonse II d'abord et de Raymond VII ensuite, et que son courage est rappelé dans la *Chanson de la Croisade Albigeoise*, où on raconte que, repoussant une attaque des croisés, il abattit un chevalier champenois³¹.

Des données intéressantes proviennent aussi de l'identité des personnages qui paraissent dans ces pièces.

À part Cadenet, nous ne possédons pas d'éléments pour établir qui sont les autres interlocuteurs de Guionet. Il n'en est pas de même pour quelques-uns des personnages nommés dans les *tornadas* : *N'Aiselena*, invoquée comme arbitre du *partimen* entre Guionet et Raimbaut (vv. 50 et 54), est, selon toute probabilité, Aiceline, sœur du gentilhomme toulousain Guillem Unaud de Lantar, fidèle partisan de Raymond VI et de son fils, ainsi que mécène de Cadenet à la cour de Toulouse. Dans le débat entre Guionet et Pomairol on rencontre Jaufre Reforzat (v. 57) et Alazaïs Porcelet (vv. 61 et 63), deux personnages bien connus des provençalistes. Reforzat, appartenant à une branche de la famille des vicomtes

de Marseille, ville dont il devint podestat aux environs de 1220, fut seigneur de Trets et troubadour, tandis que Alazaïs fut la première femme de Barral, vicomte de Marseille, dont elle se sépara en 1191 pour revenir à Arles, où sa famille détenait une partie de la seigneurie. Il ne faut pas oublier que Reforzat est ainsi nommé dans l'échange de *coblas* entre Gui et Bertran d'Avignon (v. 34), et que, dans d'autres pièces qui sont sûrement du Cavallonnais, apparaissent des représentants de la noblesse provençale. Au lignage des Porcelet appartenent en effet Galborga du *Mantel vil* (v. 12), fille de "Porcellus dominus de Burgo [d'Arles]", et le *seignor cui es Senatz de sirventes* de réponse de Guillem de Baux, c'est-à-dire Uc Sacristan, cousin d'Alazaïs susmentionnée.

L'intense activité diplomatique menée pour le comte de Provence entraînait Gui de Cavallon à se mettre en rapport étroit avec les membres des familles les plus en vue de Marseille et d'Arles, aussi la présence de certains d'entre eux dans ses poésies ne nous étonne-t-elle pas ; le fait qu'on fait allusion aux personnages du même entourage (sinon aux mêmes personnes) dans certaines pièces de Guionet est donc significatif pour ma recherche. Les références à Cadenet et Aiceline ne sont pas non plus contradictoires, Gui étant entré au service de Raymond VI après la mort d'Alphonse II.

Dans *Ar parra si sabetz triar*, l'exaltation du *pretz d'armas* à laquelle se livre Guigo nous renvoie à ce qu'on a dit ci-dessus sur Guionet et Gui. En particulier, *ardimen* et *cavallaria* sont les qualités qui permettent de conquérir la renommée et l'amour des dames, et elles sont préférées au *dompney jag d'enjan* (v. 22), réalisé par Bertran grâce au manteau magique. On peut donc ajouter cet argument aux analogies existants entre le débat et la tenson fictive *Mantel vil*.

Cependant, le *partimen* présente une structure métrique identique à celle d'une chanson de Sordel (437, 7), composée lorsque le troubadour de Mantoue était déjà en Provence³². On a quatre autres *contrafacta* de cette chanson, tous chronologiquement postérieurs³³. Il est pourtant improbable que *Ar parra* soit une œuvre de Gui de Cavallon, mort en 1230 environ, et s'appelant lui-même *Guigo* dans une pièce juvénile, où l'on trouve l'influence de la poésie goliardique.

En ce qui concerne les poésies d'Esperdud, la chanson *Lo dezirier e-l talan e l'enveja* montre un certain lien avec l'échange de *coblas* entre Garsenda et Gui, résidant dans l'affinité thématique (les *topoi* de l'amoureux timide et de la souffrance par amour) et textuelle (Gui, dans les trois vers avec rime en *-ir*, reprend des mots de 142, 1) entre ces pièces. On retrouve encore la structure métrique du *partimen* Esperdud-Pons de Montlaur dans le *sirventes* contre Guillem de Baux.

La biographie de Pons de Montlaur, auquel est également adressée la *tornada* de *Lo dezirier*, nous apprend que le baron est solidaire de Guillem IV de Forcalquier à l'occasion de la trêve avec Alphonse II (document daté de mai 1204), tandis que, pour le comte de Provence, est garant, parmi d'autres, "Guidone de Cavallon". La fin temporaire des hostilités pourrait bien avoir poussé les deux barons à se lier d'un rapport d'estime réciproque dont seraient témoins les vers d'Esperdud qui nous sont parvenus. Sans compter que Pons figure aux côtés de Raymond VI au début de la croisade albigeoise, il soutenait Pons de Capduoill (évoqué dans la *renson* entre Gui et Ricau de Tarascon, v. 56) dans sa résistance aux Français et il se rangea dans le camp du jeune comte à Beaucaire.

Il est intéressant de remarquer comment dans les manuscrits de tradition différente (*ADN, GQ, CE*) on pourra localiser des blocs de pièces qui contiennent, dans la plupart des

²⁹ Le poésie di Gui de Cavallon (Esperdud, Guigo, Guionet): edizione critica, Pavia A.A. 1994/95.

³⁰ Je renvoie aux articles de E. Köhler sur la question, surtout "Über des Verhältniss von Liebe, Tapferkeit, Wissen und Reichtum bei den Trobadors", *Estudis Romànics*, V 1955-56, 95-110, ensuite dans *Trobadorslyrik und hofischer Roman*, Berlin 1962, 73-87.

³¹ Cf. E. Martin-Chabot, *La Chanson de la Croisade Albigeoise*, 3 t., Paris 1931-61, II, vv. 159, 85-87.

³² Comme l'a remarqué S. Asperti, "Contrafacta provenzali di modelli francesi", *Messana*, VIII 199 1, 5-49, 36 note 4.

³³ Ce sont les *coblas* de Blacasset (96, 9) et de Cerveri de Girona (434a, 40), et les *sirventes* de Folquet de Lunel (154, 1) et de Bernart d'Auriac (57, 2). Pour la structure métrique, cf. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 t., Paris 1953-57, n. 421.

cas, les mêmes textes de Gui de Cavallion, Esperdud et Guionet, dans une position contiguë ou rapprochée. Même s'il manque l'attribution explicite à notre troubadour, la donnée est significative pour soutenir l'hypothèse d'une même paternité. On ne peut pas exclure que les séries qui nous sont parvenues n'étaient pas à l'origine précédées par des rubriques indiquant le nom du véritable auteur des textes, rubriques ensuite omises ou disparues au cours des différentes phases de la transmission.

La présence constante, à l'intérieur de ces blocs, du *partimen* entre Esperdud et Pons de Montlaur ne nous surprend pas. Si, au-delà des hypothétiques rubriques explicatives, l'identification de Guionet avec Gui de Cavallion pouvait paraître aisée par l'homonymie substantielle des deux surnoms, à laquelle on doit joindre l'alternance *Guionet/Gui* susmentionnée, découvrir qui se cache derrière le *senhal Esperdud* était un problème difficile à résoudre dès l'époque de la composition des recueils manuscrits. Introduire une pièce d'Esperdud entre celles qui portent le nom de Gui de Cavallion et/ou Guionet était donc la meilleure manière d'en faire reconnaître l'auteur, en se garantissant contre toute éventuelle disparition de rubrique attributive ou défaillance de mémoire.

Il me faut expliquer ici les motifs qui ont poussé Gui de Cavallion à composer des vers sous différents surnoms, et quelle est la signification de ces surnoms.

Lorsque le fils portait le même nom que son père ou son grand-père, les diminutifs en *-et* étaient fréquemment employés pour les distinguer d'eux : ils désignent d'habitude une personne jeune, qui a encore son père ou qui l'a perdu depuis peu ; parfois ils sont synonymes de pauvreté, d'un rang inférieur dans la famille, ou indiquent une petite taille. Le cas de *Guionet*, diminutif de *Gui*, avec lequel il alterne dans les jeux-partis, renvoie certainement à la première des possibilités exposées, même si ce surnom suivra le Cavallionnais dans sa maturité. En effet, il faut souligner que l'emploi d'hétéronymes d'ascendance jongleusesque comme *Guionet* est étroitement lié à la composante burlesque des textes et à l'atmosphère joyeuse et désinvolte d'où paraient habituellement *tenso*s et débats. Le *ludus* courtois exige qu'on joue un rôle très précis, et notre troubadour en est conscient. C'est la même chose que dans la *tenso* avec Ricau de Tarascon : dissimulé par le *senhal* Cabrit, Gui tourne en *joglaria* le défi du rival, en raillant ses prétentions.

Gui ne doit pas avoir dédaigné composer des poésies d'amour : il en adresse à la comtesse Garsenda, comme en témoignent l'échange de *coblas* avec l'illustre dame et la *vida* qui se rapporte à ces vers. Mais, dans les affaires de cœur, il ne semble pas s'être conduit en téméraire, puisque Garsenda se plaint de son *vulpillage* (v. 5) et le pousse à manifester ses sentiments. On peut donc supposer que le troubadour Cavallionnais, peut-être par une timidité excessive, cachait dans de telles circonstances son identité sous le pseudonyme d'*Esperdud*, mot qui qualifie en effet dans le genre de la *canço* courtoise l'aman en indiquant à chaque fois les peines et le chagrin devant l'indifférence de la dame, la défaillance à cause de sa beauté et de ses qualités, la folie d'amour qui pousse l'homme à des gestes inouïs, la crainte d'être refusé, la perte de la raison et de la *convoïsença* par amour. Mais il est aussi utilisé dans les pièces morales où il désigne l'effroi et le desespoir du poète devant la décadence des valeurs courtoises, tandis que, dans le vaste genre de la *tenso*, *esperdud* qualifie celui qui ne se conduit pas d'une façon avisée, qui ne sait pas choisir l'alternative la plus valable. Donc ce n'est pas par hasard que Gui a choisi ce pseudonyme pour composer des vers d'amour ou également des textes qui renvoient à ce sujet, tels que le *partimen* avec Pons de Montlaur (auquel il demande de choisir entre une *rozeta* belle et vertueuse et une dame de grande valeur désireuse d'avoir un amoureux) et le *sirventes* contre Lombric (142, 2), accusé d'homosexualité.

À la lumière de ce que l'on a dit jusqu'à maintenant, il me semble que l'attribution des poésies d'Esperdud et de Guionet à Gui de Cavallion se trouve renforcée par ces nouveaux éléments. Il ne s'agit donc plus d'une hypothèse fondée sur des intuitions et

quelques données juxtaposées, mais plutôt d'un réseau de correspondances aux mailles serrées qui contribuent, d'une part, à mieux éclairer le problème d'une paternité accueillie pendant longtemps avec des doutes et des incertitudes, et, de l'autre, à dessiner avec plus de précision la figure d'un homme singulier, Gui de Cavallion, capable de descendre dans l'arène de la *tenso* avec les armes et avec la poésie, prêt à quitter les vêtements du guerrier et du diplomate pour revêtir chaque fois ceux de l'histrion, de l'amoureux timide ou du fin connaisseur des règles courtoises.

Projet de recherche : pour une poésie de la politique
dans l'Italie du XIIIe siècle

GILDA CAITI-RUSSO
Montpellier III

A la suite d'une lecture pétrarquienne et surtout pétrarquiste de la tradition, la lyrique européenne a hérité d'une sorte de réduction, de *reductio ad unum*, de ses racines originales : l'identification de la poésie à l'amour. Certes, aujourd'hui il est impossible de nier à la poésie occitane médiévale sa pluralité de dimensions (de registres, de sujets, de personnalités). Si l'on reconnaît au langage de la *fin amor* elle-même une portée socio-politique de grande envergure, on ne s'étonnera pas de constater au XIIIe siècle la floraison tardive de la poésie dite "politique", dans le sens de porteuse d'une dimension collective, impliquée très concrètement dans les événements contemporains. Cette production politique est d'autant plus précieuse qu'elle suscite la légitime curiosité scientifique de ceux qui s'interrogent sur l'identité de la culture occitane d'aujourd'hui. Nous avons respiré cette ambiance en lisant le beau livre de Martin Aurell, *la Vielle et l'épée*, ouvrage d'historien qui doit énormément aux travaux d'édition et d'interprétation des troubadours politiques.

Nous parlions tout au début de *reductio ad unum*, pétrarquienne et pétrarquiste, de la tradition de la poésie occitane, mais il faut préciser que cette réduction de l'éventail des sujets poétiques et, par conséquent, de la référence, en Italie, est un acte consommé bien avant, à partir des années 30 de ce même XIIIe siècle, à la *Magna Curia* de Frédéric II de Hohenstaufen.

Malgré l'opération éminemment politique de la fondation d'une poésie en langue sicilienne par l'empereur lui-même³⁴, on cherchera en vain dans ces textes une référence directe et claire à l'actualité : on y constatera en revanche l'absence de *sirventés*, de *senhal*, de *tornada*. La chanson d'amour et le sonnet, fraîchement inventés, sont rigideusement codifiés et la réduction des thèmes se résout en ouverture en profondeur, où l'amour est donc étudié dans sa phénoménologie et la chanson évolue en *disputatio* philosophique. Cette poésie serait le reflet ultime du rapport bloqué du souverain avec ses fonctionnaires, rapport sans véritable possibilité de dialogue, comme le montre le destin dramatique de Pierre de la Vigne. La présence d'une poésie italo-byzantine, pour laquelle je renvoie à une étude d'Antonio Lanza, portant sur l'actualité et même sur l'*armorum probitas* de l'empereur, relève de la revendication d'un clan, celui de fonctionnaires de langue grecque et donc de l'exception à la règle.

Au début du siècle suivant, au XIVe, nous nous permettons de tester Dante théoricien de la tradition romane au sujet de cette entropie de la référence. L'essai qui porte le titre de *De Vulgari eloquentia* se présente comme quelque chose de tout à fait différent des *poetriae* médiévales et des traités de rhétorique de l'antiquité. Dante s'interroge sur les origines du langage naturel et cherche à définir le langage poétique, idéalement projeté vers la langue édenique détruite par l'orgueil de Babel.³⁵ L'extraordinaire capacité d'auto-exégèse dans l'analyse du faire poétique devient précieuse dans notre contexte en tant que conscience d'une tradition poétique qui remonte aux troubadours. On y trouvera une première théorie de la proximité linguistique de la Romania, car un *idioma tripharium*, une langue triforme, est

³⁴ R. Antonelli, "Politica e volgare : Guglielmo IX, Enrico II, Federico II", *Seminario Romano* 1979, Roma, 9-109.

³⁵ M. Corti *I percorsi dell'invenzione*, Turin 1988

postulé comme ancêtre commun des langues d'oc, d'oïl et de si, l'italien, chacune avec ses prérogatives littéraires, bien entendu.

(LX,2) Dans le premier livre, au chapitre X on lit qu'à l'ancien français appartiennent la prose, *quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum*, tout ce qui est rédigé et inventé dans la prose vernaculaire. L'ancien occitan y est défini comme la langue de la première poésie vernaculaire, où les *vulgares eloquentes primus poetati sunt*. La langue italienne se manifeste, elle aussi, comme langue poétique, par les caractères qui lui sont propres, la *dulcedo*, terme technique de la poésie morale. L'intuition du linguiste devient donc conscience poétique de l'appartenance à une tradition romane.

(II,1,3-8) La langue poétique définie par Dante ne peut véhiculer que des sujets qui soient à la hauteur de sa perfection, par le biais de la forme métrique la plus excellente qui soit, la chanson. Il n'est pas inutile de souligner que cette esthétique de l'*adequatio ad rem* du langage poétique sera magnifiée dans la *Commedia*. Une seule langue, une seule forme métrique donc, mais trois sujets possibles qui découlent de la nature elle-même de l'âme selon Aristote. Il s'agit de *salus*, le salut, objet ultime de la puissance végétative, *venus*, l'amour, objet de la puissance animale et *virtus*, la vertu, objet de la puissance rationnelle de l'âme, qui rapproche l'homme de la nature angélique. Ici le principe abstrait philosophique cède la place à la donnée concrète de l'expérience. Les trois *magnalia*, *salus*, *venus*, *virtus*, les trois grands sujets de la poésie, se rencontrent respectivement chez les poètes illustres sous l'aspect de l'*armorum probitas*, la prouesse dans les armes, de l'*accensio amoris*, la flamme de l'amour et de la *directio voluntatis*, la droiture morale. Dante choisit un champion occitan pour chacune des trois *magnalia* : Bertrand de Born brille dans l'*armorum probitas*, Arnaut Daniel s'enflamme de l'*accensio amoris*, qu'il expiera plus tard dans le Purgatoire et Giraut de Bornelh est proclamé chanteur de la *directio voluntatis* : *cantor recititidinis*.

Nous pouvons établir un pont entre les deux *magnalia* qui marquent les succès respectifs de Bertrand de Born et de Giraut de Bornelh : par-dessus l'*accensio amoris*, ces deux sujets poétiques constituent les deux visages du *sirventés*, les deux sens de l'écriture poétique d'actualité.

Cette vision de la poésie occitane *per subjecta*, par sujets, subira une évolution dans la *Commedia* où le dialogue avec la tradition trouve son climax dans la rencontre au Paradis de Folquet de Marseille, poète chez qui la *directio voluntatis* elle-même est dépassée par une poésie de la *Caritas*, nouvelle et dernière frontière de l'évolution de Dante et personnage-poète³⁶. Mais tenons-nous-en à la conscience théorique du *De Vulgari eloquentia* : Bertrand de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh : *armorum probitas*, *accensio amoris*, *directio voluntatis*.

Dante envisage également un palmarès des poètes italiens. Il établit ainsi, tout naturellement, la *translatio poesis per subiecta* entre les Occitans et les Italiens. C'est là qu'il nous réserve une petite surprise. La taxonomie italienne demeure asymétrique par rapport aux poètes occitans, car, alors que l'*accensio amoris* est chantée par Cino da Pistoia et la *directio voluntatis* par *amicum eius*, Dante lui-même, l'*armorum probitas* reste irremédiablement orpheline de son héraut.

A la suite de la parution de l'édition des *Poesie storiche relative all'Italia* de Vincenzo de Bartholomaeis, Angelo Monteverdi³⁷ se demanda, dans un article très stimulant, si Dante avait réellement raison de laisser une case vide pour la poésie politique

en langue italienne. L'immense valeur politique de la *Commedia* n'aurait-elle donc pas précédé dans la tradition italienne ?

L'ouvrage de de Bartholomaeis affichait une valeur strictement documentaire, placé comme il l'était dans la collection *Fonti per lo studio della storia d'Italia dell'Istituto storico d'Italia* (Sources pour l'étude de l'histoire d'Italie de l'Institut historique d'Italie). Le philologue ne s'octroie aucun commentaire, alors que son recenseur, Monteverdi, éprouve le besoin d'aller plus loin.

Nous souhaiterions donc reprendre le fil de cette problématique. Notre point de départ sera le suivant : Dante, conscience théorique de la *translatio poesis* entre Occitanie et Italie, utilise comme seul caractère distinctif à l'intérieur de la poésie en langue illustre, le contenu.

Voici donc un premier point méthodologique à retenir : la possibilité d'accorder une indépendance théorique à des textes répondant au même *magnalium*, au même sujet.

Comme l'ouvrage de de Bartholomaeis le montre bien, la production poétique occitanophone la plus intéressante dans l'Italie du XIIIe est à inscrire au domaine de l'actualité. Ici, comme en Occitanie, fleurit dans le *sirventés* l'automne extraordinaire d'une lyrique déjà confrontée par ailleurs à ses propres classiques et à son propre maniérisme. En Italie nous rencontrons des poètes occitans émigrés et des autochtones devenus, par amour et par les impératifs de la tradition, occitanophones.

Bien plus récemment dans une perspective d'histoire de la *traditio*, où chaque témoin a, dans son individualité, son mot à dire, Stefano Asperti, rédige le bilan d'une saison plutôt négligée dans son ensemble : la deuxième moitié du XIIIe siècle, l'époque de Charles d'Anjou³⁸. Le dernier chapitre de son livre est consacré au manuscrit occitan *P* qu'il considère comme d'origine toscane. La présence dans ce manuscrit de *coblas esparsas* renvoyant à l'histoire d'Italie, de dédicaces au juge Nino di Gallura, personnage célèbre de l'histoire de Pise, et du traité de Terramagnino de Pise, la *Doctrina d'acort*, témoignent d'une petite renaissance toscane de la poésie occitane à la fin du siècle. La proximité de positions politiques opposées, le parti guelfe et le parti gibelin, le premier favorable, le second hostile à Charles d'Anjou, est également un aspect typique de la culture de la Toscane du XIIIe. D'autre part, Asperti, souligne également la présence, quoique minoritaire, d'une poésie politique italienne, chevaleresque et aristocratique, même en milieu bourgeois et communal dans les trois grands chansonniers fondateurs de la lyrique italienne. Nous nous trouvons donc en quelque sorte en situation de diglossie poétique, tout particulièrement pour le domaine politique.

Mais revenons à la poésie en langue italienne. L'actualité réapparaît à la moitié du XIIIe siècle en Toscane, chez Guitone d'Arezzo et ses correspondants. C'est à ce propos qu'il vaut la peine de reprendre donc le nœud de la tradition proposée par Dante dans le *De Vulgari eloquentia*.

Guitone le mal-aimé demeure une référence fondamentale pour Dante et le silence de l'omission ou pire les injures que Dante lui adresse *sine nomine et cum nomine* pourront être inscrites à la règle d'or de Contini : "buona norma e sbarazzarsi del proprio vicino e concorrente" (il est bon de se débarrasser de son prochain et concurrent). Quel qu'il en soit, il est aujourd'hui évident que pour la *directio voluntatis*, Guitone aurait pu à bon droit aspirer à une mention si Dante n'avait pas été impliqué, lui aussi, dans l'affaire.

Guitone fait de la poésie politique au premier sens aristotélicien celui de l'*Ethique à Nicomaque* : "scienza in ben cerner da male"³⁹ (la science du discernement entre le bien et le mal). En fait dans ses grandes chansons, qui ont pour *razzo* un ou plusieurs événements

³⁶ M. Picone, "Paradiso IX, Dante, Folchetto e la diaspora urbadorica", *Medioevo romanzo*, VIII (1981-83), 47-89.

³⁷ A. Monteverdi, "Poesia politica e poesia amorosa nel Duecento", *Poesia I*, 1945, 11-18.

³⁸ S. Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*. Ravenna 1995.

³⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, Guitone, XII, *Magni baroni e regi quasi*, v. 140.

contemporains, Guitone et surtout Frate Guitone, après sa conversion et son entrée dans l'Ordre des Frati di Santa Maria, lit toujours l'actualité en essayant d'y déployer la question du sens.

L'un de deux visages du sirventés, celui de la voix qui crie dans le désert, l'aspect moral, est donc bien présent chez Guitone et les guitoniens. Quant à l'autre visage, il faudrait dire que le terme *salus*, dont l'*armorum probitas* est l'expression concrète, peut nous éclairer : *salus* a été traduit par Luigi Blasucci dans l'italien "salvezza", qui peut impliquer une connotation eschatologique qui ne trouverait pas sa place dans notre contexte ; P.V. Mengaldo traduit "sopravvivenza", terme correspondant mieux au sens latin de "vie mise en danger". Mais le champion de la *salus*, de l'*armorum probitas* est bien Bertrand de Born. On aurait envie de comprendre *salus* par instinct vital, car la guerre est vraiment la raison d'être de ce troubadour et de sa classe sociale et la joie et l'esthétique du combat relèvent à juste titre de la dimension anthropologique du chevalier médiéval⁴⁰. On retrouve cette même esthétique de la guerre chez Percivalle Doria ou Luchetto Gatiluisio, poètes italiens s'exprimant en occitan, mais on la cherchera en vain chez Guitone qui relève d'une culture enracinée dans le christianisme des frères prêcheurs. La guerre est déjà pour lui un massacre fratricide : dans le cadre de la dimension communale de villes de Toscane, loin de fonder une identité collective, elle semble plutôt la déchirer.

En langue italienne, Dante aurait-il donc bien raison de laisser un blanc ?

Dans *Truan, mala guerra* composé par Raimbaut de Vaqueras au début du siècle la guerre entre les villes italiennes est un beau spectacle qui se transforme en louange de la dame : l'amour et la guerre s'entrelacent en tant que valeurs les plus hautes de l'aristocratie féodale. Une grande chanson politique de Guitone, *Ahi lasso or è stagion di doler tanto*, bien qu'en faisant appel à tous les arifices de la rhétorique dont Guitone est un champion, décrit la guerre bien plus dramatiquement. Aurions-nous dépassé un barrage anthropologique ? Nous nous réservons la possibilité de discuter d'une problématique de ce genre lorsque nous procéderons à l'analyse systématique des textes politiques du XIIIe siècle.

L'état de nos recherches ne nous permettant qu'un aperçu très général, peut-être trop général du problème, nous souhaiterions toutefois résumer notre projet en conclusion. Dans la conscience théorique de la tradition, exprimée dans la célèbre page du *De Vulgari eloquentia* qui est notre point de départ, le politique fait partie des sujets poétiques les plus dignes d'être chantés, les *magnalia* : l'espace du *sirventés* étant au fond très précisément défini par l'*armorum probitas*, la prouesse dans les armes et la *directio voluntatis*, la droiture morale. Il ne nous semble pas déplacé dès lors de chercher, à travers l'ensemble des textes poétiques politiques dans les deux langues, l'identité et l'entité d'un phénomène culturel qui s'annonce si prometteur dans l'Italie du XIIIe siècle.

La conscience littéraire chez les troubadours

Agustijn CALLEWAERT

Plan de recherche

Introduction

Etat de la question
Problématisation

Première partie : une vision "du dedans"

0. Introduction

1. L'auto-présentation explicite
1. Le nom propre comme "signal"
2. Les *topoi* métatextuels
 - 1.2.1. l'inspiration poétique
 - 1.2.2. la perfection du chant
 - 1.2.3. l'originalité du chant
 - 1.2.4. la réception par des auditeurs initiés
 - 1.2.5. l'intégrité de la poésie au cours de la transmission
2. L'auto-présentation implicite

Deuxième partie : une vision "du dehors"

0. Introduction

1. Le contexte global
 - 1.1. La polémique autour de la "Renaissance du XIIIe siècle"
 - 1.2. La place des troubadours dans ces discussions
2. Le contexte restreint
 - 1.1. "Vie littéraire" versus anonymat
 - 1.2. La notion d'intertextualité
 - 1.3. La notion d'originalité
 - 1.4. La réception des troubadours

Conclusion

⁴⁰ Franco Cardini *Histoire de la guerre*, Paris 1982.

Introduction

Je me propose d'analyser dans ma recherche la notion de "conscience littéraire" dans l'œuvre des troubadours. La thématique de la "conscience d'auteur", de l'"individualité poétique" ou de la "subjectivité artistique" se situe au carrefour de nombreux problèmes de base liés à la notion de "style" au moyen âge : l'écriture "topologique" et la portée de la tradition, les notions d'originalité, d'imitation et d'émulation, le "plagiat", l'intertextualité, les conditions d'anonymat, la "vie littéraire" médiévale, le statut de la poésie dans le contexte socio-historique ...

Afin de mieux cerner le problème, il importe d'étudier (à travers un siècle et demi de philologie romane en général et occitane en particulier) les différentes positions que la critique a prises par rapport à la notion de subjectivité littéraire chez les troubadours : de l'aversion de la critique romantique pour une poésie insipide faite de lieux communs où manque toute trace d'un "auteur", en passant par une critique "post-romantique" beaucoup plus avisée mais toujours négative vis-à-vis de cet "auteur" et par l'"école formaliste" des années soixante, aux tendances actuelles de (re)valorisation de la subjectivité littéraire. Ce passage par la tradition philologique est indispensable dans la mesure où de nombreuses notions clés de la poésie des troubadours (inspiration, originalité, sincérité ...) continuent à ressentir l'influence de certaines prises de positions du passé.

L'objectif de ma recherche n'est pas tellement de prouver que les troubadours possèdent une conscience littéraire (une vue généralement admise de nos jours) que plutôt de montrer comment ils se font valoir comme "auteurs" conscients. A cet effet, mon étude se divisera en deux parties. Dans le premier volet, j'adopterai une vision "du dedans" : dans quelle mesure et de quelle manière les troubadours sont-ils présents dans leurs poèmes ? Dans le deuxième volet, je travaillerai à partir d'une vision "du dehors" : comment les troubadours ont-ils été accueillis dans le contexte littéraire de leur époque, et en quoi cet accueil était-il différent ou non dans les époques postérieures ? En d'autres termes, quelle a été la fortune littéraire de certains poètes, et quel est le rôle que leur "présentation de soi" y a joué ?

Vision "du dedans" et vision "du dehors" s'offrent dès lors comme deux approches complémentaires : l'une a pour objectif d'analyser le degré d'auto-présentation au niveau immanent de la production lyrique, au niveau donc du texte et de ses "intentions" (pretendues, possibles ou probables ?) ; l'autre, constituant en quelque sorte une "mise à l'épreuve" des résultats de la première approche, vise à étudier la même auto-présentation poétique, mais à partir de la réception, du contexte et des "impressions" que la lyrique des troubadours a laissées sur la "postérité".

Quant à la délimitation du corpus, j'envisage d'examiner la poésie troubadouresque dans sa totalité ; c'est dire qu'a priori je n'exclus aucune génération et aucune "région de rayonnement". Dans la pratique, cependant, je compte étudier des cas individuels plutôt que d'aspirer à une exhaustivité illusoire par le biais d'approches statistiques ou autres.

Première partie : la vision "du dedans"

0. Introduction

De manière générale, les troubadours se présentent à leur auditoire sous deux aspects différents, celui de l'ami d'une part et celui du poète de l'autre. Quoique complémentaires, ces deux "rôles" ne sont pas symétriques : le poète étant la seule instance locutrice dans le texte (énonciateur), c'est lui qui se charge de la communication entre l'ami et la *domna*. Le

poète dans le texte fonctionne dès lors comme un "médiateur", qui représente ("focalise") généralement la position de l'ami, mais qui n'omet pas de se profiler, à des moments clés du poème, dans son rôle indispensable d'*actor* sans qui le chant ne pourrait avoir lieu. Dans cette première partie, je veux étudier les différentes manières - explicites et implicites - dont le troubadour s'est mis en scène en tant que poète-énonciateur.

1. L'auto-présentation explicite

Dans ce volet j'analyserai les moyens dont les troubadours disposent pour se faire connaître dans leurs chansons. En premier lieu, il y a les signaux "immédiats", tels que les noms propres : le nom du poète, les *senhal* de sa dame, et même les noms de seigneurs-patrons, de villes ou de régions peuvent être des préfigurations explicites de l'"auteur". Il en va de même de certaines allusions historiques ou même "autobiographiques" qui permettent de reconnaître avec plus ou moins de certitude le compositeur de telle ou telle chanson.

Ensuite, j'étudierai les *topoi* les plus importants à travers lesquels le troubadour souligne explicitement ses qualités d'artiste. Il s'agit de niveaux métatextuels où le poète attire non seulement toute l'attention sur le processus de "communication littéraire" qui s'accomplit dans le chant, mais encore et surtout sur le rôle constitutif qu'il y joue. Je passerai en revue successivement les allusions explicites à la question de l'inspiration poétique, à la perfection du chant, à l'originalité du chant, aux auditeurs initiés, les "happy few", seuls capables et dignes de comprendre la poésie, et finalement à la volonté que certains poètes expriment de sauvegarder leurs chansons de toute corruption-dégradation à travers la transmission.

S'il est vrai que ces indices du poète sont (devenus) des lieux communs chez les troubadours et chez leurs imitateurs, il convient de se rappeler :

a) qu'une période formatrice, où le *topos* est en plein développement, doit être distinguée d'une période "classique", marquée par un degré de "stéréotypie" sensiblement plus élevé par rapport aux premières générations,

b) que "stéréotypie" ne signifie pas pour autant que ces indices métatextuels soient dépourvus de toute valeur argumentative ; il importe de se demander, au contraire, pour quoi précisément ces *topoi* se sont développés qui ont trait à la position du poète dans le texte, et enfin c) qu'un *topos* est loin d'être totalement stable dans sa stéréotypie ; au contraire, il comporte généralement un certain degré (plus ou moins élevé selon le poète) de variabilité.

2. L'auto-présentation implicite

Cette dernière idée mérite un développement à part dans la mesure où la littérature médiévale, sous l'influence de l'"école formelle", continue à être interprétée du point de vue de son altérité, d'où une surévaluation de ce qui est constant et "collectif" au détriment de ce qui est changeant et "individuel". Or, il importe de considérer les lieux communs du point de vue de l'interaction entre la tradition d'une part et la "modalisation" de l'autre. En effet, l'œuvre de tel ou tel troubadour à beau se référer à un ensemble de codes (littéraires et "comportementaux"), elle ne coïncide pas pour autant avec eux : toute référence au système implique une forme de "prise en charge" de la part du poète. Si minime ou imperceptible qu'il soit, ce "positionnement" est toujours significatif, car il peut être considéré comme une trace de l'"auteur". Le but de cette partie est ainsi, en termes plus généraux, de repérer et d'analyser les différents modes selon lesquels un poète peut s'inscrire dans la tradition (modaliser) et, par là, chercher une sorte de "signature artistique" individuelle (modeler). Concrètement je procéderai de deux manières différentes.

D'une part, j'essaierai d'identifier, dans l'œuvre d'un certain nombre de troubadours, des particularités d'ordre stylistique qui se laissent interpréter comme un "écart" par rapport

à la tradition et, par là, comme une forme d'auto-présentation "typique" de tel(s) ou tel(s) poète(s) : l'hermétisme chez Marcabru ou chez Raimbaut, le principe de l'équivalence d'amour et poésie chez Bernard de Ventadorn, la comparaison "animalière" chez Rigaut de Berbezilh, le "dialogue intérieur" chez Peire Rogier ou chez Guiraut de Bornelh, le chant "entier" de Peire d'Alvernhe ...

D'autre part, je tenterai de suivre les différentes formes de modalisation d'un seul et même *topos* à travers la poésie de plusieurs troubadours. Comment le fameux *Natureingang*, pour prendre un des clichés les plus fréquents et "uniformes" dans la lyrique occitane, a-t-il été adopté par les différents poètes, et adapté selon leurs intentions artistiques ? Ou la prière *versus* la plainte amoureuse, l'espoir *versus* désespoir de l'amant, le portrait de la *domina*, la crainte à l'égard de la dame ou des *lauzengiers* ... ? Je me propose sur ce point d'étudier chaque *topos* dans l'ensemble du poème, mon but n'étant pas de savoir quels clichés un poète a utilisés, mais plutôt de quelle manière il les a utilisés, combinés et insérés dans le tissu de sa chanson.

Pour ces dernières analyses, je voudrais essayer d'appliquer certains principes méthodologiques qui s'inspirent de la prétendue "analyse du discours", développée dans le domaine de la linguistique. Cette méthode consiste *grosso modo* à repérer le(s) système(s) d'énonciation à l'œuvre dans un ensemble textuel. Par "système d'énonciation", il faut entendre les indices qui mettent en place une certaine image du locuteur, de l'allocataire et de leur relation mutuelle. Ou encore, et plus concrètement, l'ensemble des traces qui laissent enrevoyr le locuteur dans le texte, telles que les déictiques, les procédés d'allusion, les indices de modalisation, la distance *versus* la transparence énonciatives et le phénomène de la polyphonie.

Deuxième partie: la vision "du dehors"

0. Introduction

Si le premier volet insiste sur la création au sein des poèmes de *personae* littéraires, de "masques" ou de "signatures" de l'"auteur", il importe maintenant (afin de diminuer les risques d'une interprétation anachronique) de confronter les résultats obtenus par une approche immanente avec le contexte culturel global d'une part, et avec le contexte littéraire restreint de l'autre. Dans cette deuxième partie, je me propose en quelque sorte d'étudier les conditions de possibilité de la conscience artistique chez les troubadours.

1. Le contexte global

Dans ce premier volet, j'essaierai de préciser la notion de subjectivité littéraire des troubadours en la situant dans le cadre de la conception médiévale de l'"individu". A cette fin, je passerai en revue les principales positions dans le débat autour de la prétendue "renaissance du XIIIe siècle". S'il est vrai que cette discussion se situe à plusieurs niveaux (artistique, philosophique et théologique, et "littéraire"), la question fondamentale n'en reste pas moins celle des rapports entre l'homme et la société et entre l'homme et Dieu, et la façon dont l'"individu" a réussi (ou non) à s'émanciper dans ce contexte contraignant.

2. Le contexte restreint

Après l'examen du cadre général, il convient d'étudier la manière dont la notion de subjectivité artistique a pu fonctionner dans le "système littéraire" de la poésie occitane elle-même. Les questions que je veux poser concernent toutes, de près ou de loin, le contexte artistique des XIe-XIIIe siècles. Je me limite à énumérer ici un certain nombre d'entre elles.

Un premier problème tient à la place que la notion de conscience littéraire occupe dans un espace culturel caractérisé par deux tendances opposées : d'une part une tendance qui porte à effacer les traces de l'"auteur" (les conditions d'anonymat), et d'autre part une tendance à développer et à cultiver une "vie littéraire" (les différents styles et les débats qu'ils ont provoqués, les connaissances littéraires, les allusions intertextuelles ...). En rapport étroit avec ce problème est celui du statut "extra-littéraire" du poète : quelle est la terminologie usuelle pour désigner l'"auteur", ou l'activité poétique, quelle est la relation entre le poète et le jongleur, ou entre le poète ou le jongleur et son auditoire ...

La question de l'intertextualité est un problème particulièrement intéressant dans la mesure où il permet de voir des interrelations entre poètes et œuvres et, par là, d'observer de quelle façon certains troubadours sont présents dans l'œuvre de certains de leurs confrères.

Un autre problème intimement lié à la notion de conscience littéraire est celui de l'originalité et du plagiat. Comment cette notion est-elle présente dans le contexte littéraire des poètes disposent pour "sauvegarder" cette originalité, ou encore pour la "lier" à leur nom ? Quels sont, dans cette perspective, les "règles du jeu" de la contrefaçon ?

Parallèlement, j'explorerai les premières "sources" pour l'étude de la réception, à savoir les *vidas* et *razos* et les traités de rhétorique, dans le but non seulement d'analyser les différents modes de présentation du poète "dans sa vie et dans son œuvre" mais aussi de comparer ces portraits "canonisés" avec les auto-portraits que les troubadours ont laissés dans leurs chansons. Il serait intéressant d'étudier et de comparer ensuite les phases successives dans la réception de la poésie occitane, allant de l'influence sur d'autres traditions courtoises (Minnesänger, trouvères ...) jusqu'aux lecteurs et admirateurs-imitateurs postérieurs (Dante, Pétrarque, Bembo, da Barberino ...). Dans cette approche la question reste toujours de savoir pourquoi tel ou tel troubadour a été reconnu comme important, ou encore quels traits "typiques" (ou non) on été retenus et éventuellement exploités.

Bernart de Ventadorn : la voix d'un idéal
L'incompréhension entre les sexes à travers l'oralité

Marion CODERCH
Barcelone

1. *Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que-m laissez en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralh, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi-m perdei com perdei se*⁴¹
lo bels Narcisus en la fon

(31. vv. 17-24)

A mon avis, pour commencer cette communication, il n'existe pas de façon plus expressive que de laisser parler les vers de Bernart de Ventadorn lui-même. Son éloquence dépasse toute interprétation. Pourtant, nous ne devons pas nous laisser porter par notre impulsion interprétative de lecteurs modernes, mais nous devons nous mettre à la place du lecteur/auditeur du moyen âge. Dans la culture médiévale, le recours au mythe de Narcisse ne devait pas toujours s'interpréter comme une allusion à l'amour de soi-même, mais - et plus souvent - comme l'amour d'une image de la perfection. En effet, la vision d'une image dont la perfection frappe l'amant déchaîne le procès de création de l'idéal. L'image a, dans ce cas, un pouvoir démesuré qui en arrive à anéantir la volonté de l'amant.

La nature psychopathologique de l'amour des troubadours a été démontrée par Raffaele Pinto dans son livre *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*. Pinto parle du principe de suppression de la réalité comme une des bases du développement de cette pathologie (p. 50). En effet, la découverte d'une image qui comble les désirs de perfection de l'amant amène celui-ci à construire un être imaginaire dont la perfection morale correspond à la perfection physique. Cet être devient l'objet de ses rêveries. L'amant éprouve un désir avide de connaître réellement l'être aimé, mais ce désir est réprimé et sublimé par la distance qui sépare l'amant de la dame. La rêverie de l'amour ne peut pas attendre la révélation de l'être aimé. Cet objet réel d'amour est supplanté par une création mentale, un produit de l'impatience de l'amant.

L'identification entre beauté et bien dans la mentalité médiévale a été démontrée par Erich Köhler. Pour Bernart de Ventadorn, la beauté du visage est un miroir fidèle de la bonté de l'âme. Les vertus physiques deviennent morales avec une facilité étonnante:

2. *E sai be, can la remire,
c'anc om belazor no-n vit;
e no-m pot re far que-m dolha.*
(19. vv. 32-34)

41. Je cite toujours l'édition de Moshe Lazar, aux Editions Klincksieck, de 1966.

3. *Tort n'a, mas eu lo-lh perdo
e mos cors li reperdona,
car tan la sai bet'e bona
que tuilh li mal m'en son bo.*
(39. vv. 21-24)

4. *Si tot ma donna-m sosrai
ja de re no-m clamarai;
car es tan pur'e tan fina
que ja no creirai,
si de so tort li quer plai,
que merces no l'en prenha.*
(8. vv. 16-21)

Pourtant, derrière l'attribution obstinée de ces vertus morales à la dame choisie se dissimule une exigence plus intéressée : l'amant, dans la création de son illusion de l'être aimé, a identifié les vertus morales avec la réciprocité dans l'amour. La *merce* que l'on suppose à la dame oblige celle-ci, dans l'univers poétique de notre troubadour, à accepter son admirateur.

5. *Ma donna prec que m'acolha,
e pois tan m'a enriquit,
no sia qui dona, qui tol.*
(19. vv. 61-63)

En réalité, la création de cette fantaisie d'une femme complaisante et prête à saisir la volonté masculine n'est qu'un mécanisme psychologique au moyen duquel on prétend appréhender l'intériorité de la dame, ce qui échappe à la perception sensorielle. Le procès de connaissance commencé par le troubadour lui permet, hors des limites imposées par la réalité empirique, de créer un être susceptible d'être possédé. Aussi s'étonne-t-il, quand il découvre que la dame qu'il considérait parfaite - c'est-à-dire dont il croyait être aimé -, ne l'aime pas :

6. *Eu am la plus de bon aire
del mon mais que nula re;
et ela no m'ama gaire:
no sai cossi-s esdeve!*
(27. vv. 9-12)

De cette façon naît ce que Giorgio Agamben appelle "spazio in cui diventa possibile l'appropriazione" (nous trouvons cette remarque dans son livre *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*; pp. 97-98); il s'agit d'un espace créé et délimité par la parole où la possession de l'être imaginaire devient possible, car cet être inventé représente tout ce que l'amant veut trouver en une femme : complaisance et disponibilité.

Le désir d'accomplissement de la relation sentimentale mène l'amoureux à tenter l'approche de la dame réelle. Mais l'obstacle de la distance sociale s'oppose aux essais du troubadour. La tension créée entre le désir de communiquer avec la dame et la répression que rend nécessaire la vie sociale se résout dans la recherche de voies de communication

alternatives. Il arrive au troubadour de reconnaître le besoin d'un langage codifié qui lui permette de s'exprimer et d'éclaircir ses doutes :

7. *Parlar degram ab cubertz entresens
e pus no-ns val arditz, valgues nos gens!*
(20. vv. 47-48)

Puisque le code ne peut être établi au moyen d'un accord oral, l'amant tente de l'établir par la communication visuelle, le seul mode de communication qui est possible malgré la distance. Il essaie de connaître les sentiments de la femme d'après son regard. La naïveté et l'optimisme excessif qui font croire à l'amant de pénétrer l'intérieur de la dame sont évidents dans plusieurs *cançons* :

8. *E si-m tenh a tortura
lo seu respos salvaige,
sei olh m'en fan drechura,
que-m son del cor message;
qu'eu sai be per uzaige,
qu'olh no celon coraige.
Sol aisso-m n'asegura,
qu'eu no-n ai autre gaige.*
(22. vv. 25-32)

9. *Mout ai be mes mo bon esper,
cant cela-m mostra bel semblans
qu'eu plus dezir e volh vezer,
c'aicel jorn me sembla nadaus
c'ab sos bels olhs espiritaus
m'esgarda; mas so fai tan len
c'us sols dias me dura cen!*
(2. vv. 36-38 et 46-49)

10. *Mas era sui tan joyos
que no-m sove del maltraih.
D'ira e d'esmai m'a traïh
ab sos bels olhs amoros,
de que-m poizon e-m fachura,
cilh que m'a joya renduda,*
(16. vv. 17-22)

11. *C'ab sol lo bel semblan que-m fai
can pot ni aizes lo-lh cossen,
ai tan de joi que sol no-m sen,*
(19. vv. 28-30)

L'amant interprète sans hésiter le *bel semblan* que la dame lui montre comme l'amour correspondu. Cet interprétation est terriblement subjective et elle répond à l'idéal qui est l'objet de son amour, non pas à une réalité concrète. Face à la possibilité du rejet, l'amant s'obstine à croire à ce *bel semblan*, plus topique que réel, avec un optimisme désespéré qui n'est possible que dans un état d'exaltation amoureuse.

12. *De s'amistat me reciza !
Mas be n'ai fiança,
que sivals eu n'ai conquiza
la bela semblança.*
(4, vv. 25-28)

Enfin, quand il arrive que la communication peut se produire dans le domaine de l'oralité, la dame refuse de communiquer oralement avec le troubadour. Celui-ci se sent trompé, car, bien qu'elle lui ait montré *bel semblan*, elle ne lui parle pas:

13. *Mout m'es greu que ja reblanda
celeis que vas me s'orgolha,
car si mos cors re-lh demanda,
no-lh platz que mot m'i responda.*

*Tan sap d'engenh e de ganda
c'ades cuit c'amar me volha.
Be doussamen me truanda,
c'ab bel semblan me confonda!*
(29, vv. 8-11 et 15-18)

Le procès de corruption de l'idéal est commencé. Le troubadour montre son étonnement quand il s'aperçoit que la dame choisie n'est pas celle que sa beauté physique lui faisait croire. En se rendant compte de l'absurdité de son illusion, il accuse la dame de trahison :

14. *Can vei vostras faissos
e-Is bels olhs amoros,
be-m meravilh de vos
com etz de mal respos.
E sembla-m trassios,
can om par francs e bos
e pois es orgolhos
lai on es poderos.*
(17, vv. 57-64)

15. *Qu'eu no posc la pensa durar,
de tal dolor me fai pasmar,
car tan s'amistatz m'esconditz!
Ab bel semblan sui eu traïtz.*
(42, vv. 65-69)

L'amant s'obstine à ne pas admettre le rejet, l'attribuant à de possibles raisons externes, ou aux circonstances :

16. *Mas no s'eschai qu'ilh am tan paubramen;
pero be sai c'assatz for'avinen,
que ges amor segon ricor no vai.*
(41, vv. 33-35)

Le contraste entre la dame réelle et l'idéal du troubadour atteint son point culminant lorsque la communication orale se produit enfin. L'amant se voit forcé d'admettre son échec. Comme l'a dit Jane E. Burns dans son article "The man behind the lady in troubadour lyric"⁴², la dame réelle se caractérise par le fait qu'elle dit "non" à plusieurs reprises. La dame se sert de l'oralité pour exprimer son rejet le plus cruel :

17. *qu'eu l'am d'amor coral,
ela-m ditz: "no m'en chal",
enans ditz que per al
no m'a ira mortal.*
(17, vv. 43-46)

18. *E si-m tenh a tortura
lo seu respos salvatge,
sei olh m'en fan drechura
que-m son del cor messatge;*
(22, vv. 25-28)

Dans certaines occasions, la dame se moque même du troubadour:

19. *No-n faiz mas gabar e rir,
domna, can eu re-us deman;
e si vos amassetz tan,
alres vos n'avengr'a dire.*
(27, vv. 57-60)

Dans d'autres cas, elle reproche au troubadour des erreurs qui, selon lui, ne sont que des fautes qu'elle a elle-même commises :

20. *Soven me rept'e-m plaideya
e-m vai ochaisos troban;
e can ilh en re feuneya,
vas me versa tot lo dan.
Gen joga de me e-s desdai,
que d'eus lo seu tort me conclui.*
(23, vv. 25-30)

21. *S'amor colh, qui m'empreizona,
per lei que mala preizo
me fai, c'ades m'ochaizona
d'aisso don aiochaizo.*
(39, vv. 17-20)

Parfois elle l'accuse sans avoir de raisons apparentes, ou tout simplement, le contredit :

22. *Ilh m'encolpet de tal re
don me degra venir gratz.*

⁴² *Romance Notes*, vol. XXV, 254-270.

23. *e can eu l'en arazona,*
ilh me chamnja ma razo
(39, vv. 31-32)

Dans tous les cas l'oralité est un véhicule de destruction, de négativité. C'est l'agent qui anéantit d'une façon définitive l'idéal de la beauté et de la bonté. Puisqu'elle a permis pour la première fois l'expression de la volonté féminine, elle met en évidence l'incompréhension entre les sexes; et la farce qu'était le rêve de possession créé par l'homme se montre dans tout son ridicule. La mission de l'oralité est de revendiquer l'indépendance de l'identité féminine face à une structure mentale créée pour la définir, la réduire et la soumettre.

L'échec du rêve de pouvoir qui devait permettre à l'homme de s'approprier l'objet de ses désirs, cause un conflit psychologique qui se résout comme s'il s'agissait d'une expérience traumatique. Ce "trauma", pour ainsi dire, fait que le troubadour se tourne vers la dame avec une attitude violente. L'inadaptation entre l'idéal et la réalité provoque l'agressivité et laisse la voie ouvertes à l'agression et à la misogynie:

24. *Ben deuri'om donna blasmar,*
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paraula d'amar
es gran enois e par d'enjan,
c'amar pot om e far semblan alhor,
e gen mentir lai on non a autor.
(20, vv. 49-54)

L'essai de définition d'une nouvelle réalité exige la création d'un nouveau type de femme qui permette à l'homme de croire qu'il connaît cette dame de *mal respos*. C'est le procès de création de la *domna salvatge*. J'ai choisi cette dénomination parce que je considère qu'elle exprime le trait le plus caractéristique de cette nouvelle dame : l'agressivité verbale. L'adjectif *salvatge* apparaît trois fois dans le *corpus* de Bernart de Ventadorn : une fois appliqué à la dame (*c'ades estai vas me salvatj'e grama; 9, v. 4*); dans une autre occasion à ses réponses (*respos salvatge; 22, v. 26*), et une fois encore à son corps (*corps salvatge; 22, v. 43*). Je l'ai adoptée parce qu'il n'y a pas d'autre adjectif qui prédomine pour définir ce type de femme.

Comme tout essai d'appréhension de la réalité, la *domna salvatge* est aussi un idéal, mais un idéal négatif : l'homme peut penser qu'il connaît cette femme, mais jamais qu'il puisse la posséder. De cette manière, le processus finit par l'apparition d'un nouveau phénomène psychopathologique. Le besoin désespéré de saisir et de soumettre la nature féminine était devenu, au début de l'aventure de la séduction, une pathologie qu'avait provoqué, la création de l'idéal positif.

Après la confrontation de cet idéal avec la réalité, et après l'échec de l'amant dans sa recherche, l'expérience traumatique qui en résulte est incorporée à cette pathologie. De cette combinaison naît l'idéal négatif qui incarne le ressentiment et le désespoir d'un homme qui se sent incapable d'approfondir les mystères de l'identité féminine.

De Bernart de Ventadorn à Peire Cardenal - réminiscences d'une société féodale dans les poésies des troubadours

Liisa ERNVALL
Helsinki

Bernart de Ventadorn, poète du grand siècle de *trobar*, a dû écrire ses poésies entre 1150 et 1180 environ. On s'accorde pour classer Bernart de Ventadorn parmi les plus grands poètes lyriques de tous les temps et on admire chez lui, entre autres, la maîtrise de la versification, l'apparente facilité rythmique, la musicalité, la fraîcheur de l'expression qui donne un sentiment de vécu.

Bref : c'est un représentant idéal de la *canço* occitane; un poète qui reste bien élevé, dans le cadre de cette poésie amoureuse, sans déranger personne. Comme devait le noter Moshé Lazar dans l'introduction de l'édition critique la plus récente de l'œuvre de Bernart de Ventadorn⁴³.

L'œuvre poétique de Bernart, en effet, ne connaît qu'un seul sujet: la passion amoureuse. Celle-ci inspire chacune de ses chansons et est la substance de chaque vers. Point de place dans son œuvre pour des poèmes satiriques, politiques ou moralisateurs (sauf quelques strophes çà et là dans le style d'un Marcabrun ou d'un Cercamon ...).

Donc bien que Lazar admette qu'on peut effectivement trouver quelques vers, quelques strophes qui s'écartent en quelque sorte de l'atmosphère générale de l'œuvre, il laisse entendre que ce n'est là qu'un détail insignifiant qui, vu l'ensemble des textes, ne trouble pas vraiment l'image.

L'emploi, parfois abondant, d'images tirées du monde féodal par les poètes de la *canço* est bien connu ; chez Bernart de Ventadorn ce vocabulaire constitue souvent presque l'ossature du poème. Pour m'appuyer sur Marc Bloch, il paraît qu'une transposition du couple amant/femme aimée sur le couple vassal/seigneur féodal était loin de choquer le public vivant dans une société hautement inféodée où le pouvoir féodal exerçait une emprise omniprésente. En revanche, "La confusion de l'être aimé et du chef répondait à une orientation de la morale collective tout à fait caractéristique de la société féodale"⁴⁴.

En fait, plusieurs érudits admettent le postulat que la *fin'amors* est à séparer rigoureusement de la société environnante. Je cite Hamlin, Ricketts et Hathaway⁴⁵ :

En tant que conception littéraire, elle reste exempte des influences sociologiques, et ne s'inspire que des émotions esthétiques.

À peu près contemporain de l'ouvrage cité, le célèbre article d'Erich Köhler⁴⁶ propose cependant une approche sociologique et fonde son hypothèse sur les liens qui unissent l'idéologie courtoise et les modestes chevaliers sans ressources venant de la petite noblesse ou d'origine non-noble.

⁴³ Lazar, Moshé, *Bernart de Ventadorn, troubadour du XIIe siècle. Chansons d'amour*. Paris, Klincksieck 1966, Introduction, 12.

⁴⁴ Bloch, Marc, *La société féodale*, II, Paris, Albin Michel 1940, 42.

⁴⁵ Hamlin - Ricketts - Hathaway, *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*, Genève 1967, 38.

⁴⁶ Köhler, Erich, "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1964, 27-51.

L'élément féodal en soi, si intimement lié à la poésie des troubadours, a, naturellement, été abordé maintes fois par les érudits. En revanche, comme l'a noté Mario Mancini⁴⁷, on a l'impression que, aujourd'hui, l'étude systématique de la métaphore féodale suscite plutôt une sorte de méfiance. On peut encore rencontrer des observations pertinentes sur la métaphore féodale chez Rita Lejeune⁴⁸ qui l'analyse avant tout dans la poésie de Guillaume IX.

J'ai déjà eu l'occasion de classer quelque peu le vocabulaire féodal présent dans l'œuvre de Bernard de Ventadorn. Il s'agissait d'une approche comparative où j'ai étudié, à travers la métaphore féodale, la fidélité de Bernard de Ventadorn surtout vis-à-vis des principes du lien vassalique.

J'ai donc trouvé bien des passages qui devraient (et qui doivent) surprendre et paraître incongrus non seulement dans un contexte féodal, mais encore dans un contexte courtis. Ces passages expriment de l'ironie ; ils peuvent juxtaposer le sacré et le profane ou bien amener, après une magnifique louange et une argumentation serrée, une chute subite dans la banalité la plus quotidienne. Le fait particulièrement intéressant est que ces passages inattendus prennent généralement pour cibles les éléments dont le prestige, tant au sein de la *fin amor* qu'au sein du système féodal, doit être absolu : la Dame ou bien l'hommage vassalique. Parfois la scène, autrement dit le paysage mental du vassal d'amour, est assombri d'une amertume dont le pesantier fait tressaillir dans un environnement qui devrait être celui d'un élégant jeu de société.

Les éléments de ce type présentement, à mon sens, un écart incontestable par rapport à l'idéologie de la *fin amor*. Et tout aussi bien, par rapport à celle du monde féodal.

J'entends reprendre cette étude restée trop superficielle afin de l'approfondir d'une manière essentielle, tout en insistant sur une approche sociologique. Comme point de départ, je tiens qu'aucune poésie ne se crée dans le vide : la société environnante y est toujours présente.

Plus exactement, mon objectif est d'étudier, à la lumière de la métaphore féodale, la manière dont l'idéal de la *fin amor* chez Bernard de Ventadorn se réfère à la réalité historique, en voyant s'il s'y adapte ou s'il s'y heurte. En d'autres termes, je veux étudier dans quelle mesure en définitive Bernard de Ventadorn est, ou éventuellement n'est pas, un adepte de cette esthétique dont on le considère comme l'un des meilleurs représentants. Cela contribuera à fixer également sa part d'originalité au sein de la tradition de la *fin amor*.

Je note également une hypothèse intéressante que Robert Lafont propose dans son article incorporé dans l'ouvrage *Le Chevalier et son désir*⁴⁹. Lafont rattache en effet les verbes *recrezer* et *escondire* que Bernard de Ventadorn utilise par exemple dans une de ses chansons les plus belles, une chanson-clé, "*la lauzeta*", à une rupture idéologique avec la société de la *fin amor*.

Avant d'essayer de déterminer la nature, la fonction et la place de la métaphore féodale chez Bernard de Ventadorn, il est intéressant de rappeler certaines particularités propres à la métaphore. Souvent, elle offre deux faces dont l'une, liée à la métaphore linguistique, souligne le côté dominant de l'objet et l'autre, liée à la métaphore esthétique, autrement dit poétique, invite à voir l'objet d'une façon nouvelle. Une autre fonction bien connue de la métaphore est son emploi pour désigner ce qui - dans telle ou telle société, dans un moment donné de l'histoire - n'a pas le droit d'être exprimé. D'autre part, la métaphore peut également s'attacher à un objet que l'on aime particulièrement. Bref, il semble qu'une

⁴⁷ Mancini, Mario, *Metafora feudale*, Il Mulino, Bologna 1993, 163.

⁴⁸ Lejeune, Rita, "Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine", *Airi del VIII Congresso internazionale de Studi Romanzi*, Vol. II, Firenze 1956, 227-248.

⁴⁹ Lafont, Robert, *Le Chevalier et son désir*, Ed. Kimé, Paris 1992, 192-193.

des caractéristiques de l'expression métaphorique est son rattachement aux sensations et aux sentiments forts.

A côté de la *canço*, obligée donc, semble-t-il, de s'appuyer sur la métaphore pour décrire son entourage, j'entends étudier le *sirventés* qui, par définition, *décrit la société*.

Peire Cardenal, cadet de Bernard d'un demi-siècle environ, est un des maîtres du *sirventés* moral et, en tant que tel, est souvent placé parmi les plus grands satiriques de tous les temps. Poète du XIII^e siècle, Peire Cardenal a donc vu changer la société du *trobar* et les féodalités adopter éventuellement de nouvelles pratiques par les effets de la croisade.

Le thème du changement des valeurs, de l'altération des mœurs est constamment présent chez Peire. Cependant, comme on vient de le noter, Bernard avait déjà exprimé sa désillusion vis-à-vis de l'Amour qui se fait souvent traître et donc, si j'ose dire, vis-à-vis de l'exercice du Pouvoir qui ne respecte pas ses engagements. Avec le changement du siècle, avec le changement du *trobar*, les cibles de la critique ou bien les éventuelles réminiscences d'une société féodale changent-elles ?

Dans la recherche de la norme à laquelle l'œuvre poétique à étudier doit se référer, je suis donc deux pistes : l'une, esthétique et l'autre, historique. Au niveau historique se rattache l'histoire des mentalités.

L'étude du niveau historique dans lequel la métaphore puise ses images profite des recherches les plus récentes des historiens⁵⁰. Ces travaux ont contribué à modifier, voire bouleverser, les conceptions concernant l'avancement du féodalisme dans le Midi de la France du XIII^e siècle. Il convient, naturellement, de ne pas oublier que, en ce qui concerne les féodalités, les pratiques devaient varier d'une manière essentielle d'une région à une autre.

Puisque les renseignements sur la personne physique de Bernard de Ventadorn ainsi que sur sa vie sont minimes, à part la fameuse épithète de *Lemozi* qui accompagne souvent son nom dans les textes de l'époque, les rapprochements plus précis avec les féodalités de telle ou telle région seraient impossibles. D'autre part, on considère que Bernard a dû se déplacer relativement beaucoup durant sa vie et une telle optique contribue à élargir la dimension historique d'une manière tout à fait intéressante. Pour Peire Cardenal, son activité professionnelle et ses déplacements sont un peu mieux connus.

Pour l'histoire des mentalités, je constate d'abord le grand intérêt de la littérature narrative occitane de la même époque, même si elle est un peu postérieure à l'œuvre des troubadours. Le fait par exemple que *Flamenca* nous offre une parodie des convenances de la *fin amor* est loin d'être négligeable. Je pense même que, du côté français, une étude des fabliaux et de leur apport sur le rire médiéval pourrait amener un enseignement intéressant. Naturellement, une bonne connaissance de la tradition littéraire et, par conséquent, du goût de l'époque, est utile pour l'histoire des mentalités, mais elle est tout aussi utile pour mieux comprendre les objectifs de l'emploi de la métaphore en général. Je ne pourrais donc jamais trop souligner l'importance de l'étude du domaine troubadoursque précédant les deux poètes choisis ainsi que de celui qui est leur contemporain.

D'autre part, une information toute aussi précieuse sur les mentalités du XII^e siècle nous est proposée par les chartes, particulièrement bien conservées dans les archives des provinces méridionales. Les chartes nous révèlent par exemple les antagonismes et les conflits d'intérêts régnant entre différents groupes. Cette lecture nécessite tout de même une grande vigilance, car les chartes transmettent également un vocabulaire et des formules d'expression qui sont propres à ces différents groupes sans qu'on puisse les transposer dans le langage des troubadours.

⁵⁰ Avant tout: Bonnassie, Philippe, "Du Rhône à la Galice: genèse et modalités du régime féodal", *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranéen (Xe-XIII^e siècles)*, Paris 1980, 17-44.

A propos de l'œuvre de Raimon de Cornet copiée en Catalogne

Pilar OLIVELLA MADRID
Universitat de Barcelona

En 1888, J. B. Noulet et C. Chabaneau publièrent les poèmes conservés dans deux manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse reliés sous le nom de *Registre Cornet* (manuscrit 500.010). Les deux manuscrits toulousains (A et B) contenaient, entre autres, quelque cinquante-trois pièces du poète de la première moitié du XIV^e siècle, Raimon de Cornet.⁵¹

En dépit de la qualité de ce travail, la lecture d'une importante partie de la poésie de Cornet était très difficile à cause de la grande quantité des lacunes du texte présenté par le *Registre Cornet* fort détérioré.

Heureusement, quelques années plus tard, J. Massó i Torrents fit connaître dix-huit de ces cinquante-trois poèmes du manuscrit de Toulouse tirés du luxueux chansonnier Sg de la Bibliothèque de Catalogne (manuscrit 146).⁵²

Cependant, aucune des deux éditions ne tint compte des variantes textuelles que présentaient ces deux manuscrits. Ainsi donc, le premier problème auquel on est confronté quand on tente d'aborder la poésie de Raimon de Cornet est précisément la difficulté de lire l'ensemble de son oeuvre.

C'est le motif pour lequel j'ai décidé de consacrer ma thèse de doctorat, que je rédige en ce moment, à l'élaboration d'une nouvelle édition, critique, des dix-huit poèmes de Raimon de Cornet conservés à la fois dans le chansonnier Sg de la Bibliothèque de Catalogne et dans le manuscrit A de la Bibliothèque de l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse. Le bon état de conservation du chansonnier catalan me l'a fait adopter, en dépit de sa graphie catalanisante, pour manuscrit de base de l'édition, qui tient toujours compte des leçons du manuscrit toulousain, que j'ai collationné dans l'apparat critique.⁵³

L'étude des dix-huit poèmes de Raimon de Cornet copiés dans le chansonnier Sg m'a été suggérée, voici quelques années, par Lola Badia, en fonction de l'intérêt qu'il pouvait y avoir à connaître et situer dans le contexte littéraire catalan du XIV^e siècle l'œuvre d'un poète d'origine occitane dont le succès fut considérable dans la Catalogne de la fin du moyen âge.

⁵¹ Noulet-Chabaneau (1888) ont considéré comme perdus les folios du ms. A qui contiennent un fragment du premier des poèmes qui y sont copiés (*Ins en la font de cobeyrat se bayna*, Sg-VII) et certains vers du sirventès *Dels soppits trobadors*, qui accompagne le *Doctrinal* de Cornet (v. Zufferey 1981 : XIX et 53, 14 et notre note 14). Toutes les références aux poèmes du manuscrit *Registre Cornet* proviennent de l'édition Noulet-Chabaneau (1888) et seront précédées du sigle A.

⁵² V. Massó (1915-1916) : Sg-I (A-XII) ; Sg-II (A-XV) ; Sg-III (A-XX) ; Sg-IV (A-XVI) ; Sg-V (A-XXIII) ; Sg-VI (A-VIII) ; Sg-VII (absent de Noulet-Chabaneau 1888 ; v. la note précédente) ; Sg-VIII (A-XXV) ; Sg-IX (XXVII) ; Sg-X (A-LIV) ; Sg-XI (A-XIX) ; Sg-XII (A-VII) ; Sg-XIII (A-X) ; Sg-XIV (A-LI) ; Sg-XV (A-XLVII) ; Sg-XVII (A-XXXII) ; Sg-XVIII (A-XIV) ; Sg-XIX (A-XXII) ; il faut tenir compte de ce que Massó édite dix-neuf compositions, dont l'une (Sg-XV : "Toz temps azir falseiaz ez engan") appartient à Peire Cardenal (v. Zufferey 1981 : 60). Toutes les références aux poèmes du manuscrit Sg proviennent, sauf indication contraire, de l'édition Massó et sont précédées du sigle Sg.

⁵³ J'ai présenté un premier essai d'édition dans la thèse de licence que j'ai soutenue à l'Université de Barcelone en février 1994. Sur les études sur Raimon de Cornet postérieures à Noulet-Chabaneau 1888, v. la bibliographie de Zufferey 1981 : 50 ; v. aussi Nelli 1963 : 265 et sq., Casas Homs 1969 : 34-36 et 161-203, Nelli 1977, Monson 1981 : 150-155, Bec 1984, Perugi 1985 : 70-143, Huchet 1990, Olivella 1996 (sous presse) et Schulze-Busacker 1997.

I. La transmission catalane de l'œuvre de Cornet

Il y a trois manuscrits qui témoignent, dans le domaine de la couronne d'Aragon, de l'intérêt suscité par Cornet en tant que poète et qu'expert en l'art de trobar : le chansonnier Sg, le manuscrit 239 et le chansonnier Vega-Aguiló, tous trois conservés dans la Bibliothèque de Catalogne.

Le chansonnier Sg (manuscrit 146 de la Bibliothèque de Catalogne)

Le chansonnier Sg, compilé dans le troisième quart du XIV^e siècle, nous a conservé, à côté de la production de Cerverí de Girona et d'autres troubadours des XII^e et XIII^e siècles, un échantillon de la poésie d'origine troubadoursque du XIV^e siècle : les dix-huit poèmes de Raimon de Cornet, onze pièces du Roussillonais Joan de Castellnou, une du Gascon Peire de Ladis, attribuée à Castellnou⁵⁴, et dix-huit compositions d'autres poètes d'origine occitane ou catalane, dont treize ont participé au concours du Consistoire de Toulouse.⁵⁵

L'œuvre lyrique de Raimon de Cornet (et de certains de ses collègues occitans) parvient donc chez nous à une date très proche de sa composition, si nous admettons, avec Jeanroy (1941 : 34), que l'activité de Cornet, par exemple, a eu lieu entre les années 1320 et 1349 à peu près. Cette proximité chronologique entre composition et copie indiquerait l'existence de contacts et d'échanges culturels fluides entre la Catalogne et l'Occitanie, encore au XIV^e siècle.

Si nous devons prendre en compte l'information que nous fournit le chansonnier Sg, la production lyrique de Raimon de Cornet qui intéresse le plus la Catalogne fut celle que le poète composa selon les canons les plus classiques de la lyrique troubadoursque. Les compositions consacrées à l'amour occupent ainsi une place privilégiée dans les goûts littéraires du public potentiel du manuscrit, qui ignore, en revanche, les textes de Cornet qui traitent des thèmes liés avec l'histoire et la société occitanes du XIV^e.⁵⁶

Le chansonnier Sg, chronologiquement un des derniers chansonniers provençaux, se distingue surtout par l'élégance de sa fabrication et par la sélection des auteurs qu'a opérée le compilateur, qui semble travailler dans l'intention de confectionner une sorte d'anthologie de la poésie occitane, à partir de la sélection de pièces d'auteurs prestigieux qui peuvent être pris comme références par la nouvelle production littéraire catalane (Asperti 1985 : 73). Si l'on examine les buts de l'anthologiste, il est notable qu'il place au même niveau la lyrique des XII^e et XIII^e siècles et la poésie nouvelle du XIV^e siècle, intégrée sans la moindre rupture dans le processus de copie du manuscrit : bien au contraire, "il canzoniere si presentava compiutamente unitario e continuo" (Asperti 1985 : 71-72, note 30).⁵⁷

⁵⁴ V. Masso 1914 : Sg-III (A-LII). Sur Peire de Ladis, v. la bibliographie de Zufferey 1981 : 41-42 et Perugi 1985 : 137-142. Sur Castellnou, v. l'édition de Massó 1914 et la bibliographie de Zufferey 1981 : 30 ; v. aussi Casas Homs 1969 et Perugi 1985 : 137-142.

⁵⁵ Sur le chansonnier Sg, v. Ugolini 1933-36, Zufferey 1981 : XXXIII-XXXIX, Asperti 1985 : 71-77, Zufferey 1987 : 248-274 et Avallé 1993 : 104-105.

⁵⁶ Le chansonnier Sg nous a transmis toute la production de Cornet consacrée à l'amour que nous connaissons, à l'exception des poèmes A-XI (incomplet dans A), A-XIII et A-LIII. Les poèmes Sg-I, Sg-II, Sg-IV, Sg-VI, Sg-X, Sg-XII et Sg-XVIII développent le thème traditionnel de la requête du joy amoureux ; les vers Sg-VIII, Sg-IX et Sg-XIX sont des compositions de réflexion théorique sur l'amour ; Sg-XIII et Sg-XIV sont des pièces de ton humoristique où s'intervertissent les schémas propres à la "fin'amor" ; Sg-III, Sg-V, Sg-VI sont des poèmes moraux ; Sg-XI est une chanson adressée à la Vierge ; Sg-XV un sirventès sur les échecs et Sg-XXI un *partimen* avec A. Alaman.

⁵⁷ Le chansonnier Sg n'est pas seul à inclure Cornet parmi des troubadours classiques ; c'est également ce que fait un manuscrit aujourd'hui perdu, peut-être de 1352, propriété de Mario Equicola, et dont nous connaissons en partie le contenu grâce à des notes d'Angelo Colocci, conservées dans le ms. Val. 4817 (39v-40v). Selon

Un coup d'œil aux noms des auteurs des compositions recueillies dans le chansonnier (Raimbaut de Vaqueiras, Bernart de Ventadorn, Jaufré Rudel, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh, Guilhem de Sant Leidier, Ponç de Capduelh, Cerverí de Girona et Guillem de Berguedà) nous permet d'évaluer l'ascendant qu'a dû exercer, sur la tradition catalane ultérieure, une compilation qui réunit des poèmes de troubadours d'une célébrité notoire dans le domaine de la lyrique.

La majorité de ces troubadours, d'ailleurs, sont étroitement liés au monde poétique de la Couronne d'Aragon, du fait qu'ils soient nés en Catalogne, que leurs textes soient souvent copiés dans des manuscrits de main catalane, ou à cause de leurs contacts personnels avec la couronne catalano-aragonaise.

Si le compilateur était bien d'origine catalane, cela justifierait amplement sa préférence pour Cerverí de Girona et l'addition à la fin du manuscrit, de quatre chansons de Guillem de Berguedà.⁵⁸

Le choix d'Arnaut Daniel, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn et Raimbaut de Vaqueiras, par exemple, peut s'expliquer non seulement par la valeur d'autorité que ces troubadours ont acquise, avec le temps, dans la lyrique romane, mais aussi par le succès dont ils ont joui chez nous, et dont témoignent tant leur présence dans les chansonniers catalans, jusqu'assez loin dans le XV^e siècle, que leur influence sur certains des poètes catalans post-troubadoursques tels Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Gilabert de Pròixita, Guillem de Masdovelles ou Bernat Hug de Rocaberti.⁵⁹

D'autre part, les relations du roi Alfons el Cast (1162-1196) avec Arnaut Daniel, Guillem de Berguedà, Giraut de Bornelh, Raimbaut de Vaqueiras, Bertran de Born, et peut-être Ponç de Capduelh aident à mieux comprendre, si besoin est, la présence de ces poètes dans le chansonnier catalan.⁶⁰

La poésie de Raimon de Cornet, et de certains de ses contemporains, partage donc l'affiche avec certains des grands noms de la lyrique des troubadours, dont la réputation et la tradition manuscrite étaient de premier plan dans le royaume d'Aragon. Ce voisinage manuscrit a pu faciliter la connaissance des compositions de Cornet dans les cercles culturels catalans des XIV^e et XV^e siècles, qui portaient encore un vif intérêt à la poésie d'origine troubadoursque.

Le manuscrit 239 de la Bibliothèque de Catalogne

Le manuscrit 239 de la Bibliothèque de Catalogne, du dernier quart du XIV^e ou du début du XV^e siècle, est un recueil de traités de grammaire et d'arts poétiques d'époques et d'auteurs divers, qui réserve une place au *Doctrinal* (1324) de Cornet, accompagné de la

Colocci, ce codex était formé de compositions de troubadours classiques (A. de Pegulhan, G. Faudt, B. de Ventadorn, R. de Vaqueiras, par exemple) et présentait, pour le moins, le poème *Si nom te pro* de Raimon de Cornet (Sg-I, A-XII) ; v. le contenu du chansonnier dans Debenedetti 1911 : 216-217, à quoi il faut ajouter les remarques d'Asperti 1985 : 73.

⁵⁸ L'influence de Cerverí de Girona dans la tradition littéraire catalane est évidente, par exemple, dans le *Cançonnet de Ripoll* (v. Riquer 1984 : II, 9-20 et Badia 1983 : 101-109) ; sur la connaissance de l'œuvre de Cerverí en Catalogne pendant le XIV^e et le XV^e siècles, v. Cingolani 1990-91 : 46-48.

⁵⁹ Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Cerverí de Girona, Guilhem de Sant Leidier et Raimbaut de Vaqueiras survivent encore dans la tradition catalane du XV^e siècle grâce au compilateur du chansonnier Vega-Aguiló (v. Bonigas 1988 : 7-22). Sur le prestige d'Arnaut Daniel et Jaufré Rudel en Catalogne, v. Riquer 1994 : 49-55 et Riquer 1983, I : 153.

⁶⁰ Sur les rapports entre le roi Alfons et les troubadours provençaux, v. Cluzel 1957-58 : 324-328 et Riquer 1959. Sur la continuité du lien entre la noblesse catalane et la poésie occitane au XIV^e siècle, v. *infra*.

Glosa ou *Glosari* (1341) de Joan de Castellnou, texte qui recense les erreurs que commet Cornet en élaborant son *Doctrinal*.⁶¹

Les deux poètes ont dédié leurs œuvres au comte Pere de Ribagorça (à partir de 1322), et d'Empünes (à partir de 1325 jusqu'à 1341, quand il échange avec son frère Ramon Berenguer ce comté contre celui de Prades), fils de Jaume II d'Aragon et, depuis 1338, conseiller de son neveu le roi Pere III.

Raimon de Cornet achève le *Doctrinal* en exprimant le désir que son livre parvienne à "An Pedro, filh del Rey d'Arago", qu'il tient pour un homme sage, sensé et noble, connaisseur en l'art de trouver, courtois et noble amoureux. D'ailleurs, conscient des difficultés que la lecture du traité peut représenter pour le jeune comte, il s'offre à lui rendre visite pour lui expliquer tout ce qu'il ne pourrait comprendre : "Ez et mi grans honors/Si vol rosa/Yrai son cors vezer/Per fer tot son plazer/E per mostrar lo sen/Del libre quo s'enten."⁶²

Le fait que Cornet ait terminé son petit traité quelques mois à peine après la date officielle de la fondation du Consistoire de Toulouse (novembre 1323), et, surtout avant la première rédaction des *Lays d'Amors*, a relié la genèse du *Doctrinal* aux conversations qui ont précédé la constitution du cénacle toulousain et la première rédaction des *Lays d'Amors*.

J. Anglade, par exemple, soutient que la décision de Cornet de composer le *Doctrinal* aurait été provoquée par la convocation du premier concours toulousain en 1324, si bien que le poète aurait conçu son texte dans l'intention d'en faire un manuel à l'usage des participants au tournoi du Consistoire, encore dépourvu de règlement poétique officiel (Anglade 1919-20 : 99-102).⁶³

Cependant, malgré les possibles relations entre Cornet et le Consistoire, avant et après la rédaction du *Doctrinal*, il ne faudrait pas oublier que le seul manuscrit qui nous ait intégralement conservé, le *Doctrinal* est un manuscrit catalan⁶⁴, et que Cornet, et ensuite Castellnou, ont dédié leurs œuvres, comme on l'a vu, à l'infant Pere de Ribagorça.

Si l'on tient compte de ces circonstances, il semble permis de supposer que Cornet a peut-être conçu le *Doctrinal* en ayant davantage à l'esprit les besoins des cercles culturels catalans, avides de directives, que ceux des participants au concours du Consistoire. De même que, par exemple, Joan de Castellnou a écrit son traité rhétorique et grammatical intitulé *Compendi* (peut-être avant 1341), à la demande du "noble e discret en Dalmau de

⁶¹ Le manuscrit 239 contient dix traités : Le *Mirall de trobar* de Berenguer d'Anoia, les *Regles de trobar* de Jofre de Foixà, les *Razos de trobar* de Ramon Vidal de Besalú, la *Doctrina de compondre dictats*, le *Compendi* de Joan de Castellnou, la *Doctrina d'acort* de Terramagnino da Pisa, le *Doctrinal* de Raimon de Cornet (avec la *Glosa* de Castellnou), *Las flors del gay saber* et le *Libre de Concordances* de Jaume March, copié par un manuscrit différent du reste du recueil. Sur le manuscrit 239, v. Li Gotti 1952 : 24-51, Palumbo 1955 : vii-viii, Marshall 1972 : xi-xii et Vidal Alcover 1984 : 7-11.

⁶² V. Casas Homs 1969 : 201, vv. 527-535. Castellnou accompagne son œuvre d'une lettre où il explique les motifs qui l'ont poussé à écrire la *Glosa* et où il révèle que, avant de le faire, il avait proposé à Cornet de corriger lui-même le *Doctrinal*, "car obra on eran contengudas errors non era traieidora a fill de rey ni a deguna persona notable, ni encara a altra" (Casas Homs 1969 : 203).

⁶³ V. aussi Jeanroy 1941 : 63-64, Casas Homs 1969 : 35 et Tavan 1989 : 304-309.

⁶⁴ Seul nous a transmis complet le *Doctrinal* le manuscrit 239 de la Bibliothèque Nationale de Madrid). On peut parvenue une copie du XVIII^e siècle (manuscrit 13405 de la Bibliothèque de Catalogne dont nous est toutorific suivre la trace du traité dans deux autres manuscrits : le *Registre Cornet*, déjà mentionné, et le manuscrit D. 465 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milan. Les folios 1r-1v du manuscrit A du *Registre Cornet* contiennent quelques vers du sirventès par lequel Raimon de Cornet achève son *Doctrinal*, sans qu'il y ait pour autant de traces de la part théorique de l'œuvre (v. Zufferey 1981 : 53, 14 et note 4) ; l'absence du *Doctrinal* du *Registre Cornet* pourrait être l'indice d'une circulation indépendante des deux textes. Par ailleurs, le manuscrit milanais est un recueil factice d'œuvres diverses ; la pièce 31 (fol. 284-285) contient la fin du *Doctrinal*, un fragment du sirventès qui l'accompagne et la lettre avec laquelle Castellnou envoie sa *Glosa* à Pere de Ribagorça, document que nous ne connaissons que par cette source (v. Casas Homs 1969 : 203).

Rochaberti, fill que fou del molt noble en Dalmau de bona memoria, Vezcomite de Rochaberti", membre d'une illustre famille catalane aux goûts poétiques bien connus.⁶⁵

Le lien direct possible entre la rédaction du *Doctrinal* et le monde littéraire catalan s'accorde parfaitement avec ce qu'on sait de l'attraction exercée par les textes théoriques dans le royaume d'Aragon⁶⁶ et surtout avec l'intérêt de l'infant Pere pour la pratique poétique.

La dédicace de Cornet est une des premières références que nous connaissons du goût pour la littérature de Pere de Ribagorça, un goût dont nous verrons la matérialisation, quelques années plus tard, dans sa participation en 1329 à la fête du couronnement de son frère Alfons, rapportée en détail, par le chroniqueur Munianer. En cette occasion, Pere de Ribagorça "en escun menjar que aportà deia una dansa novella que ell havia fet", le jongleur Ramasset⁶⁷ récita un "serventesc novell que el senyor infant En Pere hac fer", le jongleur Comí "una canço novella que hac fet a lo dit senyor infant En Pere" et Novellet "set-cents versos rimats", également de l'infant Pere.

Il y a encore d'autres preuves de l'intérêt de Pere de Ribagorça pour la littérature : en 1331, à l'occasion de son mariage avec Joana de Foix, l'infant reçut une lettre de son neveu, le futur Pere III, où il lui recommandait son jongleur Alfons Fernàndez, qui voulait participer à la fête des noces. Il est possible qu'il ait participé en 1338 à un tournoi poétique célébré dans la ville de Lleida. En 1355, Pere el Cerimoniós lui envoie de Sardaigne un sirventès où il était question du "bon ayre e la nobleza" de l'île.⁶⁸

La manie poétique de Pere de Ribagorça l'a peut-être conduit à avoir des relations avec d'autres poètes catalans, comme Pere de Vilademany et Dalmau de Castellnou que nous connaissons grâce au *Cançoner de Ripoll*, compilé durant la première moitié du XIV^e siècle. Ce recueil s'ouvre précisément par la copie de trois traités de grammair : les *Regles de Trobar*, que Jofre de Foixà a écrit sur l'ordre du roi de Sicile, le futur Jaume II, et deux courts traités anonymes sur les genres poétiques et les rimes.⁶⁹

Compte tenu de ce panorama, il n'est pas étonnant que Pere de Ribagorça, et d'autres apprentis-poètes aient vu d'un bon œil les préceptes théoriques de Raimon de Cornet et les observations minutieuses de Joan de Castellnou.⁷⁰

⁶⁵ V. Casas Homs 1969 : 80 et Jeanroy 1941 : 103-104.

⁶⁶ Sur l'importance des textes théoriques en Catalogne, v. Cingolani 1990-91 : 65 et 116-117.

⁶⁷ Dans un vers moral dédié au roi Alfons el Benigne, Joan de Castellnou cite un jongleur du nom de Ramac que Martí de Riquer identifie avec le Ramasset mentionné par Munianer (Riquer 1983 : II, 24) ; v. les vers de Castellnou : "Si mos vers es fargatz de motz leyaals, / Reys d'Arago, senyor mieus, vos etz tals / que l'entendretz ses glos e ses lectura / E tu Ramac, car te ve per natura, / fay li-n prezen a ley de bon missatge" (Massó 1916 : XI : vv. 50-54).

⁶⁸ Pere de Ribagorça est par ailleurs l'auteur d'un traité sur le gouvernement des princes dédié à son neveu Pere III (*Tractatus de vita et moribus et regimine principum sive Comentarium in primum librum Regum*). Il faut encore signaler que la famille March (plus exactement le poète Pere March) était en relations étroites avec Pere de Ribagorça et son fils Alfons de Gaudia (v. Cabré 1993 : 13-15 et 34-38). Sur la personnalité de Pere de Ribagorça, v. Pou 1930 : 308-396, Badia 1983 : 24-29 et Cabré 1993 : 34-38, ainsi que la bibliographie qui s'y rapporte.

⁶⁹ V. Badia 1983 : 138 ; sur les relations de Pere de Ribagorça avec le *Cançoner de Ripoll*, v. Badia 1983 : 37 et 153.

⁷⁰ Le Roussillonais Joan de Castellnou est un bon exemple des liens existants entre la poésie en langue d'oc et la noblesse catalane : il a dédié deux de ses poèmes (Massó 1914 : I, XI) au roi Alfons el Benigne et deux autres au roi Pere III el Cerimoniós (Massó 1914 : IX, XII) ; un de ces textes est un sirventès, écrit entre 1339 et 1343, dans lequel le poète appelle à lutter pour la "fin amor" les grands seigneurs de Catalogne, d'Aragon, du Roussillon, de Valence, de Majorque et de Sardaigne, parmi lesquels figurent les trois infants d'Aragon : Pere de Ribagorça, Ramon Berenguer et Jaume d'Urgell (v. Massó 1914 : XII et Pagès 1945 : vv. 32 sq.). v. aussi la note 17 de cette communication ; sur Ramon Berenguer et Jaume d'Urgell, v. *infra*.

Toutefois, Pere de Ribagorça n'est pas le seul membre de la maison de Catalogne à avoir reçu l'hommage des poètes occitans ; d'autres poètes, présents dans le chansonnier Sg, expriment eux aussi leur respect pour la noblesse catalane :

Jacmes de Tolosa dédie un de ses poèmes au frère de l'infant Pere, Ramon Berenguer (1308 ? -1364-5), comte de Prades (de 1324 à 1341) et d'Empúries (à partir de 1341). Le texte de Jacmes de Tolosa s'achève par ces mots : "L'infan Ramons Beringier es castells/on se recuyt qui d'amor es feriz,/e pus sos cors de be far no s'esditz/vol ma xanço en loch d'altres joys" (Jeanroy 1940 : VII, vv. 45-48).⁷¹

D'autre part, Berran del Falgar adresse deux de ses poèmes aux comtes d'Urgell, Jaume I d'Urgell (1320-1347), fils du roi Alfons el Benigne et comte d'Urgell à partir de 1328, et Cecília de Comenges (? - 1384).⁷²

La première des compositions est dédiée à la comtesse d'Urgell à qui le poète adresse ces mots : "Preiz e valor per vos crey s'enanticha/Dona d'Urgell, comtessa, tan etz pros,/car de loch etz per que vivez tals vos/qu'eu no crey may que bos laus vos falischa" (Jeanroy 1940 : XV, vv. 53-56).

La seconde pièce, copiée à la fin du chansonnier Sg par une main de la fin du XVe siècle, porte cette dédicace : "Prous coms d'Urgell, vostra yen ben volguda/sia, per vos, co-s tany de senyor bos,/E fa-us doptiar en loch es en sasos,/car simplitat fay la gent viciosa" (Jeanroy 1940 : XVIII, vv. 53-56).⁷³

Nous l'avons vu, Ramon de Cornet, Jacmes de Tolosa et Beltran del Falgar rendent compte de l'intervention de nobles catalans (Pere de Ribagorça, Ramon Berenguer et les comtes d'Urgell) dans la conservation et le développement de la lyrique occitane du XIVe siècle, qui a peut-être trouvé autour de la couronne catalano-aragonaise le soutien et peut-être même la protection dont elle avait besoin à une époque, ne l'oublions pas, de graves conflits au nord des Corbières.

Le chansonnier Vega-Aguiló (manuscrits 7 et 8 de la Bibliothèque de Catalogne)

Le chansonnier Vega-Aguiló, sûrement confectionné entre 1420 et 1430, est le chansonnier catalan le plus important avant Ausiàs March. En ce qui concerne les textes lyriques, ce manuscrit a conservé, en même temps que des compositions de troubadours des XIe et XIIIe siècles, une bonne partie de la poésie catalane post-troubadouresque (Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer, Gilibert de Pròixita, Pere et Arnau March, etc.), et des compositions d'autres poètes de la fin du XIVe et du début du XVe siècle qui, comme fra Basset, Lluís Icart, Joan Casanassas, Gabriel Ferruç, etc., ont participé aux concours du Consistoire de Toulouse. Le chansonnier Vega-Aguiló incorpore aussi un échantillon de la nouvelle poésie française du XIVe s., représentée par Guillaume de Machaut et Oton de Grandson.

Une main de la fin du XVe siècle ou du début du suivant, a ajouté au corps du chansonnier le poème didactique de Cornet intitulé *Guardadors* (figurant aussi dans le

⁷¹ Le chansonnier Sg nous a conservé une autre chanson de Jacmes de Tolosa "coronada" par le Consistoire (Jeanroy 1940 : VI) : v. aussi Zufferey 1981 : 28.

⁷² Nous connaissons Berran del Falgar par ces deux seuls poèmes et par sa participation à la révision des *Lays d'Amors* (v. Anglade 1919-20 : I, 15 et 37) ; v. une brève notice sur ce poète par Jeanroy 1941 : 115 et Zufferey 1981 : 17.

⁷³ Les rapports de Jaume d'Urgell et de sa femme (depuis 1335) Cecília de Comenges avec le monde occitan ne doivent pas surprendre, si l'on se souvient des origines de la comtesse d'Urgell et des conflits causés par l'héritage du comté de Comenges, à la mort du père de Cecília, le comte Bernat VIII de Comenges (1336), et de son frère Joan I (1339) : v. Higounet 1947.

Registre Cornet), preuve tangible que la poésie de Cornet, au moins pour son versant moralisateur, a continué à circuler en Catalogne jusqu'aux XVe ou XVIe siècles.⁷⁴

II. A propos du poème *Aras fos hieu si malaucz e cotzatz* (Sg-I)

L'élaboration de l'édition critique des dix-huit poèmes de Cornet copiés dans les manuscrits Sg et Registre Cornet réserve une surprise d'un indéfinissable intérêt ecdotique pour l'éditeur : la grande quantité de variantes équipollentes présentes dans certains poèmes, variantes pouvant remonter à l'auteur ou être l'œuvre d'un copiste.

Ces divergences textuelles, volontaires ou non, sont de types divers, les plus communes étant les variations dans l'ordre des mots. Ce type de modification, en principe, ne pose pas de problème d'interprétation des passages affectés et n'entraîne pas de différences essentielles de sens entre les versions des manuscrits Sg et A.⁷⁵

Il faut cependant aller parfois chercher la cause de l'altération de l'ordre dans l'intervention du copiste du manuscrit Sg (ou de l'un de ses modèles), vu que la leçon présentée est évidemment erronée et difficilement imputable à l'auteur du texte.

C'est ce qui se produit, par exemple, dans la version catalane du poème "Car vey lo mon de mal pugat al cim" (Sg-III, A-XX), où un changement de l'ordre des mots à la rime ("parlar"/"dar" au lieu de l'indispensable "cutxos"/"ahondos") rend défectueux le lien entre la dernière strophe et la *torrada* du poème :

"que ja nuyls homs trop cutxos de parlar,
per re cosseyll ahondos no pot dar,
ni far negeys que sos digts no biaysse,
motas de vetz, qui de ven se vol paysse.

Roza de may, Dona, ben es razos
que vos preguetz vostre fyll i glorios
que-ls mals e-ls dans e-ls crims nostres abaysse,
tan que per nos no-l caylla ges iraysse." (Sg-III, vv. 61-68)

Le manuscrit A présente la leçon correcte :

"Que ges nulhs oms de parlar trop coytos
No pot per re dar cocelh ahondos,
Nis pot ges far que sos digts no biayshe
Motas de vetz qui de ven se vol payshe.

Roza gentils, Dona, ben es razos
Que vos preguetz vostre filh glorios

⁷⁴ V. Bohigas 1988 : XXIV ; la même main a ajouté un poème moral de Jaume Rovira (LVIII) et un sirventés de Peire Cardenal (LIX). Le chansonnier Vega-Aguiló contient aussi une *cobla esparsa* anonyme provenant du poème de Peire Cardenal *Ins en la font de cobeyat se boyna*, que le chansonnier Sg attribue à Raimon de Cornet (v. Bohigas 1988 : XXV). Sur le chansonnier Vega-Aguiló, v. Bohigas 1982 : 219-247, Asperti 1985 et les nuances de Cabré 1990-1991, dont je partage l'avis, ainsi que Bohigas 1988.

⁷⁵ Voici des exemples de variations sans incidence sur le sens du texte : "Donch plasta vos, na Flors de bel escuyll" (Sg-I, v. 29), "Plasta vos donx, Na Flors de bel escuyll" (A-XII, v. 29) ; "E ges no voll en si notar escuyll" (Sg-III, v. 12), "E ges no voll en si notar escuyll" (A-XX, v. 12) ; "Car yeu la vey d'onor e de pretz mar" (Sg-X, v. 37), "Mas yeu la vey de pretz e d'onor mar" (A-LIV, v. 37) ; *passim*. Dans ce bref commentaire de quelques variantes textuelles des poèmes de Cornet, je suis l'édition Massó (1915-1916), avec quelques modifications empruntées à mon édition.

Quels maïs els dans els crims nostres abayshe
 calha ges irayshe." (A-XX, vv. 61-68)

En fait, ce qui attire vraiment l'attention, c'est le grand nombre de variantes provoquées par la substitution d'un mot ou d'une expression par un synonyme⁷⁶, ou par des mots ou expressions de sens différents. Dans ce dernier cas, le sens du passage affecté se modifie, sans se perdre, de façon qu'on peut songer à la possibilité qu'on soit en présence de deux rédactions différentes d'un même poème.

La composition "Aras fos hieu si malautz e corxatz" (Sg-I, A-XIII), dont le manuscrit A n'a entièrement préservé que la dernière strophe et la *tornada*, est un exemple clair de ce que nous venons de dire. Les fragments du poème conservés dans le manuscrit toulousain, confrontés avec la rédaction du chansonnier catalan, nous permettent de nous faire une idée du nombre élevé de variantes que contenaient les deux manuscrits. Tenons-nous-en à un exemple :

"Aras fos hieu si malautz e corxatz,
 quez hom de mort no-m pogues ja gandar,
 que mens dos tans me fora que languir
 attenden joy d'amor hon soy liaz,
 que languit ay VII ans a rench complitz ;
 per midons, las, e soferit greu turmen,
 que pauch ni pro no soy per lieys grazitz,
 ans de mos xans ha, ço crey, marrimen." (Sg-VI, vv. 1-8)

".....yeu de tals crims acuzatz
mort nom pogues om gandar
al me fora que languir
d'amor on soy liaz
de say que fuy petitz
a dono leyalmen
nom valc nin fuy grazitz
de cuy chanti soen." (A-VIII, vv. 1-8)

Selon la version du chansonnier Sg, notre poème est une chanson d'amour où l'amoureux se plaint d'attendre depuis sept ans la concession du "joy" amoureux, tout en racontant les souffrances qu'il a dû subir pendant tout ce temps, sans avoir reçu la moindre compensation de son amour (strophes I, II et III). La douleur endurée par l'amoureux ne s'atténue légèrement que lorsqu'il se plonge dans le souvenir des vertus de la dame (strophe IV) ou, surtout, quand il peut s'abandonner au plaisir nocturne du rêve :

"La nuyt, el liieg, can yeu me soy colcatz,
 es pres de jorn ans que puschà dormir,
 pensan de cor can la poray servir,
 e car tener e far sas volentiatz ;
 e puyz amors, can me suy adormitz,
 porta m'en lay, ço-m cugi certamen,

⁷⁶ Voici quelques exemples de variantes synonymiques : "cobrir" (Sg-III, v. 21), "celar" (A-XX, v. 21) ; "ha donat a sentur" (Sg-III, v. 22), "ha volgut revelar" (A-LIV, v. 22) ; "pess" (Sg-X, v. 32), "cugi" (A-LIV, v. 32) ; "amar" (Sg-X, v. 36), "ondrar" (A-LIV, v. 36) ; "coffort" (Sg-XII, 24), "conort" (A-VII, v. 24) ; "tindray ma careytra" (Sg-XII, 33), "prendray ma cartera" (A-VI) ; *passim*.

e soy ab liey, braç a braç, desvestitz,
 per que toz temps volgra viure durmen." (Sg-VI, str. V, vv. 33-40)

L'espace onirique où les désirs se réalisent permet que le poète entre en contact physique avec la dame et obtienne, dans une certaine mesure, la récompense finale du service amoureux, clairement lié avec le plaisir des sens : "e soy ab liey, braç a braç, desvestitz, / per que toz temps volgra viure durmen". La jouissance du plaisir nocturne amène l'amoureux à souhaiter pouvoir "viure durmen" pour toujours.

La chanson s'achève par la requête d'un énigmatique "gaug segon"⁷⁷ que je crois que nous devons mettre d'emblée en relation avec la félicité extrême exposée dans les vers précédents :

"Deis maïs qu'ieu ay pusch esser ben garitz
 per ma roza, no per altra viven,
 per que-il sopley, mas juntatz, ab grans critz,
 que-ll gaug segon me do, qu' a ley me ren." (Sg-VI, vv. 41-44)

Vu le contexte dans lequel se produit la demande du "gaug segon", il est facile d'imaginer que notre poète-amoureux désire, comme d'autres avant lui, que le rêve devienne réalité. S'il en est ainsi, il est très possible que derrière la concession du "gaug segon" ne se cache rien moins que la matérialisation du rêve nocturne dans le monde réel. Cornet exprimerait ainsi son aspiration à jouir d'une relation amoureuse d'aspect nettement sensuel.

Dans l'interprétation de ce passage, il faut pourtant se souvenir de la vision plus puritaine du manuscrit A, qui décrit la scène nocturne avec le protagoniste "toz vestitz" et non "desvestitz" ; une image assurément étrangère à la tradition et même à Cornet lui-même, qui surprit Noullet et Chabaneau⁷⁸ :

"La nuegz, el lieg, quant yeu me soy colcatz,
 Es pres de jorn ans que puesca dormir,
 Pessan de cor cum la sabray servir
 Cretatiems e far sas volentiatz,
 E pueus Amors, quan me soy adormitz,
 Porta m'en lay, som cugi, certamen
 Estar ab lies bras e braç toz vestitz,
 Per que tostemps volgra viure durmen" (VIII, vv. 33-40)

La lecture de ces vers fait penser, dans un premier temps au moins, en une possible intervention de la censure, ou de l'autocensure, dans la rédaction du texte toulousain, surtout

⁷⁷ Nous laissons pour l'instant de côté l'analyse de cette expression figurant dans les poèmes Sg-IV et Sg-VI : "gaug segon" (Sg-IV, v. 16 et Sg-VI, v. 44) et "joy segon" (Sg-IV, v. 42). En revanche, on trouve dans le Registre Cornet : "sobrier gaug" (A-XVI, v. 16) ; "joi plazen" (A-XVI, v. 42) et "jauzimen" (A-VIII, v. 44). J'ai consulté l'essentiel de la bibliographie sur la conception de l'amour et de la relation amoureuse chez les troubadours sans trouver d'expression parallèle au "gaug segon" dans la tradition littéraire antérieure ou contemporaine à Cornet, ni chez ce poète lui-même. Seul l'auteur anonyme de *Flamenca* appelle "jois prumiers" les premières preuves d'amour que la dame donne à son amoureux : "Diabols es fers, [s]ja cap d'an / Merces non l'a d'aitan forçada / Qu'a son amic, una vegada / Savals, que no fassa plazer / Tal que de leis non desesper / E, pos l'aura un plazer fag, / Si pois ii me s'amor em plag / Que no-il fassa tot quan volra, / Segon que tens e luocs sera, / Ben pot saber que-jois prumiers / Era fàises e messongiers", Nelli-Lavaud 1960 : vv. 4274-4284. On ne saurait évidemment pas écarter l'hypothèse que l'expression "gaug segon" soit en relation avec la religion et la spiritualité comme le propose Perugi 1985 : 99-103.

⁷⁸ Les érudits français, qui ne connaissaient pas la leçon du chansonnier Sg, proposaient de corriger le syntagme "toz vestitz" par un hypothétique "ses vestitz" (Noullet-Chabaneau 1888 : 146, note VIII, 39).

si nous nous souvenons que celui qui parle d'amour est un poète du XIVe siècle qui doit coexister avec les idées du Consistori del Gay Saber. Dans cette perspective, on pourrait croire que Cornet, ou un copiste "honnête", animé par la crainte de possibles représailles, nuance (avec peu de subtilité, il faut le dire) le caractère sensuel de l'illusion nocturne.⁷⁹

Il est évident que nous ne saurions exclure la possibilité d'une censure dans la rédaction de la version toulousaine du texte.

Toutefois, j'ai l'impression que le manque apparent de sensualité du passage occitan est opportunément neutralisé par la *tornada* qui ferme le poème, dans laquelle l'amoureux exprime sa conviction d'arriver à obtenir le "jauzimen" de la rose quand elle se sera ouverte :

"Dels mais qu'ieu ay puesc ben esser guertiz,

Sol per midons, no per altra viven ;

Mas botos es de roza gen garnitz

e quant er grans, donar m'a jauzimen." (A-VIII, vv. 41-44).

Si nous nous référons, par exemple, aux idées que les auteurs du *Roman de la Rose* développent sur la pucelle et la rose, le passage de Cornet prend une coloration nouvelle :

Pour le protagoniste du *Roman de la Rose*, cueillir la rose et, plus précisément, son "bouton", revient à voler la virginité de la demoiselle ; mais avant de le faire, il faut attendre le temps nécessaire pour que la rose déploie toute sa beauté.

C'est précisément pour cette raison que, dans la première tentative pour cueillir la rose, Bel Accueil prévient le jeune amoureux du roman : "Frere, vos beez / a ce qui ne puet avenir. / Coment ! me volez vos honir ? / Vos m'avriez bien asoté, / se le bouton aviez osté / de son rosier ; / n'est pas droiture / que l'en l'oste de sa nature. / Vilains estes du demander ! / Lessiez le croistre et amender, / nou voudroie avoir deserté / dou rosier qui l'a aporté / pour nul home vivant, tant l'ains." (Lecoy 1970 : vv. 2892-2903).

Dans le *Roman de la Rose*, nous pouvons parfaitement suivre l'évolution de la fleur souhâtée : "(...) Si con j'oi la rose apressié, / un poi la trovai engroisie / et vi qu'ele estoit puis creile / que quant je l'oi premiers veüe. / La rose auques s'elargissoit / par amont, si m'abellissoit / ce qu'el n'iere pas si overte / que la graine fust descovierie ; / ençois estoit encor enclose / entre les fueilles de la rose / qui amont droites se levoient / et la place dedenz benete ; / si ne pooit paroir la graine / por la rose qui estoit si pleine. / Ele fu, Diex la mervoille / et Amors plus et plus me lie / de tant come ele est embelie / et tot adés estraint ses laz / tant con je voi plus de solaz" (vv. 3339-3360).

Quand l'amant enlève enfin la rose du rosier, il ne s'agira plus d'une pucelle, mais d'une rose vermeille : "(...) Quant g'iere ileuc si anpressiez, / tant fui du rosier apressiez, / qu'à mon vouloir poi les mains tendre / au ransene por le bouton prendre. / (...) / A la parfin, tant vos an di, / un po de greine et expandi, / quant j'oi le bouton elloichié. / Ce fu quant dedanz l'oi toichié / por les fueilletes reverchier, / car je vouloie tout cerchier / jusques au fonz du boutonet, / si con moi samble que bon et. / (...) / par gran joliveté cueilli / la fleur du biau rosier fueilli. / Ainsint oi la rose vermeille. Atant fu jorz, et je m'esveille" (vv. 21664-21750).

⁷⁹ C'est l'idée défendue par Perugi (1985) qui pense que la rédaction de ce poème a été étalée dans le temps à cause de problèmes que les autorités ecclésiastiques auraient causés à l'auteur ; Perugi en conclut : "Il fatto è che et due manoscritti [Sg et A] rispecchiano, senza possibilità di ragionevole dubbio, due redazioni cronologiche scalate" (Perugi 1985 : 99).

De ce nouveau point de vue, donc, le choix amoureux de Cornet prend un sens explicitement sexuel et la *tornada* du manuscrit *Registre Cornet* cesse d'être une "inoffensiva perifrasi del *senhal* consueto a Raimon de Cornet" (Perugi 1985 : 104).⁸⁰

Avec cet exemple, mon intention n'était que de poser l'un des problèmes les plus fréquents quand il s'agit d'apprécier la poésie de Raimon de Cornet : la confrontation entre deux manuscrits (A et Sg) avec une considérable quantité de variantes qui, parfois, suggèrent une réélaboration par l'auteur lui-même ou des innovations d'un copiste audacieux désireux d'adapter à des conventions ou des goûts littéraires, les compositions du poète occitan.

⁸⁰ Perugi (1985 : 104) croit que, par les leçons "roza vestiz", "desvestuz", Cornet "ha inteso coprire pudicamente la nudità di un ben noto topos trovadorico con i panni che gli fornivano gli inquisitori e i fondatori della *Gaya Ciencia*". Perugi accorde peu d'importance à la leçon toulousaine de la *tornada*, qu'il ne considère que comme une periphrase du *senhal* "roza" qu'emploie habituellement Cornet.

BIBLIOGRAPHIE

- Anglade, J. (1919-20) : *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 vols., Privat, Toulouse-Paris.
- Asperti, S. (1985) : "Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo", *Cultura Neolatina*, XLV, 59-103.
- Avallé, A. S. (1993) : *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nouvelle édition de Lino Leonardi, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin.
- Badia, L. (1983) : *Poesia Catalana del segle XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Quaderns Crema, Barcelone.
- Bec, P. (1984) : *Burlésque et obscénité chez les troubadours*, Stock, moyen âge, Paris.
- Bohigas, P. (1982) : "El Cançoner català Vega-Aguiló", *Aportació a l'Estudi de la Literatura Catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelone.
- Bohigas, P. (1988) : *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del cançoner Vega Aguiló*, Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Sanchis Guarnier, 14, Barcelone.
- Cabré, Ll. (1990-1991) : "Bohigas i P., Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del cançoner Vega Aguiló", *Llengua & literatura*, 4, 461-465, Barcelone.
- Cabré, Ll. (1993) : *Pere March. Obra Completa*, Els Nostres Clàssics, col·lecció A, 132, Barcino, Barcelone.
- Casas Homs, J.M. (1969) : *Joan de Castellnou. Obres en prosa*, Fundació Salvador Vives Casajuanca, Barcelone.
- Cingolani, S.M. (1990-1991) : "Nos en leyr tales libros trobermos plazer e recreació". Estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya als segles XIV et XV", *Llengua & Literatura*, 4, 39-127.
- Cluzel, I. (1957-58) : "Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27, 321-373.
- Debenedetti, S. (1911) : *Gli studi Provenzali in Italia nel Cinquecento*, Ermanno Loeschet, Turin.
- Higounet, Ch. (1947) : "Comié et maison de Comenges entre France et Aragon au Moyen Age", *Bulletin Hispanique*, 49, 310-331.
- Huchet, J.C. (1990) : "Le style, symptôme de l'histoire (l'exemple du troubadour R. de Cornet)", *Stylés et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Age. Textes réunis par D. Poiron*, 101-120, Paris.
- Jeanroy, A. (1940) : "Poésies provençales inédites du XIVe siècle d'après le manuscrit de Barcelone", *Annales du Midi*, LII, 241-279.
- Jeanroy, A. (1941) : "La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIVe siècle", *Histoire Littéraire de la France*, vol. XXXVIII, 1-138, Paris.
- Lecoy, F. (1970) : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, 3 vols., Classiques français du Moyen Age, 92, 95 et 98, Honoré Champion, Paris.
- Li Gotti, E. (1952) : *Jofre de Foixà. Vers e Regles de trobar*, Modène.
- Marshall, J.H. (1972) : *The "Razos de Trobar" and associated texts*, Oxford University Press, Londres.
- Massó, J. (1914 et 1915-16) : "Poésies en partie inédites de Johan de Castellnou et de Raimon de Cornet d'après le manuscrit de Barcelone", *Annales du Midi*, 26, 449-474 et 27-28, 3-36.
- Monson, A. (1981) : *Les Enseñaments occitans*, Librairie C. Klincksieck, Paris.
- Nelli, R. (1963) : *L'erotic des troubadours*, Privat, Toulouse.
- Nelli, R. (1977) : *Écrivains anticonformistes du moyen age occitan. I. La femme et l'amour. II Hérétiques et politiques*, Paris.
- Noullet, J.B.-Chabaneau, C. (1888) : *Deux manuscrits provençaux du XIVe siècle contenant des pièces de Raimon de Cornet, de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'École Toulousaine*, Société pour l'Étude des Langues Romanes, Montpellier-Paris.
- Olivella, P. (1996), "Raimon de Cornet : una mostra de poesia "tolosana" a Catalunya", *Actes du Ve Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Toulouse, 19-24 août 1996, (sous presse).
- Pagès, A. (1945) : "La Vesto de Bernat de So et le Debat entre Honor e Delit de Jacme March, poèmes provenço-catalans du XIVe siècle suivis du sirventes de Joan de Castellnou", Bibliothèque Méridionale, 1re série, t. XXV, Toulouse-Paris.
- Palumbo, P. (1955) : Berenguer de Noya, *Mirall de trobar*, Palerme.
- Peruga, M. (1985) : *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Studi su Petrarca, 18, Antenore, Padoue.
- Pou, J.M. (1930) : *Visionarios, beguinos y fratricelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Colegio Cardenal Cisneros, Madrid.
- Riquer, M. de (1950) : "Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron a las justas de Tolosa", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXVI (vol. II del Cuaderno Jubilar), 280-310.
- Riquer, M. de (1959) : "La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II, 177-201.
- Riquer, M. de (1983) : *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Ariel, Barcelona.
- Riquer, M. de (1984) : *Historia de la literatura catalana*, v. I, Ariel, Barcelona.
- Riquer, M. de (1994) : *Arnaut Daniel, Poetas*, Sirmio, El Festín de Esopo, núm. 5, Quaderns Crema, Barcelona.
- Schulze-Busaker, E. (1977) : "Une réécriture chrétienne des *Disticha Catonis* : *Lo Libret de bos enseñaments de Raimon de Cornet*", *Literatur : Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Molk zum 60. Geburtstag*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg.
- Tavani, G. (1989) : "Tolosa i Barcelona : Dos consistoris per a una poesia", *Actes del vuitè Col·loqui International de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelone, 297-323.
- Ugolini, F. A. (1933-36) : *Il Canzoniere inedito di Cerveri di Girona*, Reale Accademia Nazionale dei Lincei, "Memorie", serie VI, vol. V, fasc. VI, Rome.
- Vidal Alcover, J. (1984) : Berenguer d'Anoia, *Mirall de Trobar*, Palma de Majorque-Montserrat.
- Zufferey, F. (1987) : *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Droz, Genève.
- Zufferey, F. (1981) : *Bibliographie des poètes provençaux des XIVe et XVe siècles*, Droz, Genève.

Parmi les nombreux problèmes soulevés par l'étude de la lyrique des troubadours, les questions d'attribution méritent sans aucun doute une place importante : il est en effet connu que parmi les quelque 2600 compositions qui constituent le corpus poétique provençal, le quart présente des attributions multiples, qui souvent ne sont pas suffisamment mises en évidence par les répertoires bibliographiques qui existent.

Le corpus des troubadours a été recensé pour la première fois en 1872 par K. Bartsch dans son *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*⁸². Il structura sa classification à partir des noms des troubadours, que suivaient les textes qui leur étaient attribués ainsi que les éventuelles divergences attributives. Au moyen de cette opération apparemment inoffensive, Bartsch a réduit les sources manuscrites à des sigles "substantiellement libérés de cette mentalité historique du livre qu'ils symbolisent"⁸³. Mais l'aspect encore plus grave de ces critères de classification est qu'ils contraignent toujours l'auteur du *Grundriss* à fournir une solution attributive en positif : *x vs. y* ou bien *y vs. x*; où *x* et *y* peuvent comprendre soit le simple manuscrit soit la famille de ms., jamais *x* diffèrent de *y*, mais lui étant égal dans la valeur documentaire de l'attribution. Le critère empirique selon lequel Bartsch choisit les "attributions justes" est ultérieurement déviant : il privilégie régulièrement soit les attributions soutenues par la majorité des manuscrits se rapportant au texte, créant ainsi une espèce de "proportionnelle attributive" qui ne tient pas compte des analyses stemmatiques, soit les témoignages attributifs du ms. A, qu'il considère *codex optimus*, ou ceux des autres chansonniers similaires comme D, D^a, I, K, etc.

On compte G. Gröber parmi les premières "victimes" de ce système de classification. En effet, dix ans après la sortie du *Grundriss*, il édite son œuvre fondamentale sur la tradition manuscrite provençale: *Die Liedersammlungen der Troubadours*⁸⁴. C'est un fait que Gröber utilisa comme principal instrument de sa recherche l'enchaînement des auteurs et des textes avec leurs attributions au sein des recueils manuscrits. En faisant abstraction de la tradition manuscrite de chacun des textes et des questions paléographiques et codicologiques, le philologue allemand fit l'hypothèse de relations entre manuscrits en se basant sur les attributions fausses proposées par Bartsch.

Regardons à titre d'exemple ce que Gröber écrit à propos de la paternité de *Pos entremes me sui de far chanso*, composition attribuée dans le *Grundriss* à Folquet de Marseille en fonction de l'attribution de la majorité des manuscrits, face aux quatre témoignages en faveur de Peïrol :

⁸¹ D'importantes considérations sur les problèmes d'attribution de la lyrique des troubadours ont été formulées par S. Asperti, "Répertoires et attributions: une réflexion sur le système de classification des textes dans le domaine de la poésie des troubadours", *Contacto de linguas de civilisations et intertextualité*, IIIe congrès international de l'AIEO, Montpellier 20-26 septembre 1990, Montpellier 1992, II, 585-94; et M. L. Meneghetti, "Problemi attributivi in ambito trobadorico", *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte-musicologica-letteratura*, Atti del Seminario di Ascona 30 settembre-5 ottobre 1992, Basel-Boston-Berlin 1994, 161-82.

⁸² K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*, Halle 1872.

⁸³ D'A. S. Avelle, "I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione", *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Roma 1985, 363-82, 375.

⁸⁴ G. Gröber, "Die Liedersammlungen des Trobadors", *Romanische Studien*, II (1882), 337-660.

"Auf diese Weise wird der gemeinsame Fehler in den in keinem nachweisbaren Zusammenhang stehenden Handschriften D^oGSR⁸ zu erklären sein: das Folquet de Marselha gehörige Lied

Pos entremes me sui de far chanso

erinnerte an Peirols *Mour* (Pos R⁸) *m'entramis de chanter voluntiers* durch seine Anfangszeile und wurde mit dem letzteren verwechselt.⁸⁵

Sur la base de l'attribution proposée par le *Grundriss*, Gröber a néanmoins supposé une relation stemmatique entre les mss D^oGSR, à cause de la "fausse" attribution du texte à Peirol.

Les schémas de classification déjà contenus dans le *Grundriss* ne changèrent pas avec A. Pillet et H. Carstens, qui publièrent en 1933 la *Bibliographie der Troubadours*⁸⁶ : il s'agit d'une mise à jour bibliographique par rapport au travail de Bartsch, qui a parmi d'autres mérites celui d'attirer l'attention sur les difficultés d'attribution de certains textes : "Attribution ist nicht sicher; Attribution zweifelhaft."

Malgré cette tentative méritoire de la part des auteurs de la *BdT*, la substance du discours ne change pas : la valeur iconique du sigle numérique fourni par le répertoire, qui associe immédiatement un texte lyrique à un troubadour, entraîne normalement une certaine passivité en ce qui concerne les problèmes d'attribution. Les répertoires de Bartsch et de Pillet-Carstens sont en effet considérés comme des systèmes positifs de classification, ce qui n'est pas vraiment le cas.

2. Quand on examine les problèmes d'attribution de la lyrique des troubadours, on ne peut pas négliger les nombreuses branches de la tradition manuscrite désormais disparues, vu qu'elles devaient elles aussi indiquer d'importantes variations attributives. Le cas plus éclatant de paternité alternative manquante est celui qui implique le poète italien Francesco Petrarca. En effet, en composant la cantio cum auctoritate *Lasso me* (Rvf 70), Petrarca cita à la fin de la première strophe l'incipit de la chanson *Drez et rayson* (*BdT* 233, 4), qu'il croit être d'Arnaud Daniel, même si aujourd'hui aucun manuscrit rapportant ce texte ne le lui attribue⁸⁷. Il ne s'agit pas d'un cas unique et sporadique : les mss C et E attribuent la chanson de croiserie *Constros com parris d'amor* (*BdT* 9, 10) à Aimeric de Belenoi, dont la production est pourtant postérieure aux faits relatés dans le texte. D'autant plus que le ms. E attribue la composition *Lo senher que formet lo tro* (*BdT* 323, 22), datée de la première décennie du XIII^e siècle, à Pierre d'Alvernhe, qui était déjà probablement décédé depuis une quarantaine d'années.

3. Mais quelles sont les raisons qui peuvent donner lieu à une divergence d'attribution ? Sans me cacher les difficultés de l'entreprise, j'ai essayé de les synthétiser en deux points distincts, en précisant toutefois qu'il y a souvent interaction entre ces deux points :

1) raisons codicologiques ;

⁸⁵ *Ib.*, 399. Seulement ensuite, à cause de motivations, du reste pas trop convaincantes ("Et si on a choisi entre Folquet de Marselha et Peirol, troubadour auvergnat, c'est plutôt ce dernier qui aura célébré ce puissant baron de Velay"), adoptées par S. Stroniski, *Le troubadour Folquet de Marselha*, Cracovie 1910, 128, la pièce a été incluse dans le corpus de Peirol par la *BdT*, où elle est enregistrée sous le sigle 366,27a.

⁸⁶ A. Pillet - H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933.
⁸⁷ Je me rappelle que le texte est attribué à Guillem de S. Gregori dans le ms. C, tandis qu'il est anonyme dans le ms. K. Un reflet de l'attribution arnauldienne, descendant d'une branche égarée de la tradition provençale est néanmoins présent dans le ms. pétrarquesque Laurenziano Strozzii 178 (à ce propos, cf. mon article "Piero Bembo e la tradizione della canzone *Drez et razo* es qu'ieu ciant e m demori", *Rivista di letteratura italiana*, XI, 1993, 283-304).

Id) raisons inhérentes au contenu et raisons d'ordre analogique;

I. a) Multiplicité des sources.

Il est bien connu que les compilateurs des chansonniers ont disposé de sources variées et par conséquent déjà porteuses d'attributions divergentes, comme on peut le déduire des doubles rédactions de textes avec attribution différente au sein du même manuscrit. Dans le ms. E on compte trois attestations : *BdT* 392,13 (Raimon de Miraval [p. 35]-Raimbaut de Vaqueiras [p. 183]), *BdT* 406,9 (Raimon de Miraval [p. 39]-Aimeric de Belenoi [p. 88]) et *BdT* 63,4 (Bernart Marti [p. 113]-Pons de la Garda [p. 165]⁸⁸); dans le ms. A une: *BdT* 30,21 (Gaucelm Faidit [c. 83]-Arnaud de Maruelh [c. 104]); dans le ms. L trois, dont un texte non lyrique⁸⁹, etc. Dans ces conditions le copiste ou le superviseur avaient la tâche d'attribuer le texte à un auteur dans le cas d'attributions multiples de la part des sources, plutôt que transcrire l'*editio variorum auctorum* comme on le vérifie quelquefois dans les chansonniers H⁹⁰ ou L⁹¹ (dans la table de C certaines compositions sont attribuées à trois auteurs différents).

Ib) Changement de source.

De nombreuses erreurs attributives sont localisées à côté du changement de source. Cette situation est particulièrement visible à l'intérieur du ms. E : prenons par exemple la composition *No-m fai chantar amors ni drudaria* (*BdT* 344, 4) de Peire Guillem de Luzerna, attribuée par le ms. E et par les mss CR à Peire Vidal. Si l'on se base sur un examen stemmatique des textes qui précèdent et suivent immédiatement ce texte dans le ms. E, on peut remarquer que c'est justement au niveau de cette composition qu'un changement de source se vérifie : le copiste ou son prédecesseur commence à puiser les textes à une source différente de celle qu'il a utilisée jusque là : il abandonne la tradition italienne E pour adopter la languedocienne Y. Un cas similaire de changement de source signalé par une fausse attribution se trouve dans le ms. T, dans le corpus d'Arnaud de Maruelh : en effet, peu après *BdT* 30, 8 - 30, 21 et 30, 25, dont la tradition semble utiliser une source semblable à celle de D et peut être de A, on a le 70, 16, faussement attribué à Arnaud par le seul T⁹².

⁸⁸ Alors que pour *BdT* 392,13 on pourrait penser que le copiste ne s'est pas aperçu qu'il avait répété le texte - l'incipit de la première rédaction, *Dona ben sai si merces no m secor*, est en effet le premier vers de la quatrième strophe de la seconde rédaction, pour deux autres pièces il n'y a pas d'explications qui justifient l'opération du rédacteur du manuscrit : pour lui, évidemment, ces textes, malgré la proximité de leurs leçons, représentaient deux entités différentes, peut-être à cause de leurs attributions différentes.
⁸⁹ Il s'agit de *Tot atressis cum la clarritz del dia* (*BdT* 421,9) attribué à Alberret de Sestaro dans c. 11r. et sans attribution dans c. 121v; *Non es meravilla s'eu chan* (*BdT* 70,31) attribué à Bernart de Vemadorn dans c. 22r, sans attribution dans c. 124v; enfin le *donnaizaire Hai, dolcha donna valentiz* sans attribution tant dans c. 39r que dans c. 49v.

⁹⁰ Je me réfère à l'attribution *Narnalz danielz* mise par le copiste 1b sur la pièce *Ab plazers recep et acioill* (450,1), sur la base de la source alternative à la disposition du copiste 1, qui, tout en attribuant implicitement le texte à Uc Brunenc (on ne trouve le renforcement du changement d'auteur que dans le texte d'Aimeric de Belenoi qui suit), avait ajouté au lieu de l'incipit en question *alias Nar danielz* (cfr. M. Caveri, *Il canzoniere provenzale H* (Var. lat. 3207). *Struttura, contenuto e fonti*, Modena 1990, 397).

⁹¹ Voir par exemple c. 27r, où à côté de la rubrique *Folquet de Marselha* pour la pièce *Pos fin amors mi torn en alegrier* (*BdT* 168,1), le correcteur ajoute *vel Joseram de Sain Desider*, tirant cette attribution du ms. S (cfr. C. Pulsoni, "Nell'atelier del correctore del ms. L.", *Attes du IV^e Congrès International de l'A.I.E.O.*, Vitoria 22-28 août 1993, Vitoria 1994, vol. I, 287-95).
⁹² G. D. B. Brunetti, "Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)", *Cultura Neolatina*, L (1990), 45-73, 62.

Suivent deux textes (30, 26 et 10, 29⁸³) dans lesquels T abandonne la source commune à AD qui l'avait caractérisé avant l'erreur attributive.

I. c) Fin de section. La présence importante des compositions faussement attribuées à la fin des sections confirme l'hypothèse déjà avancée par Stronkski, selon laquelle la majorité des manuscrits placent les chansons d'attribution douteuse à la fin du chansonnier authentique. En cela encore, le comportement du ms. E fait figure d'exemple : à la fin de la section d'Aimeric de Belenoi figurent au moins quatre compositions qui sont probablement à exclure du corpus de ce troubadour⁸⁴, et il en est de même pour les textes qui clôturent la section de Guiraut de Calanso ou celle de Uc de Saint-Circ, etc.

I. d) Erreurs de classification progressives et régressives.

Il s'agit d'un point semblable au précédent. J'entends par erreur de classification progressive la tendance à attribuer au troubadour de la section précédente les premières compositions de la section suivante ; au contraire on entend par erreur de classification régressive l'attribution au troubadour suivant des dernières compositions d'une section précédente. Si l'on considère que de telles méprises sont encore visibles dans certains chansonniers, on peut formuler l'hypothèse que certaines divergences d'attribution, aujourd'hui inexplicables, sont dues au glissement d'attribution causé par les nombreuses copies des compositions. Voyons les cas suivants :

a) *En pensamen mi fai estar amors* (BdT 213, 4) faussement attribué par B à Bernart de Ventadorn, puisque ce troubadour est "unmittelbar nach Guillem de Cabestanh", l'auteur de la composition.

b) *Bel m'es quan la rana chanta* (BdT 293, 11) et *Dirai vos senes daptansa* (293, 18) sont attribués dans le ms. M à Raimbaut d'Aurenga, malgré la table ancienne du même chansonnier qui les attribuit, comme d'autre part tous les autres codes qui les rapportent, à Marcabru. La divergence d'attribution est due à une simple méprise de la part du copiste, comme le confirme la présence d'un espace de quatre lignes pour la rubrique laissé vis-à-vis du premier texte 293, 11. Si l'on considère que M laisse habituellement quatre lignes à chaque changement de section (pour séparer les textes au sein de la même section on laisse trois lignes), on peut conclure que le copiste, bien qu'il ait déjà prévu un changement de section, a involontairement répété dans la rubrique le nom de Raimbaut d'Aurenga, le troubadour auquel il avait attribué les textes précédents⁸⁵.

c) L'erreur de classification apparaît fréquemment dans le ms. P : on voit les compositions *S'eu anc jorn dis clamans* (BdT 173, 11) et *Car no-m abelis solatz* (BdT 173, 3) de Gausbert de Poicbot, attribuées dans ce ms. à Folquet de Marseille qui précède la section de Gausbert.

⁸³ La divergence d'attribution de cette chanson se révèle particulièrement intéressante, puisqu'elle sépare nettement les branches de la tradition : d'une part nous avons CR (Aimeric de Pegulhan), la prétendue constellation ω de A valle, de l'autre Tc (Arnaut de Marueilh).

⁸⁴ Il s'agit de *Ara m'agr'ops que m'aizis de Raimon de Miraval*, et de *Ara nos sia guiz de Gaucelm Faidit*. Il est plus difficile d'établir l'attribution des deux derniers textes de la section : *Consiros com parris d'amor* et de *Quan mi perpens ni malibre*. Selon Stronkski la première pièce ne peut pas être d'Aimeric, puisque les faits qui y sont racontés seraient antérieurs à la production de ce troubadour. Des problèmes analogues de chronologie sont présents aussi dans la seconde pièce, pour laquelle Stronkski propose l'attribution à Bertran de Born sur la base d'une série d'indices intéressants.

⁸⁵ Cf. le bon travail de S. Asperti, "Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione", *Quaderni di Romanica Vulgaria, Studi provenzali e francesi* 86/87, 137-169, 141.

I. e) Contiguïté entre troubadours majeurs et mineurs.

Les endroits où voisient la section d'un troubadour majeur et celle d'un troubadour mineur constituent un point de tension attributive ; on peut en effet facilement arriver à un changement d'attribution en faveur du troubadour majeur, surtout si le texte contesté est anonyme dans l'antécédent. Valable surtout au début et à la fin des sections, ce principe ne peut cependant pas être adopté comme règle générale : il est en effet possible que même un mineur soit désigné comme auteur de textes composés par des auteurs reconnus. On peut le remarquer par exemple en examinant le corpus de Bernart de Ventadorn : *Estai ai com hom esperduz* (BdT 70, 19) est attribué à P. Espanhol par R et à B. Espanhol par Creg. *Ges de chantar no-m pren talans* (BdT 70, 21) est assigné à Saill de Scola par D⁸⁶ et à Guillem Ademar par E. Ces divergences, qui, d'un certain côté, sont innovatrices par rapport à la pratique attributive habituelle où le changement d'attribution s'effectue du poète mineur au poète majeur, pourraient dépendre du fait que les mineurs ont sans doute participé à l'exécution des textes qui leur sont attribués. D'autre part, c'est un fait que l'attitude médiévale n'était pas soumise à d'étroites exigences de *copyright* artistique par rapport au texte. Chacun avait la possibilité de s'approprier le texte qu'il exécutait, le réadaptait à ses propres goûts. Cela supposait qu'au moment de l'écoute, le public jouissant des textes, était doublement sollicité : d'un côté il essayait de mémoriser le nom de l'auteur de la composition (nom qu'il avait probablement entendu sous une version semblable à celle des rubriques futures des mss) ; de l'autre, il essayait d'identifier l'exécutant comme l'auteur même du texte. Ce n'est pas un hasard si Mme Meneghetti a finement remarqué qu'à l'époque c'est "je discours même qui engendre son auteur et qui octroie à celui qui le cite ou qui d'une manière ou d'une autre se l'approprie, le statut d'auteur"⁸⁶.

II) Les raisons inhérentes au contenu et les raisons d'ordre analogique appartiennent à la deuxième catégorie. Il faut d'autre part souligner que les reprises et les échos stylistiques, sans parler des éventuelles allusions intertextuelles qui seront abordées par la suite, ne peuvent être considérés comme un indice valable pour la détermination d'une paternité et d'autant moins comme une divergence d'attribution d'un texte. Toute tentative uniquement basée sur ces facteurs s'avère en effet plutôt douteuse, étant donné le haut niveau de formalisation de la lyrique provençale, ainsi que sa dynamique de composition qui a poussé les poètes à réutiliser fréquemment des modules, des tournures, des schémas et même des motifs utilisés précédemment.

II. a) Analogies de contenu.

Il s'agit certainement de l'indice le plus important pour expliquer l'alternance attributive dans une composition. Celle-ci est à l'origine de l'intention, philologique avant la lettre du copiste ou de sa source, d'attribuer une paternité à un texte habituellement anonyme, ou avec d'attribution "incertaine". Voyons à ce propos *Lo senher que formet lo tro* (BdT 323, 22), inséré erronément par le ms. E dans la section de Peire d'Alverne, probablement à cause des analogies suivantes⁸⁷ :

323,22

323,16

Lo senher que formet lo tro e fezet la terra e l'iron
e tot quan terr'e mar perpren e tot quan es ni anc fon

⁸⁶ M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*. Modena 1984, 96.

⁸⁷ Cf. C. Pulsoni, "Lo senher que formet lo tro (BdT 323,22) e alcune considerazioni sul corpus poetico di Pons de Capduelh", *Quaderni di Romanica Vulgaria, Studi provenzali e galeghi* 89/94, 81-116.

Au contraire l'attribution de *Aissi com cel qu'a la lebre cassada* (BdT 249, 1) à Arnaut Daniel dans le ms. c peut s'expliquer parce que l'incipit rappelle le fameux adynaton arnaldien (*e cas la lebre ab lo bueu* [X, 44]; *e mos buous es pro plus correns que lebres* [XVI, 7]).

Les attributions par "prestige" sont également comprises dans cette section : c'est le cas lorsque les textes d'un contenu déterminé sont attribués au troubadour le plus représentatif du genre. A ce propos il est exemplaire de voir ce qui passe pour les sirventés consacrés à la guerre, qui sont souvent attribués à Bertran de Born.⁹⁸

II. b) Schémas métriques et musicaux.

Les analogies et les déviations attributives peuvent être dues également à la réutilisation d'un schéma métrique et/ou musical. C'est le cas du sirventés *No sai re ni emperador* (BdT 242, 52) adressé au *segner cui es Monferraz*, et enlevé pour cette raison à Giraut de Bornelh⁹⁹, auquel l'attribuent les mss Pe. Il est probable que l'attribution de ces deux mss dépend du fait que 242, 52 exploite le schéma métrique de *No posc sofrir qu'a la dolor* (BdT 242, 51), un des textes les plus connus du *Maestre dels trobadors*, vu les nombreux manuscrits qui l'attestent (seize) et les nombreux contrafacta subis (dix). Un cas analogue se vérifie pour l'*alba* *Eu sui tan correza gaita* (BdT 106, 14) de Cadenet : elle est en effet assignée à Giraut de Bornelh par les mss ESg à cause de ses ressemblances dans la structure musicale avec la fameuse *alba* *Reis glorios* (BdT 242, 64)¹⁰⁰. Ce n'est pas un hasard si, dans le ms. E comme dans le ms. Sg, cette dernière *alba* précède justement *Eu sui tan correza gaita*, selon une cohérence formelle parfaite qui rapproche deux textes assimilables du même genre :

E	Sg
242,60	242,61
242,64	242,64
106,14	106,14
242,75	242,18a
242,8	242,52a
242,21	

Les *tornadas* ne font pas partie de la typologie de classification examinée jusqu'ici, responsables elles aussi des oscillations d'attribution : il est fréquent d'y remarquer des substitutions de *senhal* ou de personnages auxquels est adressée la composition, pour conférer une crédibilité majeure à l'attribution proposée par le manuscrit où s'opère la substitution. Prenons le cas de la chanson *Los mals d'amor ai be totz apres* (BdT 370, 9), attribuée à Perdigon par plus de quinze manuscrits, mais assignée au contraire à Folquet de Marseille par CRf (mais f ne mentionne que Folquet à la rubrique), confortés par la présence, dans la tornada qu'eux seuls ont citée, des *senhals* Azimans et Tostemps, typiques de Folquet :

Vas n'Azimans vuellh, chanso, que tengatz
 et a'N Tostemps, car lur seratz plazens;
 mais non tenhatz entre las avols gens,
 car qui mais vai, crei que mielhs vos entenda.

⁹⁸ S. Asperti. *Sul canzoniere provenzale M.*

⁹⁹ Chr. A. Kolsen. "Aliprovvenzaliches", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXXIX (1919), 156-173, 165-170

¹⁰⁰ J. Zemp. *Les poésies du troubadour Cadenet*, Bern - Frankfurt - Las Vegas, 1978, 250.

Etant donné que l'attribution du texte à Folquet est probablement sinon certainement fautive, on se demande si cette attribution s'est formée avant la composition de la tornada qui la confirme ou vice versa. Selon Stronski, l'antécédent commun de CRf trouva BdT 370, 9 anonyme dans sa source : on peut le supposer, écrit le philologue, en fonction de la persistance de l'anonymat dans O, un ms. qui est relié à la même branche de CRf. Dérouté par certaines faibles consonances communes à BdT 370, 9 et par la production du futur évêque, le copiste décida de l'attribuer à Folquet, confirmant sa paternité par une tornada qu'il composa lui-même où il citait les *senhals* caractéristiques de ce troubadour. Le raisonnement de Stronski et de Chaytor ensuite peut aussi être renversé : produite dans un cadre sans doute récitatif mais plus probablement écrit, la tornada pourrait être parvenue au rédacteur de l'antécédent de CRf. Celui-ci, personne cultivée et passionnée de poésie aurait néanmoins assigné BdT 370, 9, qu'il avait connu anonyme, à Folquet de Marseille justement à cause de la tornada à sa disposition. Un cas analogue à BdT 370, 9 est celui de *Be-m platz, lo gais temps de pascor* (BdT 80, 8a). Ici aussi nous sommes en présence d'une conclusion, probablement apocryphe, qui garantirait la paternité de la composition à Bertran de Born, troubadour à qui elle est attribuée de manière probablement erronée par un tiers de la tradition manuscrite.

Pour conclure la liste des causes qui auraient pu être à l'origine d'attributions erronées, il ne faut pas négliger le fait que la diffusion de la lyrique provençale n'est pas uniquement manuscrite : c'est un fait que sa transmission est fortement influencée par l'art du jongleur, qui cherche continuellement à s'adapter aux goûts et aux exigences de son public. Le jongleur ou relais émetteur devient donc l'auteur de la divulgation du texte, soit grâce à ses propres interventions en supprimant ou en ajoutant des coblas, ou en changeant leur ordre relatif, soit surtout dans le choix d'une paternité plus adaptée aux tendances esthétiques des auditeurs.

La typologie que nous venons de présenter ne prétend pas à l'exhaustivité : il reste encore beaucoup à écrire, que ce soit sur le problème de l'attribution en général ou sur chaque cas ponctuel de la lyrique des troubadours. J'aimerais néanmoins que cette intervention puisse contribuer à la révision des quelque 360 cas d'attribution multiple qui caractérisent la poésie provençale.

Tolosa e Paratge : Aristocratie urbaine et grammaire d'une mentalité

Jean RÜDIGER

Sommaire

chapitre liminaire : La ville et le pays

Topographie urbaine; histoire politique et économique (comté, institutions urbaines, activités économiques)

L'Occitanie aux XIe et XIIe siècles, quel ordre ? (état de la question, débats)

1 Le patriciat toulousain

Pour entrer : le "cas Mauran" de 1178

Définition du patriciat selon des critères formels : son emprise sur le consulat.

A travers une famille choisie, l'aristocratie urbaine : onomastique; habitat et implantation ; stratégies matrimoniales et héritages; activités "économiques"; religiosités

2 L'analyse culturelle

Production, distribution, consommation culturelles. L'Eglise : ce qu'elle fait ; ce qu'elle ne fait pas.

La tri glossie: latin, occitan véhiculaire, occitan vulgaire ; les lieux des langages

Les *Razos de trobar* : la grammaire, forme symbolique

La parole aristocratique : son lieu et son temps.

Image de soi, image des autres : trois regards sur la sociabilité aristocratique

Syntaxe symbolique : la parole classique

Sémantique symbolique : la parole barbare

Pragmatique symbolique: la parole andalouse

Pas de chevalier, pas de femme, pas de prêtre : la *fin amor*-langage

Un exemple: Aimeric de Peguilhan, *Nulhs hom non es tan fizels vas senhor*. Comment fonctionne le langage ?

La Cortesia, mentalité médiévale. Tentative d'explication : ça sert à quoi ?

3 L'épreuve interne : 1202-1209

Le patriciat évince, les nouveaux riches au pouvoir. Intégrations, délimitations. Qu'est-ce que l'aristocratie ?

4 L'épreuve externe : 1209-1229

1211 : le système symbolique en panne

1213 : l'épopée devenue *Cortesia*

1217 : la *Cortesia* devenue épopée

1219-1229 : déclin et chute de la *politeia* toulousaine

Contenu

Deux questions sont les points de départ de ma recherche :

- Comment fonctionne une ville occitane au XIIe siècle ?
- Pourquoi les troubadours ?

chapitre liminaire : La ville et le pays

Topographie urbaine ; histoire politique et économique (comté, institutions urbaines, activités économiques)

Je commence par une introduction sur Toulouse au temps des troubadours. Il faut situer la ville dans son contexte géographique et énumérer les conditions politiques et économiques qui en découlent : Qui est le maître ? Comment la commune s'organise-t-elle ? Comment les Toulousains gagnent-ils leur vie ? Qui est riche, qui est pauvre, et pourquoi ? Le tout en résumé parce que ces questions-là ont déjà été traitées assez souvent.

L'Occitanie aux XIe et XIIe siècles, quel ordre ? (état de la question, débats)

Pour le cadre plus vaste (que j'appelle Occitanie et non pas 'état toulousain' ou 'Midi de la France'), les opinions sur son organisation politique diffèrent tellement les unes des autres qu'il faut délimiter le débat sans pouvoir arriver à une image sûre. Quelques éléments toutefois :

- la royauté ne joue plus aucun rôle depuis le IXe siècle

- "une fidélité sans support foncier, une féodalité sans support juré, une aristocratie sans vassaux"¹⁰¹

- propriété et seigneurie ne coïncident pas ; par conséquent, il n'y a pas de seigneurie banale - la noblesse n'est ni "classe de fait" ni "classe de droit" : aucune catégorie par quoi trancher, il reste le fossé entre la très haute "noblesse" et la masse des châtelains/chevaliers - une

société avec des degrés de pouvoir, bien sûr, mais sans conceptualisation des différences

- la chevalerie ne se transforme pas en marque de distinction : le chevalier est celui qui peut payer le prix (d'ailleurs assez élevé) de l'équipement guerrier - pas de cérémonie d'adoubement, pas de chevalerie éthique/mythique du type du roman arthurien ou Ramon Llull

Par contre, il y a :

- une idée continue de l'autorité publique même après la "mutation féodale" d'ailleurs assez précoce (avant 1000)

- la Paix de Dieu, affaire des prélats et des princes

Les rapports entre hommes s'organisent -

- par des promesses de fidélité, engagements à caractère négatif et qui commencent à se doubler d'homages sans obligations personnelles

- en forme de *convenientia* - "c'est le compromis élevé à la hauteur d'une institution"¹⁰² - donc sur un pied d'égalité (tandis qu'ailleurs les "théoriciens de l'hommage" affirment qu'il ne peut pas y avoir d'hommage entre égaux ...)

- sans hiérarchie ni exclusivité : il ne peut pas y avoir de société en "pyramide"

¹⁰¹ Formule devenue classique d'Élisabeth Magnou-Norrier ("Fidélité et féodalité méridionales", *Annales du Midi* 80 (1968), 476.

¹⁰² Philippe Martel: "Naissance de l'Occitanie", in André Armengaud/Robert Lafont: *Histoire d'Occitanie*, Paris (Hachette) 1979, 166.

Bien entendu -

il y a d'énormes différences en biens, position etc.; quand le comte de Toulouse fait une *conventia* avec tel châtelain, chacun sait lequel des deux est le plus puissant. Pourtant on évite systématiquement d'exprimer l'inégalité de fait en des formes solennelles. On continue à adhérer à l'image d'une société de *probi homines*. Dès lors, la discussion est ouverte :

Romanité ? Survivance de l'Antiquité tardive ? Représentation conditionnée par le développement politique du XI^e siècle ?

Un vide historiographique : le XII^e siècle occitan

On a beaucoup parlé de la période 980-1100. Par contre, le XII^e siècle apparaît surtout en termes négatifs : "faiblesse de la féodalité" chère aux historiens de la Croisade albigeoise ; comparaison du pouvoir comtal toulousain avec soit la Catalogne, soit la France. On sait mal comment juger de l'"édifice social" du temps des troubadours. Quel ordre, ou quelle idée de l'ordre ?

Entre 1150 et 1200, au temps fort des troubadours : "... loin de sortir du féodalisme, l'Occitanie commence à peine à y entrer"¹⁰³ - mais qu'est-ce qui se passe alors ?

1 Le patriciat toulousain

Pour entrer: le "cas Mauran" de 1178

Père Mauran, chef d'une des familles les plus en vue du patriciat toulousain, est accusé d'hérésie devant un tribunal papal (on est trente ans avant la Croisade albigeoise). Le récit du procès ouvre de bonnes voies pour entrer dans l'analyse sociale du groupe dirigeant toulousain.

Définition du patriciat selon des critères formels : son emprise sur le consulat.

Des 18 familles que j'ai choisies pour constituer mon "patriciat" sortent plus de la moitié des consuls avant 1200 - et c'est encore un minimum parce qu'on cerne mal d'éventuelles lignes latérales.

A travers une famille choisie, l'aristocratie urbaine

Les Barrau (une famille parmi dix-huit)

onomastique - quelles préférences, quels modèles ? La question du lignage : une possible particularité toulousaine/occitane ?

habitat et implantation - leurs maisons, leurs terres. Toulouse, ville médiévale : moins une ville au sens urbanistique qu'une agglomération de zones d'influence. Le patrimoine foncier, outil politique

stratégies matrimoniales et héritages - qui épouse qui ? qui partage quoi ? Indivision, *fratrescas* ; sens du "clan" ou "individualisme économique" ?

activités "économiques" - le "fief" et le marché immobilier. Les Barrau et les Ilha-Jordan : argent, dépendances, alliances.

Une première fois: qu'est-ce qu'un *dominus* ? (chacun peut l'être personne ne s'appelle ainsi ; en et na)

religion - les patriciens et les fonctions ecclésiastiques

Le catharisme quotidien : pour les Toulousains autour de 1200 il n'y a pas qu'une religion; il y a même pas deux religions opposées. C'est un continuum religieux entre deux pôles, le catholique et le cathare, dont aucun n'existe sous une forme pure dans la

¹⁰³ Marel, 221. On commence à penser qu'il n'y a jamais eu de "société féodale" en Europe médiévale (Susan Reynolds: *Fiefs and vassals*, Oxford 1994) - alors il faudrait trouver un autre mot pour une mentalité qui organise les relations entre hommes en catégories hiérarchiques...

pratique sociale : moins lâcheté que religion syncrétique, assez éloignée du modèle propagé par Rome.

2 L'analyse culturelle

Objectif : reconstituer l'univers mental, disons l'imaginaire, de ces gens : la littérature courtoise, les procès, le marché immobilier, les façons de croire en Dieu ...

Production, distribution, consommation culturelles. L'Eglise : ce qu'elle fait ; ce qu'elle ne fait pas. Les écoles, le rôle de l'écrit dans la pratique sociale : un monde alphabétisé. L'Eglise produit des intellectuels, mais ne les emploie guère. Inertie du clergé occitan, conséquence de la réforme (ou 'crise') grégorienne ?

Qui a le contrôle sur les moyens de production culturelle ? Coïncidence ou non : pays des troubadours, pays sans éveil universitaire.

La triglossie : latin, occitan courtois, occitan vulgaire ; les lieux des langages

"Les intellectuels du moyen âge" écrivent et parlent occitan. Est-ce la même langue 'vulgaire' face au latin ? Une possible situation triglossique : le latin et les deux occitans, leurs rapports triangulaires.

Le vide laissé par le clergé : l'occitan littéraire envahit des domaines qui, ailleurs (France, Italie ...), sont réservés au latin. Par contre, l'occitan littéraire se ferme devant les 'registres popularisants' ... "Discours philosophique, oui ; chanson de toile, non" - pourquoi ?

Les Razos de trobar : la grammaire, forme symbolique

C'est bien plus qu'un guide d'usage du lemozi littéraire, c'est un traité sur les correspondances des deux langages 'élevés' : latin et occitan courtois

Pourquoi Raimon Vidal insiste-t-il tant sur la déclinaison ? Les finales en -s, lettres de noblesse de l'occitan courtois.

Les troubadours ne peuvent être surestimés : c'est la parole constituante de toute une société.¹⁰⁴

La parole aristocratique: son lieu et son temps.

Les "prims entendents" de Raimon Vidal, façon de définir l'aristocratie ? (Faute de mieux ?) *Cortés e vilan* : deux mots renégociés. Catégorie éthique plutôt que distinction sociale.

Les lieux de la parole. Ce qui manque : fête de cour, fête de ville. Particularité occitane ? La cour, c'est quoi ?

Image du soi, image des autres: trois regards sur la sociabilité aristocratique

Portraits de la vie de cour occitane - qu'est-ce qu'un spectateur culturellement autochtone voit de façon différente d'un spectateur du 'dehors' (France, Norvège) ? Qu'est-ce qu'ils ont en commun ?

Trois cours, trois textes:

A la cour du Dauphin d'Auvergne (Raimon Vidal, *Abrils issia e mays intrava*)

A la cour de la vicomtesse de Narbonne (*Orbneynga saga*)

A la cour du comte de Toulouse (Jean Renart, *L'escoufle*)

¹⁰⁴ "Tuit i mal e i ben del mont son mes en remembransa per trobadors. E j a non trobarés mot ben ni mal dig, pos trobares l'a mes en rima, qe toijorns non sia en remembransa" (ed. Marshall, 1.27-30).

Inimitié plutôt que solennité - mais qu'est-ce que cela signifie: accueillante informalité ou voluptueuse débauche ?

Syntaxe symbolique: la parole classique

La *causó* est une *oratio*. La formation rhétorique, chose bien connue. La Rome des *auariorates*: modèle doré d'une société où la parole devient acte politique. La *cobla*, période cicéronienne. Volonté syntactique de Guiraudon lo Ros.

La cour est la basilique: *genus deliberativum / iudicialis / demonstrativum* ? Un public qui compte.

Sémantique symbolique: la parole barbare

Il est très difficile de cerner l'héritage germanique des Occitans du XIIe siècle. Rois wisigoths, comtes francs. L'onomatopée est presque le seul argument pour soutenir que les aristocrates se sentaient liés à la mentalité "barbare".

Le mot-matière, le mot-arme, le mot-trésor. Législation islandaise contre les *lausengiers*. La parole bien forgée vaut des bracelets d'or, voire une tête: deux épisodes dans *Egils saga Skallagrímssonar*. Qu'est-ce que le *ustum pretium* d'une *causó* ?

Pragmatique symbolique: la parole andalouse

L'éclat du voisin. Appropriation de tout ce qu'on peut ravir. La chambre des Trencavel, la façade de l'hôtel des vicomtes de Saint-Antonin, les belles esclaves de Barbastre: décor aristocratique. La valeur sémantique des trouvailles andalouses

La question décisive: Quelle sélection ? Qu'est-ce qu'on s'approprie, de quoi a-t-on besoin, qu'est-ce qu'on laisse de côté ? (Parallèles avec le XIe siècle andalou)

Pas de chevalier. pas de femme. pas de prêtre :

la fin'amor-langage

Théorie de la "grammaire de la mentalité"

La gamme thématique de la *causó*: on peut parler de tout (Dieu, soi, l'amitié, l'argent, les sciences, la politique - même l'amour)

Le point aveugle: la guerre. L'autre *maritus virile*. Ce n'est pas que les Occitans du XIIe siècle aient tant aimé la -paix, c'est le contraire: il faut à tout prix éviter de parler des armes justement parce que c'est très attirant. La *Cortesia* réussit à faire de la guerre un contre-texte: on peut en parler, mais en suivant les règles de la parole courtoise.

La *rençon*, c'est le tournoi à la mesure des *prims endenderis*. Il n'y a pas de problème à résoudre: c'est l'image que la société aime se donner d'elle-même.

Quel est le sens de la *fin'amor* ? "Il n'y a pas de sens, il n'y a que des emplois" (lieu commun de la linguistique) - la *fin'amor* est un langage symbolique. Son 'vocabulaire', sa 'grammaire'. La femme, morphème symbolique.

La *fin'amors*, discours hégémonique: on parle selon ses règles, ou bien on se tait.

Un exemple: Aimeric de Peguilhan, Nulhs hom non es tan fizels vas senhor. *Comment fonctionne le langage ?*

Deux mondes se heurtent- la *causó* devenue commentaire politique. Stratégies des princes autour de 1180: une mutation sociale qui choque. Hommage au seigneur, soumission servile à la *donna*: c'est l'image que la société a la plus grande peur de se faire d'elle-même

Les Bernis (Nimois), les Miraval (Carcassés): les souffrances de deux familles de *pros*. Ce que leur dit Aimeric de Peguilhan: la lutte pour l'acéphalité

Le "cosmologue" de la *Cortesia*: la parole seule constitue l'honneur. "Mots masclés, mots féminins" (Peguilhan): le jeu avec le genre grammatical constitue le *deep play* de l'aristocratie.

Un regard dur les *Risalat al-Qiyam de al-Gahiz* (IXe siècle arabe): la *donna*-esclave.

D'amor los aspres treus (Peguilhan): la *timor mortis* de l'aristocratie devant un comte qui a d'autres idées. Jaume Ier roi d'Aragon et Aurembiaix, comtesse, orpheline, héritière et concubine: les usages de la femme-morphème.

La Cortesia, mentalité médiévale. Tentative d'explication: ça sert à quoi.

Elle succède à la Paix de Dieu; elle prend la place de la féodalité, autre "mentalité médiévale"; on arrive tant bien que mal à maintenir debout l'édifice social

3 L'épreuve interne: 1202-1209

Le patriciat évincé, les nouveaux riches au pouvoir. Intégrations, délimitations. Qu'est-ce que l'aristocratie ?

En 1202, les noms patriciens disparaissent tout d'un coup du consulat. Le "parti populaire" (plutôt au sens romain: Ponç de Capdenièr, Crésus ou Crassus toulousain)

La commune se resserre: la juridiction consulaire remplace les *curia amicornum*; on bâtit une maison communale, on compose le cartulaire. On fait la politique de la clientèle: les guerres de 1203/05.

Au sein du patriciat, deux réactions différentes: l'affrontement, puis la composition. La *Cortesia* a élaboré une conception toute personnelle de l'aristocratie-, elle se prête désormais à l'intégration des hommes nouveaux.

Une politique des silences: l'éviction du vocabulaire ségrégué. Au sein de la commune (et en dépit de tout ce qu'on peut dégager des documents moins officiels), pas de *milites*, pas de *nobiles*, rien que *homines et feminae*.

4 L'épreuve externe: 1209-1229

1211: le système symbolique en panne.

Les Occitans ne comprennent pas ce que les croisés leur demandent.

Les clercs ont presque réussi à imposer leurs catégories aux Occitans. Les vieilles représentations ne suffisent plus à intégrer les tensions. Deux partis dans Toulouse: c'est la confrontation.

Et preponur de no far cansós: lacune documentaire ou incapacité de comprendre/répondre ? Les supplicés de Lavaur: un conflit mortel de mentalités

1213: l'épopée devenue Cortesia

L'Union sacrée dans Toulouse. Qu'est-ce qu'il a fallu pour la créer ? Qu'est-ce qu'il faudra pour la maintenir ?

Per trasotia la terra an cobrat lo parlar: le système symbolique a trouvé une réponse.

Une *cobla* de Savanic de Mauléon, une lettre qu'intercepte Simon de Montfort: le héros épique occitan se ceint l'amour au lieu de l'épée.

1217: la Cortesia devenue épopée

Qui chante la *Chanson de la Croisade* ?

La *Cortesia* à la portée de tous: la Chanson ou le frein d'urgence improvisé

Tolosa e Paratge, couple épique : qui est le héros, qui l'héroïne ?
 Le *rector* et le *dreiturier* : le poète de la Chanson, archéologue de sa propre mentalité.

1219-1229 : *déclin et chute de la politèia toulousaine*
 La dialectique du *Paratge* : Toulouse au jour le jour. Quel est le prix maximum d'une mentalité ?

Greu es qui vei com es e sap com fo (Peguilhan). *Les pros* se précipitent dans le Nouveau Monde. C'en est fini avec les vieilles idées ; *Enganh e Dreitura* se retrouvent à Montségur.

Il s'agit donc d'un travail à mi-chemin entre histoire sociale et anthropologie culturelle. D'un côté (chapitre 1), il y a un portrait de l'aristocratie urbaine d'une ville occitane ; de l'autre côté (chapitre 2), l'analyse culturelle de l'aristocratie d'un pays. Cela vise à démontrer que la *Cortesia*, mentalité sur laquelle est bâti l'édifice social, a succédé à l'ordre public (Xe siècle) puis à la Paix de Dieu (XIe siècle). Mise en parole par les producteurs culturels, les troubadours, cette mentalité devient idéologie au fur et à mesure que les pratiques sociales avancent et changent. Après avoir établi l'hypothèse, je la mets à l'épreuve en étudiant deux conflits : l'un interne (chapitre 3), l'autre externe (chapitre 4). Ainsi peuvent être saisis la force et les défauts de cette mentalité/idéologie.

Aperçu des résultats d'une analyse lexico-sémantique et sociopragmatique du texte toulousain de la période révolutionnaire¹⁰⁵

M^{re} Carmen ALEN GARABATO
 Universidade de Santiago de Compostela

À la veille de la Révolution, le français était la langue du prestige social et de la culture, mais ce n'était pas la langue de l'ensemble de la population de la France. Une grande partie des Français ne le parlait pas et était souvent incapable de le comprendre : le peuple était monolingue et parlait breton, corse, catalan, occitan, etc.¹⁰⁶ Pourtant, la question linguistique était un problème-clé pour la consolidation de la Révolution. D'abord, parce que les idéaux révolutionnaires exigeaient l'égalité de tous les Français devant la langue elle aussi, ensuite parce que les campagnes d'information qui arrivaient de Paris n'étaient pas comprises par le peuple, en particulier par le peuple des campagnes. La conséquence ultime n'a pas été de privilégier les langues du peuple, mais d'essayer de répandre la langue du pouvoir dans toute la nation et de détruire ce qu'on a appelé les "patois et idiomes". Mais, comme l'alphabetisation de tous les Français dans la langue nationale était une tâche difficile¹⁰⁷, les révolutionnaires ont été obligés pour se faire comprendre de traduire leurs lois, leurs décrets et leurs discours dans d'autres langues de France¹⁰⁸. À côté de cette politique de traduction, qui ne semblait pas suffire, il fallait une forte campagne de propagande afin de diffuser les idéaux révolutionnaires de façon plus simple et plus attrayante¹⁰⁹.

C'est dans ce contexte qu'il faut sinter ce que l'on a appelé le "texte occitan de la période révolutionnaire", qui se compose, pour ce que l'on en connaît aujourd'hui, de plus de 250 textes¹¹⁰ originaires de tout le Midi français et dont les foyers les plus importants sont Toulouse, Montpellier et Marseille¹¹¹.

Pour m'en tenir à un espace concret et le plus homogène possible, j'ai limité mon étude à la production imprimée à Toulouse. Cette ville possède une ample tradition littéraire et, de plus, elle est le principal foyer de production et d'impression de textes de cette période dans le Sud¹¹². On a pu trouver 59¹¹³ textes imprimés à Toulouse¹⁴, ce qui signifie presque

¹⁰⁵ Cf. la thèse que j'ai soutenue devant l'Université de Santiago de Compostela en juin 1996.

¹⁰⁶ Voir, par exemple, le *Rapport sur la nécessité d'ancêtre les patois et d'universaliser la langue française* de Grégoire ou le *Rapport du Comité de Salut Public sur les idiomes de Barèze*, Corbeau et alii, 1975, 291-315.

¹⁰⁷ Voir Favre, 1926, 22-25; Brunot, 1967, t. IX, 123-128, 140-152, etc. et Furet-Ozouf, 1977, 69-115.

¹⁰⁸ *Vid.* à propos des traductions Schlieben-Lange, 1985.

¹⁰⁹ Pour cette "politique linguistique" des révolutionnaires voir Brunot, 1967, t. IX, 1^e partie et Alcouffe-Brunnet, 1985, 51-79.

¹¹⁰ On peut trouver l'inventaire de ces textes, ainsi que diverses études dans Boyer - Fournier - Gardy - Martel - Merle - Pic, 1989.

¹¹¹ Pour la distribution géographique de ces textes voir Martel, 1989, 219-246.

¹¹² Les avatars et les circonstances de la production toulousaine ont été analysés par Fournier, 1989a.

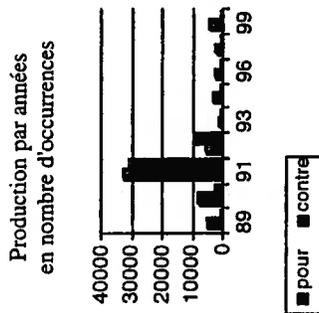
¹¹³ Dans l'inventaire de François Pic, 1989, ils correspondent aux textes suivants :

- Textes imprimés à Toulouse et dont on connaît le nom de l'imprimeur : 18, 19, 43, 44, 87, 93, 123, 124, 125, 133, 151, 152, 202, 203, 204, 210, 212.

- Textes que l'on suppose avoir été imprimés à Toulouse : 1, 2, 3, 4, 9, 16, 22, 24, 25, 26, 38, 39, 40, 42, 81, 85, 96, 101, 102, 113, 120, 121, 128, 129, 130, 131, 139, 140, 142, 156, 157, 160, 170, 172, 173, 174, 176, 183, 189, 208, 209, 216.

Manquent quelques textes dont aucun exemplaire n'a été retrouvé : 45, 112, 126, 127, 132.

un quart de la production de tout le Midi français. Parmi ces textes, 35 sont favorables à la Révolution, 22 lui sont contraires et l'on ne peut pas déterminer la position de deux autres. Il s'agit d'une production variée quant à la forme (*Cansou, Dialogo* (en prose et en vers), *Pouémo, Abis, Prône, Coussel, Discours, Paraphraso, Mot de respounso, Hymno patriotico, Credo democratique, Professiou de Fé, Douléenços, Reflexious, Rasounomens, Counférenço, Cansou*...), mais assez uniforme quant aux sujets traités. La plupart des textes se concentrent dans la période qui va de 1790 à 1792, comme on peut l'observer avec le graphique suivant :



L'analyse que j'ai proposée dans ma thèse n'est évidemment pas la seule que l'on pourrait en faire, puisque ces textes auraient pu être abordés d'un point de vue linguistique centré sur les traits phonétiques ou morphologiques, ou bien sur le répertoire lexical qui s'avère très riche et intéressant. Mais mon travail est une réflexion sur la signification de ces textes dans l'histoire de l'expression écrite de l'occitan. J'ai aussi essayé de voir comment cette langue a subi et a reflété les changements apportés par la Révolution.

Dans un premier moment j'ai analysé le corpus à partir d'un traitement lexicométrique. Cette analyse informatique a présenté de nombreux problèmes initiaux à cause de l'hétérogénéité graphique, qui est le propre d'une langue sans norme. Pour pouvoir appliquer la méthode LEXICO1 j'ai donc dû "normaliser", bien sûr de façon provisoire, les textes. La lexicométrie et l'informatique en général n'ont pas été dans cette étude une finalité mais un moyen qui a fourni une énorme masse de données brutes qui ont été recueillies dans deux volumes. L'analyse de ces matériaux nous a offert un panorama du contenu de ces textes, ainsi que des préoccupations des Toulousains pendant la période révolutionnaire.

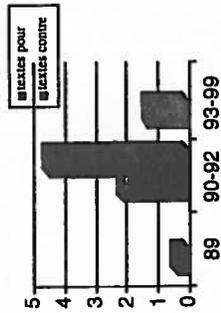
On peut parler de deux grands groupes ou tendances dans le vocabulaire. D'un côté, celui qui se rattache à la tradition littéraire toulousaine (Gardy, 1989), et qui se compose surtout d'un abondant lexique religieux, mais aussi d'un vocabulaire pittoresque et de racines populaires profondes. D'un autre côté, on peut situer le groupe, beaucoup moins important quantitativement, mais qui constitue une nouveauté dans l'écriture occitane, de mots et d'expressions arrivés directement de Paris et calqués du rituel révolutionnaire (voir, par exemple, Brunot, 1967, IX, Seguin, 1972, 243 et s.v., etc). Toulouse se joint aussi à la tendance nationale dans l'usage et les changements sémantiques de quelques mots. Par exemple, *aristocrato* (celui qui n'a pas prêté le serment civique, par exemple) ou *democrato* (celui qui raisonne mal en politique, celui qui quitte sa religion ...) acquièrent souvent des connotations négatives éloignées de leur signification originelle. L'utilisation du lexique révolutionnaire (*republiquo, arbre de la liberté, liberté, égalité, fraternité, la rasou,*

¹¹⁴ Auxquels il faudrait ajouter 4 manuscrits : les textes 76, 88, 177 de l'inventaire cité et une chanson qu'il n'a pas recueillie (*La Cansou a l'arribado del Pero Sermet* ... v. Alén, 1994).

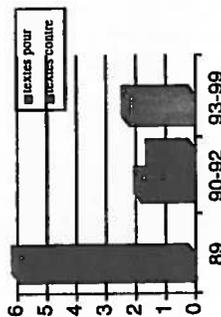
le *citouyen*, etc.) montre le désir de faire partager au paysan l'enthousiasme qui était en train de se produire à Paris, mais le fait que ce type de vocabulaire se localise principalement à partir de 1793 montre qu'il est d'un intérêt secondaire, qui se manifeste seulement quand le problème religieux perd de son actualité.

En effet, le problème religieux, qui s'articule autour de la polémique sur la Constitution Civile du Clergé et de tous les sous-thèmes dérivés (l'évêque constitutionnel Sermet, le serment civique, les biens du clergé, l'autorité du pape, etc.) est important pendant toute la période étudiée, mais surtout à partir de 1791 et jusqu'en 1793. A la veille de la Révolution et pendant les premiers mois, la religion ne semblait pas être une préoccupation pour les Toulousains et le lexique religieux est minoritaire par rapport à celui qui reflète les préoccupations sociales. C'est à partir de 1791 que l'on trouve une forte spécialisation sur ce sujet. Une grande partie du vocabulaire de ce groupe lexical se localise donc de 1791 à 1792, période qui correspond à l'étape d'écriture (ce que l'on en connaît aujourd'hui) de textes contraires à la Révolution.

Lexique religieux



lexique politique-social



Le premier évêque constitutionnel Sermet¹¹⁵ devient pendant cette période un personnage controversé, idéalisé par ses partisans et diabolisé par ses détracteurs. On pourrait affirmer que si Sermet¹¹⁶, et en général le problème religieux, n'avait pas existé,

¹¹⁵ A propos de sa vie voir Meyer, 1985 et Fournier 1990.

¹¹⁶ Quelques données:

- Le mot Sermet (sans compter les annotations didascaliques des dialogues) est parmi les 112 premiers mots (dans un ensemble de plus de 14000) dans l'index d'occurrences par ordre hiérarchique (où l'on compte aussi les prépositions, articles, etc.).

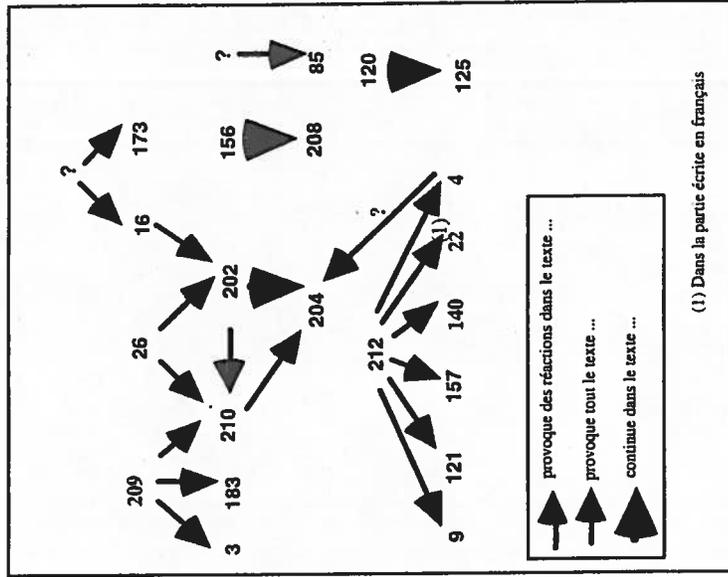
- Plus du 40 % des textes durant la période 1789-1799 le citent explicitement, et ce chiffre passe à presque 60 % de 1790 à 1792

probablement de 1791 à 1792 on aurait écrit beaucoup moins de textes et sûrement ils auraient été très différents, à en juger par les textes précédents qui montraient une plus grande sensibilité sociale.

Malgré cette prépondérance du problème religieux, le vocabulaire base, c'est-à-dire, celui qui ne présente pas une spécificité positive ou négative significative (Bonnafous, 1983, 74 et s.v.), met en évidence que les préoccupations sociales (la guerre, la paix, la misère, l'argent) sont une constante pendant toute la période étudiée.

Dans un deuxième moment j'ai analysé le corpus d'un point de vue socio-pragmatique, ce qui m'a permis de réfléchir sur le fonctionnement et la nature de ces textes. Dans une époque de profonds changements sociaux, qui vont provoquer de fortes réactions dans le peuple, les objectifs de la communication ordinaire (dire, informer, faire comprendre) sont secondaires et la prise de parole devient une façon d'affronter, un moyen de convaincre, un instrument pour dominer ou pour insulter et diffamer (Boyer, 1991, 83).

J'ai pu remarquer que beaucoup de ces imprimés ne peuvent pas être compris si l'on ne considère pas qu'ils reprennent, répondent ou simplement citent d'autres écrits contemporains, dont beaucoup appartiennent à notre corpus. Le schéma suivant montre les relations entre les textes (la numérotation correspond à celle de l'inventaire de F. Pic (Pic, 1989)).



(1) Dans la partie écrite en français

Étant donné ces relations, on peut parler de textes dialogués dialogiques et de textes monologués, mais aussi dialogiques (Roulet et alii, 1985, 60). Les premiers sont des conversations écrites guidées dans un but didactique. Ce didactisme se manifeste, par exemple, dans le choix de personnages quotidiens qui, comme leurs destinataires, utilisent un langage plein d'expressions populaires et d'images. Ces personnages discutent sur des questions clés pour l'avancement ou l'arrêt de la Révolution ou bien ils donnent des réactions correctes ou des façons de se comporter face à des événements que le paysan peut rencontrer. Parmi ces personnages, Sermet est presque le seul qui soit connu; à part lui on trouve beaucoup de curés et d'abbés, des paysans, un avocat, des instituteurs, etc., et aussi deux femmes qui se disputent à propos de la religion :

LA JARDINIÈRE. Vous trompon, parlo pas qu'à nostré abantagé et et touis les aoutrés; ce bous begnots l'entendré, beyois coussi nous esplitquo ambé bontat le bonheur que nous preparo la nobello Constituiou; nous douno de forço per resista à las persuasious d'aquelis ancienomen noblés, d'aquelis hypoucritos de capelas, nous fa tomba le rideou que nous abinglabo, et nous traoço le cami le pus dret de la félicitat.

- On conserve 7 chansons imprimées et diffusées (de type carnavalesque) que lui ont consacrées ses destructeurs.

LA DEBOTO. S'ay pas qui creyré, soun pas ta bigoto coumo podés penssa; ni may souhaity pas de mal a digus: et se tu prenés le parti d'aquelis es parço que les entendés, que bos que you supoy, entendit pas que moussul curé al confésiounal.

LA JARDINIÈRE. Qui n'entend qu'uno campano n'entend qu'un soun; et per juja un affa ey toujoun entendit dire que qual entendré las dos partidos.

LA DEBOTO. Te diray que soun estado tentado de yana, més sabioy pas que las fénno d'intrabon, et abioy pouu d'estré escoumenjado; més seloun ço que me disés, trobi pas tant de mal, coumo m'en cououton.

LA JARDINIÈRE. Banissetx toutos aquellos crenfos d'escoumenjato le soul ço pourio fa es un trop brabé Abesqué, quel mémos à prestat le seroment moussu de Lomenio; qu'in bounheur ce pouvén l'abé, anaix bezé coussi l'anan festa.

Les textes monologiques présentent un type de communication particulier et ils mettent en jeu trois éléments (nous, vous et les autres) : un émetteur qui parle au nom de son groupe et qui essaie d'influencer un récepteur pour lui faire rejeter le groupe adversaire (Portine, 1983, 141). Le paysan, principal récepteur de ces textes, se trouve au milieu de cet échange de répliques et de contre-répliques, d'attaques personnelles et d'insultes. Il est le témoin qui devra juger qui croire et qui rejeter. Il s'agit du jeu de la propagande, qui cherche à influencer et même à contraindre (affectivement) le destinataire. Dans ce désir, l'énonciateur est très subjectif et adopte des positions de chantage affectif en même temps qu'il donne une image de soi parfois larmoyante et plaintive, ou qu'il adopte une position maternelle ou fraternelle. L'image de l'émetteur correspond à celle du récepteur. Plus l'énonciateur est subjectif, plus il donne une image d'un destinataire bon mais naïf, qu'il faut aider à décider :

Mes qu'és aco? Besets que m'es impossible de reteni mas larmos, é bous aus coumenças tabés à ploura d'ambé you. You sabi, mous caris Paroissiens, mous éfans, qu'ets en peno sur ço que me regardo. Abés ta boun cor que moun chagrin fa le bostré [...] Bous entendé, mous frayrés, bostro amistat me dis aro, al founs de bostré cor: per que bous éuana? Fassetz dounc aquel serment, é restas ambé nous aus... [...] Bous quitaré pas: que sioy pauré, que sioy ritgé, me separaré pas de mous chers paroissiens: les aymi trop per nou pas bieuré, é mourri ambé lis [...] certo, boistros amos me fani trop dol, per las abandouna à un énémic masquat en Pastou més que besi, mous ta caris éfans! [...] (26).

Puisque ce qui importe est la séduction et la manipulation, on met en pratique dans ces textes toute une série de stratégies argumentatives pour convaincre ou pour provoquer l'acceptation non raisonnée et affective. Parmi ces stratégies on peut signaler les *exempla*, qui agrémentent le discours en même temps qu'ils favorisent la compréhension de situations qui seraient plus difficiles à expliquer (Adam, 1981, 81). En voici un exemple :

abioy uno pijouniero, que tan bailho coumo un pijounié de segnou, é toutis ne pouvion abé; ma fénno me fusio une bouno soupo ambe un pijoun ambe un pijoun fârcit, n'abioy per bendre à Toulouso, aco me pourtabo calque digné; la coulombino que bendioy al canal, me fournissio de que les nouiri; fasioy pas tort qu'an aquelis qu'abion de grands cans é al segnou; les pijouns fasion coumo bous, aurion pas troubat boumo bido dins nostre petit benet, s'en anabon querre out n'iabio; qui a profitat an aco? de bandouilhe, de fegnans, que les an tats à cops de fusil é que n'an de que manya, que quand panon: b'au sabets bons que confessats! (9)

On peut également recourir aux proverbes qui apportent le jugement de la sagesse des nations (Windisch, 1987, 92). Ce sont des phrases que le peuple connaît bien et qu'il accepte comme des vérités. A côté des proverbes, les citations sont des sortes de légitimation fondées sur une source extérieure (Windisch, 1987, 94), dans ce cas concret sur

une autorité unanimement reconnue : la bible, le pape... et aussi le catéchisme, dont on peut facilement comprendre le crédit et l'importance chez les paysans catholiques, qui le connaissent et qui l'ont appris par cœur. La tradition, le bon sens, le sens pratique ou l'évidence sont aussi d'efficaces instruments de persuasion habilement utilisés par les révolutionnaires et par les réactionnaires :

Perdonatz-mé moussi, sé mé soun érigeat en apostoul dé la berrai: noun soun qu'in paysan, un escapito berms: mais sabi ma religioy et la soustendrioi al pretz de moun sang; é dins un temps ouit, al mesprez des principés mémo dél cathéchisme, cadun se fa un placé dé la bira à sa faisou, cal pas troumpa surprenent qué dious suscite les esprits les plus simples per confoundre les plus sabers (96).

L'analyse de ces textes comme des discours affectifs et conflictifs (Windisch, 1987, 104 et suiv.) montre qu'ils ne peuvent pas être considérés comme des textes écrits pour le plaisir littéraire (pour la satisfaction d'écrire dans une langue appréciée) ni avec une finalité informative ou même didactique. Indépendamment du fait que les auteurs sont les porteurs de leur groupe, ces textes surgissent d'un désir personnel soit d'influencer celui qui écoute soit de répondre (parfois de façon agacée) à certaines attitudes ou à des personnes spécialement conflictives. L'utilisation de l'ironie comme moyen de manipulation ludique du discours de l'adversaire (Windisch, 1987, 52) est un recours souvent utilisé, et on a pu trouver des exemples de cette stratégie qui montrent une habileté particulière à démonter le discours de l'adversaire par le moyen de l'exagération, du double sens, de la jonglerie... (le texte 183 - *Petit mot de respounso a un certain imprimat qu'a per titre abis a las brabos gens de la bilo à de la campagno*, qui répond au 209 - *Abis a la brabos gens tant de la bilo que de la campagno*, est un bon exemple de cette manipulation).

On a une autre stratégie avec la représentation fantasmatique (Windisch, 1987, 55-56) ou la diabolisation de l'ennemi (Charaudeau, 1984, 101-102). Les révolutionnaires et les réactionnaires s'efforcent de donner de leurs adversaires une image monstrueuse qui n'a rien à voir avec leur discours. Cette représentation démoniaque s'obtient grâce à divers recours : les métaphores de monstres de la tradition occitane et toulousaine (la *poupou*, la *paparaugno* ...), d'animaux (qui nous font penser aux bestiaux et aux fabliaux), les caricatures, les insultes, etc. La victime préférée (pour les réactionnaires) est Sermet, qui devient un loup, un horrible monstre, un être physiquement grotesque, qui a des mœurs grossières, ou même un protestant, un Juif ... (incarnation du Mal pour un catholique toulousain). Voici un exemple :

TOINO- PASCHAL- HYACINTHO SERMÉT, malgré les Décrets de la Prouvidénço Dibino, et là pérmissoiu dél Siégé Apostolico, Usurpatou dél l'Archébéscaat de Toulonzo: A toutis les Jouzius, Calbinistos, Luthériens, Mounjés Apostats, et Founctionaris publics dé moun Département, maïlédictious én SATAN. (173)

La conflictivité est mise aussi en évidence par l'utilisation d'insultes, de mots péjoratifs, d'injures personnelles, d'images vulgaires, mais aussi grâce à la créativité lexicale (surtout par composition: *manjocampans* 'révolutionnaires', *manjopaters* 'bigots', *manjofais* 'trompeur', *lecosiéto* 'gourmand, parasite', *moucoflascous* 'flateur', *bourofoc* 'agitateur', etc.), à l'utilisation intentionnelle de vulgarismes (*croumboulouit* pour *controveboulouit*, *filosomio* pour *fisionio*, etc.) qui cherchent à faire sourire l'auditoire et contribuent à donner une image folklorique du paysan occitan, et grâce aussi aux acronymes ou mots-valises (Rodríguez G. 1989), qui souvent cherchent à ridiculiser quelqu'un ou à connoter négativement le sens original d'un terme (*lapiniste* pour *latiniste*, *Santo Toulousio* pour *Santo Téolougio*, *ratoulico* pour *catoulico*, *fraudaitat* pour *féoudaitat*, etc.).

En définitive, l'analyse réalisée nous a permis de constater que la production toulousaine suit sa propre impulsion et ses propres événements et qu'elle est plutôt étrangère, au moins pour ce que l'on en connaît, à ce qui se passe dans le reste du Midi. Cela nous fait penser que les résultats de ce travail ne peuvent pas être appliqués à toute la production occitane, et qu'il aurait fallu aussi une étude des textes de Montpellier et Marseille pour avoir une vision complète du phénomène révolutionnaire dans la production écrite en occitan.

Malgré ces limitations, j'ai essayé de donner une conclusion partielle à l'étude de ce corpus. On pourrait d'abord se demander ce que ces textes signifient dans la production écrite de l'occitan. Qu'on les considère ou non comme littéraires, ils perpétuent la tradition de l'écriture en occitan à Toulouse (Gardy 1989). Il y a une continuité quant aux auteurs, souvent des membres du clergé, quant aux sujets, la religion surtout, et aussi par rapport à leur caractère fréquemment comico-burlesque. On peut ajouter aussi le choix de personnages populaires qui parlent de façon pittoresque et donnent une image folklorique de l'occitanophone¹⁷. Ce qui s'éloigne de cette tradition seraient quelques hymnes ou discours proprement révolutionnaires.

On pourrait aussi se demander de quoi l'on parle, de ce qu'on veut transmettre dans ces textes : l'information donnée est insignifiante et elle est dominée par le rappel des préceptes et maximes de l'église, et aussi par la mise en relief des avantages ou des inconvénients de la révolution (juste les enseignements pour rassurer). On a pu constater que l'information objective n'est pas le principal but de ces textes. Bien au contraire ce que l'on cherche est seulement l'adhésion du peuple.

L'utilisation écrite de l'occitan et surtout l'impression de ces textes adressés, en principe, à un public qui ne pourra pas les lire et qui devra les écouter d'une personne alphabétisée en français peut être un moyen de favoriser leur divulgation, mais c'est surtout un argument en soi : qui prétend minimiser la méfiance de l'occitanophone à l'égard du francophone. On essaie de montrer que celui qui parle appartient à leur groupe (le peuple) et que, en conséquence, il ne pourrait vouloir que leur bien.

À la représentation négative du francophone s'oppose l'image stéréotypée de l'homme du Midi, qui a son reflet dans le corpus étudié dans l'utilisation de métaphores naturelles, d'expressions populaires, de proverbes, de vulgarismes, etc. À l'image du français, qui représente la civilisation, la modernité, les lois et en définitive le pouvoir s'oppose le paysan occitanophone, naïf mais énergique, qui se guide par le *boun sens*.

En dernière analyse, et pour conclure, l'étude de ce corpus avec une méthode lexicométrique et d'un point de vue socio-pragmatique, m'a permis de découvrir la richesse de ces textes qui, même s'ils manquent souvent d'intérêt dans une perspective littéraire, sont le reflet d'une situation de communication aussi complexe qu'intéressante, et qui peuvent être aussi un matériau précieux pour une étude de l'état de la langue occitane à la fin du XVIII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Jean-Michel (1981), "Votez Mir Rose, achetez Giscard : Analyses pragmatiques", *Pratiques* 30, juin, 73-98.
- Alcouffé, Alain - Brummet, Urique (1985), "Les politiques linguistiques des Etats Généraux à Thermidor", *La question linguistique*, 17, 51-79.
- Alén, M. Carmen (1994), "Cansou à l'arribado del Péro Sérmet carmè descaux sé disén abesqué de Toulouso": une autre "sermetade" toulousaine", *Lengas* 36, 151-156.
- Alibert, Louis (1966), *Dictionnaire Occitan-Français d'après les parlers languedociens*, IEO, Toulouse.
- Balibar, Renée - Laporte, Dominique (1974), *Le Français National*, Hachette, Paris.
- Berrendonner, Alain (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Boyer, Henri (1985), "Argumenter en langue dominée: un programme textuel complexe", *La question linguistique*, 18, p. 299-312.
- Boyer, Henri (1989), "Le patois efficace? Une approche sociopragmatique des mises en texte de la Révolution en langue minorée", Boyer et alii, 1989, 443-472.
- Boyer, Henri (1990a), *Clés sociolinguistiques pour le "francitan"*, CRDP de Montpellier.
- Boyer, Henri (1990b), "Matériaux pour une approche des représentations sociolinguistiques. Éléments de définition et parcours documentaire en diglossie" *Langue française*, 85, février, 102-124.
- Boyer, Henri (1991), *Éléments de sociolinguistique. Langue communication et société*, Dunod, Paris.
- Boyer, Henri (1993), "Les avatars du conflit diglossique en domaine occitan", *Encuentro de sociolingüística de La Nustia*, Universidad de Alicante (à paraître)
- Boyer, H. - Fournier, G. - Gardy, Ph. - Martel, R. - Merle, R. - Pic, F. (1989), *Le texte occitan de la période révolutionnaire (1788-1800)*, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier.
- Brun, Auguste (1927), *Recherches historiques sur l'introduction du français dans les provinces du Midi* (Slatkine Reprints, Genève, 1973).
- Brunot, F. (1967), *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, t. IX (La Révolution et l'empire. 1: Le français, langue nationale), X et XI, Librairie Armand Colin, Paris.
- Busse, Wilfried (1985), "Cassons ces instruments de dommage et d'erreur : glottophagie jacobine ?", *La question linguistique*, 17, 127-144.
- Certeau, M. - Julia, D. - Revel, J. (1975), *Une politique de la langue. La Révolution Française et les patois: L'enquête de Grégoire*, Bibliothèque des Histories, Gallimard, Paris.
- Charaudeau, P. (1984), "Le discours propagandiste", *Le français dans le monde*, 182, 100-103.
- Chartier, Roger (1987), *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Editions du Seuil, coll. L'Univers historique, Paris.
- Cicurel, Francine (1991), *Lectures interactives*, Hachette, Paris.
- CRDP de Toulouse (1989), *1789 en Midi toulousain, la vie quotidienne avant la Révolution*, Coll. Dossier Documentaire, 32.
- Delpla, Cl. (1979), "La Révolution Française", Armengaud - Lafont (dir), 1979, *Histoire de l'Occitanie*, Hachette, Paris, 689-727.
- *Dictionnaire des usages socio-politiques (1770-1815)* (1985), fasc I: Designants socio-politiques, Publications de l'INALF, coll. Saint-Cloud, Klincksieck, Paris.

¹⁷ C'est l'ethnotype méridional dont parle Lafont 1971.

- *Dictionnaire des usages socio-politiques (1770-1815)* (1988), fasc 3: Dictionnaires, normes, usages. Publications de l'INALF, coll. Saint-Cloud, Klincksieck, Paris.
- *Dictionnaire des usages sociopolitiques (1770-1815)* (1991), fasc. 5: Langue, occitan, usages. Publications de l'INALF, coll. Saint-Cloud, Klincksieck, Paris.
- Doujat, J. - Visner, G. (1995), *Dictionnaire Moundi*, Le Gri, Toulouse.
- Ducrot, O. (1980), *Les Mots du discours*, Editions de Minuit, Paris.
- Ducrot, O. (1981), "L'Argumentation par autorité", *Linguistique et sémiologie*, 10, Presses Universitaires de Lyon, 9-28.
- Ducrot, O. (1984), *Le dire et le dit*, Les éditions de Minuit, Paris
- Fevre, Lucien (1926), "Langue et nationalité en France au XVIIIe siècle", *Revue de synthèse historique*, 42, 19-40
- Fournier, Georges (1987), "Images du Midi dans l'idéologie révolutionnaire", *L'Invention du Midi*, 83-94
- Fournier, Georges (1989a), "La production toulousaine", Boyer et alii, 1989, 367-424.
- Fournier, Georges (1989b), *Journées révolutionnaires à Toulouse*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Fournier, Georges (1990), "Antoine Pascal Hyacinthe Sermet, évêque, révolutionnaire et homme d'Oc", *Per Robert Lafont, Mélanges offerts à Robert Lafont*, Centre d'Etudes occitans-Vila de Nîmes, Montpellier-Nîmes.
- Frey, Max (1925), *Les transformations du vocabulaire français à l'époque de la Révolution (1789-1900)*, PUF, Paris.
- Furet, François - Ozouf, Jacques (1977), *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Cabyn à Jules Ferry*, Ed. de Minuit, Paris.
- Gardy, Ph. - Lafont, R. (1981), "La diglossie comme conflit: l'exemple occitan", *Langages*, 61, 75-91.
- Gardy, Philippe (1985), "Longue durée d'un modèle sociolinguistique ou rupture révolutionnaire: l'idéologie linguistique du Miral Mondà (Toulouse, 1781)", *La Question linguistique*, 17, 21-36.
- Gardy, Philippe (1987), "Sur la textualisation du francitan dans le temps long: mise en scène du changement linguistique comme interlangues", *Cahiers de linguistique de Nice*, Nice, 75-87.
- Gardy, Philippe (1989), "Les modèles d'écriture: ruptures et continuités", Boyer et alii, 1989, 473-516.
- Gazier, Augustin (1874-1879), "Lettres à Grégoire sur les patois de la France" *Revue des Langues Romanes*, 5: 418-434, 6: 574-589, 7: 107-133, 8: 71-113, 9: 274-287, 10: 28-37, 11: 178-193, 230-240, 12: 213-234, 13: 9-26, 237-261, 14: 51-72, 169-183, 15: 53-78, 183-250.
- Godechot, Jacques (1986), *La Révolution française dans le Midi Toulousain*, Bibliothèque historique Privat, Histoire provinciale de la Révolution Française, Toulouse.
- Gressillon, Almuth - Maingueneau, Dominique (1984), "Polyphonie, proverbe et détournement", *Langages*, 73, mars, 112-125.
- Guilhaumou, Jacques (1988), "L'historien du discours et la lexicométrie", *Jornades de Lexicometria 13 i 14 d'abril*, Centre de Lexicometria, Barcelona, 61-83.
- Kremnitz, Georg (1981), "De l'occitan au français (par le francitan). Etapes d'une substitution linguistique", *Logos semantikos. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, Gredos y de Gruyter, Madrid y Berlin, V, 187-190.
- Lafont, R. (1971), *Le Sud et le Nord, dialectique de la France*, Privat, Toulouse.
- "L'invention du Midi. Représentations du Sud pendant la période révolutionnaire" (1987), *Amiras/Repères Occitans*, 15-16, février.

- "La question linguistique au Sud au moment de la révolution française" (1985), *Langas* 17-18.
- "La Révolution vécue par la province" (1990), *Actes du Colloque de Puy-laurens (15 et 16 avril 1989)*, CIDO, Béziers.
- Langlois, Claude (1988), *La Caricature contre-révolutionnaire*, Presses du CNRS, Paris.
- Le Guern, M. (1981), "Métaphore et argumentation", *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 64-74
- Maingueneau, Dominique (1991), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures d'archives*, Hachette, Paris.
- Maingueneau, Dominique (1994), *L'Énonciation en linguistique française*, Hachette supérieur, Paris.
- Martel, Philippe (1985a), "Parler au peuple: Sisteron 1789", *La Question linguistique*, 18, 287-299.
- Martel, Philippe (1985b), "Politique linguistique au Sud à la période révolutionnaire", *La Question linguistique*, 17, 7-10.
- Martel, Philippe (1989a), "Les patois pendant la période révolutionnaire: recherches sur le cas Occitan", *Langages, langue de la Révolution Française*, 191-194.
- Martel, Philippe (1989b), "Les textes occitans de la période révolutionnaire: un peu de géographie", Boyer, H. et alii, 1989, 219-246.
- Martel, Philippe (1991), "Républicain, Rouyalisto, sans-culotto et istoucrato: texte occitan et lexique politique", *Dictionnaire des usages sociopolitiques (1770-1815)*, fasc.5: Langue, occitan, usages, 39-65.
- Mauron, Cl. - Emmanuelli, F. X. (dir) (1986), *Textes politiques de l'époque révolutionnaire en langue provençale*, I: Textes en prose (discours-adresses-traductions), Centre de Recherches et d'Etudes Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence.
- Meyer, Jean-Claude (1985), "Antoine Pascal Hyacinthe Sermet, évêque métropolitain du Sud, face à ses détracteurs", *Actes du 110e Congrès national des Sociétés Savantes*, Montpellier, Histoire moderne, t. II, 243-260.
- Mistral, F. (1966), *Lou Tresor dóu Felibrige ou dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Biblio-Verlag, Osnabrück.
- Mourand, S. (1979), *Situations d'écrit*, CLE International, Paris.
- Muller, Charles (1977), *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Ed. Champion, Paris, 1992 (réimpression de l'édition Hachette).
- Pic, François (1989), "Essai d'inventaire des textes en Occitan de la période révolutionnaire (1788-1880)", Boyer et alii, 1989, 10-175.
- Piniès, Jean P. (1984), *Croyances populaires des Pays d'Oc*, Ed. Rivages, Marseille.
- Portine, H. (1983), *L'argumentation écrite, expression et communication*, Hachette/Larousse, Paris.
- Proschwitz, Gunnar von (1966), "Le vocabulaire politique au XVIIIe siècle avant et après la Révolution. Scission ou continuité?", *Le Français moderne*, avril, 2, 87-103
- Ramet, Henri (1977), *Histoire de Toulouse*, L'affûté Reprints, Marseille.
- Religion, *Révolution, Contre-révolution dans le Midi 1789-1799* (1990), Colloque international, Nîmes 1989, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- *Révolution et Contre-révolution dans la France du Midi (1789-1799)* (1991), Travaux de recherche historique publiés dans le cadre du Bicentenaire et réunis par Jean Sentou, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Rodríguez González, F. (1989), "Los cruces léxicos en el ámbito periodístico", *Verba*, 16, 357-386.
- Roulet, E. - Auchin, A. - Moeschler, J. - Robattel, C. - Schelling, M. (1985), *L'Articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berne.

- Schlieben-Lange, B. (1985), "Les traductions de textes constitutionnels en occitan", *La Question linguistique*, 17, 97-127.
- Seguin, J. P. (1972). *La Langue française au XVIIIe siècle*, Bordas, col. Etudes 309, Paris.
- Sperber, Dan - Wilson, Deirdre (1978), "Les ironies comme mentions", *Poétique*, 36, nov. 399-412.
- Suleiman, Susan (1977), "Le récit exemplaire", *Poétique* 32, 468-489.
- Terro Moundino (s/d), *À la Recherche du folklore toulousain*, Ed. de l'Auta, Toulouse.
- Tournier, Maurice, (1996), "Les discours sociopolitiques et l'analyse lexicométrique", Boyer, H. *Sociolinguistique : territoires et objets*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.
- Wändisch, Uli (1987), *Le K.O. verbal. La communication conflictuelle*, L'Age d'homme, Lausanne.
- Wolff, Philippe (1986), *Histoire de Toulouse*, Privat, Toulouse.

La prose narrative en occitan au XIXe siècle (romans, nouvelles et récits autobiographiques : 1800-1906).

Didier CAMBIÈS

La littérature occitane du Moyen Age n'a pas ignoré la prose narrative. Il nous est parvenu quelques textes, essentiellement *Barlaam et Josaphat*, *le roman de Notre-Dame de la Grasse*, quelques feuillets du *roman de Merlin* et diverses vies de Saints ...

Aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, la prose narrative en occitan est quasi inexistante. Le bref roman picaresque de l'abbé Fabre, écrit vers 1756, *Histoire de Jean l'an près* est unique en son temps. Il a été publié pour la première fois en 1839, presque un siècle plus tard.

Au XIXe siècle, tandis que le roman français entre dans sa phase glorieuse, qu'il rencontre ses plus grands créateurs, au moment où il leur offre les possibilités les plus diverses ; la double renaissance occitane du XIXe siècle¹¹⁸ accorde une place prépondérante à la poésie.

Jusqu'en 1875 le roman occitan fait figure d'exception, *La Roubinsouno Prouvençalo* (1845-1859) d'Etienne Garcin et *Nouvè Grané* (1855-1859) de Victor Gelu, écrits vers le milieu du siècle, sont des cas isolés. Il faut attendre la dernière décennie du siècle pour qu'un moins un roman (ou une nouvelle) soit publié par an.

Nous avons pris en considération les romans, les nouvelles et les récits autobiographiques en occitan écrits/publicés entre 1800 et 1906, soit un corpus de 25 œuvres¹¹⁹.

Pourquoi avons-nous arrêté notre corpus à 1906 ?

Cette date s'explique par l'inexistence de la production romanesque occitane entre 1899 et 1906¹²⁰, et surtout parce que Frédéric Mistral publia *Moun espeiado. Memòri e Raconte* cette année-là.

Par sa date de composition, cette œuvre appartient plus au XIXe qu'au XXe siècle. Dès 1876, Mistral donne une première ébauche de ses *Mémoires* sous la forme d'une préface en prose, placée en tête de la première édition des *Isclò d'Or*. De larges extraits paraissent dans l'*Armana Prouvençau* entre 1857 et 1894. Mistral écrit dans une lettre (à Paul Mariéton) datée du 13 mai 1890 qu'au printemps 1890 "15 grands chapitres" sont déjà rédigés. Ainsi en 1906, seulement 6 chapitres¹²¹ sur 18 sont entièrement inédits.

Pour ne pas alourdir notre corpus nous n'avons pas intégré les contes. Nous entendons par "conte" les contes populaires dont l'exemple le plus massif est représenté par les *Contes de Gasconha* de Jean-François Bladé (1827-1900), et un genre voisin en occitan du conte populaire qui part de la même matière mais s'en différencie et que Frédéric Mistral

¹¹⁸ La renaissance inorganisée des poètes-ouvriers ("trobaires") jusqu'en 1850, puis la renaissance organisée des Félibres à partir de 1854.

¹¹⁹ Pour le détail voir la chronologie.

A titre comparatif, voici quelques chiffres pour mieux évaluer la prose narrative en occitan : 1850-1906 = 25 titres, 1906-1950 = 55 titres, 1951-1990 = 170 titres (chiffres approximatifs). Ces chiffres marquent bien l'évolution et le développement du roman en occitan au cours du XXe siècle.

¹²⁰ Certes, quelques courts textes narratifs en prose ont été publiés (prose d'almanach), mais ils ne dépassent pas les dix pages. A noter la courte nouvelle de 13 pages de Félix Gras *Pissacan à l'espousioun*, qui a été publiée dans l'*Armana Prouvençau* de 1901.

¹²¹ Chapitres 5, 6, 10, 12, 14 et 17.

appelle "prose d'Almanach" dans la traduction française de ses *Mémoires*. Ce genre fut diffusé dans l'*Armana Provençau* dès le premier numéro de 1855. Roumanille et Mistral en furent les maîtres. Les proses d'almanach furent nombreuses durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, elles parurent surtout dans des périodiques et n'excédèrent jamais les 10 pages. C'est la longueur des textes qui nous a conduit à écarter ce type particulier de conte.

Nous n'avons retenu que les nouvelles d'au moins 30 pages¹²².

Il est vrai que la nouvelle, lorsqu'elle est longue ne se distingue pas toujours d'un court roman (*Lis Idéio de Banastour* de Charles Boy et *Lou Moulin de la Lubiano* d'Henri Giraud ont à peu près la même longueur, environ 70 pages, pourtant la première œuvre est intitulée "nouvelle provençale", et la seconde "roman provençau"). On hésite encore sur le critère décisif qui permettrait de distinguer les deux genres. C'est ce qui nous a conduit à introduire la nouvelle dans notre corpus.

Notre corpus a été établi à partir d'une chronologie du roman occitan rédigée par Philippe Gardy. Nous avons également consulté le *Dictionnaire des auteurs de langue d'oc (de 1800 à nos jours)* de Jean Fourié. En outre, certaines personnes, avec qui nous avons correspondu, nous ont fourni de précieux renseignements¹²³.

I Mise en perspective de la prose narrative et non narrative au XIX^e siècle.

Une réflexion sur la prose en occitan apparaît dès 1854 avec l'*Armana provençau*, elle se développe vers la prose d'Almanach qui est une prose minimale, toujours courte, faite pour s'amuser, pour rire. Elle se situe donc aux antipodes de la poésie qui est le genre le plus haut, le plus précieux.

En 1864, *Lou Tambourin, istòri de l'estrumen provençau seguido de la metodo dou galoubet e dou tambourin e deis èr naciounau de Prouvenço* de François Vidal, premier long ouvrage en prose provençale (304 pages avec la traduction française) est couronné aux Jeux Floraux de sainte-Anne d'Apt et publié par Remondet à Aix.

L'enjeu de la prose est relancé par le discours de Théodore Aubanel à l'occasion d'un concours littéraire à Forcalquier en 1875 ; il invite tous les Provençaux à écrire en prose. La même année, la Société des Langues Romanes inaugure un concours encore inconnu : un concours d'ouvrage en prose "pour satisfaire aux exigences d'une littérature sérieuse".

En outre, la préface autobiographique en prose des *Iscla d'Or* de Mistral datée du 26 juillet 1875 offre un modèle d'ouvrage sérieux, de prose adulte.

Il faut attendre 1875 pour qu'une ébauche de roman occitan soit enfin publiée avec les 5 pages du *Rournieu* de Villeneuve-Escilapon. Pour les autres romans et nouvelles écrits et/ou publiés jusqu'en 1906, nous renvoyons à la chronologie.

Le dialecte le plus utilisé dans ces œuvres est le provençal (à cause des Félibres) : Félix Gras¹²⁴, Maurice Raimbault¹²⁵, Baptiste Bonnet¹²⁶, et Henri Graud.

Pierre Mazières, Louis Funel¹²⁷, Victor Gelu et Valère Bernard écrivent en marseillais.

¹²² Exceptions :

*Christian Villeneuve-Escilapon *Lou Roumeiu* (5 pages).

*Louis Funel : *Nous* (16 pages, inachevé) et *Courouno Roulo* (10 pages).

¹²³ Robert Lafont, Philippe Mariel, Paul Nougier (qui m'a appris l'existence d'Angèlo Davi avant sa publication à l'automne dernier, et m'a donné de nombreuses indications sur le manuscrit), Jean-Pierre Tennevin (qui m'a indiqué que les manuscrits de *La Terreur* et de *La Terreur Bianco* se trouvaient au Palais du Roure à Avignon. C'est à lui que nous devons la publication en feuilleton de *La Terreur* dans *Prouvenço d'aro*. Il m'a également signalé les *Mémòri d'un Pasto-Mourit* d'Alexis Pigallo qu'il a retranscrit en graphie marseillaise dans *Prouvenço Dau* : de janvier 1980, n°44, à juin 1983, n°82)

¹²⁴ Provençal du Vaucluse.

¹²⁵ Provençal de l'Est.

¹²⁶ De Bellegarde.

Arthur Caussou utilise le languedocien de l'Ariège, Marguerite Sol le languedocien narbonnais, Gabriel Fite le parler des environs de Toulouse¹²⁸, et la prose gasconne béarnaise paraît timidement avec Jean-Victor Lalanne.

La plupart des auteurs ont écrit des vers en occitan avant de devenir nouvelliste ou romancier.

Les écrivains ayant rédigé plus d'un roman sont rares :

Louis Funel est l'auteur d'une dizaine de courts romans¹²⁹ qui ont tous paru dans des revues difficiles d'accès aujourd'hui, Arthur Caussou a écrit 2 romans historiques, Valère Bernard 4 romans¹³⁰ dont 2 au XIX^e siècle (*Angèlo Davi* écrit en 1887 n'a vu le jour qu'en 1996 !), Baptiste Bonnet est l'auteur de 3 récits autobiographiques¹³¹, et Félix Gras a écrit le recueil de nouvelles *Li Papalino* et la trilogie des *Rouges du Midi*¹³².

¹²⁷ Parler de Vence.

¹²⁸ Il écrit dans un gascon encore proche du languedocien.

¹²⁹ Louis Funel est l'auteur des œuvres narratives en prose suivantes : *Li Masajan*, publié en feuilleton dans l'*Hou de Pascas* en 1884 et en livre la même année (Montpellier, impr. centrale du Midi) ; *Nous*, roman inachevé (*Le Felibrige Latin*, 1895) ; *Courouno Roulo*, nouvelle (*Armana Marsitès*, 1896) ; *Lou Tin-Po*, nouvelle (sans date, sans lieu) ; *L'abanaro qu'arrivé au douctour Bagnus*, roman (*Revue de Grasse*) ; *Mai 28 jour*, roman (td.) ; *Jean Cougourdan*, roman (td.) ; *Minervo* (td.)...

- Angèlo Davi. Le manuscrit est daté le 14 Février 1887. Le début du 1^{er} chapitre "Lou Moulin d'oli" a paru dans l'*Armana Marsitès* de 1901. Le roman intégral a été publié par les soins du Comité Valère Bernard au quatrième trimestre 1996.

- *Bagatouni*, paru d'abord en feuilleton dans l'hebdomadaire *Le Bavard* qui l'édita en un volume in 18^e, en 1894 (Marseille, Aubertin).

- *Lei Bounian*, publié par la revue *Le Feu* en 1907. 1^{ère} édition en 1910 (Marseille, Ruat).

- *Jouglar Felibre* (*Hou Felibre*, titre donné d'abord au roman), roman écrit vers 1930. Le chapitre 1 a paru dans la *Revue des Pays d'Oc* en juillet 1932. Le chapitre 2 a paru dans *La Pignato* en 1933.

Le roman complet a été publié en 1982 par le Roudelet Felibren d'ou Pichoum-Bousquet.

¹³¹ Baptiste Bonnet a écrit 3 récits autobiographiques :

- *Vido d'enfant*. Entre décembre 1889 et novembre 1894, 15 chapitres sur 18 ont paru en revue (ch I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, et XVII). Le livre est sorti en novembre 1894, avec une traduction française d'Alphonse Daudet et Henri Ner (Han Ryner).

- *Varlet de mas*. Entre Janvier 1892 et août 1897, 11 chapitres (dont 10 dans l'*Aditi*) sur 17 ont paru en revue (ch I, II, III, IV, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV et XVI). Le livre est sorti début 1898, avec une traduction française de Daudet et Ryner.

A noter : de nombreux chapitres de *Vido d'enfant* (4 chapitres) et de *Varlet de mas* (10 chapitres) ont paru dans l'*Aditi* sous le titre de *Li Mémòri d'un Gharro* (du n° 38, 17/01/1892 au n° 109, 07/01/1894) qui compte 20 chapitres. Six chapitres n'ont pas été repris dans *Vido d'enfant* et *Varlet de mas*.

- *Le Boite Anjos Daudet*, souvenirs avec traduction française de J. Loubet (Paris, Flammarion, 1912).

¹³² Félix Gras a publié la version provençale de *Li Rouge dou Miefjour* en 1896 avec une traduction française (Avignon, Roumanille).

Le tome II *La Terreur* et III *La Terreur Blanche* n'ont paru du vivant de Gras qu'en français (éd. Rouff, Paris, 1898-1900).

L'*Armana Provençau* a publié en 1900 le "Proulogo" de *La Terreur Bianco*, et en 1904 "Li dous Petacho" (=ch V de l'édition Rouff). *La Revue des pays d'Oc* a publié en février 1932 "Li vihado de Port-Avou" (=deuxième partie du ch. XXIX "Les trois nonnes" de l'édition Rouff, 779-784).

Le palais du Roure possède :

-5 manuscrits pour *Les Rouges du Midi II = La terreur*, en français (2 ms : 1 autographe de Gras et 1 copie par ?). *La terreur*, en provençal (3 ms : 1 autographe de Gras et 2 copies par ?).

-4 manuscrits pour *Les Rouges du Midi III = La Terreur Blanche*, en français (1 ms autographe de Gras). *La Terreur Bianco*, en provençal (3 ms : 1 ms presque complet autographe de Gras, il manque les 4 dernières phrases du roman, et 2 copies ms par ? l'une est complète l'autre s'arrête au chapitre LII (il y en a LX) de l'édition Rouff).

Dans la trajectoire des écrivains, les romans se situent particulièrement en milieu et en fin de carrière¹³³.

II Modèles des romanciers et choix des genres.

Quels sont les modèles des romanciers ?

- Parmi les modèles occitans, on trouve la prose d'almanach. La nouvelle *Lou curat de Minerbo* de Marguerite Sol est très proche de la prose d'almanach par son aspect théâtral, ainsi que par l'emploi du style direct. *Lis Idéio de Banastoun* de Charles Boy, *Las Abanuros de Sans-Quarriè* de G. Fitte, *Moussu le Duc de Roquelauuro del Querigou* (dans lequel on glisse très vite vers la prose d'almanach, la galéjade) d'Arthur Causou, et dans une moindre mesure *Li Papalino* de Gras et *Memòri e Raconté* de Mistral puisent dans la prose d'almanach.

- autre modèle occitan : *Joan l'an pres* de Jean-Baptiste Fabre et *Nouvè Grané* de Victor Gelu (œuvre posthume écrite vers 1855-1859 mais publiée seulement en 1886).

Le picarresque de *Joan l'an pres*, le roman d'apprentissage transparaît dans *Las Abanturos de Sans-Quarriè* et dans *Li Rouge dôu Miejour*.

Les Rouges du Midi raconte à l'instar de *Nouvè Grané* la montée à Paris d'un paysan du Midi qui retourne dans son village et qui raconte à son entourage (sa famille ou ses voisins, membres de la veillée) ses péripéties.

Alexis Pigallo (1860-1895) raconte également dans ses *Memòri d'un Pasto-Mouritié* son voyage à pied jusqu'à Paris et son installation bohème avec de joyeux compagnons (dont Valère Bernard).

- de plus, certains thèmes traités en poésie ont été repris, particulièrement les amours contraires, les scènes pathétiques, que l'on trouvait déjà dans la première moitié du XIX^e siècle, chez Jasmùn par exemple.

Il y a aussi des modèles français :

- on retrouve tous les procédés, tous les stéréotypes du roman-feuilleton : rebondissements, suspense¹³⁴, enlèvements, duels, obstacle parental, prostitution, trésor...

- autre modèle : le roman historique, que l'on trouve dans les deux œuvres de Causou *Le Duc de Roquelauuro* et *Montsegur*. Dans cette seconde œuvre, il s'inspire de Napoléon Peyrat (1809-1881), un pasteur protestant, surnommé le "Michelet du Midi" qui a publié entre 1870 et 1882¹³⁵ une monumentale *Histoire des Albigeois*. Face à l'Albigéisme de son compagnon Peyrat, Causou intègre son orthodoxie catholique.

¹³³ 4 exceptions : Funel, Causou, Marguerite Sol, et Baronceilli. Leurs romans ou nouvelles se situent en début de carrière.

¹³⁴ Le système des veillées dans *Li Rouge dôu Miejour* favorise le suspense. Chaque fin de chapitre correspond à la fin d'une veillée.

¹³⁵ Napoléon Peyrat :

- *Histoire des albigeois : Les albigeois et l'Inquisition*, tomes I et II (1870)

- *Histoire des albigeois : Les albigeois et l'Inquisition*, tomes III (1872)

- *Histoire des albigeois : la civilisation romane* (1880)

- *Histoire des albigeois : la croisade* (1882).

La trilogie des *Rouges du Midi* s'inscrit dans la lignée des *Chouans* (1829) de Balzac, de *Quatre-vingt-treize* (1874) de Victor Hugo, et des romans de Erckmann-Chatriaux comme *Histoire d'un conscrit de 1813* (1864).

- on ressent chez F. Gras, dans *Li Papalino*, et chez Fitte, l'influence des *Lettres de mon Moulin* et du *Tartarin de Tarascon* d'Alphonse Daudet ; ou encore l'influence de Zola dans *Bagatouni* de V. Bernard, et de *Madame Bovary* de Flaubert dans *Angèlo Dàvi*.

Parmi les 25 ouvrages de notre corpus, on peut distinguer quatre grandes catégories :

- Les nouvelles et les romans sentimentaux¹³⁶ sont les plus nombreux. Ces romans un peu mièvres suivent un schéma sans surprise, avec des personnages stéréotypés et un style sans relief.

- Les nouvelles et les romans historiques¹³⁷. Les romans d'A. Causou sont très mal écrits, très mal construits et ressemblent plus à un inventaire de noms ou à un roman de gare qu'à un roman historique ; en revanche, *Li Rouge dôu Miejour* sont d'une meilleure facture : Gras respecte la chronologie historique de la Révolution.

- Le roman réaliste, représenté par *Nouvè Grané* de Gelu et *Bagatouni* de Bernard, et l'autobiographie.

Alexis Pigallo et Baptiste Bonnet sont plus réalistes que Mistral, ils s'inscrivent dans l'autobiographie "réelle". Mistral recompose beaucoup plus, il est proche du roman autobiographique, tandis que Pigallo et Bonnet sont plus près de la chronique autobiographique. On trouve chez Pigallo et surtout chez Bonnet une naïveté (au sens noble du terme) que l'on ne trouve pas chez Mistral¹³⁸.

III Essai de synthèse narratologique.

Nous n'avons pas encore eu le temps d'approfondir cette troisième partie dans laquelle nous nous proposons d'étudier le point de vue du narrateur, les personnages, l'espace et le temps.

Il ressort d'une première approche que les auteurs privilégient les personnages jeunes (ils ont entre 13 et 29 ans) ainsi que les couples amoureux.

¹³⁶ *Fino la Sanr-Janenco, Li Masajan, Angèlo Dàvi, Babòli, Lis Idéio de Banastoun, Agueto, Lou Moulin de la Lubiano, Nois, Ue Benyence.*

¹³⁷ *Moussu le duc de Roquelauuro del Querigou 1615-1683, Montsegur : Prumiero partida, Trençabel, Ramon Roger, 1207-1267* (il n'y eut jamais de suite), *Courouno Routo* et la trilogie des *Rouges du Midi*.

¹³⁸ *Memòri e Raconté* est un récit des origines. L'autobiographie se focalise sur la période de 1830 à 1859, c'est le temps heureux de l'enfance au mas du Juge à Maillans, le temps de l'adolescence, des pensions et des études de droit à Aix, le temps de l'écriture de *Mirèio*, de la fondation du Félibrige. Le livre s'achève quasiment avec la mort du père qui annonce la fin d'un monde avec le départ du Mas. La reconnaissance de Lamartine avec une nouvelle voie.

Les Memòri e Raconté se caractérisent par une fixation absolue sur l'enfance et la jeunesse jusqu'à la mort du père et à *Mirèio*.

Mistral n'a retenu de sa vie que les moments les plus heureux : le paradis enfantin au Mas, la fondation du Félibrige (qu'il enjolive et érige en mythe), la genèse de *Mirèio*. Les échecs, les drames, les déceptions sont gommés (les discussions passionnées avec Roumanille à propos de l'orthographe, la mort de sa nièce en 1854, la politique pendant les années aixoises).

Le choix des années 1830-1859 permet à Mistral de laisser dans l'ombre l'échec relatif de *Calendal*, le suicide de son neveu, les voyages en Italie et en Catalogne, la mort de Roumanille.

Par le biais de l'écriture Mistral veut retrouver l'Eden dont il fut chassé en 1855 à l'âge de 25 ans ; il offre à ses lecteurs une représentation mythique, quasi-bibliques, de son enfance et de sa jeunesse ainsi que des origines du Félibrige.

Il n'y a pas de société dans ces romans, ou très peu. Nous sommes bien loin de Balzac, Zola ou Maupassant.

Les lieux privilégiés sont le sud de la France, les villages et les villes non touchées par le progrès. Paris est évoqué dans *Nouvè Grané*, *Li Memòri d'un Pasto-Mourrit* et dans *Li Rouge dou Miejour*. L'action principale des *Idèto de Banastoun* se situe à Lyon.

Le temps : à part les romans historiques, la plupart des romans se noient dans l'imtemporalité, dans le "hors-temps", dans l'Arcadisme rural, il y a un refus du temps présent, de la modernité, du progrès, de l'industrialisation.

Gelu dans *Nouvè Grané*, et Valère Bernard dans *Bagatouri* ont tenté de saisir le moment présent, la réalité moderne, le monde urbain, s'opposant ainsi aux autres romanciers occitans du XIXe siècle qui ancrent leurs œuvres dans le passé, dans le monde rural, dans les coutumes et les croyances anciennes ; mais d'une certaine manière ils en ont été incapables : Valère Bernard est obligé de mêler l'idéalisme à la réalité en soulignant l'échec de l'idéalisme de Niflo, socialiste utopique, et Gelu fait passer les idées de son personnage, Nouvè Grané, avant l'action, immobilisant ainsi la fiction.

Nouvè Grané et *Bagatouri* sont des textes d'esthétiques plus que des œuvres de vérité. Ces deux tentatives avortées témoignent de l'impossibilité des romanciers occitans du XIXe siècle à saisir la réalité moderne.

Conclusion provisoire :

Le roman occitan du XIXe siècle offre une vision idyllique du monde rural, dégagé des contingences historiques, il exalte les vertus populaires, la fidélité au bon sens paysan.

Face à la France parisienne dépravée, cupide, arriviste, où le développement industriel s'accélère, les romanciers en occitan imposent une Provence humanement distante de la France parisienne, une sorte d'"exotisme intérieur", d'arcadisme rural, faisant du maintien des traditions leur thème favori. Cette civilisation paysanne arrêtée dans le temps, la soumission à des modes littéraires désuètes, la conservation des traditions au moment où elles se brisent, conduisent peu à peu la prose narrative occitane à la paralysie.

La Bestio dou Vacarés (1926) de Joseph d'Arbaud, chef-d'œuvre de la prose provençale où passe toute la richesse syntaxique de l'occitan, ne parvient pas encore à se détacher de l'intemporalité.

Il faut attendre le milieu du XXe siècle pour que le roman moderne en occitan puisse éclore avec le roman de Robert Lafont : *La vida de Joan Larsinhac*, écrit en 1945, publié en 1951. Lafont débarrasse le roman occitan de tout pittoresque, de ses poncifs, en le dotant d'une langue neutre, précise. Il lui permet d'adhérer à son époque, de rendre compte de son temps.

Projet d'unification orthographique calalano-occitane : l'utopie étymologique

Jordi CERDÀ SUBIRACHS

Tout le long du procès de codage de la langue catalane - un procès déjà discuté au XIXe siècle et au début du nôtre -, nous pouvons détecter deux positions antagonistes, une option qui cherche la simplification et la modernisation de la langue, en employant parfois des solutions du genre phonéticiste ; et une autre, de caractère étymologiste, qui tient compte de l'énorme poids de la tradition médiévale. Les deux options, comme tout essai de codage linguistique, projetaient une utopie. La première cherchait la configuration d'un état moderne, rationnel, avec une vocation pour le futur et un esprit de progrès. En revanche, l'utopie des étymologistes prétendait reconstruire un passé glorieux qui, bien qu'il relevât davantage d'un imaginaire que d'une réalité historique, avait été invoqué jusqu'à l'exaspération par le mouvement romanistique.

Une des tendances dominantes de la linguistique du XIXe siècle a été de faire abstraction des événements sociaux, historiques ou simplement conjoncturels qui ont entouré une langue ; comme le disait Aracil, la linguistique du siècle dernier était "l'antithèse de la sociolinguistique" (Aracil 1982: 59-78). Au XIXe siècle, on croyait à l'évolution interne et autosuffisante des langues, une sorte de darwinisme appliqué à la linguistique, qui niait souvent sa dimension sociale. La grammaire historique, l'une des disciplines cultivées avec la plus grande prédilection, a éliminé de son centre d'intérêt toute conduite sociale de la langue, c'est-à-dire toute référence à un usage non-écrit.

Selon l'historien par excellence de la langue italienne, B.Migliorini, les études menées sur l'histoire de la langue sont fondamentalement des études sur le style des écrivains en langue italienne. La difficulté de réaliser en Italie une histoire de l'italien, vu la considérable fragmentation dialectale, est sans doute particulièrement ardue. La philologie italienne a cherché, peut-être comme on ne l'a fait dans aucune autre langue romane, une "langue", la langue idéale, qui ne s'est réalisée pleinement qu'à l'écrit. Cette langue idéale a donc été éloignée - pour ne pas dire, dans de nombreux cas, séparée - de sa réalisation orale. Comme le signale Nadal, derrière l'observation de Migliorini il y a un concept de "langue" qui relie indéfectiblement la langue italienne et la nation italienne (Nadal 1992: 13). Cela fait que l'existence d'une - et rien qu'une - langue italienne est une réalité qui ne peut pas être mise en question dans la mesure où il n'y a qu'une nation italienne. Si l'on appliquait cette vision sur une dimension orale, le parler, la variabilité dialectale mettrait, sans doute, en évidence une unité que l'on peut dissimuler dans la dimension écrite.

L'histoire de la philologie catalane présente beaucoup de caractéristiques qui s'expliquent par la situation politique particulière de la Catalogne par rapport à l'Espagne et la France. Le catalan actuel est un exemple remarquable de ce qui précède : son évolution n'est pas seulement le fruit d'un procès interne et autosuffisant, mais aussi le fruit d'une volonté individuelle et surtout sociale acceptée par la majorité de sa société. L'histoire de la philologie catalane a aussi été à la remorque des avatars politiques qu'elle a dû surmonter depuis les moments d'effervescence nationale jusqu'à une très dure répression.

L'histoire de la langue a prétendu définir le cadre géographique dont elle s'occupe afin de définir le même concept de "langue" ; si la langue est le reflet de l'esprit d'une nation, celle-ci fixe sans doute le cadre géographique. Tant que la Catalogne n'assume pas de revendications nationales et politiques, il est logique que la philologie ne détermine pas son territoire avec précision.

Au XIXe siècle, les deux sentiments qui ont affecté d'une certaine façon la problématique que l'on vient d'exposer ont coexisté : d'un côté, les révolutions bourgeoises ont fait naître le nationalisme dans toute l'Europe ; de l'autre, on a idéalisé le moyen âge tout au long du Romantisme.

Les revendications nationales ont fait partie du discours politique et, dans cette optique, on pourrait dire qu'en Catalogne, ainsi que dans d'autres endroits d'Europe, elles existent encore. La particularité linguistique qui, dans l'illustration, n'avait été qu'une considération érudite, devient au XIXe siècle un motif de différenciation par rapport au pouvoir uniformisateur de l'état bourgeois. Actuellement encore, la langue catalane est considérée comme la colonne vertébrale du discours nationaliste. La configuration du projet revendicatif catalan pendant le XIXe siècle ira de pair avec les études et les essais de codage de la langue catalane. Ce que l'on disait précédemment, la conception d'une langue comme reflet d'une nation, passe par la définition de son cadre géographique. L'idéalisme allemand en seme la devise : une langue, une nation ; et cette devise n'est pas passée inaperçue dans le discours nationaliste catalan. La confusion entre le catalan et l'occitan pourrait sans doute faire obstacle à la définition précise du territoire linguistique et national.

Le moyen âge a été idéalisé dans le Romantisme au point de devenir une véritable Arcadie perdue. Dans la mentalité de l'homme romantique nous trouvons le désir d'échapper à la réalité d'un monde troublé et, par conséquent, l'imagination de points d'évasion : dans l'espace, l'exotisme de l'Orient et, dans le temps, un moyen âge idéalisé. Cette exaltation d'un passé médiéval projetait l'idéal hypothétique d'une Europe spirituellement unifiée, par exemple dans les croisades d'Orient. Certes, en Catalogne cette exaltation des temps médiévaux coïncidait avec sa période de splendeur culturelle et, surtout, politique. L'invocation permanente d'un passé glorieux où la Catalogne, qui exerçait sa souveraineté, avait atteint le sommet de son histoire, a dépassé le topique pour devenir un argument de ses revendications nationales. Les relations entre la Catalogne et l'Occitanie au moyen âge ont été totalement mystifiées : le désir du Romantisme de s'identifier aux rebelles et aux vaincus trouve dans la Croisade française contre les Cathares une excellente source d'arguments pour l'histoire-fiction la plus variée.

Nous trouvons donc, au XIXe siècle, une société catalane dans laquelle le progrès industriel et économique est un fait qui montre le besoin d'un nouveau cadre de relations avec l'Etat espagnol. Le catalanisme créait ainsi un argument historique pour examiner ses nécessités présentes, un argument qui trouvait dans le moyen âge son ultime légitimation. Nous devons aussi insister sur le fait que, comme il arrivait souvent dans la mentalité de l'homme romantique, le rêve d'un passé glorieux relevait plus du désir de s'évader du présent que d'une ferme conviction de transformer la réalité.

Du point de vue linguistique, nous devons rappeler que le XIXe siècle est le siècle d'or de la philologie. Dans la Catalogne de la *Renaixença* personne ne soutenait plus les vieilles théories d'Antoni Bastero (1675-1737), responsable des éditions de chansonniers des troubadours de la Bibliothèque Vaticane et auteur de la chrestomathie, la "Crusca provençale", à propos de la pleine identification entre le catalan et l'occitan (Postigo 1979: 497-512), tandis que la romanistique européenne reconnaissait la pleine autonomie de la langue catalane par rapport aux langues voisines. Malgré tout, il persistait l'idéal d'un passé littéraire et linguistique commun avec l'Occitanie et on continuait à considérer la lyrique troubadoursque comme un patrimoine partagé par les Occitans et les Catalans.

À partir de là, inutile de dire que la rencontre effective entre les hommes de la *Renaixença* catalane et de son équivalent occitan a accéléré quelques propositions déjà notées depuis le XVIIIe siècle. Nous ne prétendons pas faire l'analyse des rapports entre les deux mouvements, une analyse réalisée de façon magistrale par Philippe Martel, mais plus simplement insister sur le fait que, pareillement, il y a également eu des Occitans qui ont

considéré le catalan comme une langue d'"oc" parmi les autres, surtout les Provençaux, *stricto sensu*, qui tendaient à considérer tous les parlers d'oc comme subordonnés au leur (Martel 1992:377-390).

Dès la fin du XIXe siècle, le catalanisme avait formulé un projet politique solide, avec une forme et une implantation territoriale assez précises. Cela s'opposait avec des liens de confraternisation et/ou de subordination avec l'Occitanie, qui n'arrivait pas à concrétiser une idée d'action politique et nationale. Dans cette phase, le catalanisme mettait l'accent sur les relations avec l'Occitanie, dans le désir, entre autres, de se différencier par rapport à l'Espagne et pour internationaliser la problématique nationaliste. Néanmoins, le catalanisme ne pouvait pas jouer le même jeu que l'Occitanie, ce qui aurait mis en question sa propre identité.

Au début de notre siècle commence un procès définitif de normalisation du catalan, de pair avec l'évolution d'un projet viable et conséquent de nationalisme politique. Pompeu Fabra est l'homme providentiel : dans sa jeunesse, il s'est engagé dans des groupes philo-anarchistes, partisans d'une langue très proche de la langue parlée, évitant les tentations étymologistes. De toute façon, il a su adoucir les radicalismes de sa jeunesse et son projet s'est rapproché de solutions plus conciliantes, des solutions qui gagnèrent la confiance d'une classe sociale, la bourgeoisie, qui fut la meilleure garantie pour l'application de la normalisation. Cette évolution et - tôt ou tard - imposition n'a pas été facile du tout : des secteurs encore très actifs de l'ancienne *Renaixença* s'y sont opposés. De remarquables auteurs du Modernisme ont également fait de très dures critiques. Malgré tout, le projet de Fabra a progressé grâce au Noucentisme, mouvement auquel s'étaient incorporés les jeunes écrivains et intellectuels les plus importants, et grâce aussi au catalanisme politique, surtout celui qui était marqué de conservatisme, qui dominait la société catalane de ces temps-là.

Les mouvements catalaniste et occitaniste étaient, au début du siècle, des mouvements nombreux et composés de personnes de formations et de tendances politiques différentes. Il est logique que les contacts entre les deux mouvements aient été nombreux et divers. Il serait risqué d'en tenter dès à présent une systématisation.

Tout de même, je pense qu'il y a une idée qui subsiste en évoluant et en se revivifiant cycliquement, celle d'une utopie archaïque. L'idéal de l'homme romantique, celui de l'Arcadie perdue, était celui de l'Europe médiévale, qui avait montré dans ses moments les plus glorieux une union spirituelle - pensons aux Croisades - tout segmenté en petits royaumes ou en fiefs qu'il était. Pour quelques hommes des débuts de notre siècle, l'idéal à atteindre était celui de l'unité de l'Occident, dont le composant latin devait être le nœud commun, tout en respectant la particularité de chaque peuple ou nation.

Dans ce concept de latinité, régénérateur de l'Occident, nous pouvons inclure plusieurs mouvements, personnalités ou œuvres qui ajoutent d'une certaine manière un trait particulier : par exemple, l'Ibérisme, c'est-à-dire, l'union pacifique et fédérée entre les peuples de la Péninsule Ibérique ; l'Occitanisme de caractère fédéraliste, l'avant-garde italienne, sensible au fascisme et soucieuse d'importer sa "civiltà" particulière ; l'œuvre de Splenger "La décadence de l'Occident", etc... Le catalanisme a été logiquement très réceptif face à tous ces mouvements, à toutes ces mentalités. Il cherchait à s'intégrer dans la nouvelle Europe en rappelant son héritage latin. On voyait de nouveau les Catalans et les Occitans jumelés revendiquant un passé commun qui les avait unis. Josep Carbonell, ancien directeur du "Bureau des relations internationales" pendant la République Espagnole et correcteur de la "Grammaire Occitane" de Lois Alibert, écrit en 1923 : "L'idée internationale de la Catalogne est la réalisation de l'idéal latin occidental. C'est-à-dire : la constitution et l'union des Républiques occidentales latines pour le maintien du bon sens romain de l'Occident dans le monde" (Carbonell 1923: 19-20). Inutile de dire qu'il faudrait

suivre la trajectoire publique de Josep Carbonell, homme-clé des relations entre les deux peuples pour pouvoir examiner en profondeur cette période.

Je vais maintenant m'intéresser à un projet isolé, qui me semble pourtant significatif par rapport à ce que l'on a dit jusqu'à présent. Il s'agit du projet de Miquel Ventura Balañà (Reus, 1879-Madrid, 1939) qui visait à l'unification grammaticale de tous les parlers d'Oc, catalans inclus. Ventura était professeur de langues modernes à Madrid et avait participé dans sa jeunesse à des mouvements de caractère moderniste et pseudoromantique (Ginebra 1994). Il reçut aux États-Unis une excellente formation linguistique, surtout phonétique. Installé professionnellement à Madrid, il participa activement au mouvement galicien et publia même un recueil de poèmes en cette langue. Cette approche de la réalité linguistique galicienne - ainsi que portugaise - fut peut-être concluante pour la mise au point de son concept de diastème et cela le fit sûrement réfléchir à une possibilité analogue pour les parlers d'Oc (Cerdà/Nogués 1995: 251). Le mouvement littéraire galicien des années 20 revendiqua sa tradition dans les "Cancioneiros" et surtout dans son projet le plus authentique: la "cantiga d'amigo", reflet de ce que l'on nomme l'esprit galicien. À une autre époque et dans une situation bien différente de celle des hommes de la Renaissance, Ventura se trouvait dans l'effervescence d'une récupération des racines médiévales qui, dans le cas du galicien et du portugais, étaient aussi capables de réduire les distances et de jumeler les deux peuples.

Ventura avait déjà montré son opposition face à toute réforme orthographique de caractère phonéticiste dans le 1^{er} Congrès de la Langue Catalane (Barcelone, 1906), où il avait exposé des critères ultraconservateurs (Ventura 1906: 436-444). Sa retraite de la vie publique catalane et son séjour à Madrid le conduisirent à une situation d'ostracisme total par rapport à l'intellectualité catalane du moment. De Madrid, il poursuivit sa dure critique des théories de Fabra. Cette radicalisation le mena à la construction du projet dont on a parlé plus haut: l'unification orthographique de tous les parlers d'Oc. Il résuma ses idées dans une publication qu'il finança lui-même et qui était éditée selon ses critères orthographiques particuliers: "Notre idéal est de travailler pour l'unification orthographique, morphologique, syntaxique et lexicale de la langue d'oc à partir de l'étymologie et en partant du langage des troubadours et d'autres auteurs classiques de l'époque médiévale" (Ventura 1930: 2). La publication s'intitulait *Revisita Occitana*. Je n'ai pu en consulter que le premier numéro qui est paru en 1930; j'ignore s'il y en a eu d'autres. Dans cette revue, un livre était annoncé: "Vers l'unificació dels parlars d'Oc" et un "Diccionari ortogràfic-etimologic de la llengua catalana clàssica" qui n'ont jamais été publiés. Il est évident que l'essai de Ventura prétendait construire, à partir de la diachronie et des textes littéraires comme modèle, une unité que l'histoire montre n'avoir jamais existé. Il s'agit, peut-être, de l'exemple le plus significatif de ce que l'on a nommé l'utopie étymologiste.

En mai 1934 fut signé à Barcelone un manifeste auquel participait une bonne partie de l'intelligentsia catalane, y compris Pompeu Fabra lui-même ou Josep Carbonell, dont on a parlé également. Ce manifeste déclarait l'indépendance linguistique et nationale entre la Catalogne et l'Occitanie. On parlait même d'un danger "si les terres de langue catalane étaient considérées incluses sous l'appellation d'Occitanie" (Barta 1979: 45). Une bonne partie des aspirations nationales catalanes se seraient accomplies avec l'avènement de la République et le procès de normalisation de Fabra était un des éléments unificateurs d'un pays qui n'avait plus besoin de se projeter dans un passé plus ou moins lointain. Les mêmes intellectuels qui avaient montré leur sympathie envers l'utopie de la latinité quelques années auparavant devenaient extrêmement prudents en 1934. Beaucoup d'entre eux occupaient des postes dans la Generalitat de Catalunya. La praxis politique avait tempéré les idéaux de leur jeunesse. Le gouvernement de la Generalitat ne voulait pas mettre en danger des futures

relations avec l'État français, avec des utopies qui pouvaient gêner les hommes politiques de Paris.

Malheureusement, le procès de normalisation en Catalogne dura très peu. En 1939, Franco mit fin à ce mirage de normalité.

BIBLIOGRAPHIE

- Aracil 1982 Lluís V. Aracil, "La (pre)història de la sociolingüística", *Papers de sociolingüística*. Barcelona, 1982, 59-78.
- Baria 1979 Rogièr Baria, "La branca dels aucèls", *Pròsas de tota mena*, Paris, Amics de la lenga d'Oc, 1979, 19-66.
- Carbonell Josep Carbonell i Gener, "Monitor" i el discurs de F. Cambó", *Iberisme i política nacional catalana*, Altés impressor, Barcelona, 1923.
- Cerdà/Nogués 1995 Jordi Cerdà / Joan Nogués, "As presentacions foneticistas de A. Ribalta (1916). Enfoque e perspectivás", *A trabe de ouro* 22, 1995, Santiago de Compostela, 245-255.
- Ginebra 1994. Jordi Ginebra, *El grup modernista de Reus i la llengua catalana*, Reus : Associació d'estudis reusens, 1995.
- Martel 1992 Feip Martel, "Occitans i catalans: els avatars d'una germanor", *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*, vol. I, Curial, Barcelona, 1992, 377-392.
- Nadal 1992 Josep Maria Nadal, *Llengua escrita i llengua nacional*, Quaderns Crema, Barcelona, 1992.
- Postigo 1979 Rosa Maria Postigo, "Contribució a l'estudi d'Antoni Bastero", *Anuario de Filología I*, 1979, Universitat de Barcelona, 497-512.
- Ventura 1906 Michel Ventura Balañà, "Transcripció etimològica dels signes grecs", *Tr. Congrés de la Llengua Catalana*, Barcelona, 1906, 436-444.
- Ventura 1930 Miquel Ventura Balañà, "Revista Occitana", núm. 1, Madrid, mayo de 1930.

L'occitan aujourd'hui dans les Pyrénées-Atlantiques

Marie-Anne CHÂTEAURAYNAUD

A l'exemple du Conseil Régional de Languedoc-Roussillon qui avait fait faire un premier sondage dont les résultats étaient intéressants, le Conseil Général des Pyrénées Atlantiques a décidé en 1994 de faire faire une enquête sur la pratique de la langue occitane dans ce département. C'est Media-Pluriel Méditerranée qui s'est chargé de la mener à bien.

Il m'a semblé intéressant de proposer, dans le cadre d'un DEA, une lecture des résultats en essayant de percevoir les représentations liées à la langue.

En utilisant les tris croisés et les tris à plat, j'ai pu proposer une lecture que j'ai ensuite complétée par quelques enquêtes semi-directives qui rejoignaient les représentations révélées par le sondage.

Avant de présenter plus en détail mon étude je me propose de rappeler les résultats principaux du sondage de façon très globale :

Il a été effectué en 1994 dans la zone occitanophone du département puisqu'il y a aussi une zone bascohone.

En ce qui concerne les pratiques et compétences :

- plus de 40% des personnes interrogées comprennent l'occitan.
- 1 personne sur 4 sait parler occitan.
- 1 personne sur 10 parle souvent ou quotidiennement.

Pour l'enseignement :

- 1/4 de la population souhaite apprendre ou se perfectionner en occitan.
- plus de la moitié souhaite ou aurait souhaité que ses enfants apprennent l'occitan.

Pour les médias :

- personnes sur 10 lisent des articles en occitan.
- 1 personne sur 3 écoute des émissions en occitan à la radio.
- 1 personne sur 3 assiste à des concerts, des spectacles ou écoute des cassettes en occitan.

Quant à la dénomination de la langue

45% des personnes interrogées ont cité spontanément le béarnais comme langue parlée dans les Pyrénées-Atlantiques.

En ce qui concerne les représentations

- 1 personne sur 2 pense que la pratique de l'occitan diminue.
- 1 personne sur 3 pense que l'occitan est en progression.
- 2 personnes sur 3 sont favorables aux panneaux bilingues.

Après ce rappel très global, j'expose mon étude. J'ai établi des portraits de groupe, en fonction des avis émis pour certaines questions (comme celles qui touchaient à la pratique, à la compétence linguistique, à l'apprentissage, à l'affichage de l'occitan.)

Bien sûr, certains résultats semblaient peu surprenants, mais trois points importants et plus originaux ont attiré mon attention et, en raison du temps qui m'est imparti, je ne vous présenterai que ceux-là.

1) Parmi les zones géographiques du sondage, le B.A.B. semble particulièrement intéressant. En effet, la zone délimitée par Biarritz Anglet Bayonne est aujourd'hui plutôt désoccitanisée et investie par la culture basque (c'est par exemple très visible avec la signalisation routière qui est uniquement en basque et en français). On pouvait ainsi s'attendre à un niveau de pratique du basque bien supérieur à celui de l'occitan en raison de la dynamique culturelle et pédagogique basque dans cette zone.

En fait, on constate que la proportion de gens comprenant le basque est égale à celle des gens comprenant l'occitan : 4,5% dans les deux cas.

Pour la production linguistique (la capacité à s'exprimer), le taux de gens sachant parler occitan est légèrement supérieur à celui de ceux qui parlent le basque (8,1% pour le basque et 9,4% pour l'occitan, cf les tableaux en annexe).

A l'intérieur même du B.A.B. on peut bien entendu distinguer certaines zones, Bayonne demeurant la ville la plus occitane, par rapport à Anglet ou Biarritz, lieux de villégiature où la population, en majorité, n'est pas originaire de la région.

Le sondage a donc permis de clarifier la situation linguistique dans cette zone.

2) Plus généralement grâce aux résultats, on voit apparaître nettement une "fracture" (pour employer un terme à la mode) entre deux groupes :

- une "élite sociale" intellectuelle urbaine, capable de citer l'occitan (même si elle cite majoritairement le béarnais), qui ne se sent pas du tout attachée à la langue, dont la compétence linguistique est quasi nulle, mais qui se déclare disposée à accepter quelques marques de reconnaissance publique de la langue et considère celle-ci comme un objet culturel lointain du patrimoine régional, qu'on peut conserver. Le groupe est composé d'actifs, âgés de 45 ans environ, qui appartiennent à des catégories socio-professionnelles dominantes.

- Le second groupe est formé de retraités d'un milieu rural dont la profession était le plus souvent agricole ou manuelle. Leur niveau d'étude ne dépasse pas le Certificat d'Etude et ils ont une excellente compétence en occitan. Ils se déclarent attachés à la langue qu'ils pratiquent fréquemment et nomment le béarnais, mais ils ne voient pas l'utilité d'une reconnaissance publique, peut-être en raison de leur retrait de la vie active et publique.

Il existe donc une fracture entre un occitan intellectuelisé et un béarnais quotidien. On peut penser qu'il s'agit là d'une disqualification culturelle de l'occitan qui ne touche pas en tant que tel les couches de la base. Ceux qui parlent la langue chaque jour ne veulent pas la promouvoir et ceux qui ne la parlent pas, n'y sont pas opposés, mais la langue n'a aucune réalité concrète pour eux.

3) Dans le sondage le point de vue le plus intéressant reste le sentiment partagé par les deux groupes (et les autres groupes que je n'ai pas cités ici) : l'appartenance à la communauté béarnaise.

Le béarnais est cité majoritairement.

On peut peut-être parler de "béarnitude" qui s'expliquerait par des conditions socio-historiques et par le rattachement tardif du Béarn à la France.

Dans cette zone des Pyrénées Atlantiques, on ne se sent pas gascon ou occitan mais béarnais (les enquêtes semi-directives que j'ai menées par la suite l'ont confirmé).

Une comparaison avec les autres enquêtes dans les Hautes-Pyrénées et en Languedoc-Roussillon révèle pour les Pyrénées Atlantiques un sentiment original. Cette béarnitude et la bienveillance dont jouit l'occitan dans les Pyrénées Atlantiques pourront peut-être réduire la fracture apparue dans les résultats du sondage.

Dans le cadre d'une thèse, j'envisage de poursuivre cette recherche, en l'axant plus particulièrement sur les représentations et l'affichage de l'occitan dans les Pyrénées-Atlantiques.

Mon travail débutera par la constitution d'un inventaire de toutes les associations, des journaux, des groupes musicaux, puis je leur enverrai un questionnaire afin de mieux percevoir leur conception de la langue et de la culture occitane ; enfin, avant de tirer des conclusions, je rencontrerai les principaux acteurs de la dynamique béarnaise au cours d'entretiens semi-directifs.

Mon but est essentiellement de connaître les usages et la symbolique de la langue à partir d'un état des lieux ; il semble également nécessaire de procéder à un contrepoint avec la culture basque.

Dans le cadre d'une thèse, j'envisage de poursuivre cette recherche en l'axant sur les pratiques, les représentations et l'affichage de l'occitan en Aquitaine. En effet, un sondage récent, dont les résultats ne sont pas encore publics, me permettra d'évaluer les pratiques dans les autres départements : Dordogne, Gironde, Landes et Lot-et-Garonne.

Puis, quand j'aurai constitué un inventaire de toutes les associations, journaux, groupes musicaux, etc. j'enverrai un questionnaire afin de percevoir leur conception de la langue et de la culture occitanes. Enfin, avant de tirer des conclusions, je rencontrerai les principaux acteurs de la dynamique occitane en Aquitaine au cours d'entretiens semi-directifs.

Apparaîtront alors probablement des différences entre les divers départements puisque le formes de la vie occitane, qu'elle soit culturelle, associative ou militante, y sont très variées. Je tenterai de dégager les usages et la symbolique de la langue à partir d'un état des lieux qui aura également pour contre-point la culture basque, très présente dans cette région.

Cette thèse sera donc un travail d'évaluation de l'occitan en Aquitaine à partir des pratiques, des représentations et de l'affichage.

René Nelli est un poète difficile, "obscur". Souvent, ses poèmes résistent à la compréhension directe - même s'ils fascinent, ils se présentent comme des énigmes pour l'esprit du lecteur qui veut en dégager une signification claire; et même si l'interprète croit avoir débrouillé une piste pour sa compréhension, souvent le poème, avec le vers ou la strophe d'après, semble la contredire - et tout reflue dans son opacité difficile et le poème présente à nouveau son visage tentant, mais impénétrable.

Certes, une telle structure poétique n'est pas une invention de René Nelli. Elle est même une des - peut-être même la structure majeure de la poésie moderne depuis Baudelaire et Rimbaud, comme Hugo Friedrich l'a décrite dès en 1956¹³⁹.

Et cette opacité est voulue: "Le poème "parfait", écrit René Nelli en 1970 dans son *Journal spirituel d'un cathare d'aujourd'hui*, "il est nécessaire qu'il soit obscur pour l'esprit, (...) donc incompréhensible analytiquement."¹⁴⁰

Cette obscurité, on le sait, n'est pas jeu gratuit, mais essentielle. Elle tient à la volonté de la poésie moderne d'être connaissance, d'explorer de l'inconnu, de surmonter les divisions habituelles et conceptionnelles pour évoquer un monde autre, entier.

Ainsi Nelli, dans ce qu'il appelle la poésie fermée, distingue très clairement entre une obscurité ajoutée après coup, obscurcissant des données en soi claires pour feindre du raffinement, et une obscurité poétique qui tient à l'obscurité du réel¹⁴¹. La première serait facilement retraduisible en son "fond" clair, mais la deuxième, et c'est celle qui nous occupe ici, ne dit exactement que ce qu'elle dit - de façon essentiellement obscure. Une paraphrase la fausserait.

Mais qu'est-ce qu'elle dit alors, cette poésie essentiellement obscure?

Pour Hugo Friedrich et toute une génération d'interprètes dans sa lignée, elle est essentiellement négative et, en fin de compte, ne sait plus rien dire. Elle détruit le langage poétique convenu (l'imagerie tout comme la syntaxe), elle brise les codes habituels de la communication pour pouvoir viser du nouveau, de l'inconnu - mais elle serait restée là, incompréhensible, n'ayant rien su mettre à la place du détruit. Le visé resterait vide car non communicable¹⁴². Le poème moderne ne toucherait donc plus la réalité, mais s'enfermerait dans sa propre matière suggestive et sonnante, ne pouvant ni ne voulant plus rien dire¹⁴³. Ce serait une poésie (d'après le mot de Mallarmé compris de façon trop restreinte) faite uniquement de mots, ou plus précisément: faite uniquement de signifiants - harmonieuse peut-être, mais vide de contenu. Ainsi elle s'ouvre, certes, à une foule de significations associatives, fantaisistes, mais strictement privées, quelconques, subjectives. Plus de terrain pour le critique alors qui veut en dégager du communicable.

¹³⁹ Cf. Hugo Friedrich : *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg (1956), rééd. 1985. Le livre commence : "Die europäische Lyrik des 20. Jahrhunderts bietet keinen bequemen Zugang. Sie spricht in Rätseln und Dunkelheiten. (...) Ihr Wortzauber und ihre Geheimnisthätigkeit wirken zwingend, obwohl das Verstehen desorientiert wird." (15)

¹⁴⁰ René Nelli : *Journal spirituel d'un cathare d'aujourd'hui*, Paris 1970, 105.

¹⁴¹ Cf. René Nelli : *Poésie ouverte, poésie fermée*, Marseille 1947, 49 et 27.

¹⁴² C'est la "leere Transzendenz" de Hugo Friedrich, *op. cit.*, 33.

¹⁴³ Cf.: "Les Illuminations (...) wollen nicht verstanden werden." Friedrich, *op. cit.*, 84.

Nelli, c'est à noter, se défend d'une poésie "qui réferme les mots sur leurs résonances"¹⁴⁴, qui se contente d'un cliquetis creux. La vraie poésie, d'après Nelli, "s'ouvre largement sur le réel"¹⁴⁵, elle parle pour faire voir un réel autre, jusque là inconnu, mais toutefois réel. Elle parle donc de façon autre, difficilement compréhensible, mais toutefois dans un langage qui veut communiquer quelque chose. C'est un langage qui se retire de quelque façon de son usage coutumier pour donner lieu à des correspondances nouvelles et organiser ainsi autrement la vision de la réalité.

Pour l'interprète, rien de moins donc à faire que d'apprendre le langage de cette poésie¹⁴⁶. Evidemment, il ne s'agit pas de dresser un lexique et une grammaire - ce qui n'aidera qu'à produire une paraphrase tout aussi obscure, ou bien faussement claire, de la poésie obscure. Il s'agit plutôt d'apprendre un langage autre qui part d'une langue donnée avec des règles et une sémantique données pour la modifier, la trouver, la réinventer.

C'est Paul Ricoeur dans *La métaphore vive* qui est allé le plus loin dans la recherche d'un concept permettant l'approche de ce langage poétique moderne.

Il montre que l'emploi poétique du langage consiste toujours dans une tension entre deux pôles : celui de l'emploi coutumier du langage - qui constitue ce que j'appellerai la surface de chaque poème conçu dans une langue donnée, et l'emploi nouveau, autre de ce même langage qui va à contre-courant du premier, qui désoriente, brise la coutume. Ce qui ne veut pas dire que l'usage coutumier serait totalement suspendu - il reste au contraire toujours actif dans le poème, tend à se rétablir malgré les fissures de l'insolite qui troublent son sens normal et "clair". C'est donc un langage créateur-destructeur, produisant de nouvelles significations, mais qui ne peut le faire qu'en en détruisant d'anciennes qui, bien sûr, résistent, tendent à se rétablir. C'est un langage qui se crée en lutte permanente contre lui-même, revenant sur ses pas, modifiant et démontant ses propres suppositions.

Pour l'interprète, il s'agit donc de dégager ce que j'appellerai le mouvement profond, la "forme intérieure" d'après Humboldt, ce contre-courant de la surface qui guide l'agencement insolite, obscur, des mots et des phrases.

Et ce n'est qu'en cela, en ce mouvement à contre-courant de ses propres propos, que la poésie moderne parle. Et ce qu'elle dit ainsi offre une vue "stéréoscopique" du réel : l'insolite, l'obscur, l'incompréhensible bouleverse le coutumier et le fait voir dans des rapports nouveaux, qui le mettent en question. Pour Ricoeur, c'est ainsi que s'établit la référence poétique : la référence directe, coutumière est suspendue pour laisser apparaître une réalité autre, indicible autrement, en transparence.

Pour Nelli, en cette voie, la poésie se purifie : "la " poésie moderne " serait "la poésie purifiée, en fin d'évolution, de tout ce qui n'est pas elle-même."¹⁴⁷

Je vais maintenant vous présenter un poème de René Nelli pour voir de plus près comment fonctionne ce langage poétique. Au premier abord, le poème choisi ne semble peut-être pas trop "obscur", il semble au contraire facilement relever d'un genre "troubadour". Mais si l'on y regarde de plus près, cette surface apparemment claire s'avère ne pas être si claire que cela - et nous voilà déjà entrés en ce mouvement poétique de la langue contre elle-même.

Il s'agit de "Per Na Gensor", poème-ouverture d'*Arma de vertat*, recueil de 1952¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Poésie ouverte, poésie fermée, 15.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ J'emprunte l'expression à Beda Allemann qui l'a formulée à propos de la poésie de Paul Celan. Cf. Rolf Blicher: "Beda Allemann über Textgenese", dans: *Die Genese literarischer Texte*. Ed. par Axel Gellhaus, Würzburg 1994, 328.

¹⁴⁷ René Nelli/ René Lavaud: *Les Troubadours*. Vol.II, Bourges (1966), rééd. 1978, 635.

¹⁴⁸ dans: Renat Nelli : *Obra Poética Occitana* (1940 - 1980). Montpellier 1981, 23.

Per Na Gensor

Dona de cui ieu remir la membransa
quan ai temor que la dolor m'assatge
vas on que m vir vostra dossa semblansa
re lo jom clar e m tol ira e folatge

En pensamen tant ai assis l'amor
qu'ieu m renovel de lonh a son lengatge
e vau queren jos lo ramel selvatge
merce de vos qu'ieu am de fin'ardor
Lonc d'aquel riu on ai tengut viatge
dins la soleza e l' desirier que dura
chan un sonet on l'amors s'assegura

per na Gensor que son cors de paratge
ai volgut far en ma gent parladura
lost aparer e raiar de lutz pura.

"Per Na Gensor" - le titre déjà évoque un *senhal* troubadoursque : un nom faux qui cache la dame en même temps qu'il la nomme, non pas un nom d'amour, mais plutôt un nom de guerre, protégeant ce qui ne doit pas être révélé en parlant de quelque chose ou de quelqu'un d'autre. C'est un nom double cachant-révéant qui, tout en dissimulant le nom coutumier, public de la dame, nomme son être par rapport au troubadour. Ici, il la nomme "Dame-la-plus-Noble", elle représente donc l'idéal courtois.

Le poème présente les principaux traits chers aux troubadours : il y a, dans le premier quatrain, la douleur et la folie du poète que la dame, par sa douceur, change en clarté ; dans le deuxième quatrain, le *de lonh* de Jaufré Rudel résonne dans un contexte d'amor et de *fin'ardor* qui ont la force de renouveler le poète ; dans le premier tercet, le désir persévère, mais il semble motiver le chant du poète¹⁴⁹ ; et le dernier tercet enfin nomme la splendeur charnelle de la dame la plus noble qui semble exiger un langage noble lui aussi.

La langue aussi se donne moyenâgeuse dans son choix de mots comme dans sa graphie - tous les ingrédients d'une *cobla* troubadoursque sont là. Mais déjà le poème ne relève pas de la forme classique des troubadours - c'est un sonnet.

Lorsque chez les troubadours, la tension majeure est celle entre le *joï* - mot-clé qui manque au poème nelliien - et la douleur, qui peuvent facilement basculer l'un dans l'autre¹⁵⁰, ici tout semble étrangement équilibré, penser à la dame devenu un remède facilement praticable en cas de douleur imminente :

quan ai temor que la dolor m'assatge
vas on que m vir vostra dossa semblansa
re lo jom clar e m tol ira e folatge (v. 2 - 4).

Même le fait d'être "lonh" de l'aimée ne semble plus causer de peine, au contraire :

¹⁴⁹ Je signale que lorsque je parlerai de "poète", je me réfère au "moi lyrique", à la "persona" parlant à la première personne dans le poème.

¹⁵⁰ Cf. Pierre Bec: "L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour", dans : *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Bouvière* (1899 - 1967). Ed. par Irénée Cluzel et François Piroi. Vol.I, Liège 1971, 107 - 137.

En pensamen tant ai assis l'amor
qu'ieu'm renovel de lonh a son lengatge (v. 5/6)

Plus de peine aiguë alors, mais le *joï* aussi est absent du poème nelliën. De quoi s'agit-il donc ? Est-ce que le poème n'utilise que quelques mots-clés et la graphie des troubadours pour en produire un contenu tout à fait différent ? Ou est-ce que Nelli, grand connaisseur du moyen âge, aurait méconnu les troubadours ? Ou bien ?
Voyons de plus près.

Dès le premier vers, ce n'est que le souvenir de la dame qui est évoqué, non pas la dame elle-même :

Dona de cui ieu remir la membransa (v. 1).

La dame est donc absente, voire distancée, ce n'est que sa trace, son image dans l'imagination du poète qui entre en considération. Mais cette image est ambiguë : d'une part, elle a la force de l'imaginaire d'être omniprésente, elle peut donc déployer son effet salutaire partout (vers 3/4), mais d'autre part, elle n'est que *semblansa* - fausse ou du moins incertaine, une façade cachant - ou voilant au moins - une vérité plus profonde.

Chez les troubadours, l'objet de remirement ou de souvenir, c'est la dame aimée, n'est accessible qu'en imagination, certes, mais cette imagination vise son objet qui est désiré présent. Chez Nelli, c'est l'imagination de l'amant-poète elle-même qui est devenu l'objet de considération (*remir la membransa*, v. 1), la dame reste abstraite - et son absence ou présence ne change rien à l'effet salutaire de son image. Le monde imaginaire semble en doux équilibre, suffisant à lui-même, stable.

Le deuxième quatrain se tourne décidément vers la pensée du poète, et voilà qu'une sorte de renversement a lieu : le poète nous dit d'abord avoir *assis* l'amour dans sa pensée ("fixé" traduit Nelli lui-même - on reviendra sur l'expression). Il se trouve tellement *assis* que son langage (bien entendu : le langage de l'amour, non pas celui du poète) se fait entendre par le poète, avec un effet tout aussi salutaire que l'image-souvenir de la dame au premier quatrain :

En pensamen tant ai assis l'amor
qu'ieu'm renovel de lonh a son lengatge (v. 5/6).

Mais c'est de loin seulement que l'amour, pourtant fixé dans la pensée du poète, lui parle¹⁵¹. Ce qui devrait être proche, s'avère tout d'un coup lointain. Et ce qui semblait acquis, fixé, *assis* en pensée, l'équilibre stable du premier quatrain, soudain motive une quête dans le sauvage :

e vau queren jos lo ramel selvage
merce de vos qu'ieu am de fin'ardor (v. 7/8).

Tout en tournant dans son propre imaginaire, en suggérant pouvoir activement y "asseoir" son objet, le poète se voit subrepticement donner lieu à un autre langage que le sien, qui vient de loin et qui le meurt.

Il se produit alors un dédit furif de ce qui semblait sûr, acquis au début du poème, et cela se renforce dans les tercets : l'amour, apparemment tant *assis* en pensée d'abord, doit maintenant s'assurer prudemment dans un vers :

¹⁵¹ On notera que c'est le langage d'amour qui est aperçu "de loin" ici, non pas l'amour de loin - la dame lointaine de Jaufré Rudel.

chan un sonet on l'amors s'assegura (v. 11)

et la dame, dans le premier quatrain omniprésente en image-souvenir, semble maintenant se retirer, car le poète nous dit qu'il a seulement voulu la faire apparaître - sa présence alors n'est qu'en état de projet.

per na Gensor que son cors de paratge
ai volgut far en ma gent parladura
tost aparer e raiar de lurz pura. (v. 12 - 14)

N'est-elle donc pas encore apparue ? Ou est-ce que c'est dans un autre aspect qu'elle devrait apparaître *tost* ? Et est-ce que ce *tost* veut dire qu'elle n'apparaîtra pas au cours du poème, mais "en dehors" ?

Il s'est produit un renversement étrange des affirmations précédentes, et maintenant il semble que, paradoxalement, ce ou celle qui semble la condition préalable du poème (la dame, l'amour, la dame-amour) ne puisse apparaître ou ne se constituer qu'au cours du poème même pour finalement rester future, *tost*.

Récapitulons. Le premier trouble dans la compréhension lisse du poème était le langage de l'amour au vers 6 qui vient de loin et initie une quête. C'est l'amour qui, sans façon, s'avère sujet du langage, et non pas le poète qui pourtant parle. C'est aussi l'amour lui-même qui doit s'assurer au vers 11 dans le *sonet* que pourtant le poète chante. Lui, tout en parlant, semble passif, il se laisse toucher, aborder par de l'autre que lui, par son objet. Mais pour être attentif à cet autre, qui est un langage autre - et je reviens à l'expression un peu étrange d'"asseoir" l'amour dans la pensée - le poète a déjà dû lui ouvrir son esprit, l'attendre, voire le connaître de quelque façon, tout en restant prêt à modifier, à renouveler le tout si l'appel de l'autre l'impose. "Asseoir" l'amour, c'est lui donner une place, c'est une tentative de le fixer, certes, mais ce n'est pas l'attacher ou le captiver. Ce qui est visé ainsi reste plus libre, et le poète ne s'étonne pas quand l'objet s'avère sujet.

Dans le dernier tercet par contre, c'est la volonté du poète qui semble reprendre le dessus :

ai volgut far en ma gent parladura... (v. 13).

C'est de son langage qu'il parle, mais au passé. Et on a déjà vu qu'il n'était pas maître de son langage, car c'est son objet qui y parle, qui s'y assure, peut-être, s'il le veut.

Il y a donc tout un enchevêtrement paradoxal du subjectif et de l'objectif, du passif et de l'actif, du poète créateur, travaillant d'après sa propre volonté, et de celui réceptif, inspiré par un langage autre. C'est là tout le problème de l'inspiration, de la création poétique, qui doit être les deux à la fois : sensibilité, travail actif du poète et langue venant à sa rencontre. Sans préparation, sans travail attentif du poète qui vise son objet, l'appel de l'objectif ne se fait peut-être pas entendre. Mais lorsqu'il est perçu, il désoriente tout le travail conscient préalable et il initie une nouvelle quête dans l'inconnu, dans le sauvage (cf. vers 4 - 8).

C'est le paradoxe du langage poétique tel que Paul Ricoeur l'a décrit. Pour dire du nouveau, le poète n'a rien d'autre que le langage reçu, coutumier, "clair" et apparemment maniable, dont il semble le maître. Il doit alors exposer ce langage pour le transpercer, l'irriter, le faire se contredire - et donc devenir "obscur" - à la recherche de l'autre, du caché qui ne peut disparaître que dans les points de rupture, d'irritation.

Ainsi, on peut distinguer trois aspects du langage dans le poème de Nelli. Le premier quatrain expose un langage lisse, qui présente ce qu'on croit connaître des troubadours. Le deuxième trouble la surface lisse sous l'appel d'un autre langage, loin, qui serait celui de l'amour même, et non pas celui d'un amour-concept figé. Les tercets finalement, en enchevêtrant les côtés subjectif et objectif du langage, arrivent à un autre langage du poète :

sa *gent parladura*, qui n'est rien d'autre que le mouvement du langage à travers le poème entier - on notera que le poète en parle au passé composé.

Mais ce langage à contre-courant de lui-même ne cerne plus son objet. Il ne peut rien fixer car il est mouvement. Ce qui est visé à travers le poème n'y peut apparaître qu'en transparence, dans le processus des ruptures, dans les irritations de la compréhension claire.

La *gent parladura* a donc brisé sa propre surface trop lisse, trop fade, trop faussement claire pour devenir plus fine, plus ouverte vers un réel essentiellement inconcevable. Et c'est en ce sens que dans la poésie moderne, le langage se purifie : il se purifie du figement, du raidissement de l'usage quotidien pour redevenir mouvement, libre, fin - ou, dans la terminologie de Wilhelm von Humboldt : en poésie, le langage se ranime comme *energeia* contre son être-*ergon*.

C'est pour cela que la dame-amour, condition préalable et "sujet" du poème, et dont le poète semblait sûr dans les premiers cinq vers, s'avère de plus en plus lointaine, de plus en plus incertaine au cours du poème, pour finalement rester future, non réalisable à l'intérieur du poème même.

Est-ce que le poète a alors réussi son projet de faire bientôt apparaître la dame ? Oui et non. Non au sens "figé", car il ne l'a pas cernée, décrite, elle reste lointaine, inconcevable, future. Mais oui au sens "ouvert", car dans sa splendeur, dans sa plénitude, dans sa pureté, elle est essentiellement inconcevable - et pour l'approcher, on n'a que le chemin que fait le poème : une quête dans l'inconnu, dans un langage qui se rend inconnu lui-même. Ainsi l'appareur de la dame reste toujours *lost*, toujours à renouveler par un lecteur qui refait ce cours du langage contre lui-même. Et ce n'est qu'ainsi que la dame - celle qu'on ne doit pas nommer pour ne pas la compromettre - peut apparaître : en filigrane.

Et les troubadours ? Le genre troubadour du poème, qui n'est que langage, est paradoxalement en même temps prétexte, surface établie pour la détruire et but à atteindre - ainsi qu'on l'a vu pour aussi la dame, l'idéal troubadour par excellence. La surface que Nelli détruit dans ce poème est une plate réutilisation de certains concepts connus des troubadours, du "troubadour reçu", si vous voulez. Mais contre cela il réinvente ce que j'appellerais le fonctionnement profond de la *fir amor* : la tension extrême entre les pôles de l'accomplissement du désir et de son impossibilité qui anime les *coblas* d'amour et qui ne fonctionne qu'autant que le désir demeure désespérément dans l'entre-deux de l'être en chemin de sa réalisation et de l'impossibilité de cette même réalisation. C'est de cette tension que naît le chant, la poésie des troubadours qui ne peut évoquer comme possible son objet impossible qu'en imagination, qu'en langage.

Ainsi Nelli perce, irrite un langage "troubadour apparent" pour rétablir du "troubadour profond", et dans ce mouvement, le langage est porté à montrer la même structure paradoxale d'un entre-deux de l'objet visé et de l'impossibilité de l'atteindre que l'amour, le désir troubadour. Le senhal de "Na Gensor" dans le poème de Nelli cache alors deux paradoxes à la fois : celui de l'amour et celui du langage, qui tous deux ne manifestent que celui du désir.

Ainsi le poème s'avère *dezirier que dura* (vers 10), ou d'après un mot de René Char : "l'amour réalisé du désir demeuré désir"¹⁵².

Et le poème vu de près n'est que la "dédicace" - d'après le titre français - de tout un recueil : *Arma de veritat*, opus magnum de l'auteur, œuvre en quatre parties dont la partie la plus importante, "l'interma consolacion", présente déjà dans sa structure formelle ce processus du dire et se dédite, de passer par l'affirmation non seulement du contraire, mais de la contradiction : elle est organisée en cinq strophes et antistrophes - tout comme le

chœur de l'ancienne tragédie grecque dans ses tours et contre-tours¹⁵³. Mais ce ne sont pas seulement la strophe et l'antistrophe qui s'opposent et se contredisent. Souvent, on peut dégager dans une même strophe une sorte de césure, d'irritation logique qui s'avère un point de revirement, qui fait chavirer le déjà-dit dans une lumière contradictoire. Et cette structure du dire et contredire se complique au fur et à mesure que le texte avance, car elle est active sur tous les niveaux d'organisation poétique, du seul vers jusqu'au recueil entier. Ainsi, par tours et contre-tours et rétablissements du tour dans une toujours autre lumière, le poète, parti de la volonté de saisir son propre désir qui le pousse :

... Ieu voldrai
m'i pèdre ieu tanben coma la set dins l'aiga
m'i beure tot entèr per i cercar ma set... (Estrofa I)¹⁵⁴

est mené de plus en plus à se rétracter, à laisser l'autre venir, et son "qual répondrà", "qual donc parlarà" qui scande les poèmes initiaux¹⁵⁵ mène à la négation totale du moi : à celui que Nelli appelle son "faire sornarut" (Estrofa III)¹⁵⁶ - le silence qui est le côté caché de tout langage, son but le plus pur, son épanouissement absolu, mais aussi son inhumanité, sa mort. Donc la volonté du poète de saisir ce qui le pousse aboutit à une angoisse qu'il ne peut surmonter qu'en acceptant cette mort, cette néantisation de lui-même. Et c'est alors qu'au comble du désespoir, c'est-à-dire au moment où le poète se résigne à ne pas pouvoir toucher à la connaissance tellement désirée sans se perdre, se néantiser complètement lui-même, il se peut que, comme une grâce, le désiré apparait - pour s'évanouir aussitôt. Mais pour un instant, tout se calme - et le poète "regarde aveugle" - c'est l'équilibre paradoxal de l'objectif et de l'objectif qui s'établit momentanément :

E solets se dubrisson nòstres uèlhs de pluhèja
qu'un rebat del morir eissuga
amb delicis avugles darrier lo mur del vent
ont siàm de pertot lo niuet que s'amadura...¹⁵⁷

C'est cela, la "poésie purifiée" rendue à elle-même dont parle Nelli. C'est une poésie qui se met sur le chemin de son propre fonctionnement et ne cesse d'interroger et d'endurer le paradoxe qu'elle trouve. Ainsi elle se purifie véritablement de tout sujet-surface, de tout prétexte, de tout langage établi - tout en sachant qu'elle ne peut se manifester qu'à travers ce langage-prétexte, en transparence.

Si donc vous voulez apprendre ce langage à contre-courant de lui-même, apprendre le fonctionnement du langage poétique moderne, lisez du Nelli.

Mais prenez votre temps - pour percer le prétexte.

¹⁵³ Parfois, la strophe et l'antistrophe sont encore suivies de quelques pièces qui modulent et poursuivent dans leurs conséquences, paradoxes ou non, les sujets abordés.

¹⁵⁴ René Nelli : *Obra Poètica Occitana* (1940 - 1980), 69.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 75 et 81.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 89.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 95.

¹⁵² Partage formel, XXX (dans *Seuls demeurent*). Dans : René Char : *Œuvres complètes*. Paris 1983, 162.

Nouvelle musique occitanophone: Un exemple de régionalisme dans la culture musicale populaire

Andreas KISTERS

L'objectif de cette communication sera de présenter brièvement mon travail universitaire en domaine occitan. Il s'agit d'une étude sur l'évolution et le fonctionnement de la nouvelle musique occitanophone - un travail de recherche qui a débuté en 1991 en préparation d'une maîtrise en musicologie à l'Université d'Oldenburg au nord de l'Allemagne. L'an dernier, ces études ont abouti à une thèse de doctorat intitulée: "Nouvelle musique occitanophone: Un exemple de régionalisme dans la culture musicale populaire"¹⁵⁸ et qui a été depuis publiée en langue allemande¹⁵⁹.

Comme le cadre temporel de cette intervention ne permet pas d'aborder l'ensemble des questions posées et des résultats obtenus lors de mon enquête, je me contenterai de faire ici quelques remarques sur l'objet et la méthode et ensuite de présenter un seul événement sonore pour montrer de manière exemplaire quelques aspects de mon travail. Ma communication se partage donc en deux parties: :

D'abord, je vais essayer de développer l'intérêt spécifique de ma perspective particulière - une perspective qui prétendait révéler et analyser un phénomène musical en mettant l'accent sur les rapports que cette musique (et bien entendu ses producteurs et récepteurs) avait ou pouvait avoir avec le régionalisme apparent. Il convient de préciser que ma conception de "régionalisme apparent" englobe des manifestations aussi diverses que le mouvement occitan en pleine floraison au cours des années soixante-dix ou les effets de la décentralisation qui commencent à voir le jour depuis une dizaine d'années dans la mesure où ces effets se révèlent porteurs d'une mise en question de la répartition de l'espace national français, ne serait-ce que de l'espace culturel. Cette première partie de mon exposé servira donc à dresser en quelque sorte l'arrière-plan sur lequel se comprennent mes résultats.

Dans la deuxième partie, je veux présenter et analyser brièvement un exemple de musique, qu'on écouterait ensemble, en essayant d'attirer votre attention sur quelques observations qui à mon avis expriment des tendances actuelles ou des changements significatifs dans la spécificité, la production et le fonctionnement de la nouvelle musique occitanophone. Parallèlement, cet exemple et les considérations qui s'y rapportent viseront à illustrer mon procédé scientifique.

¹⁵⁸ J'ai choisi le terme "nouvelle musique occitanophone" pour désigner :

1.) toute musique chantée - au moins en partie - en langue occitane ; donc la musique purement instrumentale n'est pas prise en considération au premier plan.

2.) J'ai préféré le terme de musique au terme de chanson pour éviter l'ambiguïté du second terme, celui-ci rappelant trop un certain genre musical.

3.) Le critère de la nouveauté, ou modernité si vous voulez - qui d'ailleurs est peut-être le plus discutable - marque la fin des années soixante comme point de départ se référant à la naissance de la "nôva cançon occitana". Ce troisième critère demande impérativement qu'au moins une des composantes morphologiques (paroles et musique) soit une création contemporaine. Cette définition ou décision était prise évidemment dans l'optique de limiter l'objet d'étude, mais surtout d'exclure la grande quantité de musique traditionnelle qui n'est que simple reproduction folklorique. Bien entendu, je suis tout à fait conscient qu'il s'agit là d'une césure un peu volontaire, à la fois souple et prêtant à controverse.

¹⁵⁹ Un pais que vòl cantar. *Okitanische Musik der Gegenwart als Beispiel für Regionalismus in der populären Musikultur* (Beihfte zu *Quo vadis, Romania?*, t. 2, éd. Georg Kremnitz). Edition Praessens, Wien 1997 (= Thèse de doctorat).

Un des objectifs de mon travail était de documenter et d'examiner les diverses manifestations de la nouvelle musique occitanophone de la fin des années soixante jusqu'à nos jours¹⁶⁰, c'est-à-dire de préciser ce phénomène, de faire ressortir des tendances de développement esthétique, de discerner au cours de son existence des cohérences, des fréquences ou des contradictions : faire une sorte de tour d'horizon qui pourra servir de base à des études comparatives ultérieures. Ce qu'il y a de particulier dans cet aperçu historique, c'est que cette vue d'ensemble était soumise à une perspective qui voulait mettre en valeur les rapports entre la musique et le régionalisme. Pourquoi cela ? Eh bien, il y avait deux raisons :

La première que je qualifierai comme un problème d'ordre plutôt général : l'attribution publique des identités collectives - qu'elles soient régionales ou nationales - semble de plus en plus être à la mode. À cet égard, il suffit de suivre les débats publics des dernières années, qu'ils parlent du processus de rapprochement ou non de l'Union Européenne, qu'ils parlent de la construction de l'Europe des régions, qu'ils parlent d'une société pluri-culturelle ou encore du processus de désintégration brutale en ex-Yougoslavie. Peu importe qu'il s'agisse d'émissions télévisées ou de discours scientifiques, on se rendra facilement compte de l'importance accrue des concepts d'identité et de culture régionale respectivement nationale. Contrairement à ce que déclare souvent ce discours d'identité qui suggère bien souvent une corrélation étroite entre la musique et l'identité régionale ou nationale, ce phénomène n'est guère étudié. Voilà une des raisons d'être de ma perspective particulière : contribuer à éclaircir le rôle, l'importance et la signification de la musique par rapport à la renaissance et à l'affirmation d'une culture et d'une identité régionale. Et pour ne pas discuter dans le vide, j'ai essayé d'aborder le problème de manière exemplaire en analysant le phénomène de la nouvelle musique occitanophone. Chacun sait que ce phénomène - en tant que renaissance des traditions culturelles régionales - ne s'avère pas du tout comme un phénomène particulier puisque ce type de renaissance s'est produit presque dans l'Europe entière parallèlement aux divers mouvements régionalistes apparus dans les années soixante et soixante-dix.

La seconde raison expliquant ma perspective découle directement de la genèse de la nouvelle musique occitanophone : sa première manifestation - la *nova cançon* - a fait son apparition parallèlement au développement du mouvement occitan ; et d'après nombre d'observateurs de l'époque, la *nova cançon* était considérée comme l'expression même du mouvement occitan. Il convient donc de supposer une certaine dépendance, au moins latente, qui restait à vérifier et de laquelle se dégagent ensuite un certain nombre de questions comme par exemple : comment se reflète l'évolution du mouvement occitan, son accroissement, son déclin ou sa mutation dans la production du mouvement occitan, son comment la musique influence-t-elle sur l'évolution du mouvement, c'est-à-dire sur ses représentants comme sur son idéologie ?

C'est ici qu'on entre en plein dans les questions qui ont guidé mon étude. La corrélation suggérée entre la musique et le régionalisme ou bien l'identité régionale suppose une perspective sociologique : la musique n'existe pas indépendamment du monde qui l'entoure, elle s'y réfère même constamment. Il paraît simple et évident d'examiner le contenu des paroles en musique par rapport au régionalisme. Il paraît peut-être moins évident d'interroger la musique elle-même par rapport au régionalisme : cette difficulté provient de son caractère d'intelligibilité, de la signification symbolique de la musique. La

¹⁶⁰ La base de mon travail était l'établissement d'une discographie plus ou moins représentative qui comprend à peu près 2600 titres musicaux qui pour la plupart ont été publiés sur des supports de son habituels (disques 45 tours, 33 tours, disques laser et cassettes) plus un certain nombre d'enregistrements privés de provenances diverses. En outre, depuis 1991, j'ai assisté à bon nombre de concerts, festivals ou manifestations similaires lors de mes séjours périodiques au sud de la France.

musique ou les différents paramètres musicaux : le rythme, la mélodie, l'harmonie, l'instrumentation, le timbre, la sonorité etc. ne s'expliquent pas en eux-mêmes, mais représentent un contexte particulier qui dépend, lui, du sens que la société attribue à cette musique. Cette attribution de sens change avec l'histoire, cette attribution suppose un processus continu d'interprétation discursive, d'institutionnalisation, de socialisation. Un exemple : celui qui ne connaît pas la signification symbolique du "Se canta" en tant qu'hymne national occitan (même secret) peut toujours essayer d'analyser les paramètres musicaux d'un certain événement sonore, mais il aura certainement des difficultés à éprouver des sentiments patriotiques occitans (qui eux, pourraient ensuite provoquer un certain engagement occitaniste). C'est pourquoi il était important au cours de mes études d'examiner les propos que tenaient sur la musique occitane les musiciens, les auditeurs, les médiateurs, les porte-parole du mouvement ou les représentants des pouvoirs régionaux. Et il était également important d'analyser l'usage de la musique : quel groupe de personnes, quel milieu fréquenté quel genre de musique, quelle fonction a cette musique ? (Une fonction dont le producteur de la musique peut, mais ne doit pas forcément avoir l'intention). En posant le problème de l'attribution de sens, j'occupe une position qui prétend analyser la musique aussi comme un capital culturel, un capital qui - dans le but de la distinction - peut être investi par certains groupes sociaux dans des combats symboliques de distribution qui, suivant la terminologie de Pierre Bourdieu, servent à classer et à répartir des espaces culturels.

Concrètement, j'ai abordé l'analyse de la nouvelle musique occitanophone en posant les questions suivantes :

1) Par rapport aux paroles : est-ce qu'on trouve des sujets régionalistes, est-ce que les auteurs reprennent des revendications, et si c'est le cas, comment le font-ils ? Est-ce qu'ils évoquent des idéaux ou des personnages emblématiques de l'histoire régionale, des exemples de résistance, etc. - le tout pour savoir comment se traduit l'idéologie régionaliste en paroles de musique ; ensuite dans quelle mesure les paroles reflètent-elles les mutations subies par le mouvement, les changements significatifs du contexte politique, économique et social ? De même, j'ai essayé d'interroger le choix de la forme du texte et le choix de la ou des langues.

2) En ce qui concerne la musique, il était question de faire ressortir des différents courants stylistiques (*nova cançon*, rock, pop, jazz, rap, folk, ragamuffin, etc.), de dégager des apports et des influences musicales, d'analyser l'arrangement, de se demander s'il y a ou non des évolutions stylistiques originales, propre à une région ou à l'espace occitan, d'examiner la pratique et le traitement des traditions musicales régionales : s'agit-il d'un refoulement, d'un refus, d'une sauvegarde ou d'une reprise critique et innovatrice ?

3) En ce qui concerne le contexte, j'ai distingué le niveau a) de la production - donc la genèse, les conditions de l'exécution musicale, le milieu social, les ambitions et les intentions des producteurs du niveau b) de la distribution (donc le secteur de l'édition et de diffusion dans les mass-média) et du niveau c) de la réception, celle-ci bien sûr moins approfondie tenant compte des moyens de l'étude et de la distance habituelle de son regard). L'analyse du contexte avait l'intention surtout de faire ressortir les jonctions et filiations relatives à l'organisation et à l'idéologie entre la musique et le mouvement occitan et, pour ce qui est la période plus récente, entre la musique et les forces et les représentants politiques qui s'engagent dans une perspective régionaliste sans pour autant se dire porteurs ou militants du mouvement occitan.

En rassemblant ensuite les trois plans provisoirement distingués (les paroles, la musique et le contexte), on peut extraire deux interrogations primordiales de l'enquête, à savoir : comment peut-on qualifier l'influence des représentants du mouvement occitan sur la production artistique et, inversement, dans quelle mesure les musiciens interviennent-ils par leurs œuvres ou leurs discours dans les débats autour de la question occitane ou de l'identité régionale ?

J'arrive à la présentation de mon exemple. Partant de l'idée que le style et le contexte de la *nova cançon* en tant que symbiose extraordinaire entre le mouvement occitan et une forme spécifique d'expression musicale qui - entre parenthèses - au cours des années soixante-dix faisait penser parfois à un bloc monolithique, tant il y avait de concordances, de filiations réciproques, de contrôles plus ou moins cachés aussi, enfin, partant de l'idée que cette époque est quand même suffisamment connue de la plupart des auditeurs, je me suis décidé à plonger dans l'actualité.

Je vais vous présenter un enregistrement - deux minutes et demie - que j'ai fait il y a deux ans, lors d'un festival dans un petit village pittoresque à 70 km d'ici : Ce village cévenol, qui s'appelle Saint-Martial, comptait au dernier recensement 188 habitants (il faut préciser qu'en fait, il y en a à peine 50 dans le village même, les autres étant dispersés dans la montagne dans des hameaux éparpillés). Depuis quelque temps, ce festival, renouvelé chaque année, attire jusqu'à 2500 personnes qui viennent y participer. Ce chiffre me semble remarquable puisqu'il s'agit toujours du premier week-end de février, donc d'une période complètement en dehors de la saison touristique ; ce chiffre en outre n'est pas négligeable quant à l'importance d'un public potentiel pour la création occitane contemporaine. J'ai choisi cet exemple parce qu'il s'agit à mon avis d'un contexte "typique", d'une constellation favorable pour la production, la présentation, et pourquoi pas, peut-être même la prolifération de la nouvelle musique occitanophone dans les années 90, un contexte qui conjugue plusieurs tendances actuelles de manière exemplaire. Avant de livrer mes opinions sur le sujet, je propose d'écouter d'abord l'exemple. Les protagonistes de cette prise directe sont deux rappers de Toulouse bien connus, les Fabuleux Trobadors, qui, pour la circonstance se présentent ici sur scène ensemble avec cinq joueurs d'instruments à vent. On va les entendre chanter la fin d'un morceau, il y aura le passage entre deux titres et on écouterait encore un peu la suite :

[Exemple sonore, enregistrement privé]

Pour ce qui est de la spécificité et du contexte de la musique, il convient d'ajouter quelques précisions. Je vais essayer de les présenter rapidement sous forme d'aide-mémoire, ou de spots qui visent à éclaircir des changements et des tendances actuelles dans la création musicale occitane.

- (1) En contradiction avec une certaine uniformité, une sorte de ghetto d'expression musicale occitane, un cloisonnement artistique typique pour les années 70, on peut caractériser les rencontres musicales qui s'effectuent ici par un nouvel esprit d'ouverture, une diversité qui s'explique par un croisement et parfois un mélange sur plusieurs niveaux :
 - le niveau de la langue : l'utilisation de plusieurs langues (ici, français, arabe, occitan) et de plusieurs argots (argot scolaire, de la jeunesse citadine, du monde rural)
 - le niveau des courants musicaux : on constate un mélange entre un espèce de rap archaïque (ici, tambourin et voix ou bien effets vocaux amplifiés) et des instruments traditionnels (ici, quatre hautbois languedociens) et un instrument provenant de la musique classique (la clarinette basse); les cinq jouant comme des cuivres dans un arrangement de

style *blues rock* américain, ce qui manifeste une flexibilité et une volonté de ne pas s'enfermer dans un rayon stylistique

- il y a un croisement et un échange *vis* entre le monde amateur et professionnel de la musique (ici, en 1995, il y avait à peu près une centaine de joueurs de hautbois amateurs ou semi-professionnels venus des quatre coins du Languedoc)

- enfin un croisement au niveau du public, de milieux très divers :

a) les gens du village et des alentours, essentiellement un monde rural et bien âgé, dépassant bien souvent la soixantaine ; la population est fortement impliquée dans l'organisation et le déroulement des festivités

b) les jeunes rappers des banlieues des villes avoisinantes, des jeunes qui viennent avec leur *chourmo* ou *posse*, des groupes de jeunes qui ne ratent pas un concert de leur formation idole, des jeunes qu'on peut percevoir ici par leur cris et leurs acclamations enthousiastes, leurs applaudissements, etc.

c) un milieu alternatif, une scène de jeunes adultes intéressés à une nouvelle forme de culture de rue, des manifestations spectaculaires, des festivals de type carnavalesque, qui laissent une grande liberté d'expression et d'intervention spontanée

d) les amateurs de la musique trad' (les soi-disant *folkeux* comme ceux qui s'intéressent aux mélanges divers de la *world music*)

(2) Il y a un changement de priorité qui se reflète dans l'importance accrue de la musique par rapport aux paroles ; dans le cas extrême, des groupes ne font plus que de la musique instrumentale. Ici, dans l'exemple écouté, le message semble surtout être de *bouillager*, de sentir un rythme, de se laisser entraîner par lui pour danser ; message adopté par un jeune public qui, par son attitude, ses vêtements et ses propos, veut montrer son appartenance à une certaine mode musicale.

(3) Il y a une nouvelle approche des traditions musicales qui se distingue nettement du refus ou du refoulement rencontré au début des années 70 où le mot d'ordre semblait prescrire d'escamoter tout ce qui sentait de loin le folklore. Aujourd'hui, ce retour au passé se comprend comme une réanimation productive, une reprise innovatrice, une sorte de folklore inventé :

- reprise des chansons traditionnelles : (ici, la mélodie de "calandreta" provient du patrimoine anonyme, les paroles nouvelles sont essentiellement de Claude Sicre)

- reprise des traditions instrumentales (ici, le hautbois étant l'instrument de prédilection dans la pratique musicale populaire du Bas-Languedoc, ce qui est valable surtout pour le siècle dernier, une pratique qui s'est perdue au cours du siècle mais qui s'est maintenue dans quelques endroits jusqu'à nos jours (par exemple, pendant les joutes nautiques le long de la côte languedocienne)

- reprise des traditions festives et locales encore présentes dans la mémoire collective (ici, la fête de la Saint-Blaise), avant de tomber en désuétude au cours des années 50, cette fête était animée par un joueur et facteur de hautbois qui habitait le village)

(4) Il y a un engagement associatif en faveur d'une animation culturelle qui a perdu son exclusivité occitane. Il s'agit d'initiatives culturelles qui disposent d'une forte implantation locale et d'un large soutien de la population. Cela renvoie à un changement du réseau de soutien de la musique occitane; désormais les associations et organisations "classiques" du mouvement occitan n'occupent plus qu'une place marginale dans l'organisation de spectacles, concerts ou autre lieu de présentation. On en trouve l'expression la plus nette dans les avis de musiciens qui à propos de l'IEO et du mouvement occitan en général réclament, je cite :

"qu'il donne au moins l'impression d'avoir encore besoin de consommer la culture"¹⁶¹

On constatera souvent parmi les organisateurs de ces manifestations l'absence presque totale des représentants "classiques", du noyau dur du mouvement occitan comme l'LEO, les calandretas, les cercles occitans, pour ne pas parler des partis politiques plus ou moins moribonds ou inefficaces. En revanche, il y a toujours une forte présence des gens qui jadis faisaient explicitement partie du mouvement, mais ont progressivement pris leurs distances au cours des années 80.

(5) Cela renvoie à un autre changement de priorité chez les musiciens eux-mêmes (qui n'échappent donc pas à la règle). Ce sont les mêmes musiciens qui en 1975 disaient qu'il fallait surtout servir la cause occitane ; je cite par exemple Marti :

"Et nous [les chanteurs occitans, A.K.] ne vendons pas exactement un produit, notre problème n'est pas de gagner de l'argent. Nous voulons être des multiplicateurs de parole, promouvoir le maximum de chanteurs sur l'ensemble du territoire occitan et au-delà, nous servir du succès des uns pour promouvoir les autres. [...] La chanson, ce n'est pas simplement un beau texte et une belle musique. Il s'agit de savoir pourquoi l'on chante et pour qui l'on chante"¹⁶², et ce sont les mêmes auteurs-compositeurs-interprètes qui prétendent vingt ans plus tard qu'il n'y a plus de vérités à dire, mais d'émotions à partager¹⁶³.

On pourra également citer comme exemple les joueurs de hautbois qu'on vient d'entendre qui ont commencé leur carrière de musicien dans le groupe "Cardabèla" qui s'intitulait à l'époque, je cite :

"la frange culturelle de Lutte Occitane, 'mandatée' par l'organisation pour aller faire de l'action culturelle"

comme me l'a confié l'un d'eux, Alain Charrié¹⁶⁴. Petit à petit ces mandataires ont pris leur autonomie et se sont intéressés davantage à travailler musicalement pour devenir enfin des musiciens professionnels et qui aujourd'hui prennent nettement leurs distances à l'égard des occitanistes "pour qui le combat de la langue est toujours le combat prioritaire". Cela dit, ça ne se passe pas sans contradiction :

J'ai parlé d'une quasi-absence du mouvement parce qu'on constate tout de même une augmentation sensible des tentatives d'infiltration occitaniste dans ce genre de manifestations musicales, des tentatives qui bien souvent sont volontairement accueillies et dont les musiciens ou les organisateurs sont parfois même à l'origine (ici, cela se traduit par exemple par les paroles et le discours sur les *calandretas*; les musiciens profitent de l'occasion pour faire de la publicité ou de la propagande pour un modèle d'éducation bilingue (entre parenthèses : l'an dernier à 20 km de ce village, une initiative s'est créée pour ouvrir une *calandreta*) et cela se traduit par la collaboration avec le *Servici de la Lengua Occitana* récemment créé à l'Université de Montpellier. Cette année, pour la première fois, le dépliant qui annonce les rencontres hautbois et tambours est parfaitement bilingue !).

(6) Cela nous renvoie à un autre changement remarquable : contrairement à la situation d'il y a quinze ou vingt ans, il y a maintenant une bienveillance et un soutien

¹⁶¹ Entrevista ambre : Joan-Maria Cariboti, *Linha Imaginòti* n° 6, 1991, 7.

¹⁶² Claude Marti (en collaboration avec Michel Le Bris) : *Homme d'oc*. Dire/Stock 2, Paris 1975, 146.

¹⁶³ Dans ce sens s'exprime par exemple Claude Marti : "Écoute, ce disque [son CD "Et pourtant elle tourne", A.K.] ... je l'ai fait pour être au rendez-vous vraiment parce que la chanson et la musique ne sont pas des actes fondamentalement politiques, ce sont des actes de désirs avant tout, des besoins de s'exprimer ...", propos recueillis par Michel Berthoumieux dans : *Novèlas de Revolum Cie*, 1993.

¹⁶⁴ Interview avec Alain Charrié, le 6 février 1995.

important des pouvoirs locaux, départementaux et régionaux qui financent des activités en faveur de la langue et de la culture occitanes (dans notre cas, un bon tiers du budget global de ce festival en 1995 était financé par les pouvoirs publics). Cela implique un changement de critère de soutien à la promotion de la musique occitane : désormais une certaine concordance jadis nécessaire du message textuel avec la ligne politique du mouvement occitan semble être remplacée par un certain niveau d'ambition artistique ou un choix stylistique qui revalorise le patrimoine musical. Le soutien des pouvoirs publics est aujourd'hui une réalité de gauche à droite, sauf de la part du Front National, mais il fait bien voir que la répartition de cet engagement est très inégal dans l'ensemble de l'espace occitan et révèle de nouvelles divergences entre les différentes régions occitanophones.

(7) Une dernière observation : la reprise augmentée des traditions musicales régionales n'a pas seulement fait ressortir une impression favorable à l'homogénéité d'une culture occitane, elle a aussi contribué tant à l'apparition et à l'affirmation des particularités culturelles locales qu'à l'apparition et l'affirmation de nouveaux circuits de communication artistique qui représentent des alliances supra-régionales au-delà des limites de l'espace occitan. (On peut constater, par exemple, au cours des années une collaboration étroite des musiciens languedociens, catalans et piémontais et, quoique moins étroite, des musiciens du pourtour méditerranéen).

En conclusion, par rapport au rôle et à la signification de la nouvelle musique occitanophone, on peut retenir qu'elle a aussi servi à recentrer la question occitane en proposant et en popularisant des repères culturels dans une quête d'identité - qu'elle soit locale, régionale ou occitane, qui pouvait ainsi s'établir chaque fois en dehors de l'espace culturel français et de ses représentations.

L'occitan - comment "la langue minoritaire" pourrait exister.

Naoko SANO

Il existe une expression "langue minoritaire" que j'emploie pour désigner une langue dont la valeur propre est sous-estimée et qui est "minorisée" même dans son "territoire" parce qu'elle n'a aucun soutien des pouvoirs publics.

En Europe, divers mouvements visant à réhabiliter ces langues méprisées sont apparus au 19^e siècle. Ces mouvements ont été actifs dans les années 1960 et 1970 (pensons à *ethnic revival*). Mais le principe de ces mouvements est de lier la langue au "territoire" et au "membre", et ce principe n'est autre que celui qui soutient l'Etat. Or, le mouvement en faveur de la langue minoritaire ne peut être considéré que comme un mouvement politique nationaliste. C'est pourquoi il est toujours considéré comme dangereux pour l'Etat.

Aujourd'hui, l'intérêt de ces mouvements est devenu moins politique. On s'efforce d'introduire de plus en plus l'enseignement des langues minoritaires dans les écoles publiques. On peut dire que les mouvements qui luttent pour sauvegarder ces langues ont tellement décliné qu'elles ne peuvent plus survivre que dans l'enseignement. Mais c'est la première fois que la langue peut être détachée du contexte "national". Délivrés du nationalisme, les mouvements en faveur de la langue minoritaire donnent un nouveau point de vue : la société qui n'est plus divisée par langue.

Je vais examiner ici la situation en France de l'occitan, une des langues minoritaires du pays qui a le premier lié l'idéologie de l'Etat moderne à la langue et qui continue de praequer la politique linguistique la plus sévère en Europe envers les langues minoritaires.

1. L'idéologie et la réalité de la "société linguistique moderne"

C'est en 1959 que Ferguson a écrit la thèse intitulée "Diglossia"¹⁶⁵. Dans cette thèse, il définit la diglossie comme la situation linguistique assez stable où deux langues coexistent dans une communauté, avec des fonctions tout à fait différentes : l'une est la langue écrite qui n'est jamais parlée (*High Variety*), et l'autre la langue parlée qui n'est jamais écrite (*Low Variety*).

Tout en définissant la diglossie comme une situation assez stable, il suggère en même temps que cette situation peut être considérée comme un "problème", si certaines tendances apparaissent dans la communauté : (1) "more widespread literacy", (2) "broader communication among different regional and social segments of the community", (3) "desire for a full-fledged standard "national" language as an attribute of autonomy or of sovereignty"¹⁶⁶.

Toutes ces tendances sont typiques de la société moderne. On peut dire que la diglossie définie par Ferguson est une sorte de "société linguistique pré-moderne", et que l'idéologie de la "société linguistique moderne" est ce qui fait considérer la diglossie comme un "problème", basé sur les idéologies modernes - la liberté, l'égalité, la démocratie....

Les hommes ne sont pas *égaux* dans la situation de diglossie, parce que la langue écrite est tellement différente de la langue parlée que seuls les gens de la classe privilégiée peuvent l'utiliser. Si tous les membres d'une communauté peuvent parler, lire, écrire une et

¹⁶⁵ Ferguson C. A. "Diglossia", *World*, t. 15, 1959 (repris dans P.P. Giglioli, *Languages and social context*, Penguin, 1968).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 247.

même langue, ils seront égaux devant la langue. Il faut choisir une langue qui est parlée quotidiennement, et la "moderniser" (standardiser, codifier ...), et la diffuser dans toute la communauté.

Cette idéologie se fonde sur quelques conditions importantes : l'individu n'appartient qu'à une langue ; l'individu n'appartient qu'à une communauté, un espace ; donc il n'y a qu'une langue dans un espace. Non seulement l'individu, mais aussi la langue ont été fixés sur la terre - sur le territoire. L'Europe a été réorganisée à travers cette idéologie.

Or, est-ce que la "société linguistique moderne" a réellement existé ?

En effet, toutes les *low varieties* ne peuvent être la langue écrite, "langue moderne". Ferguson suggère aussi la diversité des *low varieties* du *low language* dans "une communauté", et la difficulté de choisir une variété comme standard¹⁶⁷. Plus encore, en Europe, en modernisant la société linguistique, "une communauté" a été identifiée avec l'Etat : parce qu'il faut le "système politique" pour contrôler les habitants et la langue dans le territoire. Il est naturel qu'on utilise la substance politique qui a déjà existé. L'"Etat-nation moderne" a été formé à travers l'idéologie de la société linguistique moderne : une langue, une nation, un Etat¹⁶⁸.

Mais en réalité, la frontière étatique n'a jamais concordé avec la "frontière linguistique". Dans le territoire étatique, plusieurs langues ont toujours coexisté. Mais cette situation a déjà été condamnée par l'idéologie de la société linguistique moderne. Il faut qu'une seule langue existe : la langue nationale dans le territoire national. Voilà la langue minoritaire née au sein de l'Etat moderne, l'Etat-nation. Avant la création de l'Etat-nation, la langue minoritaire n'a jamais existé.

En revanche, divers mouvements en faveur de la langue minoritaire sont apparus. Mais non seulement l'Etat-nation est basé sur l'idéologie de la société linguistique moderne, mais aussi les mouvements en faveur de la langue minoritaire adhèrent à cette idéologie : la création de la substance politique se basant sur le critère linguistique : un Etat pour une langue, pour chaque langue un Etat. C'est pourquoi la revendication d'une minorité linguistique est toujours considérée comme dangereuse pour l'Etat.

L'idéal de la société linguistique moderne est la société monolingue et homogène. En effet, à travers cette idéologie, le nombre de langues a augmenté, le bilinguisme s'est généralisé : parce que la langue minoritaire a été plus ou moins conservée tandis que la langue nationale s'est diffusée.

Mais ce type de bilinguisme, de la langue nationale et de la langue minoritaire est complètement méprisé, parce qu'il ne doit pas exister dans la société linguistique moderne, et il est donc considéré comme mauvais, anti-moderne, anti-progressiste¹⁶⁹.

2. La langue minoritaire en France

- l'échec et le nouveau défi du mouvement occitan

L'occitan est une des langues minoritaires les moins préservées en France, une des moins actives, des moins réhabilitées en Europe. Les mouvements pour la préserver ont beaucoup de difficultés : pourquoi ?

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 247-

¹⁶⁸ Même en Belgique et en Suisse, reconnues comme des Etats bilingues ou plurilingues, la langue est liée strictement à l'individu ou au territoire. Ce sont plutôt de bons exemples d'un Etat moderne fondé sur l'idéologie de la société linguistique moderne.

¹⁶⁹ "On a longtemps cru, ou fait croire, que le bilinguisme freinait le développement des qualités intellectuelles des enfants, qu'il était responsable de nombreux échecs ou retards scolaires, qu'il générerait des troubles divers, dyslexies ou autres bégaînements ...", M. Duverger, *L'enseignement bilingue aujourd'hui*, Albin Michel 1996, p. 30.

Il faut d'abord considérer la spécificité de la situation française. C'est en France à l'époque de la Révolution que l'idéologie de la société linguistique moderne a été créée. Mais en France, elle ne pouvait s'appliquer qu'à la société française - l'Etat français, tandis qu'elle pouvait s'appliquer à la minorité linguistique en dehors de la France, surtout en Europe centrale et orientale.

Dans le contexte français, la "communauté" n'est que l'Etat français, et rien d'autre ; la "langue" n'est que le français, et rien d'autre ; la "nation" n'est que la nation française, et pas autre chose. En langue française, on ne peut même pas expliquer le mouvement en faveur de la langue minoritaire ! Or, en France, la langue minoritaire n'existe pas : c'est une expression contradictoire. Ce qui existe, ce sont des patois. Dans cette situation, les mouvements de la minorité linguistique ont beaucoup de problèmes.

Et en plus, l'occitan se heurte à un problème spécifique : la grandeur de son territoire..

L'occitan est une grande langue. Son territoire linguistique est vaste, le plus grand pour une langue minoritaire en Europe. L'occitan était une langue prestigieuse, langue des troubadours, langue administrative écrite.

Mais si l'on a tenté de moderniser l'occitan en pensant à sa grande tradition, (d'abord fixer son propre territoire linguistique, son propre nom, son propre locuteur, et ensuite le codifier, standardiser, unifier sa graphie), on s'est tout de suite confronté à une difficulté. En Occitanie, il n'y avait ni unité géographique et historique, ni même la conscience de l'unité linguistique de l'occitan. On peut dire que son territoire linguistique est trop grand pour une langue minoritaire.

Divers mouvements visant à le réhabiliter sont apparus, comme le Félibrige ou l'Occitanisme, et ont été assez puissants. Tous ces mouvements ont été basés sur l'idéologie de la société linguistique moderne : lier la langue au "territoire" et à l'"individu". Mais ils ont produit davantage la division de la conscience linguistique que son unification, puisque leurs discours (des félibres comme des occitanistes) trop "nationalistes" n'ont semblé que fictifs.

La conscience linguistique de l'occitan est tellement divisée qu'il existe de nombreuses variétés de dénomination. J'emploie l'appellation "occitan" pour désigner "la langue romane qui est parlée dans le Midi de la France", mais il y a plusieurs dénominations autres que "occitan". Il y a d'abord les noms qui viennent des noms de provinces : auvergnat, béarnais, languedocien, limousin, provençal. Autrefois, "provençal" et "limousin" étaient employés pour désigner cette langue romane tout entière. Et certains sont attachés au nom de provençal, qui a été adopté par le Félibrige. Non seulement le provençal, mais aussi l'auvergnat et l'aranais possèdent leur propre orthographe.

Certains préfèrent la dénomination de "langue d'oc" (ou "langues d'oc") à "occitan", parce que l'occitan est jugé trop lié à l'Occitanisme, le mouvement politique "nationalitaire". La "langue d'oc" s'oppose à la "langue d'oïl" et non au "français" ; ils préfèrent cette expression parce qu'elle semble respecter les spécificités des variétés dialectales.

Enfin, il existe une dénomination qui est la plus connue des locuteurs : le patois.

Un fossé sépare les occitanistes - je l'emploie pour désigner ceux qui croient à l'unité linguistique de l'occitan (ce sont souvent les intellectuels, qui ont appris l'occitan à l'école) - des patoisants.

Les occitanistes refusent la dénomination de "patois", parce que tant que l'occitan est appelé "patois", il ne peut être considéré comme une langue. Mais les patoisants sont attachés à leur patois justement parce qu'il ne peut être employé que dans des contextes limités, par une génération limitée, dans une région limitée. Ils ne voudront jamais que leur patois devienne la langue moderne. Pourquoi faut-il que l'occitan accède à l'appellation de

langue tandis que les occitanophones (patoisants) préfèrent que leur patois garde le statut de langue orale ? Si l'on tente de normaliser ou de moderniser la langue, elle "changera de visage". Les patoisants disent souvent que l'occitan comme langue est différent de leur patois, qui n'est plus que le "francitan".

Aujourd'hui, l'occitan n'est plus que la langue "minoritaire" même dans son propre territoire - l'Occitanie. Il est la langue menacée de disparition parce qu'il n'est plus parlé dans la famille. Le nombre de locuteurs qui sont conscients de l'unité linguistique est plus ou moins limité : cela dépend de l'âge, de la classe sociale, des régions. On peut dire ainsi : l'occitan n'existe plus ; l'occitan n'a jamais existé. Les mouvements visant à réhabiliter cette langue ont été en échec.

Mais, grâce à ces échecs, "les occitans" - les occitanistes ou les occitanophones - peuvent s'apercevoir que la société linguistique moderne n'est que fictive.

Ceux qui soutiennent le mouvement occitan sont des gens dont la langue maternelle est le français, et qui ont choisi d'apprendre l'occitan comme une langue étrangère. Pourquoi veulent-ils conserver l'occitan alors que ce n'est pas leur langue maternelle ? Pourquoi sont-ils attachés à l'occitan ? Parce qu'ils le sentent comme "leur langue". La langue nationale (ou officielle) doit être apprise. La langue maternelle ne peut pas être choisie. Mais la langue minoritaire ne peut être acquise s'ils ne la choisissent pas. Et ce sont eux qui la créent. L'occitan n'existe pas, mais il existera dans l'avenir : comment ?

Aujourd'hui, l'intérêt des mouvements occitans est devenu moins politique. On s'efforce d'introduire de plus en plus l'enseignement de l'occitan dans les écoles publiques, ou dans les écoles bilingues. On considère que seule l'école est en mesure de le transmettre de génération en génération. Mais aussi l'occitan peut être unifié dans le champ de l'enseignement. Et encore, c'est dans la composante pédagogique que le mouvement occitan a obtenu des résultats positifs. Bien qu'on soit confronté à beaucoup de problèmes, l'enseignement de l'occitan est plus ou moins reconnu dans l'éducation nationale française.

Le mouvement occitan d'aujourd'hui se caractérise par un nouveau point de vue : la liberté de choisir la langue. L'occitan peut être choisi non seulement par les "Occitans", mais aussi par les non-occitans (étrangers). On peut choisir n'importe quelle variété dialectale de l'occitan. Et il n'est pas obligatoire de l'apprendre, même si un individu est d'origine occitane, ou s'il habite en "Occitanie".

Il est indispensable de normaliser la langue pour qu'elle soit enseignée. Mais tandis qu'on s'efforce d'unifier sa graphie, on ne tente plus d'unifier son orthographe. Plusieurs variétés dialectales, plusieurs graphies coexistent dans l'enseignement. Si elles ne s'excluent pas l'une l'autre, elles peuvent coopérer à créer une langue. On n'exige plus d'unifier la graphie, mais la graphie est plutôt en chemin d'unification.

Si l'on peut relativiser la langue "régionale" dans sa propre région, les divers dialectes occitans, le français comme langue officielle, et encore le francitan et les diverses langues des immigrés pourront coexister.

Bien sûr, exiger la liberté de choisir la langue est chose dangereuse pour l'occitan, parce qu'il a considérablement décliné justement à cause de cette "liberté" des individus de choisir la langue. Cette idée doit se fonder sur des conditions importantes : l'individu utilise plus de deux langues ; plusieurs langues coexistent dans un espace ; plusieurs variétés coexistent dans "une" langue ; par conséquent, la société n'est plus divisée en langues.

Si l'individu n'appartient qu'à une langue, personne ne choisira la langue minoritaire. Il est impossible d'appliquer l'idéologie de la société linguistique moderne à l'occitan. Même en Catalogne où la réhabilitation de la langue minoritaire a connu le succès, il n'a pas été possible de construire une "société linguistique moderne" proprement dite. Une nouvelle idéologie est nécessaire pour le mouvement en faveur de la langue minoritaire : par

cette idéologie, on peut être conduit à la nouvelle société linguistique, une société qui n'est plus divisée en langues.

3. Vers la nouvelle société linguistique

En Europe, la société linguistique a été organisée selon l'idéologie de la société linguistique moderne. Un des meilleurs exemples est la France. La société monolingue s'y est établie assez solidement. Mais, juste au moment où l'on pensait que la construction de la société linguistique moderne s'était accomplie, la société linguistique en Europe a totalement changé : elle est devenue la société multilingue.

D'abord, comme le nom l'indique, "une communauté" est devenue plus grande que l'Etat. On pense tout de suite à la Communauté Européenne. Dans l'Union de la "Communauté" Européenne, le critère étaitique est plus ou moins relativisé. Ce cadre européen donne la vitalité au mouvement en faveur de la langue minoritaire.

Mais il n'y a pas que cela : grâce aux progrès de la technologie, de la communication et des médias, on peut savoir tout ce qui se passe dans le monde. Et grâce aux progrès des moyens de transport, on peut aller partout dans le monde facilement. La "communauté" est devenue le monde entier.

Et quant à la communauté locale quotidienne, elle a changé aussi. En France, même s'il y a beaucoup de gens qui ne sont jamais allés à l'étranger, tout le monde a vu des étrangers, a entendu des langues autres que sa langue maternelle, parce que des milliers d'étrangers viennent dans la communauté locale.

Cette tendance semble anormale pour ceux qui croient, ou qui font croire à l'idéologie de la société linguistique moderne. Ils peuvent avoir peur parce qu'ils se sentent menacés, parce qu'ils ne vivent plus à l'aise dans la culture nationale, dans la langue nationale considérées comme des absolus. Donc ils peuvent être racistes, xénophobes.

C'est dans cette situation que la langue minoritaire peut jouer un rôle important. Tous les occitanophones sont bilingues. Ils savent qu'être bilingue n'est pas difficile, spécial, anormal. Ils peuvent comprendre assez facilement la situation des immigrés - des locuteurs de la langue minoritaire, des possesseurs de la culture marginale, méprisée. Ils savent que quelque chose de national n'est ni homogène, ni absolu, mais fictif. La langue minoritaire peut être la clé de la tolérance.

Mistral a jadis écrit : *un poble toumbe esclau, se ten la lenga, ten la clau que di cadeno lou delièuro*¹⁷⁰. Je suis d'accord avec lui, mais je voudrais l'interpréter à ma guise. Qu'est-ce que la chaîne à laquelle les peuples sont attachés ? Qu'est-ce qui fait que les peuples tombent esclaves ? Peut-être que cette chaîne est trop solide pour qu'ils puissent se délivrer avec une seule clé. Mais s'ils ont plusieurs clés, les peuples pourront se délivrer de cette chaîne.

¹⁷⁰ Mistral F., *Lis Isclo d'Or*, C.P.M., 1980 (1^{ère} éd. 1876), p. 174.

APERÇU D'UN PARLER OCCITAN

DE FRONTIÈRE

LE MARCHOIS

par Nicolas QUINT

Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III

INTRODUCTION

Au Nord de la Haute-Vienne et de la Creuse et dans quelques villages du Sud de l'Indre, les parlers locaux présentent simultanément des traits occitans et français qui rendent leur classification malaisée. Cette frange septentrionale du Limousin est une partie du Croissant, vaste zone d'interpénétration de l'occitan et du français, qui se prolonge au Nord de l'Auvergne. La partie limousine du Croissant est souvent appelée Marche, du nom de l'ancien comté de la Marche, qui recouvrait approximativement cette région. Et les parlers qu'on y pratique encore aujourd'hui sont très souvent désignés sous le nom de marchois.

C'est ce marchois que je vais essayer de présenter ici, aussi complètement que possible, compte-tenu du temps qui m'est imparti et de ma compétence. Mon exposé comportera trois parties consacrées respectivement à :

- 1) la situation socio-linguistique actuelle du marchois.
- 2) l'identité linguistique des parlers marchois.
- 3) l'état de la recherche sur la zone marchoise et les enjeux qui y sont liés.

Une grande partie du savoir que j'ai acquis sur le marchois provient d'enquêtes linguistiques que j'ai réalisées sur le terrain, et donc de l'aide désintéressée que m'ont apportée mes informateurs, que je tiens à remercier ici, avec une pensée spéciale pour mon ami Marcel Chanton, récemment décédé.

I. LA SITUATION SOCIO-LINGUISTIQUE ACTUELLE DU MARCHOIS

A. Le marchois dans les années 1990

Le terroir de la Marche n'est guère accidenté, mais il est essentiellement rural et jusqu'à présent à l'écart des grandes voies de communication. Cet isolement a contribué à une relativement bonne conservation des parlers marchois. D'une manière générale, on peut assez facilement entendre parler marchois, encore de nos jours, en particulier lors des foires au bestiaux. Le marchois est la langue maternelle d'une très importante partie des ruraux nés avant la seconde guerre mondiale (c'est à dire les gens âgés de cinquante ans et plus). Dans certaines familles, le parler local s'est maintenu jusqu'aux années 70 au moins¹. À Saint-Priest-la-Feuille, selon des témoignages concordants, le marchois aurait été la langue de travail du conseil municipal jusque dans les années 1970.

Il est difficile de se faire une idée exacte du nombre de gens parlant le marchois de nos jours. Sachant que la région concernée doit compter environ 150.000 habitants, on peut penser que plusieurs dizaines de milliers de personnes parlent ou savent parler un des nombreux parlers locaux.

B. Le sentiment linguistique des marchois

La perception que les usagers du marchois ont de leur propre langue est une sorte de comble du complexe diglossique. Les Marchois parlent souvent de leur langue comme d'un "faux patois". Le raisonnement se tient: le "vrai" patois, dans le contexte local, c'est l'occitan limousin méridional, nettement plus distinct du français que ne l'est le marchois. Le marchois n'est pas du patois, et ce n'est pas du français non plus: il s'agit donc d'un "faux patois"².

Cette situation fait que le marchois ne s'est maintenu jusqu'à nos jours qu'en tant qu'outil pratique de communication oral et quotidien. Les locuteurs du marchois ne sont pas fiers de leur langue, et ne se soucient quasiment pas de l'écrire. En revanche, les Marchois ont très nettement conscience d'avoir une identité linguistique propre et différente de celle des Berrichons au Nord et des Limousins méridionaux, au Sud.

¹ En 1992, l'instituteur de Saint-Priest-la-Feuille m'a dit avoir entendu, à sa grande surprise, quelques années auparavant, deux élèves parler en dialecte local dans la cour de récréation. Pleine de respect envers cette survivance linguistique, elle a émit de les déranger (la IIIème République est bien loin!).

² Ce sentiment d'être pris entre le marteau et l'enclume, c'est à dire écrasé entre deux langues tenues pour plus prestigieuses semble être répandu aux frontières nord de l'occitan. Ainsi, les locuteurs du parler alpin du Pays de Seyne (Alpes de Haute-Provence) affirment eux parler "patois", par contraste avec le provençal au Sud et le français au Nord.

II. L'IDENTITÉ LINGUISTIQUE DES PARLERS MARCHOIS

A. Aspects phonétiques et morpho-syntaxiques³

1) Traits novateurs

Les parlers marchois se distinguent nettement des parlers limousins méridionaux sur les plans phonétique et morpho-syntaxique.

a) Aspects phonétiques

- présence de voyelles entièrement nasalisées, à l'instar du français. Exemple: chanter /ʃa'ta:/ chanter ≠ lim. *chantar* /ʃan'ta:/ ou /ʃã'ta:/.

- réduction de toutes les voyelles post-toniques à /ə/, le "e" muet du français. Exemple: la femme /la 'fã/ la femme ≠ lim. *femua* /'fëno/.

- présence de certaines diphtongues, probablement empruntées au berrichon. Exemple: gartempand bêure /ba'ø:/ boire ≠ lim. *beure* /'bewre/.

- présence abondante de /ø/ et /œ/ en lieu et place des /e/ limousins. Exemples: pene, gartempand benesir /pœn, bæna'zœr/ peine, bénir ≠ lim. *pene*, *benesir* /'peno, 'bene'zi/.

- fermeture de la plupart des diphtongues pan-occitanes. Exemple: chaud /ʃœ/ ≠ lim. *chaud* /'ʃaw/.

b) Aspects morphosyntaxiques

Quelques traits semblent assez généraux:

- emploi systématique du pronom personnel dans la conjugaison. Exemple: i finisse /i fi'nis/ je finis ≠ lim. *finisse* /fi'nise/.

- article défini masculin singulier le /lə/ le ≠ lim. *lo* /lu/.

- prétérit en /-at-/ très répandu. Exemple: te chantetas /tœ 'ʃã'ta:/ tu chantas ≠ lim. *chanteras* /ʃã'ta'ra:/.

³ Pour plus de clarté dans l'exposé, tous mes exemples (sauf précision contraire) sont tirés du parler de Saint-Priest-la-Feuille (Creuse), près de La Souveraine, que je connais bien, et qui a l'avantage d'occuper une position assez centrale dans l'aire linguistique marchoise.

III. L'ÉTAT DE LA RECHERCHE SUR LA ZONE MARCHOISE ET LES ENJEUX QUI Y SONT LIÉS

A. Un patrimoine peu connu

Contrairement à la majorité de l'aire linguistique occitane, les parlers marchois restent largement méconnus. Beaucoup n'ont pas été décrits, et les descriptions s'arrêtent souvent à l'aspect morphologique de la langue, sans prendre en compte les réalisations de discours, les idiomatismes et diverses locutions qui doivent exister ici comme partout ailleurs. Or il est plus qu'urgent de recueillir et d'exploiter ce patrimoine. En effet, les parlers marchois n'ont jamais connu de tradition littéraire, et les témoignages écrits sont trop rares pour être significatifs.

De plus, la situation de diglossie poussée du marchois moderne et l'absence de conscience linguistique affirmée de ses locuteurs (il n'y a pas à ma connaissance d'association locale se consacrant à la sauvegarde du marchois⁸) risquent d'aboutir à un anéantissement total du sous-dialecte, d'ici quelques décennies. Si le marchois disparaît sans laisser de traces écrites, toute cette diversité linguistique sera à jamais perdue, ce qui serait dommageable, pour la science en général, et pour la dialectologie occitane en particulier.

B. La question de la frontière-Nord

Au-delà de leur intérêt indéniable sur le plan scientifique, les parlers modernes marchois sont aussi la clé d'une énigme qui n'est toujours pas résolue, et qui ne laisse pas de passionner les spécialistes du gallo-roman: où passe la frontière entre français et occitan, et peut-on seulement la tracer?

Une étude systématique (par exemple: un ou deux villages par canton décrits de façon détaillée) pourrait permettre d'arriver à une réponse. Là encore, il est urgent d'agir. D'ici peu, il sera trop tard pour résoudre ce problème qui a un double intérêt:

- scientifique: la recherche de cette limite, tragable ou non, nous apprendra sûrement beaucoup sur ce qui fait la spécificité et l'originalité de chacune des deux grandes langues gallo-romanes, le français et l'occitan.

⁸ Il faut souligner ici les efforts de l'association LA CLAU LEMOSINA, de Limoges, qui a consacré plusieurs publications à l'étude de dialectes ou de textes marchois.

3) Traits conservateurs

Les parlers marchois ont conservé de nombreux traits morphologiques limousins ou pan-occitans. Citons en particulier:

- des pluriels sensibles au féminin et parfois au masculin, avec déplacements d'accent. Exemple: la femme/ las femmas /la fân, la: fâ'na:/.

- des radicaux prétérit en {-gu-}, souvent palatalisés. Exemple: i vogjé /i vu'dʒe/ je voulus.

- des imparfaits en /-v-/. Exemple: i chantève /i ʃã'tev/ je chantais.

- l'emploi très vivace du prétérit.

- l'existence d'un féminin pour le numéral "deux". Exemple: doas femmas /dwa: fã'na:/ deux femmes.

Certains traits du marchois sont même franchement archaïques, comme le maintien du /-i-/ accentué de l'occitan médiéval aux 1^{ère} et 3^{ème} personnes singulier du conditionnel. Exemple: i chanteri /i ʃã'teri/ je chanterais⁴ < Nord-occitan médiéval *chantaria* /ʃã'mã'ria/.

B. Le lexique

Le lexique du marchois moderne a trois caractéristiques essentielles.

1) Un fonds pan-occitan

Malgré des influences françaises, le fonds du vocabulaire marchois est fondamentalement occitan, au moins étymologiquement. Témoignent quelques exemples de conservation de consonnes à l'intervocalique (OLL = occitan linéaire languedocien, fr. = français):

- gatempaud. benesir /bã'nã'zi:/ bénir = OLL *benesir* /bene'zi/ ≠ fr. *bénir* /be'nir/.

- sadolh /sa'du/ repu = OLL *sadolh* /sa'du/ ≠ fr. *sauil* /su/.

- neus vesam /nø vø'zã/ nous voyons = OLL *vesèm* /be'zẽm/ ≠ fr. *nous voyons* /nu vwa'jø/.

Cependant, du fait même de la proximité phonétique du marchois et du français, certains mots se prononcent de la même façon dans les deux idiomes, sans qu'il y ait eu emprunt.

Exemple: vache /va/ = fr. *vache* /va/.

⁴ Cette tendance archaïsante du marchois a été relevée en particulier par Paul-Louis Grenier: *Cependant, on trouve dans cette zone voisine du Berry, certaines formes de la langue classique plus correctes qu'ailleurs*, in *La Dame à la Licorne*, Toulouse-Paris, Ed. Occitania, 1933, p. 31.

2) Une identité propre

Il y a bien entendu des mots en marchois qui n'existent ni en français ni en occitan méridional. Ces termes appartiennent tous en général au domaine de la vie agricole, et révèlent parfois une extraordinaire adaptation au milieu. À titre d'exemple:

- *bolar* /bu'la:/ "marcher dans un pré humide en prenant de l'eau dans les chausses".
- *borsicòtar* /bursiko'ta:/ "se promener en mangeant des châtaignes cuites à l'eau".
- *remeulhar* /rɛmø'ja:/ "avoir les pis qui se remplissent de lait, entrer en lactation", de *remèulh* /rɛ'maø/ pis.

Décidément, c'est parfois plus économique de savoir parler marchois! Il reste à déterminer dans quelle mesure ce fonds est vraiment propre au marchois ou partagé avec l'aire berrichonne avoisinante. Ainsi, le mot *remèulh* est attesté en berrichon, comme je l'ai constaté en consultant un dictionnaire de ce dialecte.

3) Un vocabulaire pauvre

Mes relevés dans plusieurs villages marchois m'ont conduit à penser que le vocabulaire autochtone marchois est extrêmement restreint, par comparaison avec celui des autres parlers occitans ruraux. Si cette constatation s'avère fondée, il pourrait y avoir au moins deux raisons à cette carence de mots:

- les parlers marchois ne sont utilisés que dans un environnement restreint, essentiellement le cadre villageois et familial, ce qui limite forcément d'autant les ressources en mots de la langue.
- les Marchois seraient en grande partie bilingues, même dans les campagnes, depuis longtemps. En effet, d'après les enquêtes linguistiques menées au dix-neuvième siècle⁵, les populations marchaises employaient le français concurremment avec leurs parlers, à une époque où beaucoup de ruraux du Sud de la France étaient encore monolingues. Les Marchois ont donc pris, depuis plus longtemps que les occitanophones du Sud, l'habitude d'emprunter massivement au français, et avec peu de transformations phonétiques, les mots répondant aux nouveaux besoins créés par la modernité. Le marchois moderne a donc subi une véritable relexification sous l'influence du français, qui n'est pas sans points communs avec le processus de formation des langues créoles.

⁵ D'après Jean-Pierre Baldit, qui cite l'enquête de Tourroulon et Bringuier (1875), in *Les parlers creusois*, Guéret, Éd. UFOLEA Fédération des Oeuvres Laïques de la Creuse/ Institut d'Etudes Occitanes Marches-Combraille, 1980.

En fait, tout ce qui n'a pas directement trait à la vie villageoise a été puisé dans le français. Par exemple, à Saint-Priest-la-Feuille, on dit chemin /ʃə'mi/ *chemin*, mais *vîn* /vɛ/ *vin*. Le /-n/ étymologique de *chemin* est muet dans ce parler marchois, comme en limousin, mais *vîn* est prononcé avec une voyelle nasale, et est probablement un emprunt fait au français, qui s'explique par la quasi-absence de vigne dans la zone marchoise.

Cette faiblesse du vocabulaire indigène donne un caractère hybride très prononcé au marchois moderne. Une conversation sur l'élevage ou les châtaigniers est difficile à suivre pour un francophone. En revanche, lors d'une discussion sur les programmes scolaires ou d'une visite chez le médecin, le marchois ne se distingue plus du français que par l'emploi de certains mots outils et des flexions verbales ou nominales.

C. Une fragmentation dialectale poussée

Le marchois, bien que nettement distinct du limousin méridional et du berrichon, présente une fragmentation dialectale particulièrement poussée.

1) Les différences inter-villages

Les parlers marchois modernes sont si fragmentés que souvent un "marchoisant" expérimenté arrive sans trop de difficulté à identifier le canton, voire la commune d'origine de son interlocuteur. Les variations sont manifestement plus nombreuses que dans les régions occitanophones méridionales. Souvent, les Marchois se servent de la prononciation du syntagme *les vaches* pour caractériser le parler d'un tiers. Dans une civilisation quasi-entièrement agricole, où l'élevage de la vache limousine occupe une place prépondérante, ce choix semble judicieux.

Dans les villages sur lesquels j'ai pu me renseigner⁶, on a ainsi:

- *las vachas* /la: va'ja:/ à Saint-Priest-la-Feuille (Creuse), à Droux et Dinsac (Haute-Vienne).
- *las vachas* /la: va'tsa:/ à Gartempe (Creuse).
- *las vaches* /la: vaʃ/ à Noth (Creuse).
- *las vachés* /la: va'ʃe:/ à Oradour-Saint-Genest (Haute-Vienne).

Ces différences locales sont avant tout senties comme des différences d'accent et n'empêchent absolument pas l'intercompréhension.

⁶ Pour Dinsac et Oradour-Saint-Genest, j'ai utilisé les relevés de Yves LAVALADÉ, in *La conjugaison occitane (Limousin)*, Limoges, Éd. La Clau Lemosina/ IEO, 1987; pour les autres villages, je me suis servi de mes relevés personnels.

2) Le gradient Nord-Sud

Si certaines particularités de prononciations ou de morphologie s'expliquent avant tout par l'isolement de chaque village marchois, d'autres sont avant tout liées à la proximité géographique du français. Au fur et à mesure que l'on monte vers le Nord, la langue se rapproche insensiblement du berrichon. Quant on descend vers le Sud, on tend au contraire vers le limousin.

Souvent, c'est la position sur l'axe Nord-Sud du parler qui a le plus d'influence sur ses caractéristiques linguistiques. D'où le fait que deux parlers marchois situés à 50 km mais à même latitude peuvent être plus proches l'un de l'autre que deux parlers situés sur un même méridien et éloignés de 10 km seulement. Ce gradient Nord-Sud ou français-occitan a suscité de nombreux découpages en bandes de la zone marchoise, comme celui proposé par Toutoulon et Bringuier au XIX^{ème} siècle⁷.

D. Qu'est-ce que le marchois?

Au vu de ce qui précède, le marchois apparaît donc comme un ensemble de parlers locaux, très marqués phonétiquement et lexicalement par le français, avec un noyau lexical de base et une morphologie globalement occitans.

Qu'est-ce que le marchois? De l'occitan ou du français? Si l'on considère que c'est la morphologie qui prime, le marchois est un sous-dialecte de l'occitan limousin fortement influencé par le français (un peu comme l'anglais est une langue germanique, malgré 75 % de vocabulaire roman). Il n'est pas absurde non plus de considérer le marchois comme un dialecte occitan tout court, au vu des nombreux points qui le séparent du limousin.

- pratique: à une heure où l'enseignement des langues régionales progresse de façon significative en France, il convient de savoir précisément jusqu'où exactement on peut raisonnablement dispenser un enseignement en occitan en respectant les identités locales traditionnelles. Et si jamais l'occitan est enseigné en Marche, il faudra bien évidemment penser à la forme d'occitan utilisée: occitan standard, limousin de Limoges ou marchois?

CONCLUSION

Cette petite approche du marchois est finie. Que doit-il en rester? D'abord l'idée que beaucoup reste encore à faire pour bien connaître ce sous-dialecte. Nous sommes réunis aujourd'hui entre jeunes chercheurs. N'est-ce pas excitant, captivant, attrayant, de travailler sur un sujet inexploré? Au cœur de la France, on peut encore, en cette fin de vingtième siècle, découvrir des parlers inconnus. Point n'est besoin de voyager bien loin pour être explorateur, à l'aube du XXI^{ème} siècle.

Ensuite, il est aussi important que nous gardions à l'esprit la richesse dialectale de l'espace occitan, et sa dimension. Nous sommes aujourd'hui à Montpellier. Mais l'occitan ne s'arrête pas aux limites du Languedoc, au Rhône, à la Garonne ou à la Méditerranée. Linguistiquement, un obscur parler creusois est aussi intéressant et tout aussi occitan que le languedocien ou le provençal littéraires.

Si je vous ai convaincus de la valeur de ce patrimoine des confins septentrionaux du Massif Central, j'aurai atteint mon but aujourd'hui. Il ne me reste plus qu'à vous remercier pour votre attention et à vous dire au revoir, en marchois a revèire /a rə'vəɛr/!

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- BALDIT Jean-Pierre, *Les parlers creusois*, Guéret, Éd. UFOLEA Fédération des Oeuvres Laïques de la Creuse/ Institut d'Études Occitanes Marche-Combraille, 1980.
BRUN-TRIGAUD Guylaine, *Le Croissant: le concept et le mot*, Lyon, Éd. Université Lyon III-Jean Moulin/ Centre d'Études Linguistiques Jacques Goudet, 1990.
CHALVIN Jacques/ BALDIT Jean-Pierre, *Contes populaires du Limousin: La Haute-Marche*, Tulle, Revue Lemouzi, n°118, 1990.
GRENIER Paul-Louis, *La Dame à la Licorne*, Toulouse-Paris, Éd. Occitania, 1933.
LAVALADE Yves, *La conjugaison occitane (Limousin)*, Limoges, Éd. La Clau Lemosina/ IEO, 1987.
POUJADE Patrice, *Los verbs conjugats, Lobièras*, Éd. Institut d'Estudis Occitans d'Ariège - IEO, 1993.
QUINT Nicolas, *Le parler marchois de Saint-Priest-la-Feuille (Creuse)*, Limoges, Éd. La Clau Lemosina, 1991.
QUINT Nicolas, *Grammaire du parler occitan nord-limousin marchois de Gartempe et de Saint-Sylvain-Montaigu (Creuse)*, Limoges, Éd. La Clau Lemosina, 1996.
VINCENT François, *Boireton*, Limoges, Éd. La Clau Lemosina, 1979.

⁷ cf. Le "sous-dialecte marchois" et ses variétés in Guylaine Brun-Trigaud, *Le Croissant: le concept et le mot*, Lyon, Éd. Université Lyon III-Jean Moulin/ Centre d'Études Linguistiques Jacques Goudet, 1990, pp. 214 à 218.

TABLE DES MATIERES

Valeno BARBERIS : Illustration et défense du mot-refrain	7
Andrea BRUSONI : Problèmes d'attribution dans le chansonnier de Gui de Cavailhon	23
Gilda CAITI-RUSSO : Pour une poétique de la politique dans l'Italie du XIIIe siècle	28
Agustijn CALLEWAERT : La conscience littéraire chez les troubadours	32
Maïon CODERCH : Bernart de Ventadorn : la voix d'un idéal ; l'incompréhension entre les sexes à travers l'oralité	37
Liisa ERNVALL : De Bernart de Ventadorn à Peire Cardenal – réminiscences d'une société féodale dans les poésies troubadouresques	43
Pilar OLIVELLA MADRID : A propos de l'œuvre de Raimon de Cornet copiée en Catalogne	47
Carlo PULSONI : Les problèmes d'attribution de la lyrique des troubadours	59
Jean RÜDIGER : <i>Tolosa e Paratge</i> : Aristocratie urbaine et grammaire d'une mentalité	66
Mia Carmen ALEN GARABATO : Aperçu des résultats d'une analyse lexico-sémantique et sociopragmatique du texte toulousain de la période révolutionnaire	75
Didier CAMBIÈS : La prose narrative en occitan au XIXe siècle (romans, nouvelles et récits autobiographiques : 1800-1906)	86
Jordi CERDÀ SUBIRACHS : Projet d'unification orthographique catalano-occitane : L'utopie étymologiste	93
Marie-Anne CHÂTEAUREYNAUD : L'occitan aujourd'hui dans les Pyrénées-Atlantiques	99
Uta HAHN : René Nelli – le langage à contre-courant	102
Andreas KISTERS : Nouvelle musique occitanophone : un exemple de régionalisme dans la culture musicale populaire	110
Sano NAOOKO : L'occitan – comment "la langue minorité" pourrait exister	117
Nicolas QUINT : Aperçu d'un parler occitan de frontière, le marchois	126

ISSN 0962-4902

© A.I.E.O. 1997



REGION
LANGUEDOC
ROUSSILLON

**Achevé d'imprimer sur les presses
de l'Université Paul-Valéry**