BULLETINS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE D'ÉTUDES OCCITANES

"JEUNES CHERCHEURS EN DOMAINE OCCITAN"

numéro 14

Montpellier, avril 1998
Actes du Colloque

"Jeunes Chercheurs en Domaine Occitan"

Montpellier, 28 février - 1 mars 1997

Montpellier, avril 1998
OCCITAN MÉDIÉVAL
Illustration et défense du mot-refrain

Valerio BARBERIS

"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.

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 successivement, mais "Parola-rima" seul, un travail axé en particulier sur la lyrique galicienne-portugaise, et seulement en 1993, en a rendu une substantiellement moelle pour ensuite devenir article du Diccionario de Literatura Medieval Galega e Portuguesa. Quant à la lyrique provençale et française des origines, il est vrai que certaines œuvres mentionnaient ou même analysaient 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'incidence et donc de l'importance du mot-refrain au sein du panorama lyrique provençal ? Pourtant, les chiffres paraissaient 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-refrain. Ce qui aurait dû éveiller bien des curiosités...

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

1 Ištván Frank, Répertoire métrique de la poésie des troubadours. Paris 1953 tome 1, Paris 1957 tome II. Citation à la page XXXVII du tome I.
6 D'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 85%, 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 airmerns" (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.
7 Pourvu que, oubliant l'ample parenthèse ouverte par Angelo Monteverdi en La chansoneta nueva atribuida a Guglielmo d'Aquaviva, "Siculorum Gymnasium", VIII (1955), l'on reconnaisse à considérer Farai chansoneta nueva (BET 183,6) comme une œuvre de Guillaume IX.
Brève 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 dans la strophe. La position occupée par le mot-refrain au sein de la strophe est très variée. Il peut s'imposer dès le premier vers.

Jesus Crist per sa m e r c e 1
M’a faig tan d’oronanza,
Er quant mortz mi ten al fre,
Quem sembla pesanza
Viur’en est segle venal, 5
Deslejal,
On renhon trastuit li mal;
Per qu’ieu graziz mercejan
La voïontat el talan
Que per sos plazers me guida, 10
E prec lo que no m’ublida
(Bertolome Zorzi, BdT 74,6, Levy 50).

ou bien faire son apparition pour le grand final

Gen m’apareill
de far leu chanso grazida 5
d’un sonet garnida
non ges brau ni veil;
ara quan vei l‘ebru trida
peis vergiers flurida,
ieu chant ab gaug e m’eseveill
e m luenh de la gent marinda,
qu’il cor dins de me son’ne crida
ca’lhor farai del bu e m i l s 10
(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 totz temps mais
cell qui no-s pot partir de son seinha
qan per servir non pot aver s’ a m o r , 3
ni no ha cor go de servir se lais;
pie, trai de prico
e plus greu martire;
qan ses gizardo
serv. e qe s’albire
qe bes ni grax no-l n’eschaia,
be m’es semblian qe mal traia. 10

(Per Bremon Ricas Novas, BdT 330,2, Boutière 15).

Mais le mot-refrain peut également être mis en relief au moyen de multiples expédiens. 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 émotivité, 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 cas 4). 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 conor deu hom faire canson.
Pro n’ay d’arnis, mas paure son li don;
ancta lur es si, per ma rezenson,
soi sai dos yvers p r e s . 5

Or sapchon ben mieu hom e mieu baron,
angles, norman, peytrav e gascon,
qu’ieu non ay ja si paure compagn
qu’ieu laissasse, per aver, en preison.10
Non ho dic mia per nulla retraizon,
mas anquar sci le p r e s . 12

(...)

(Reis Richart, BdT 420,2, Riguer II 752).

b) isolé mais pas en zadjal: rim dissolut
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
quassus d’aquest m’es ochaizos
don dey esser enamoratz;
per qu’es dreizt qu’ab lo lur a o n 5
fassa conosysser en chantan
cum icu suy faizt 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’es e mon cor enclaus,
humils e ric e ples de gran doussoar,
et a-m donat aitan gran ardimen
qu’amar mi fai del mon la gensor d o m n a ; 4

4Pour mieux marquer la merveilleuse variété de chaque catégorie, il conviendra de signaler que si l’exemple donné est construit en codias doblas, le texte de Rainbaut d’Aureng (BdT 389,14) est en codias singulars et avec un schéma XAAAAA. Le texte de Giraut de Bornelh (BdT 242,26) a 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 Marueil, BdT 30,26, Johnston 22).

ou encore être isolé dans un contexte mixte :

Ben es dreitz qu'ieu fossa uemai
Un vers, depòs talans m'en ve,
C'ades deu hom far bon essai;
Et a mi eschait e cove
Que chan meils que faire no sueill,
Quant l'amor en cui ieu aten
Meillur et enansa quec j orn.
(Bernart Marti/Pons de la Guardia, BdT 63,4, Hoepffner 37).

c) rime masculine / rime féminine
Le "sex" de la rime que présente le mot-refrain, peut le distinguer du contexte :

Al dessebrar del país
on mav'arors conquis,
aprenditz, si no-us es fays,
so don m'aleg're m'irays
on que-m vir;
mas tan cum suj ab gent conia
no-m dey per ira marrir
qu'on mays puesc apres non ponia.
(Peire d'Alvernha, 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" (4 cas: BdT 106,2116, BdT 282,211, BdT 293,18, BdT 293,3115):

Dirai vos sones duptanssa
D'quest vers la comensansa;
Li mot fan de ver semblansa;
- E s c o u t a tz ! -
Qui vos Proeza balansa
Semblansa fae 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 couteux : 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'abrivha
Dels acesc, e l prims fremirs,
M'es douz e bels lor auzirs
Tan que no sui cosi-m v i v a
Sens chantar, per que començ
Una chansoneta g a i a.

Car vei que c l a r s chanz s'abrivha
Dels acesc, e l prims fremirs,
M'es douz e bels lor auzirs
Tan que no sui cosi-m v i v a
Sens chantar, per que començ
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 aquest seren tres,
Qu'ieu vo-n avia fatz dos,
Dont mant aur et mant argen
Avetz guazarhain, B a j o n a !
E mant uzat garimen
E d'avol raub're de bona;
Alas, cant res no vo-n par,
Cujust vo-n renovelar.
(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 VIERNZA 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 zotz l'ayre
me fay rics d'esperança.
Doncs, ses estraye,

13Procédé utilisé uniquement par Cerveri de Girona, dans le cas pris en exemple et dans BdT 434a,57 avec double mot-refrain.
tar l'ay retrayre
xantán, en loc de dança,
ans qu'eu repayre
en son repayre,
saluz ab desirança.
(Cerverí de Girona, BdT 434a,51, Riquer I 78).

B/ Plusiers mots-refrains
Il y a des textes qui présentent plusieurs mots-refrains : une bonne vingtaine en ont deux, une dixaine 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 ferms esperans,
flusus de plaiers, fons de vera merce,
camora de Dieu, ortz don naysso tug be, 3
repas ses fl, capdels d'orfes enfans,
cossolansa dels fis descossolaz,
frugz d'entier icy, seguranza de patz,
portz ses peril, porta de salvan port,
gauz ses tristor, flors de vida ses mort, 8
maire de Dieu, dona del fermamen,
soiorns d'amicix, fis delietz ses turmen,
de paradis lums e clardatz et alba. 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 cas):
Ja no cujeu que m pogens oblidar
Lo dan qu'ai pres d'amex e de senhors;
Mas lo gran dan oblid'om pels majors,
Qu'asso es dans que no-s pot esnemdar;
Que-l melher coms del mon e-lh miethyls apers - 5
Lays m'o, que tugh sabetz be del marques
D'Est, quals era; no-l vos qual lauzar ges -
Morz es; mas hieu no cre que negun temps
Morisson tan de bos costumes es temps.
(Aimeric de Peguillhan, BdT 10,30, Shepard/Chambers 161).

Parfois un mot-refrain (deux cas: BdT 434a,33 et BdT 133,1), tout en riant avec un autre, peut être contenu dans ce dernier (AUG est contenu dans GAUG):

Mor chan començ d'ira mesclat ab g a u g, 1
per leys on mis, ab son conseyil, m'entena;
car m'es semblan que de sos diz me m e n t a, 3
e paus hi motz biays c'a leys dir a u g.

12En considérant même les textes à trois et quatre mots-refrains.
Fussen ensems, semblaran tuit leugier
Contra la mort del jovenc rei engles 5
Dona reman pes e jovenc doloirus
Escurs e tieins e negre tenebros,
Sens de tot joi, piens de tristos e d'ira. 8
(Bertran de Born, BdT 80,41, Gouiran 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 conose e sai.
Per so car proat o ai,
Que, qui plus el seg'lestai,
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 dol e ses pena. 8

Per que n'a pois dol e pena. 16
Nuls tems ses dol e ses pena. 24
Tottzems ab dol et ab pena. 32
Ni trarras mais dol ni pena. 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 133,12 ; BdT 206,2; BdT 230,3; BdT 392,16a)

Pos l'amors s'enssen
que-l cor me destrencha. 2
quar no me-n defen
silí a qui m'aten,
c'ab peti d'aiuda a. 5
m pot leu far iauzen
ab gentil semblan d'arnia,
- e se i dic fulia
ni erguell,
ia repet no-n sia,
c'ades me-n tuell. -
(Guilhem Raïmon 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 Jaufre Rudel17. Nous avons ici à faire avec un dobre que l'on pourra

ocupe des positions différentes à l'intérieur de la strophe\textsuperscript{18}. Dans le cas bien connu de la sextine\textsuperscript{19} il en occupe toutes les positions possibles. Mais ce mouvement est bien figé dans la structure du texte. Moins connu\textsuperscript{20} est le cas du mot-refrain associé à la rime dérivée:\textsuperscript{21}:

\begin{quote}
A l prim pres de l's breus jors braus,
Quan branda-l's bruslha l'auro brava
E l' branc e l' brondelh son nut
Pe l brun temps sec que l's desnuda.
Per us brus braus brecs de cor
Trobadors, a bric coratge,
Fauc breus menat motz cortes.
Lassat ab rima cortea;
Qu'ieu ai sen subtil, fin, ferm,
Per leys don non ai fermansa.
\end{quote}

\begin{quote}
E si sentis lo cor ferm
Que l'plagues - be l' fauc fermansa -
Ja mos chantars trisz ni braus
No fos, ni de razon brava.
Mas tan mi ten de joy aut
Cylh que m' don Dieus tener nuda
Qu' a penas pens e mon cor
Nu11b joy, tant ai trist coratge,
Quar de l' sieu bel cors cortes
No m' fai amistat cortea.
\end{quote}

\begin{quote}
Be m' tenc per nesci cortes
Quar ieu de la plus cortea
En attals motz dir m' aferm.
Donna, ve us m' aissi fermansa:

(Aimeric de Beleno, 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 défini\textsuperscript{22}:

\begin{quote}
Assi mou
Un sonet nou,
On fer m e latz.
Caissson leu,
Pos vers plus greu
Fin sorz dels latz.
Que er vist,
Pos tan m'es quist,
Cum sui senatz;
Si cum sol,
Fors mos cors vesatz;
Mas chamar l'ai pos quex o vol.

Tot m'es nou
Quan vei, si m' mou
Pin'mamistatz;
Par posc greu
- Ve-us que dic leu -
Mas voluntatz;
Tant ai quist,
Car ai ben vist
Cum poja gratz;
C'ab mo vol
For'ieu fort aut pojatz!
Aanuer es mos gratz lai on sol.

Tant ai prim
Mon cor qand rim
Que-1s adiratz
Tem de loing;
Mas de pres poing,
Cum fos amatz,
Per cel joi
Don falis ni croi
Non an solatz -
Trop derranc!
Car dic q'ieu l'am; qu'assatz
Fai si m' sofre q'ieu la m soyeu.

Amors, rim
Co-s vuilla prim;
Pos m'etz de latz
En que poing?
C'ab colp de loing
Son pres nafratz;
Tot m'es croi
Qen d'autre joi
Sol me locatz;
Si no-1s venc.
Amors, mala fui natz!
\end{quote}
Que puosc'amar e mens ric rence! (…)
(Raimbaut d'Aurenga, BdT 389,3, Pattison 125).

C/ Le mot-refrain sémanistique

Le mot-refrain peut être leu (par exemple: AMOR, COR, dans plusieurs textes), ric (par exemple: AZITZ, BdT 227,4) ou claus (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 hom a longuamen
Ben dig entre-les conoissidors,
S'en diz pueys mal vilanamen,
Es a toj lo meynus dezonors;
Qu'aisellu que si mezei desmen
Del ben qu'a dig, no m'es parven,
Des qu'é trozat ben dizen fals,
Que l dej'om creire disen mai als.
(Aimeric 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:

Braitx. chans, quilis, critz
Aug dels aurzels pels plaiassaditz.
Oc! mas no los enten ni d e i n h ;
Cuir'm m cenih
Lo cor, on dols m'a pres raziz,
Per quen sofer.

S'm fos grazitz
Mos chantars, ni ben acuillitz
Per cella que ma'en desd e i n g .
D'atal mi feing
Qen 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 immobilières 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 sémanistique. C'est pour cela que cette vigueur, inflaugée à d'infinites solutions techniques qui en existent 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: Möllk et Wolfzetth23 répertoriaient seulement 42 textes et ce nombre se réduisait 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 deuxième 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 neusse amé,
Tot certainment sai
Cuns chastits
Fusse mai aprís;
Amors rent
Riche guerredonement
Ceus qui la sevient ser vir
Sanz li trabir. 10
(Thiéry de Beurneville, MW 2246, Scheler 71).

La doucours dels novel
fait changier ire en revel
et acrestre joie.
Por lo comencament bel
dou douz mai, lez un boschel,
tot seus chevalchoie.
Entre un pré et une voie
espringoent sor l'ebrou
pastores et pastorel
et en lo muse a fresel
vont chantant un dorenlot:
“Vos avroiz lo pickenpot,
et j'avarro lo dorenlot.

(Anomyne, 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 Möllk / Friedrich Wolfzetth, Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1330, Müneschen 1972.
qu'il en existe. Cependant ces-ci représentent des reprises ponctuelles, qui n'ont pas donné lieu à des "courants formels" avec un essor propre.

Le mot-refrain écologique.

"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 Franckel25 nous dit que l'éditeur critique a, dans la forme d'une pièce lyrique, son principal allié. Logiquement, plus le trouble 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 paroissels 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 voulu, et donc bien nette. L'expression italienne "rispondere per le rime" trouve justement là son origine (c'est-à-dire repliquer 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 I vert jolh de Bernart de Ventadorn De sirvents faire no muelle de Peire Cardenal et Majer mercat es que de juell, cobla 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 cobla 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 sirventes. Celui de la cobla esparsa a le même ton que le sirventes 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 Lavada 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.


Mais il est aussi tout à fait possible que la cobla esparsa anonyme puisse être la sixième stroph du sirventes de Peire. Lavada, contraire à cette hypothèse, sent toutefois le besoin d'ajouter une note additionnelle :

"Voici la cobla esparsa de d dont il a été question ci dessus, telle que l'a transmise Paul Meyer (je n'ai pas collationné sur le ms.). 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 : chapitre auquerra 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 sirv., cette idée qui paraît insolite chez P. C. après la str. V, avec la répétition vouloir d'expressions ? La transition me semble immédiate entre tracios 37 et trachor 41. Toutefois on pourrait alléger un lien entre 5-7 de la str. I (loyauté en moi) et la cobla (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 sirventes : les hommes ont abandonné le droit chemin et Peire se montre presque misanthrope dans son dépit, mais impitoyable en souhaitant la mort de ces meurtriers 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 les ne cherche pas, mais au contraire semble les fuir.

Je suppose qu'il s'agit de pages de l'Écriture Sainte ou hagiographique, peut-être même de l'Évangile, celles dont Peire dit : Manta carta vei e manu juell. Dans l'Évangile, Jésus réversant 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 camja. Lavada, peut-être trompé par les quatre répétitions, a considéré que la cobla 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 remanié. Les quatre "mots-rimes" qui consistent 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 faudrait 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-cobla esparsa de notre ex-anonyme.
Peire Cardenal
BdT 335,17
Frank 382,77
Sivernésia
COR (6)
Leuvald 302

Anonyme
BdT 461,159
Frank 382,78
Cobola
COR (6)
Meyer 143

De sirventes faire no-m tuael
E dirai vos razon per que;
Quer azir Taur, ainsi com sueil
Et azir Drag, si c'est fin ancet.
E qui qu'azia autre TEZOR,
10 Leuvald meu en mon cor.
Tan qu'enmencet meu i sos leael,
E si per no azaizon, no m'en cal.

On plus d'ones vezon miu hueil
Em pren lau gens e mais me.
Et plus on plus ieu pier lueuir,
Et m'en plus mien gens mien es.
El plus mien loir DEMOR
20 Mens ai de plaier en mon cor;
Que s'eu Bogues vivre de mon capital
Et non volga sezer a lor fogal.

Dels rieix malvaix barons miu dueil
Quer son tan de malvaixat ple.
Mal m'es que la morte no-i azeuil,
E ieu qu'azia rida los sostes,
20 Et m'en mes, can malvaix hom MOR.
Car la malvaixat qu'a iel cor
Non mor ab i tot ensem es egal,
Que non restes ab son fill a l'ostal.

Manta cart a vei e mant fueil
25 On trop escrit que si conte;
Que hom azir tort e argueil
E laisse-l lau e sa fass a la;
Mas trastot io mons dor en OR
A virat lai re en son cor.
30 Que hom laiue lo be e faissail mal
E dreg azir et am lo tart mortal.

- Majer marcat es que de juel
- De laiuet, casauen bo-veu,
- Tu l'as ist (bist) vol(e) et ieu siu veul;
- Viat anc tan gran marcat de reu;
- Laizalt et azeuil de son cor;
- Con vol voiz declines son cor;
- Quel volor fey son seinborn tot aytal,
- Sis vol lai bo sis vol desial.

Ben camja civada per juell
E tirarsa per vere
Et angula per anual eill.
Qui laiue Deus per aulor re.
Tant vait trassos a vil FOR
Que s'eu dit ab son cor
Lastrazia en ple marcat venal.
Non d'aria hom mezalha del quintal.

Trahor, e vos thugs, no-us mor
Que malvaixat qu'avez at cor
50 Non vos mene a fort malvatostal.
Qu'acx non fass us que non anes a mal.

Can par la flors josta-I vert folt
E vei lo tems clar e sere
E douscham deis aussel vos broth
m'adossa lo cor e m'ueve,
Pos l'auel chalot a lor FOR,
5 Dei be chontar, pois tua li meu jornal
Son joi e chan, qu'eu no pes de ren al.

Cela del mon qued eu plus vol,
E mai l'am de corte et de fe,
Au de joi thes diiz-els acollo
E vos prees eautre reste,
S'eu jo sgar per ben mar MOR,
10 Au eu morn, quins en m cor li port amor tan fin' natureal,
Que tuy s'eu sas fuas vies me plus leyal.

Be sai la noh, can me despoli,
Rai qu'eu no dormiral re,
Lo dormar pert, car eu lo-m tolh
Per vos, domana, don me sove;
"Que l'eu om a so TEZOR,
15 Vol om ades tener so cor,"
S'eu no vos vei, domana, don plus me cal,
Negs vexes me bel pesar no val.

Can me membra com armar soh
La faus de mala merce,
Saphez que tal iar me colh,
Per pau vius de joi no-n rem,
Donana, per cui chen e DEMOR,
20 Per la tocha-m feret al cor
D'on dous bazair de fin' amour coral,
Que m'torn en joi e-m get d'in mortal!

Tals n'ia qued an mua d'orgoll,
Can grajs ni grajs bes fort ve;
Mas eu sui de melior escolh

-
-
-
-

35

38

35

38

40

40

45

50

50

- Dumitrescu, Maria : Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi, Paris 1935.
- Levy, Emil : Der Troubadour Bertolome Zori, Halle 1883.
- Pattison, Walter T. : The Life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange, Minneapolis 1952.
- Riquer, Martín de : Obras completas del trovador Cerveri de Girona, Barcelona 1947.
- Riquer, Martín de : Los trovadores. Historia literaria y textos, 3 volumes, Barcelona 1975.
- Rivière, Jean-Claude : Pastourelles, 3 volumes, Genève 1974-76.
- Stronski, Stanislas : Le troubadour Folquet de Marseille, Cracovie 1910.
Problèmes d'attribution dans le chansonnier de Gui de Cavaillon

Andrea BRUSONI
PAVIA

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, firent des premiers à les attribuer à Gui, 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 décrit bientôt : la paternité du Cavaillonnais fut pâissiblement 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 Guida, 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 coblats avec Peire Bremon Ricas Novas (BdT: 192, 1), avec Bertran d'Avignon (192, 2) et avec Garsenda, comtesse de Provence (192, 6), les tenso à Ricau de Tarascon (192, 1a), avec le jongleur Falco (192, 2a) et celle fictive avec le manteau (192, 3), le servens contre Guillelm de Baux (192, 4) et enfin le partimen 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 poèmes 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 étendu 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 parlait 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.
La position dans les manuscrits du *partimen* entre Esperduit 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-paris du même auteur, il précède les débats de Gui et de Guionet avec Raimbaut (238, 2) et avec Manaud Ros (238, 1a), pendant que dans D* il est suivi par le *sivrentes* contre Guillelm de Baux marqué par le nombre d'ordre iij., comme pour signifier que l'attribution est la même pour les deux. Puis on a ajouté que, en excluant Cadenat, pro domo e guia (238, 1), dans toutes les pièces de Guionet paraît l'alternance entre ce surnom et Gui. Remontez donc à notre troubadour et lui assignez les poèmes d'Esperduit et de Guionet était une évidence pour ceux qui cherchèraient les premiers à résoudre ce singulier problème d'attribution. De plus, le *partimen* entre Guigo et Bernard, *Ar parra si sabetz triar*, fut aussi ajouté au nombre, vu son affinité thématique avec *Mantel vil, de croif fil*, tenso fictive que le seul témoig, le manuscrit H, attribue au Cavaillonnais, 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 universitaire 28, à l'étude critique des poésies de Gui de Cavaillon, j'ai cherché de nouveaux arguments pour confirmer - ou bien contourner son identification avec les divers Esperduit, 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 arguments de Guionet dans les quatre *partimens* proposés par lui à autant d'intercourtois transparaît une mentalité encore chevaleresque, typique d'une noblesse de rang et de patrimoine peu élevés, pour laquelle le fondement d'une vraie courtisie est toujours une vertu innée comme la *fortunio*. 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 *cortese*, qualités que tous peuvent acquérir, cette inscription donc est symptomatique.

Une telle conception de l'idéal courtisien paraît partagée par Gui de Cavaillon, qui n'hésite pas, à l'occasion de son échange poétique avec Bertran d'Avignon, à dédier à la dame aimée les exploits guerriers hards qu'il a réalisés à Castetnau, et encore à préférer, dans la *coba* adressée à Garsenda, les entreprises honorables aux prières du service d'amour. Dailleurs, il est exact que le seigneur de Cavaillon 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 champion

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

À part Cadenat, nous ne possédons pas d'éléments pour établir qui sont les autres interlocuteurs de Guijonet. Il n'en est pas de même pour quelques-uns des personnages nommés dans les *tornadas*: N'Aisilena, invoquée comme arbière du *partimen* entre Guijonet et Raimbaut (vv. 50 et 54), est, selon toute probabilité, Aiceline, sœur du gentilhomme toulousain Guillelm Unaud de Lantac, fidèle partisan de Raymond VII et de son fils, ainsi que mécène de Cadenat à la cour de Toulouse. Dans le débat entre Guijonet et Puimortol on rencontre Jaudref Reforzat (v. 57) et Alazais 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 Alazais 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 Cavaillonnais, apparaissent des représentants de la noblesse provençale. Au lignage des Poiret apparentient en effet Galborta du *Mantel vil* (v. 12), fille de "Poiret de Burg [d'Arles]", et le *seigneur cil d Sem a Semur* du *sivrentes* de réponse de Guillelm de Baux, c'est-à-dire Uc Sacristan, cousin d'Alazais susmentionné.

L'intensité activité diplomatique menée pour le comte de Provence entraînait Gui de Cavaillon à se mettre en rapport éroit avec les membres des familles les plus en vue de Marseille et d'Arles, aussi la présence de certains d'eux dans ses poésies ne nous étonne-t-elle pas ; le fait qu'on ait allusion aux personnages du même entourage (sinon aux mêmes personnes) dans certaines pièces de Guijonet est donc significatif pour sa recherche. Les références à Cadenat 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 livrent Guigo nous renvoie à ce qu'on a dit ci-dessus sur Guijonet et Gui. En particulier, *ardimen* et cavaillaria sont les qualités qui permettent de conquérir la renommée et l'amour des dames, et elles sont préférées au dompmy e fou d'enjan (v. 22), réalisé par Bertran grâce au manteau magique. On peut donc ajouter cet argument aux analogies existantes entre le débat et la tension 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 Montoue était déjà en Provence. On a quatre autres *contrafacta* de cette chanson, tous chronologiquement postérieurs. Il est pourtant improbable que *Ar parra* soit une œuvre de Gui de Cavaillon, mort en 1230 environ, et s'appliquant lui-même Guigo dans une pièce juvéne, où l'on trouve l'influence de la poésie goliardique.

En ce qui concerne les poésies d'Esperduit, la chanson *Lo deizirer e l talan e l enveya* montre un certain lien avec l'échange de *coblas* entre Garsenda et Gui, résidant dans l'affinité thématique (les topic de l'amourieux timidus 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* Esperduit-Pons de Montlaur dans les *sivrentes* contre Guillelm de Baux.

La biographie de Pons de Montlaur, auquel est également adressée la *tornada* de *Lo deizirer*, nous apprend que le baron est solidaire de Guillelm IV de Foix au moment de la trêve avec Alphonse II (document daté de mai 1204), tandis que, pour le comte de Provence, est garanti, parmi d'autres, "Guide 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'Esperduit qui nous sont parvenus. Sans compter que Pons figure aux côtés de Raymond VI au début de la croisade albigeoise, il soutenait Pons de Capdouil (évoqué dans la *tenson* entre Gui et Ricau de Tarascon, v. 56) dans sa résistance aux Français et il se rangea dans le camp du jeune comte à Beaucar.

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
cas, les mêmes textes de Gui de Cavaillon, Esperdut 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 Esperdut et Pons de Montlaur ne nous surprend pas. Si, au-delà des hypothétiques rubriques explicatives, l’identification de Guionet avec Gui de Cavaillon pouvait paraître aînée par l’hominymie substantielle des deux surnoms, à laquelle on doit joindre l’alternance Guionet/Gui susmentionnée, découvrir qui se cache derrière le senhal Esperdut était un problème difficile à résoudre dès l’époque de la composition des recueils manuscrits. Introduire une pièce d’Esperdut entre celles qui portent le nom de Gui de Cavaillon 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 Cavaillon 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 Cavaillonnais dans sa maturité. En effet, il faut souligner que l’emploi d’hétéronymes d’ascendance jongleursque comme Guionet est étroitement lié à la composante burlesque des textes et à l’atmosphère joyeuse et désinvolte d’où paraissent habituellement tensos 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 tensio avec Ricau de Tarascon : dissimulé par le senhal Cabrit, Gui tourne en joglaria le défi du rival, en ruisselant ses prétentions.

Gui ne doit pas avoir dédaigné composer des poésies d’amour : il en adresse à la contessine Garzenda, 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 Garzenda se plaint de son vulpillage (v. 5) et le pousse à manifester ses sentiments. On peut donc supposer que le troubadour Cavaillonnais, peut-être par une timidité excessive, cachait dans de telles circonstances son identité sous le pseudonyme d’Esperdut, mot qui qualifie en effet dans le genre de la tensio courtoise l’amant 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 conoisensa par amour. Mais il est aussi utilisé dans les pièces morales où il désigne l’effroi et le désespoir du poète devant la décadence des valeurs courtoises, tandis que, dans le vaste genre de la tensio, esperdutz 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 tosca belle et vertueuse et une dame de grande valeur désirée d’avoir un amoureux) et le sirventes contre Lombrie (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’Esperdut et de Guionet à Gui de Cavaillon 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 Cavaillon, capable de descendre dans l’arène de la tensio 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 poétique de la politique dans l’Italie du XIIIe siècle

GILDA CAFTI-RUSSO
Montpellier III

A la suite d’une lecture pétarquienne et surtout pétarquiste de la tradition, la lyrique européenne a hérité d’une sorte de réduction, de reductio ad unum, de ses racines originelles : l’identification de la poésie à la poésie d’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 XIIle siècle la floraison tardive de la poésie dite “politique”, dans le sens de portée 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 partions tout au début de reductio ad unum, pétarquienne et pétarquiste, 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-même, on cherchera en vain dans ces textes une référence directe et claire à l’actualité : on y constatera en revanche l’absence de siventès, de senhal, de tornada. La chanson d’amour et le sonnet, fraîchement inventés, sont rigidement codifiés et la réduction des thèmes se résume 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 poetricæ 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 édénique détruite par l’orgueil de Babel. 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

35 M. Corti I percorsi dell’invenzione, Turin 1988
postulé comme ancêtre commun des langues d’oc, d’oil et de si, l’italien, chacune avec ses prérégolités littéraires, bien entendu.

(1,2) Dans le premier livre, au chapitre X on lit qu’à l’ancien français appartiennent la prose, quicquid redactum est sive inventum ad vulgare proscyamus, 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 primius poetasi sunt. La langue italienne se manifeste, elle aussi, comme langue poétique, par les caractères qui lui sont propres, la dulcedo, terme technique de la poétique de Dante relative à l’amour et la subtilitas, terme technique de la poésie morale. L’intuition du linguiste devient donc conscience poétique de l’appartenance à une tradition romane.

(II,1-3) 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’adeguatio ad rem du langage poétique est largement largement développée dans la Commedia. Une seule langue, une seule forme métrique donc, mais trois sujets possibles qui découler 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 prospérité dans les armes, de l’accessio 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’accessio amoris, qu’il expiera plus tard dans le Purgatoire et Giraut de Bornelh est proclamé chantre de la directio voluntatis : cantor rectitudinis.

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’accessio amoris, ces deux sujets poétiques constituent les deux visages du sirventes, 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 Marsillargues, poète chez qui la directio voluntatis elle-même est dépasse par une poésie de la Caritas, nouvelle et dernière frontière de l’évolution de Dante et personnages-poète26. Mais tenons-nous-en à la conscience théorique du De Vulgari eloquentia : Bertrand de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh : armorum probitas, accessio amoris, directio voluntatis.

Dante envisage également un palmarès des poètes italiens. Il établit ainsi, tout naturellement, le translatio poesis per subjecta 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’accessio amoris est chantée par Cino da Pistoia et la directio voluntatis par amicum etus, Dante lui-même, l’armorum probitas reste irrémédiablement orpheline de son hérité.

À la suite de la parution de l’édition des Poesie storiche relative all’Italia di Vincenzo de Bartholomaeis, Angelo Monteverdi27 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 de précédent 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’octroyait 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 illustré, 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 sirventes l’automne extraordinaire d’une lyre 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 témoign 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’Anjou28. 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 cobra esparza renvoyant à l’histoire d’Italie, de dédicaces au jugé Nino di Gallura, personnage célèbre de l’histoire de Pise, et du traité de Terramagnino de Pise, la Donina 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 gibelins, 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 poétique 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 dans la Toscane, chez Guittone 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.

Guittone 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 è sbruzzarsi del proprio vicino e concorrente” (il est bon de se débarrasser de son prochain et concurrent). Quoi qu’il en soit, il est aujourd’hui évident que pour la directio voluntatis, Guittone aurait pu à bon droit aspirer à une mention si Dante n’avait pas été impliqué, lui aussi, dans l’affaire.

Guittone fait de la poésie politique au premier sens aristotélicien celui de l’Ethique à Nicomaque : “scientia in ben cerner na male”29 (la science du discernement entre le bien et le mal). En fait dans ses grandes chansons, qui ont pour raza un ou plusieurs événements

27 A. Monteverdi, “Poesia politica e poesia amorosa nel Duecento”, Poesia l. 1945, 11-18.
29 G. Contini, Poesi del Duecento, Guittone, XII, Magni baroni e regi quasi, v. 140.
contemporains, Guittone et surtout Frate Guittone, 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 sirventes, celui de la voix qui crie dans le désert, l’aspect moral, est donc bien présent chez Guittone et les guittoniani. 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 Biasucci dans l’italien “*salvezza*”, ce qui implique 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’etre de ce troubadour et de sa classe sociale et la joie et l’esthétique du combat s’élaborent à juste titre de la dimension anthropologique du chevalier médiéval46. On retrouve cette même esthétique de la guerre chez Percivalle Doria ou Luchetto Gattilusio, poètes italiens s’exprimant en occitan, mais on la cherchera en vain chez Guittone 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 italiennne, Dante aurait-il donc bien raison de laisser un blanc ?

Dans *Truan, mala guerra* composé par Raimbaut de Vaqueiras au début du siècle la guerre entre les villes italiennes est un beau spectacle qui se transforme en l’ouvrage 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 Guittone, *Ali lasso or è stagion di doiter tanto*, bien qu’en faisant appel à tous les artifices de la rhétorique dont Guittone est un champion, décrira 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, *magnalia* ; l’espace du *sirventés* étant au fond très précisément défini par l’*armorum probitas*, la prose 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’entrée d’un phénomène culturel qui s’annonce si prometteur dans l’Italie du XIIIe siècle.

---

La conscience littéraire chez les troubadours

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'élaboration, le "pajiat", l'interfictionnalité, les conditions d'anonymous, 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'aversão 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 avancée mais toujours négative vis-à-vis de cet "auteur" et par l'"école formelliste" 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 resserrer 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 diviserait 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 imméssus de la production lyrique, au niveau donc du texte et de ses "intentions" (pseudocles, possibles ou probables ?) ; l'autre, constitué en quelque sorte une "mise à l'épreuve" des résultats de la première approche, vise à s'interroger sur 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 définition du corpus, j'envisage d'examiner la poésie troubadouressque 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'aman 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'aman et la domna. Le poète dans le texte fonctionne dès lors comme un "médiateur", qui représente ("focalise") généralement la position de l'aman, mais qui n'omet pas de se profiler, à des moments clés du poème, dans son rôle indispensable d'"auteur" 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 _señal_ 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 reconnaitre 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'accompli dans le chant, mais encore et surtout sur le rôle constitutif qu'il 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, pourquoi 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 auteur, d'où une survalorisation 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 procederai de deux manières différentes.

D'une part, j'essayerai d'identifier, dans l'œuvre d'un certain nombre de troubadours, des particularités d'ordre stylistique qui se laissent interpréter comme un "ecart" 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 Marabini ou chez Raimbaut, le principe de l'équivalence d'amour et poésie chez Bernart 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 Naturvöng, pour prendre un cliché 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 le prière versus la plainte amoureuse, l'espoir versus désespoir de l'aimant, 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'apporter 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'énunciation à l'œuvre dans un ensemble textuel. Par "système d'énunciation", il faut entendre les indices qui mettent en place une certaine image du locuteur, de l'allocutaire et de leur relation mutuelle. Ou encore, et plus concrètement, l'ensemble des traces qui laissent entrevoir le locuteur dans le texte, telles que les discours, 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 "signature" 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'essaurai 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 XIe 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-XIIe 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 et 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 globale et comment se reflète-t-elle chez les troubadours ? Quelles sont les possibilités dont les 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 visites et rasso et les traits 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 courtisanes (Minnesinger, troubèrs ... ) 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) ont été retenus et éventuellement exploités.
Bernart de Ventadorn : la voix d'un idéal
L'incompréhension entre les sexes à travers l'oralité

Marion CORDERCH
Barcelone

1. Anc non agui de me poder
   ni no ful meus de l'or'en sai
   que-m laisset en sos olhs veyer
   en un mirail que mout me plai.
   Mirailha, pus me mirei en te,
   m'an mort il sospir de preon,
   c'aiis-m perdei com perdet se
   lo bels Narcisüs 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'aman déchaine 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'aman.

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'aman 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'aman éprouve un désir aisé de connaître réellement l'être aimé, mais ce désir est réprimé et sublimé par la distance qui sépare l'aman 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'aman.

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 doîha.

   (19. vv. 32-34)

41. Je cite toujours l'édition de Moshe Lazar, aux Editions kleinckieck, de 1966.
3. Tort n’a, mas eu lo-lh perdo
   e mos cors li reperdona,
   car tan la sai be’le bona
   que tuh li mal m’en son bo.
   (39. vv. 21-24)

4. Si to ma domna-m sosstrai
   ja de re no m’limarai;
   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)

Pourant, 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 domna prec que m’acolha,
   e pois tan m’a enquirit,
   no sia qui dona, qui tol.
   (19. vv. 61-63)

En réalité, la création de cette fantaisie d’une femme complaisante et prête à satisfaire la volonté masculine n’est qu’un mécanisme psychologique au moyen duquel on prétend appréhender l’intimité 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 mas que nula re;
   et ela no m’ama gaire:
   no sai costi-s esdevel
   (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 réduit 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 arlitz, valques 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 excessifs qui font croire à l’amant de pénétrer l’intérieur de la dame sont évidents dans plusieurs canços :

8. E si-m tenh a tortura
   lo seu respos salvaque,
   sei oll m’en fan drechura,
   que-m son del cor message;
   qu’eu sai be per uzage,
   qu’oill no celon corage.
   Sol aissso m’assura,
   qu’eu no-n ai autre gotge.
   (22. vv. 25-32)

9. Mout ai be mes mo bon esper,
   cant celam mostr bel semblans
   qu’eul plus dezir e volt venger,
   c’acel jorn me sembla nadas
   c’ab sos bels olhs espirituos
   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 maltraing.
    D’ira e d’esmai m’a traith
    ab sos bels olhs amoros,
    de que-m poizon e fachura,
    cih qu’eu m’a joya renduda,
    (16. vv. 17-22)

11. C’ab sol lo bel semblans que-m fai
    can pot ni aices lo-lh cassen,
    ai tan de joie 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 tolique 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 fianza, 
   que sivals eu n’ai conquiza 
   la bela semblanza.  
   (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 reblia 
    celeis que vas me s’orgolha, 
    car si mos cors re-lh demanda, 
    no-lh platz que mot m’i respondia. 

    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-ls bels olhs amorós, 
    be-m meravilh de vos 
    com etz de mal respos. 
    E sembla-m trassios, 
    cam om par franc 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 vai pasmarr, 
    car tan s’amistatz m’esconditz! 
    Ab bel semblan sui eu trairtz.  
   (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’eschaui qu’uam tan paubramen; 
    pero be sai c’assatz for’avinien, 
    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, 
    elo m ditz: “no m’en chail”, 
    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 mesatge;  
   (22, vv. 25-28)

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

19. No-n fatz mas gabar e rire, 
    domna, can eu re-us deman; 
    e si vos amassetz tan, 
    aires vos n’avengra 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 ochaizos troban; 
    e can ilh en re feuney, 
    vas me versa tot lo dan. 
    Gen joga de me e-s desdii, 
    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’ohaizona 
    d’oissos don ai ochaizo.  
   (39, vv. 17-20)

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

22. Ihm m’enclpet de tal re 
    don me degra venir gratz.  

---

42 Romance Notes, vol. XXV, 254-270.
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 ressent 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'adaptation entre l'idéal et la réalité provoque l'agressivité et laisse la voie ouverte à l'agression et à la misogynie:

24. Ben deuri'om domna blasmar,
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paulada d'amar
es gran enoix e par d'enjan,
c'amor 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 connait 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 estaix vas me salvan je 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 prédonine pour définir ce type de femme.

Comme tout casse 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

Luisa ERNVALL
Helsinki

Bernart de Ventadorn, poète du grand siècle de trobar, a dû écayer 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'apparence facilité rhymique, la musicalité, la fraîcheur de l'expression qui donne un sentiment de vécu.

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

L'œuvre poétique de Bernart, en effet, ne connaît qu'un seul sujet: la passion amoureuse. Celui-ci inspire chacune de ses chansons et est la substance de chaque vers. Point de place dans son oeuvre 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 canso 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 infodée 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."

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

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 Köhler propose cependant une approche sociologique et fonde son hypothèse sur les liens qui unissent l'idéologie cortoise et les modestes chevaliers sans ressources venant de la petite noblesse ou d'origine non-noble.

L'élément féodal en soi, si intimement lié à la poésie des troubadours, a, naturellement, été abordé maintes fois par les étudiants. En revanche, comme l'a noté Mario Mancini, 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 R. Lejeune qui l'analyse avant tout dans la poésie de Guillaume IX.

J'ai déjà eu l'occasion de clasher quelque peu le vocabulaire féodal présent dans l'œuvre de Bernart de Ventadorn. Il s'agissait d'une analyse comparative où j'ai étudié, à travers la métaphore féodale, la fidélité de Bernart 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 courtois. Ces passages expriment de l'ironie; il 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 cible 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 assombrie d'une amertume dont la pesanteur fait ressurgir dans un environnement qui devrait être celui d'un élégant jeu de société.

Les éléments de ce type présents, à mon sens, un écart incontestable par rapport à l'idéologie de la fin amant. 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 Bernart de Ventadorn se réfère à la réalité historique, en voyant s'il y s'adapte ou s'il s'y heurte. En d'autres termes, je veux étudier dans quelle mesure en définitive Bernart de Ventadorn est, ou éventuellement n'est pas, un adepte de cette esthétique dont on le considère comme l'un des meilleurs représentants. Cela contribuerait 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. Lafont rattrape en effet les verbes recevoir et escounder que Bernart de Ventadorn utilise par exemple dans une de ses chansons les plus belles, une chanson-cid, "la lauets", 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 Bernart 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 des caractéristiques de l'expression métaphorique est son rattachement aux sensations et aux sentiments forts.

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

Peirre Cardenal, cadet de Bernart d'un demi-siècle environ, est un des maîtres du sirventes moral et, en tant que tel, est souvent placé parmi les plus grands satiriques de tous les temps. Folie du XIIIe siècle, Peirre Cardenal a donc voulu changer la société du trobar et les féodalités adopter à peu près toutes les formes et règles sociales 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, Bernart avait déjà exprimé sa désillusion vis-à-vis de l'amour qui se fait souvent trahir 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 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 rattachent donc les mentalités.

L'étude du niveau historique dans lequel la métaphore puisse ses images profite des recherches les plus récentes des historiens. Ces travaux ont contribué à modifier, voire bouleverser, les conceptions concernant l'avènement du féodalisme dans le Midi de la France du XIIe siècle. Il convient donc 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 Bernart de Ventadorn ainsi que sur sa vie sont minimes, à part la fameuse épithète de Lemoxi 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 Bernart a dû se déplacer relativement beaucoup durant sa vie et une telle optique contribue à étalre 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 Flamenc 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 rôle médiéval pourrait sans doute apporter un renseignement 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 troubadourise précédant les deux poêtes choisis ainsi que de celui qui est leur contemporain.

D'autre part, une information toute aussi précieuse sur les mentalités du XIIe 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'intérêt régant entre différents groupes. Cette lecture nécessaire 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.


48 Mancini, Mario, Metaphora Feudale, Il Mulino, Bologna 1993, 163.
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 XIVe siècle, Raimon de Cornet. 31

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). 32

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 œuvre.

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 collaboré dans l'apparat critique. 33

L'étude des dix-huit poèmes de Raimon de Cornet copiés dans le chansonnier Sg m'a été suggéré, 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 XIVe siècle l'œuvre d'un poète d'origine occitane dont le succès fut considérable dans la Catalogne de la fin du moyen âge.

31 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 fossa de cobeyetar se boyne, Sg-VII) et certains vers du servirdis Dels soplits trobadors, qui accompagne le Doctimonial 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.
32 V. Massó (1915-1916) : Sg-I (A-XII); Sg-II (A-XV); Sg-III (A-XX); Sg-JV (A-XVII); Sg-V (A-XXII); Sg-VI (A-VII); Sg-VII (absent de Noulet-Chabaneau 1888 ; v. la note précédente); Sg-VIII (A-XXV); Sg-IX (XXVII); Sg-X (A-LIV); Sg-XII (A-XIX); Sg-XII (A-VII); Sg-XIII (A-X); Sg-XIV (A-LI); Sg-XVI (A-XVII); Sg-XVII (A-XXXII); Sg-XVIII (A-XIV); Sg-XIX (A-XXIII); il faut tenir compte de ce que Massó édite dix-neuf compositions, dont l'une (Sg-XV : "Totz tems azir faisentx ex engan") appartient à Pierre 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.
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 troubé : 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 XIVe siècle, nous a conservé, à côté de la production de Cerverf de Girona et d’autres troubadours des XIIe et XIIIe siècles, un échantillon de la poésie d’origine troubadouresque du XIVe siècle : les dix-huit poèmes de Raimon de Cornet, onze pièces du Roussillon Joan de Castellnou, une du Gascon Pierre de Ladiis, attribuée à Castellnou34, et dix-huit compositions d’autres poètes d’origine ocitane ou catalane, dont treize ont participé au concours du Consistoire de Toulouse.35

L’œuvre lyrique de Raimon de Cornet (et de certains de ses collègues ocitans) 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 XIVe siècle.

Si nous devons prendre en compte l’information que nous fournit le chansonnier Sg, la production lyrique de Raimon de Cornet qui intéressa le plus la Catalogne fut celle que le poète composa selon les canons les plus classiques de la lyre troubadouresque. 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 ocitanes du XIVe.36

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 ocitane, à partir de la sélection de pièces d’auteurs prestigieux qui peuvent être prises comme références par la nouvelle production littéraire catalane (Aspersi 1985 : 73). Si l’on examine son profil d’anthologiste, il est notable qu’il place au même niveau la lyre des XIIe et XIIIe siècles et la poésie nouvelle du XIVe siècle, intégrée sans la moindre rupture dans le processus de copie du manuscrit : bien au contraire, "il cazonaire si presentava computamentu unitario e continuo" (Aspersi 1985 : 71-72, note 30).37

Colocci, ce codex était formé de compositions de troubadours classiques (A. de Peguilhan, G. Faetit, B. de Ventadorn, R. de Vaquerias, par exemple) et présentait, pour le moins, le poète Si nom te pro de Raimon de Cornet (Sg. A.XII) ; le contenu du chansonnier dans Debenediti 1111 : 210-217, à quoi il faut ajouter les remarques d’Aspersi 1985 : 73.


36 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-III. Les poèmes Sg-I, Sg-II, Sg-IV, Sg-VI, Sg-X, Sg-XI et Sg-XII VII développent le thème traditionnel de la requête du joy amoureux ; les vers Sg-VIII, Sg-X et Sg-XII VII sont des compositions de réflexion sur l’amour ; Sg-XII et Sg-XIV sont des pièces de ton humoristique où s’interviennent les schémas propres à la “fin’amor” ; Sg-III, Sg-V, Sg-VII sont des poèmes moraux ; Sg-XI est une chanson adressée à la Vierge ; Sg-XV un sirventés sur les échos et Sg-XVI un pastimen avec A. Alaman.

37 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 Eulicoa, et dont nous connaissons en partie le contenu grâce à des notes d’Angelo Colocci, conservées dans le ms. Val. 4817 (39v-40v). Selon
Glosa ou Glosari (1341) de Joan de Castellnou, texte qui recense les erreurs que commet Cornet en élaborant son Doctrinal. Les deux poètes ont dédié leurs œuvres au comte Pere de Ribagorça (à partir de 1322), et leurs œuvres au comte de Prades, fils de Jaume II d'Aragon et, depuis 1333, conseiller de son neveu le roi Pere III.

Raïmon de Cornet achève le Doctrinal en exprimant le désir que son livre parvienne à "An Pedr, filh del Rey d'Arago", et qu'il tient pour un homme sage, sensé et noble, connaissant en art de trouver, courtois et noble amoureux. D'ailleurs, consent à 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 : "Es er mi grans honors/Si vol mon libre pendre/e per dare entendre/Car es urscs ses glosa/Pus que platz a ra Ros/a/..." (p. 121).

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 Lys d'Amors, a relié la genèse du Doctrinal aux conversations qui ont précédé la constitution du cénacle toulousain et la première rédaction des Lys d'Amors.

J. Anglade, par exemple, soutient que la décision de Castellnou de composer le Doctrinal aurait été provoquée par la conviction 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).

Cependant, malgré les possibilités relatives 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 catalan, et que Cornet, en correspondance avec, comme il l'a dit, à l'enfant Pere de Ribagorça.

Si l'on tient compte de ces circonstances, il semble permis de supposer que Cornet a pu 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 Rochaberti, fill que fou del molt noble en Dalmau de bona memoria, Vezeckomte de Rochaberti", membre d'une illustre famille catalane aux goûts poétiques bien connus.

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'Aragon et surtout avec l'intérêt de l'enfant Pere pour la pratique poétique.

La dédicace de Cornet est une des premières références que nous connaissons du poète pour la littérature de Pere de Ribagorça, un poète 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 Muntaner. En cette occasion, Pere de Ribagorça "en cas cauer menjar que aporta daia una anda novelia que ell havia feta", le jongleur Ramassèt récita un "serventes novelle que ell senyor infant En Pere hac fet", le jongleur Conil "una cançó novelia que hac feta lo dit senyor infant En Pere" et Novellat "cants versos rimats", également de l'enfant 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'enfant reçut une lettre de son neveu, le futur Pere III, où il lui recommandait son jongleur Alfons Fernandez, qui voulait participer à la fête des noces. Il est probable que lui ait demandé en 1338 à un tournoi poétique célébré dans la ville de Lérida. En 1355, Pere et Cernimons lui envoya de Sardaigne un sirventés où il était question du "bon ayre e la noblet" de l'Ile.

La manie poétique de Pere de Ribagorça l'a peut-être conduit à avoir des relations avec d'autres poètes catalans, comme Pere de Villemery et Dalmau de Castellnou que nous connaissons grâce au Cançoneret de Ripoll, compilé durant la première moitié du XVe siècle. Ce recueil s'ouvre précisément par la poésie de trois traités de grammatica : les Regis de Trobar, que Jofre de Foix 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.

Compue tente de ce panorama, il n'est d'autant plus étonnant que Pere de Ribagorça, et d'autres apprentis-poètes aient vu d'un bon œil les préceptes théoriques de Ramon de Cornet et les observations minutieuses de Joan de Castellnou.

68 V. Casas Homs 1969 : 304-309.
Le chansonnier Vega-Aguiñó (manuscrits 7 et 8 de la Bibliothèque de Catalogne)

Le chansonnier Vega-Aguiñó, sûrement confectionné entre 1420 et 1430, est le chansonnier catalan le plus important avant Ausili March. En ce qui concerne les textes lyriques, ce manuscrit a conservé, en même temps que des compositions de troubadours des XIIe et XIIIe siècles, une bonne partie de la poésie catalane post-troubadourisée (Jordi de Sant Jordi, Andreu Felber, Gilabert de Próixita, Pere et Arnau March, etc.). Des compositions d'autres poètes de la fin du XIVe et du début du XVe siècle qui, comme le Basset, Lluís Icart, Joan Casanassas, Gabriel Ferruç, etc., ont participé aux concours du Consistoire de Toulouse. Le chansonnier Vega-Aguiñó 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 *Guardacors* (figurant aussi dans le
Quels maux els dans els crims nostres abayshes
........................................... calha ges irayshes. *(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 "Ars fos hieu si malautz e cocratz* (Sg—I, A-XIII), dont le manuscrit A n’a entièrement préservé que la dernière strophe et la *fornada*, est un exemple clair de ce que nous venons de dire. Les fragments du poème conservés dans le manuscrit toulousain, confrontés avec la redaction 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 :

"Ars fos hieu si malautz e cocratz,
que hom de mort no-m pogues ja gandir,
que mens dos tans me fora que languir
attendren joy d'amor hon soy liatz,
que languit ay VII ans a rench complitz;
per mudons, las, e sofert greu turmen,
que pauch ni pro no soy per liys grazit,
ans de mos xans ha, ço crey, marrrimen. *(Sg—VI, vv. 1-8)*

........................................... yeu de tals crims acuatatz
........................................... mort nom pogues om gandir
........................................... al me fora que languir
........................................... d'amor on soy liatz
........................................... de say que fuy petitz
........................................... a dono leyalmen
........................................... nom valc nin fuy grazit
........................................... de cuy chanti seen. *(A—VIII, vv. 1-8)*

Selon la version du chansonnier Sg, notre poème est une chanson d’amour où l’amoureuse 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 endure d’amour 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 lietg, can yeu me soy colzatz,
es pres de jorns ans que puscha dormir,
peusans de cor can la poray servir,
ev car tener e far sa volzentatz;
e pysus amors, can me sayy adormitz,
pera m’en lay, ço m’cugi certamen,..."

76 Voci quelques exemples de variantes synonymiques : *cobrir* (Sg—III, v. 21), *celar* (A—XX, v. 21) ; *ha donat a senur* (Sg—III, v. 22) ; *ha volgat revelar* (A—LIV, v. 22) ; *pezzi* (Sg—X, v. 32) ; *cugi* (A—LIV, v. 32) ; *amar* (Sg—X, v. 36) ; *ondrar* (A—LIV, v. 36) ; *coffort* (Sg—XII, v. 24) ; *confort* (A—VII, v. 24) ; *tindray ma carreyaz* (Sg—XII, 33) ; *prendray ma carrera* (A—VII) : *passim.*

77 Nous laisons 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 Comet : "criber gauz" (A—XVI, v. 16) ; "jo plazzer" (A—XVI, v. 42) et "jaizmen" (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 parallèlement "gaug segon" dans la tradition littéraire antérieure ou contemporaine à Comet, ni chez ce poète lui-même. Seul l’auteur anonyme de *Flamence* appelle "jois pruniers" les premières preuves d’amour que la dame donne à son amoureux : "Diabolos es fers, [s]a cap d’an / Mercès non l’a d’unz forsada / Qu’a son amic, una vegada / Savaïs, que no fass plazier / Tal que de lei non desesper / E, pos l’aur un plazier fag / Si poi li me s’amor em plag / Que no-il fass tot quain, vol / Segan que tems e luca sra. / Ben pot saber que-l jois pruniers / Era faises e messongers," Neill-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 Ferrugi 1985 : 99-103.

78 Les études françaises, qui ne connaissaient pas la leçon du chansonnier Sg, proposaient de corriger le syntagme "totz vestit" par un hypothétique "ses vestit." (Noulet-Chabaner 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 “honnete”, animé par la crainte de possibles représailles, nuance (avec peu de subtilité, il faut le dire) le caractère sensual 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 :

“Deis mais qu’ieue ay puys ben esser guerit,
Sol per midons, no per outra viven;
Mas botos es de roza gen garrnit
e quant er gran, donar m’a jauzimen.” (A-VIII, vv. 41-44).

Si nous nous référions, 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 Acueil prévient le jeune amoureux du roman : "Frere, vos cheez / a ce qui ne peut avenir. / Coment ! me volez vos honir ? / Vos m’avez bien asoeté, / se le bouton aviez osté / de son rosier n’est pas droitere/que l’en l’est de sa nature. / Vilains estes du demender ! / Lessiez le croistre et amender, / nou voudroie avoir desert / 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 souhaitée : "(...) Si con j’oi la rose apprisse, / en un poi la troval engrosie / et vi qu’ele estoit puis creite / que quant je l’oi premiers veie. / La rose auques s’alargissoit / par amont, si m’abelissyss / ce qu’il n’erie pas si overt / que la greyn fust descovryte ; / ençois estoit enco enclose / entre les feuilles de la rose / qui amont droites se levoient / et la place dedens emplyoit, / si ne pooit paryoir la greyne / por la rose qui estoit si pleine. / Elle fu, Dieu la bienfeite ! / azer plus bele espanie / qu’el n’erie avant, et plus vermeille, / dont m’esbaihs de la mervolle / et Amors plus et plus me lie / de tant comme ele est embelle / et tot ades estrait ses laze / tant con je voie plus de solaz” (vv. 3339-3360).

Quand l’amant enlève enfin la rose du rosier, il ne s’agit plus d’une pucelle, mais d’une rose vermeille : "(...) Quant g’iere ileuc si apprissiez, / tant fui du rosier apprisse / qu’a mon vouloir poi les mains tendre / au rauyseus por le bouton prendre. / (...) / A la parfin, tant vos an di / un po de greine et espani / quant j’oi le bouton eloiché. / Ce fu quant dedan d’oi loiché / por les feuillees reversher, / car je vouloie tout cerchei / jusques au fon du boutonet, / si con moy samble que bon et. / (...) / par gran jolivet cueilli / la fleur du biau rosier feuilli. / Ainsin oi la ros vermeille. Atant fu jorz, et je mevesville” (vv. 21664-21750).

79 C’est l’idée défendue par Perugi (1985) qui pense que la rédaction de ce poème a été établie dans le temps à cause de problèmes que les autorités ecclésiastiques auraient causés à l’auteur, Perugi en conclut : “Il fausse che et due manuscriti [5g et A] rispecchiano, senza possibilità di ragionevole dubbio, due redazione cronologiche scalable” (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 “inaffissiva 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 5g) 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 “toz vestuz”, “devestuz”, Cornet “ha insisco coprire pudicamente la nudità di un ben noto topos trovadorico con i panni che gli fornivano gli inquisitori e i fondatori della Gaya Scienza”. Perugi accorde peu d’importance à la leçon toulousaine de la tornada, qu’il ne considère que comme une paraphrase du senhal “roza” qu’emploie habituellement Cornet.
BIBLIOGRAPHIE


- Riquer, M. de (1950): "Contribución al estudio de los poetas catalanes que coocurrieron a las justas de Tolosa", Boletin de la Sociedad Castellonense de Cultura, XXVI (vol. II del Cuaderno Jubilar), 280-310.
Les problèmes d’attribution de la lyrique des troubadours

Carlo PULSONI

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 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. 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”. Mais l’aspect encore plus grave de ces critères de classification est qu’ils contraindaient 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 différent 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 soutes par la majorité des manuscrits se rapportant au texte, créant ainsi une espèce de “proportionnelle attributique” qui n’est pas compte des analyses stématiques, soit les témoignages attributifs du ms. A. qu’il considère codex optimus, ou ceux des autres chansonniers similaires comme D, D², I, K, etc.


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 Peirol:

---

82 K. Bartsch, Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur, Halle 1872.
"Aupf diese Weiße wird der gemeinsame Fehler in den in keinem nachweisbaren Zusammenhange stehenden Handschriften DGMR zu erklären sein: das Folquet de Marselis gehörige Lied

Pos entremes me sui de far chanso

erinnerte an Peiros Mout (Pos R) m’entramis de chantar voluntiers durch seine Anfangszelle und wurde mit dem letzteren verweschelt 85.

Sur la base de l’attribution proposée par le Grundriss, Gröber a néanmoins supposé une relation stmatique entre les mss DGMR, à cause de la "fausse" attribution du texte à Peiro.

Les schémas de classification déjà contenus dans le Grundriss ne changèrent pas avec A. Pillet et H. Carstens, qui publient 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 mentions celui d’autrier l’attention sur les difficultés d’attribution de certains textes: "Attribution ist nicht sicher, Attribution zweifehlhaft.

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 associait 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 vrai en réalité.

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 canzone amatoria Lasso me (Rvt 70), Petrarca cité à la fin de la première strophe l’incipit de la chanson Drez et rayson (BdT 233, 4), qu’il croit d’Amaul Danieli, même si aujourd’hui aucun manuscrit rapportant ce texte ne lui attribue. Il ne s’agit pas d’un cas unique et sporadique: les mss C et E attribuent la chanson de croisée Consirios com partis d’amor (BdT 9, 10) à Aimeric de Beloni, dont la production est pourtant postérieure aux faits relatés dans le texte. D’autant plus que le ms E attribue la composition La serher que format lo tro (BdT 523, 22), datée de la première décadence du XIIe siècle, à Peire 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:

I) raisons codicologiques;

85 Ibd., 399. Seulement ensuite, à cause de motivations, du reste pas trop convaincantes ("És si on a choisi entre Foquet de Marseille et Peiro, troubadour auvergnet, c’est plutôt ce dernier qui aura célébré ce puissant baron de Velay"); adoptées par S. Stroski, Le troubadour Foquet de Marseille, Cracovie 1910, 128, la pièce a été incluse dans le corpus de Peiro par la BdT, où elle est enregistrée sous le sigle 366,27a.


87 Le 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 araldienne, descendant d’une branche égarée de la tradition provençale est néanmoins présent dans le ms. perpékasseque Laurenziano Sirozzi 178 (à ce propos, cf. mon article "Piero Bembo e la tradizione della canzone Drez e raso es qu’ei ciant e m demori", Rivista di letteratura italiana, XI, 1993, 283-304).

II) 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 portées d’attributions divergentes, comme on peut le déduire des doubles redactions 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 Vauregues [p. 181]), BdT 406,9 (Raimon de Miraval [p. 39]-Aimeric de Beloni [p. 88]) et BdT 63,4 (Bernard Marti [p. 113]-Pons de la Garda [p. 165]) 88; dans le ms. A une: BdT 30,21 (Gauctin Faidit [c. 83]-Arnaut de Margel [c. 104]); dans le ms. L trois, dont un texte non lyrique, 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 autorum comme on le vérifie quelquefois dans les chansonniers RH ou I 91 (dans la table de C certaines compositions sont attribuées à trois auteurs différents).

II. b) 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 drudadia (BdT 344, 4) de Peire Guillem de Luzerna, attribuée par le ms. E et par les ms CR à Peire Vidal. Si l’on se base sur un examen stmatique 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 prédécesseur commence à puiser les textes à une source différente de celle qu’il a utilisée jusque là: il abandonne la tradition italienne e 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’Arnaut de Margel: 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 Arnaut par le seul I 92.

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 sa si merces nrom secor, en est en effet le premier vers de la quarantaine strophe de la seconde rédaction, pour deux autres pièces il n’y a pas d’explications qui justifient l’opérion 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 aressi cum la claritas dei (BdT 421,9) attribué à Albertet de Sestaro dans c. 11r, et sans attribution dans c. 121v; Non es meravilla s’chan (BdT 70,31) attribué a Bernart de Ventadon dans c. 22r; sans attribution dans c. 124v; enfin le domeneja Hui, dolcha donna valenz; sans attribution tant dans c. 39r que dans c. 49v.

90 Il me réfère à l’attribution Narntz danzii, mise par le copiste lb sur la pièce Ab plazers recez ac couvo (450,1), sur la base de la source alternative à la disposition du copiste 1, qui, en attribuant implicitement le texte à Uc Brunenc (on ne trouve le renforcement du changement d’auteur que dans le texte d’Aimeric de Beloni qui suit), avait ajouté au lieu de l’incipit en question alias Narz danzii (cf. M. Careri, Il canzoneire provenzale H [Vai. lat. 3207], Struttura, contenu e foni, Modena 1990, 397).


Suivent deux textes (30, 26 et 10, 299) dans lesquels T abandonne la source commune à AD qui l'avait caractérisé avant l'erreur attributive.

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 Venadorn, puis ce troubadour est "unmittelbar nach Guillelm de Cabestan" ; l'auteur de la composition.

b) Bel mes quan la rana chanta (BdT 299, 11) et Dirai vos sens dupansos (293, 18) sont attribués dans le ms. M à Raimbaut d'Aurenga, malgré la table ancienne du même chansonnier qui les attribuait, 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 précédents.

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 sozat (BdT 173, 3) de Gaubert de Foibiol, attribuées dans ce ms. à Folquet de Marseille qui précède la section de Gaubert.

90 La divergence d'attribution de cette chanson se révèle particulièrement intéressante, puisqu'elle sépare actuellement les branches de la tradition : d'une part nous avons CR (Aimeric ce Pegulhan), la prétendue constellation a de Avalle, de l'autre Te (Arnau de Maulé) ;
91 Il s'agit de Aro an acrois que maistre de Raimen de Miraval, et de Aro nos si gaus de Gauelun Faidit. Il est plus facile d'établir l'attribution des deux derniers textes de la section : Constes com parvis d'amor et de quan mi perpes ns m'abrire. Selon Stronski la première pièce ne peut pas être d'Americ, puisque les faits qui y sont rapportés seraient antérieurs à la production de ce troubadour. Des problèmes analogues de chronologie sont présent en a aussi dans la seconde pièce, pour laquelle Stronski propose l'attribution à Bertran de Born sur la base d'une série d'indices intéressants.

I. e) Contiguïté entre troubadours majeurs et mineurs. Les endroits où voisinent 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 : Estat 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 prn talans (BdT 70, 21) est assigné à Saïl de Scola par D'IK et à Guillaume Ademar par E. Ces divergences, qui, d'un certain côté, sont innovatrices par rapport à la pratique attributive habituelle où l'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'atroces exigences de copyright littéraire par rapport au texte. Chacun avait la possibilité de s'approprier le texte qu'il exécutait, le réadaptant à ses propres goûts. Cela supposait qu'au moment de l'école, 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 ms) ; 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 "le 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."

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 langue provençale, ainsi que sa dynamique de composition qui a poussé les poètes à réutiliser fréquemment des cadres, 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 Pèire d'Alvernhe, probablement à cause des analogies suivantes:

323,22 323,16
Lo senher que formet lo tro e fetsz la terra e l'ron e tot guan terr'e mar perpen e tot quan es ni anc fon

94 Cfr. C. Pulsoni, " Lo senher que formet lo tro (BdT 323,22) e alcune considerazioni sul corpus poetico di Pons de Capduelh", Quaderni di Romancia 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 un ms. e peut s'expliquer parce que l'incipit rappelle le fameux adynaton arnaudien (*e cas la lebre ab lo buelu* [X, 44]: *e mos buous es pro plus correnz 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 servinents consacrés à la guerre, qui sont souvent attribués à Bertran de Born.

Il 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 servinents *No sai re ni emperador* (*BDT* 242, 52) adressé au seigneur Monferraz, et enlevé pour cette raison à Giraut de Bornelh, auquel l'attribuent les ms. Pe. Il est probable que l'attribution de ces deux ms dépend du fait que 242, 52 exploite le schéma métrique de *No posso sofrir qu'a la dolor* (*BDT* 242, 51), un des textes les plus connus du *Maestre dels troubadors*, vu les nombreux manuscrits qui l'attestent (seize) et les nombreux contrafacts subis (six). Un cas analogue se vérifie pour l'attribution *Eu sui un cortexa gaia* (*BDT* 106, 14) de Cadenet : elle est en effet assignée à Giraut de Bornelh par les ms. E, Sg 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 un cortexa gaia*, selon une cohérence formelle parfaite qui rapproche deux textes assimilables du même genre :

<table>
<thead>
<tr>
<th>E</th>
<th>Sg</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>242.60</td>
<td>242.61</td>
</tr>
<tr>
<td>242.64</td>
<td>242.64</td>
</tr>
<tr>
<td>106.14</td>
<td>106.14</td>
</tr>
<tr>
<td>242.75</td>
<td>242.18a</td>
</tr>
<tr>
<td>242.8</td>
<td>242.52a</td>
</tr>
<tr>
<td>242.21</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

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 ci be totz apos* (*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 Tostems, typiques de Folquet:

Vas n'Azimans vuelh, chanso, que tengatz
et a N Tostems, car lur serat plazens;
mais non tenhatz entre las avo gens,
qui mais val, crei que mielh vos entenda.

89. S. Aspert, *Sul canzoniere provenzale M*.
Tolosa e Paraige : Aristocratie urbaine et grammaire d'une mentalité

Jan RÜDIGER

Sommaire

chapitre liminaire : La ville et le pays

Topographie urbaine; histoire politique et. économique (comité, institutions urbaines, activités économiques)
L'Occitanie aux XIe et XIIe siècles, quel ordre ? (état de la question, débats)

1 Le patriciat toulousain

Pour enterrer 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 triglossie : latin, occitan véhiculaire, occitan vulgaire ; les lieux des langages
Les Razors de trobar : la grammaire, formes symboliques
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 : le fin'amor-langage
Un exemple : Aimé de Peguilhan, Nullis hom non es tan fixels vas senhor. Comment
fonctionne le langage ?
La Corteisie, mentalité médiévale. Tentative d'explication : ça sert à quoi ?

3 L'épreuve interne : 1202-1209

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

4 L'épreuve externe : 1209-1229

1211 : le système symbolique en panne
1213 : l'épopeé devenue Corteisie
1217 : la Corteisie 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 (comité, 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'adoublenment, 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'hommes 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"

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

Bien entendu -
il y a d'énormes différences en biens, position etc.; quand le comte de Toulouse fait une
convenienitia avec tel châtelain, chacun sait que le des 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 :
Romancité ? Survivance de l'Antiquité tardive ? Représentation conditionnée par le
développement politique du XIe siècle ?

Un vide historiographique : le XIIe siècle occitan
On a beaucoup parlé de la période 980-1100. Par contre, le XIIe 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" des 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)
ononastique - 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,
où l'outil politique,
stratégies matrimoniales et héritages - qui épouse qui ? qui partage quoi ? Indivision,
fratries ; 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 n'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

pratique sociale : moins lâché 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 reforme (ou 'crise') grégorienne ?
Qui a le contrôle sur les moyens de production culturelle ? Coïncidence ou non : pays des
troubadours, pays sans évêché universitaire.

La trilogie : 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 trisyllabique : le latin et les deux occitanes,
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, 'occitan littéraire se fonde devant les
'registres populaires' ... "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 lexique littéraire, c'est un traité sur les
correspondances des deux langues élevées : latin et occitan courtis.
Pourquoi Raimon Vidal insiste-t-il tant sur la déclinaison ? Les finales en -s, lettres de
noblesse de l'occitan courtis.
Les troubadours ne peuvent être surestimés : c'est la parole constituant de toute une
société.104

La parole aristocratique : son lieu et son temps.
Les "primes entendents" de Raimon Vidal, façon de définir l'aristocratie ? (Faute de mieux ?
)Courts e vilans : 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 texes :
A la cour du Dauphin d'Auvergne (Raimon Vidal, Abrils issia e mays intrava)
A la cour de la vicomtesse de Narbonne (Orkneyinga sage)
A la cour du comte de Toulouse (Jean Renart, L'escoufle)

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

104 Tuit li mal e l ben del ont son mes en remembransa per trobador. Ej a non trobarés mot ben ni mai dig.
Intimité plutôt que solennité - mais qu'est-ce que cela signifie : accueillante informalité ou voluptueuse débauche ?

**Syntaxe symbolique : la parole classique**

La causu est une oratio. La formation rhétorique, chose bien connue. La Rome des auctoritates : modèle doré d'une société où la parole devient acte politique. La cobla, période sécentizante. Volonté syntaxique de Giuaidoun loRos.

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

**Sémantique symbolique : la parole barbare**

Il est très difficile de cerner l'héritage germanique des Occitanus du XIIe siècle. Rois wésgiots, comtes francs. L'onomastique 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 lausengiés. La parole bien forgée vaut des bracelets d'or, voire une tête : deux épisodes dans *Egils saga Skallagrímssonar*. Qu'est-ce que le *lustin pretium* d'une cansó ?

**Pragmatique symbolique : la parole andalouse**

L'éclat du voisin. Appropriation de tout ce qu'on peut raver. La chambre des Tencavel, 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 Xle 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 cansó : 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 *munus virile*. Ce n'est pas que les Occitanus 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 courte.

La rençon, c'est le tournoi à la mesure des prims endentandis. 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 hon non es tan fízels vas senhor. Comment fonctionne le langage ?**

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

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

Le "cosmologue" de la Cortesia : la parole seule constitue l'honneur.

"Mots masculins, mots féminins" (Peguilhan) : le jeu avec le genre grammatical constitue le *deep play* de l'aristocratie.

Un regard dur les Risalat al-Qiyân de al-Gahîc (XIe siècle arabe) : la *domna*-esclave.

D'amor los aspries tresius (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, Crèus ou Crassus toulousean).

La commune se resserre : la juridiction consulaire remplace les *curia amicorum* ; on bâtait 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 établie 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 ségrégateur. Au sein de la commune (et en dépit de tout ce qu'on peut dégager des documents moins officiels), pas de *milites*, pas de *nobles*, rien que *hommes et feminae*.

4 L'épreuve externe : 1209-1229

**1211 : le système symbolique en panne.**

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

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

*El prepona de no far cansó* : lacune documentaire ou incapacité de comprendre/épandre ?

Les suppliciés de Lavaur : un conflit mortel de mentalités.

**1213 : l'épopee 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 trasosta la terra an cobrat lo parler* : le système symbolique a trouvé une réponse.

Une *cobla* de Savaric 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 politiea 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 Corteia, mentalité sur laquelle est bâti l'édifice social, a succédé à l'ordre public (Xe siècle) puis à la Paix de Dieu (Xe siècle). Mise en paroles 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/ïdéologie.

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

Mª 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 monolingué et parlait breton, corse, catalan, occitan, etc. 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 difficile, les révolutionnaires ont été obligés pour se faire comprendre de traduire leurs lois, leurs décrets et leurs discours dans d'autres langues de France. 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 attrayante.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer 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 textes originaires de tout le Midi français et dont les foyers les plus importants sont Toulouse, Montpellier et Marseille.

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 amples tradition littéraire et, de plus, elle est le principal foyer de production et d'impression de textes de cette période dans le Sud. On a pu retrouver 59 textes imprimés à Toulouse, ce qui signifie presque

102 Cf. la thèse que j'ai soutenue devant l'Université de Santiago de Compostela en juin 1996.
105 Vid. à propos des traductions Schilgen-Lange, 1985.
110 Dans l'inventaire de François Pic, 1989, ils correspondent aux textes suivants :
111 Texites 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.
113 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), Pouemo, Abis, Prône, Cousel, Discours, Paraphrase, Mot de respouzon, Hymno patrioteico, Credo democrático, Provissiou de Fé, Doulenços, Reflexious, Rassounomens, Comprendenço, 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 :

![Graphique de la production par années en nombre d'occurrences](image)

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 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., 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 (republiao, arbre de la liberté, liberté, égalité, fraternité, la rassou, etc.) montre le désir de faire partager au paysan l'enthousiasme qui était en train de se produire à Paris, mais que le fait que ce type de vocabulaire se localise principalement à partir de 1793 montre qu'il est d'un intérêt secondaire, qui se manifesterait 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'évèque 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. À 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.

![Graphique du lexique religieux](image)

Le premier évêque constitutionnel Sermet[15] devient pendant cette période un personnage controversé, idéalisé par ses partisans et diabolisé par ses detracteurs. On pourrait affirmer que si Sermet[16], et en général le problème religieux, n'avait pas existé,

---

[16] 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)).

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 JARDINIERO. Bous trompon, parlo pas qu’à nostré abanlagé et et toutis les aoutrés; ce bous bègnota l’entendê, beyos coussi nous espliquo amê bonat le bonheur que nous preparo la neubello Constitution; nous douno de forço per resista à las persussuzios d’aquelis ancienomen moblés, d’aquelis hypourtios de cabela; nous fa somba le rideou que nous abasiab, et nous traço le com le pus dret de la felicitat.
LA DEBUTO. S'ay pas qui croyer, sou pas ta bigota coumo podés pensa; ni moy souhaita pas de mal a digus: et se tu prendre le partit d'aquells es parço que les entendus, que bøs que vou sutio, entendi pas que moussiu cur a l'eclesioun.

LA JARDINIERO. Que n'entend qu'uno campano n'entend qu'un soun; et per juita un affa ey toutourn entendut diré que qual entendt las dos partidos.

LA DEBUTO. Te diray que sou estat tentado de yana, mès sabioy pas que les fennos d'intrabon, et aboey poua d'estré esconsumenjada; mès seioun co que me dises, trobi pas tant de mali, coumo en menciun.

LA JARDINIERO. Banissets tousaou aques crenstos d'escomunicacion lei soul co poriuf fa es un trob brabè Abesqué, quel mëmos a prestat le serment moussiu de Lomenio; qu'in bouneur ce poulen l'abe, anaa bee coussiu l'anun festa.

Les textes monologaux 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 adverse (Poutine, 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 terrain qui devra juger qui croire et qui rejeter. Il s’agit du jeu de la propagande, qui cherche à influence 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 :

Mès qu’es ac o? Besets que mès impossuable de reteni mas larmons, è bous aus coumençen tabês à ploua d’àmbé you. You tabi, moua caris Paroissons, moua efans, qu’estes en peno sur ço que me regardao. Abois ta boun car qou me chargin fa le bostre [...] Bous entendu, moua frayers, bostro ambaun ou mët d’afoss car per que bous éumau? Faess doun acquel serment, è restass ombe nous aus [...] Bous guitarer pas: que siyc pqauet, que siyc riget, me séparèr pas de moua chers paroissons: les yami trop pour nou pas bieuer, è mouri ambiéslis [...] certo, bostros amos me fant trop dol, per las abandouna à un énemí masquat en Pastou mès que best, moua ta caris efans! [...] (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 rationnelle et affective. Parmi ces stratégies on peut signaler les exemples, 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 :

abou uno pijouniero, que tan ballho coumo un pijounié de segnow, è tousis ne poudon abe; ma fenno me fasio une bouno soumb ambe un pijoun farsit. aboiby per bendre à tendre, aouco me poratbale caque digné; la coulumbino que bendioy al canal, me furnissiu de que les nouët; fashio pas tort qu’an aquells qu’abion de grandis cans è al segnow; les pijouns fasion coumo bous, aurion pas trouvé bouno bido dans nœst petit benet, s’en anabon querre ount n’abio; qui a proufnui an ac’de bondoulie, de fegans, que les an ats à cops de fusil è quel n’an de que manja, que quand panon: d’ou sabets bous que couffessis! (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-mì moussiu, té mé sou érigé en apostoló de la berna: noum sou quin paysan, un escapito bera; mais sabi ma religiuno et la soustendri ou mët de mou fredo: ehant un temps ownt, a mespre: des principes mëmo dële catéchisé, cadun se fa un plaát de le bira al cósa, fais pas trompwa surprenent qué diuos suxite lës espris lès plus simples per confound lei lès plus sabes (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 porte-parole 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 attentes ou à des personnes spécialement conflictives. L’utilisation de l’onirisme 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 responso a un certen imprimat qu’a per titre abis a las brabos gens de la bilo à de la campagn, qui répond au 209 - Abis a la brabos gens tant de la bilo que de la campagn, 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 (Charadeau, 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’obtiennent grâce à divers recours : les métaphores de monstres de la tradition occitane et toulousaine (la poupo, la paparaguin ...), d’animaux (qui nous font penser aux bestiaires et aux fabliaux), les caricatures, les insultes, etc. La victime préférée (pour les réactionnaires) est Sermet, qui devient un loup, un monstre moqueur, un être physiquement grotesque, qui a des mers grossières, ou même un protestant, un Juif (...) (incarnation du Mal pour un catholique toulousain). Voici un exemple :

TOINO- PASCAL- HYACINTHO SERMÉT, malgré lès Décrets dè la Provedéncio Dibino, et la permìssion di Siége Apostolico, l’Usarpatou d’è Archébésac de Tolonco: A tous lès Joucious, Calbinistos, Luthériens, Mouníets Apostats, et Foutouniaris publics dè moun Départomèn, maldèctious en SATAN. (173)

La conflictivité est mise aussi en évidence par l’utilisation d’insultes, de mots péjoratifs, d’insultes personnelles, d’images vulgaires, mais aussi grâce à la créativité lexicale (surtout par composition : manjocamapanos ‘révolutionnaires’, manjopatiers ‘bigs’, manjofats ‘tricheur’, lecosietos ‘gourmand’, parasite, mouciflasonic ‘flateur’, boustoc ‘agitateur’, etc), à l’utilisation intentionnelle de vulgarnisms (crountobouliaou pour contrerebouliau, filosomio pour fisonomio, etc) qui cherchent à faire sourrire 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 (lapinistius pour latinsitu, Sante Toutoulo pour Santo Téducguio, ratoulico pour catoulico, fraudulentia pour spéculation, 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 comique-burlesque. On peut ajouter aussi le choix de personnages populaires qui parlent de façon pittoresque et donnent une image folklorique de l'occitanophone. 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 renseignements 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 alphabetisée 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 bon 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 XVIIIe siècle.

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

BIBLIOGRAPHIE

- Boyer, Henri (1990a), Clés sociolinguistiques pour le "francican", CRDP de Montpellier.
- Boyer, Henri (1993), "Les avatars du conflit diglossique en domaine occitan", Encuentro de sociolingüística de La Nusia, Universidad de Alicante (à paraître)
- Boyer, H. - Fournier, G. - Gardy, Ph. - Martel, Ph. - Merle, R. - Pic, F. (1989), Le texte occitan de la période révolutionnaire (1788-1800), Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Montpellier.
- Busse, Wilfried (1985), "Cassons ces instruments de dommage et d'erreur : glotophagie jacobine ?", La question linguistique, 17, 127-144.
- Charaudef, P. (1984), "Le discours propagandiste", Le français dans le monde, 182, 100-103.
- Frey, Max (1925), Les transformations du vocabulaire français à l'époque de la Révolution (1789-1900), PUF, Paris.
- Godechoi, Jacques (1986), La Révolution française dans le Midi Toulousain, Bibliothèque historique Privat, Histoire provinciale de la Révolution Française, Toulouse.

- "La question linguistique au Sud au moment de la révolution française" (1985), Langages 17-18.
- "La Révolution vécue par la province" (1990), Actes du Colloque de Puylauren (15 et 16 avril 1989), CODO, Béziers.
- Martel, Philippe (1985b), "Politique linguistique au Sud à la période révolutionnaire", La Question linguistique, 17, 7-10.
- Mauron, Cl. - Emmanuel, F. X. (dir) (1986), Textes politiques de l'époque révolutionnaire en langue provençale, I Textes en prose (discours-adresses-transactions), Centre de Recherches et d'Études Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence.
- Mistral, F. (1966), Lou Tresor du Felibrige ou dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne, Biblio-Verlag, Annabüt.
La prose narrative en occitan au XIXe siècle (romans, nouvelles et récits autobiographiques : 1800-1906).

Didier CAMBIÉS

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 XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle, la prose narrative en occitan est quasi inexistante. Le bref roman picarsque de l’abbé Fabre, écrit vers 1756, Histoire de Jean l’as prés 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 siècle accorde une place prépondérante à la poésie.

Jusqu’en 1875 le roman occitan fait figure d’exception, La Roubinsouno Prouvençal (1845-1859) d’Étienne Garèt et Nouev Granet (1855-1859) de Victor Gélou, écrits vers le milieu du siècle, sont des cas isolés. Il faut attendre la dernière décennie du siècle pour qu’au 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/publiés entre 1800 et 1906, soit un corpus de 25 œuvres.

Pourquoi avons-nous arrêté notre corpus à 1906 ?
Cette date s’explique par l’inexistence de la production romanesque occitane entre 1899 et 1906, surtout parce que Frédéric Mistral publia Moun espeido. Memòrie 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 Isici d’Or. De larges extraits paraissent dans L’Arména 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 chapitres sur 18 sont entièrement inédits.

Pour ne pas alourdir notre corpus nous n’avons pas intégré les conves. Nous entendons par “conve” 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.


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 Pisacon à l’espousieus, qui a été publiée dans L’Arména 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 Prouvençau dès le premier numéro de 1855. Roumanille et Mistral en firent les maîtres. Les proses d'almanach furent nombreuses durant la deuxième moitié du XIXe 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 écarté ce type particulier de conte.

Nous n'avons retenu que les nouvelles d'au moins 30 pages.122

Il est vrai que la nouvelle, lorsqu'elle est longue, ne se distingue pas toujours d'un court roman (Lis Idéo de Banastoun de Charles Boy et Lou Moulin de la Labiano 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 Fourné. En outre, certaines personnes, avec qui nous avons correspondu, nous ont fourni de précieux renseignements.123

I. Mise en perspective de la prose narrative et non narrative au XIXe siècle.

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

En 1864, Lou Tambourin, istori de l'estrenu provençau seguido de la metoda d'un galoubet e dou tambourin e deis er nacionau 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'enseignement de la prose est relayé 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 sériée".

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

Il faut attendre 1875 pour qu'une ébauche de roman occitan soit enfin publiée avec les 5 pages du Roumieu de Villeneuve-Esclapon. Pour les autres romans et nouvelles écrites et/ou publiées 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 Giraud.


122 Exceptions :
* Christian Villeneuve-Esclapon Lou Roumieu (5 pages).
* Robert Lafont, Philippe Marceau, Paul Nougier (qui m'a appris l'existence d'Angelo Dàvi avant sa publication à l'automne dernier, et m'a donné de nombreuses indications sur le manuscrit), Jean-Pierre Tennis (qui m'a indiqué que les manuscrits de La Terreur et de La Terreur Blanche 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 Memori d'un Fest-Mournit d'Aless Pigalo qu'il a retranscrit en graphie musulmane dans Prouvenço Dau [1er janvier 1980, n°44, à juin 1983, n°82]
* Provençal du Vaucluse.
* Provençal des États.
* De Bellegarde.


La plupart des auteurs ont écrit des vers en occitan avant de devenir nouvelle 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 ou des éditeurs aujourd'hui disparus. Arthur Causso a écrit 2 romans historiques, Valère Bernard 4 romans130 dont 2 au XIXe siècle (Angelo Dàvi 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 Midi132.

122 Parler de Vence.
123 Il s'est écoulé un gascon encore proche du languedocien.
124 Louis Funel est l'auteur des œuvres narratives en prose suivantes : Li Masajon, publié en feuilleton dans Vida de Pascue en 1884 et en livre la même année (Montpellier, impr. centrale du Midi) ; Nait, roman inachevé (Le Félibrige Lain, 1895) ; Courrou Routou, nouvelle (Armana Marisòts, 1896) ; Lou Tin-Po, nouvelle (sans date, sans lieu) ; L'abastero qu'errett au douyant Bagan, roman (Revue de Grés) ; Mel 28 jour, roman (id.) ; Jean Cougourdan, roman (id.) ; Minerv (id.) ...
125 Valère Bernard a écrit 4 romans : - Angelo Dàvi. Le manuscrit est daté le 14 Février 1887. Le début du 1er chapitre "Lou Moulin d'ol" a paru dans Armana Marisòts de 1901. Le roman intégral a été publié par les soins du Comité Valère Bernard au quatrième trimestre 1996.
- Bagadosu, paru d'abord en feuilleton dans l'hebdomadaire Le Bovard qui l'édita en un volume en 1894 (Marseille, Aubertin).
- Lei Béamén, publié par la revue Le Feu en 1907. 1ère édition en 1910 (Marseille, Ruant).
- Le roman complet a été publié en 1982 par le Roudelé Felibère dün Pichoun-Bousquet.
127 Félix Gras a publié la version provençale de Li Rouge dau Miejor en 1896 avec une traduction française (Avignonnais, Roumanille).
L'Armana Prouvençau a publié en 1900 le "Proualou" de La Terreur Blanche, et en 1904 "Li deux Pastach" (ach V de l'édition Rouff). La Revue des Pays d'Occ a publié en février 1932 "Li vilade de Port-Avou" (=double partie de chap. XXX "Les trois nommes" 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 Blanche, en provençal (3 ms : 1 ms presque complet autographe de Gras, il manque les 4 dernières phrases du roman, et 2 copies ms : l'une est complétée l'autre sert au chapitre IIII (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 carrière.  

Il 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 Minervi" de Marguerite Sol est très proche de la prose d’almanach
  par son aspect théâtral, ainsi que par l’emploi du style direct. Les Idéio de Bénaoust de
  Charles Boy, Las Abantures de Sans-Quarité de G. Fitte, Moussu le Duc de Roqueolauro de
  Querigut (dans lequel on glisse très vite vers la prose d’almanach, la galéjade) d’Arthur
  Caussou, et dans une moindre mesure Li Papalino de Gras et Memòri e Raconte de Mistral
  puisent dans la prose d’almanach.
- autre modèle occitan : Joan l’an pres de Jean-Baptiste Fabre et Nouvè Grané de
  Victor Guéri (œuvre posthume écrite vers 1855-1859 mais publiée seulement en 1886).
  Le picaresque de Joan l’an pres, le roman d’apprentissage transparait dans Las Abantures
  de Sans-Quarité et dans Li Rouge dòu Miejour. Les Rouges du Midi racontent 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 Pigalio (1860-1895) raconte également dans ses Memòri d’un Pasto-Mourité son
  voyage à pied jusqu’à Paris et son installation bohême avec de joyeux compagnons (dont
  Valère Bernard).
  - de plus, certains thèmes traités en poésie ont été repris, particulièrement les amours
    contrariées, les scènes pathétiques, que l’on trouvait déjà dans la première moitié du XIXe
    siècle, chez Jasmin par exemple.

Il y a aussi des modèles français :
- on retrouve tous les procédés, tous les stéréotypes du roman-feuilleton : rebondissements,
  suspenses, enlèvements, duels, obstacle parental, prostitution, trésor...
- autre modèle : le roman historique, que l’on trouve dans les deux œuvres de Caussou Le
  Duc de Roqueolauro 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 1882 une monumentale Histoire des Albigeois. Face à l’albigésisme de son
  compagnon Peyrat, Caussou intègre son orthodoxie catholique.

La trilogie des Rouges du Midi s’inscrit dans la lignée des Chouans (1829) de Balzac, de
Quatre-vingts-treize (1874) de Victor Hugo, et des romans de Eckmuhl-Chatrian 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 Angèle Davi.

Parmi les 25 ouvrages de notre corpus, on peut distinguer quatre grandes catégories :
- Les nouvelles et les romans sentimentaux 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 historiques. Les romans d’A. Caussou 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 dòu Miejour sont d’une meilleure facture : Gras
  respecte la chronologie historique de la Révolution.
- Le roman réaliste, représenté par Nouvè Grané de Guélu et Bagatouni de Bernard.
- et l’autobiographie. Alexis Pigalio et Baptiste Bonnot sont plus réalistes que Mistral, ils s’inscrivent dans
  l’autobiographie "réelle". Mistral recompose beaucoup plus, il est proche du roman autobiographique, tandis que Pigalio et Bonnot sont plus près de la chronique
  autobiographique. On trouve chez Pigalio et surtout chez Bonnot une naïveté (au sens noble du terme) que l’on ne trouve pas chez Mistral.

III Essai de synthèse narratologique.

Nous n’avons pas encore eu le temps d’approfondir cette troisième partie dans
lauquelle nous nous proposons d’étudier le point de vue du narrateur, les personnages,
l’espac 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.

133 Fino la Sant-Janenc, Li Masajan, Angèle Davi, Baboli, Las Idéio de Bénaoust, Aguetou, Lou Moulin de la
  Labiano, Nais. Le Benyence.
134 Moussu le duc de Roqueolauro del Querigut 1615-1683, Montsegur : Premmer partito, Trascabeb, Ramon
  Roger, 1207-1207 (il n’y eut jamais de suite), Couroumo Routo et la trilogie des Rouges du Midi.
135 Memòri e Raconte 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 Maillane, le temps de l’adolescence, des pensions et des études
  de droit à Aix, le temps de l’écriture de Miriel, de la fondation du Fédérige. 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 ouvre
  une nouvelle voie.
136 Les Memòri e Raconte se caractérisent par une fixation absolu sur l’enfance et la jeunesse jusqu’à la mort du
  père et à Miriel.

Mistral n’a retenue de sa vie que les moments les plus heureux : le paradis enfantin au Mas, la fondation
du Fédérige (qu’il enjolive et drôle en mythe), la grâce de Miriel. Les échechs, les drames, les déceptions sont
gommées (les discussions passionnées avec Roumanille à propos de l’orthographe, la mort de sa nièce en
1854, la politique pendant les années soixante. 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’écrivain 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-biblique, de son enfance et de sa jeunesse ainsi que des origines du
Fédérige.
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 Nouvé Grané, Li Memòri d’un Pasto-Mourit et dans Li Rouge dòu Miejour. L'action principale des Idèa de Banastou se situe à Lyon.

Le temps : à part les romans historiques, la plupart des romans se noient dans l'inéminorat, 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 Nouvé Grané, et Valère Bernard dans Bagatòuni 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. Nouvé Grané, avant l'action, immobilisant ainsi la fiction.

Nouvé Grané et Bagatòuni sont des textes d'esthétiques plus que des œuvres de vérité. Ces deux tentatives avouées 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 humainement distante de la France parisienne, une sorte d'"extoxisme 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 désuetes, la conservation des traditions au moment où elles se brisent, conduisent peu à peu la prose narrative occitane à la paralysie.

La Basta dòu Vucarès (1926) de Joseph D'Arbaud, chef-d'oeuvre 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 Lasrinjac, 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.
Au XIXe siècle, les deux sentiments qui ont affecté d'une certaine façon la problématique que l'on vient d'exposer ont coexistant: d'un côté, les révolutions bourgeoisies 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'Ilavisi, n’avait été qu’une considération érudite, devient au XXe 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 sème 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 dépeillé le topos 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 Romantique 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 économic est un fait qui montre le besoin d’un nouveau cadre de relations avec l’Est espagnol. Le catalanisme créait ainsi un argument historique pour examiner ses nécessités présentes, un argument qui trouvait dans le moyen âge sa plus haute 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 chronothèque, la “Crusca provenzale”, 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 troubadourese comme un patrimoine partagé par les Occitans et les Catalans.

A partir de là, inutile de dire que la rencontre effective entre les hommes de la Renaixença catalane et de son équivalent occitan a accéléré que les positions déjà notées depuis le XVIIe 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, par exemple, 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 parler 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 étymologiques. 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 gagneraient 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 vives 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 XXe 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 revivant 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 feux qu’il était. Pour quelques hommes des débuts de notre siècle, l'idéal à atteindre étais celui de l'unité de l'Occident, dont le composant latin devait être le neud 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'Iberisme, c'est-à-dire, l'union pacifique et fédérée entre les peuples de la Péninsule Ibérique; l'Occitanisme de caractère fédéraliste; l'avenir-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 Albert, écrivit en 1923: "L'idiome international de la Catalogne est la réalisation de l'idée latin occidental. C'est-à-dire: la constitution et l'union des Républiques occidentales latines pour le maintien du bon sens roman 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 soi-disant significatif par rapport à ce que l'on a dit jusqu'à présent. Il s'agit du projet de Miquel Ventura Baladá (Reus, 1879-Madrid, 1939) qui visait à l'unification grammaticale de tous les parlers d'Oc, catalan inclus. Ventura était professeur de langues modernes à Madrid et avait participé dans sa jeunesse à des mouvements de caractère moderniste et pseudo-romantique (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 dixsystème 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. A 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 phonéticien dans le 1er 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'ostéosclérose 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 Revista 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'unification des parlers d'Oc" et un "Diccionari ortogràfic-ètymològic 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 participaient 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 processus 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 processus de normalisation en Catalogne dura très peu. En 1939, Franco mit fin à ce mirage de normalité.
BIBLIOGRAFÍA

- Carbonell Josep Carbonell i Gener, "Monitor" i el discurs de F. Cambó, Iberisme i política nacional catalana, Altés impresor, Barcelona, 1923.
- Ventura 1930 Miquel Ventura Baladà, "Revista Occitana", núm. 1, Madrid, mayo de 1930.

L'occitan aujourd'hui dans les Pyrénées-Atlantiques

Marie-Anne CHATEAURAYNAUD

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 Média-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 trois croisés et les trois 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 bascophone.

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 parti des occitanes 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 s'acquittant de 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 démarquant la ville la plus occitane, par rapport à Anglet ou Biarritz, lieux de villégiature où la population, en majorité, n'est pas origininaire 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 bâarnais), 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 loin des patrimoines régionaux, 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'Etat et ils ont une excellente compétence en occitan. Ils se déclarent attachés à la langue qu'ils pratiquent fréquemment et nomment le bâarnais. 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 intellectuel et un bâarnais 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 qui ne l'ont pas cité ici) : l'appartenance à la communauté bâarnaise.

Le bâarnais est cité majoritairement.

On peut peut-être parler de "bâarnitude" 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 bâarnais (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 que les Pyrénées Atlantiques un sentiment original. Cette bâarnitude et la bienveillance dont jouit l'occitan dans les Pyrénéens Atlantiques pourront être réduite la fracture apparente dans les résultats du sondage.

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

Mon travail débutera par la constitution d'un inventaire de toutes les associations, des journaux, des groupes musicaux, puis je leur ferai 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 bâarnaise 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'ayant 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. je ferai 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 refle 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 195010.

Et cette obscurité 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."40

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 conceptuelles 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 réel114. 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 faussait.

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'imagier tout comme la syntaxe), elle brise les codes habituels de la communication pour pousser du nouveau, de l'inconnu - mais elle serait restée là, incompréhensible, n'ayant rien au reste à la place du dérouté. 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 dire44. 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, fantasistes, mais strictement privées, quelques, subjectives. Plus de terrain pour le critique alors qui veut en dégager du communicable.

142 C'est la "Idee Transzendenz" de Hugo Friedrich, op. cit., 33.
144 Cf. : "Les Illuminations (...) wollen nicht verstanden werden." Friedrich, op.cit., 84.
Nelli, c'est à noter, se défend d'une poésie "qui referme les mots sur leurs résonances"146, qui se contente d'un cliquetis creux. La vraie poésie, d'après Nelli, "s'ouvre largement sur le réel"146, 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'aurait 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 tracer, 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 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 démantelant ses propres suppositions.

Pour l'interprète, il est donc de dégager ce que j'appellerais 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, indécelable 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 ne peut pas être elle-même"146.

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 "obscur", il semble au contraire facilement relever d'un genre "troubadour". Mais si l'on y regarde de plus près, cette surface apparente 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", poésie-ouverture d'Arma de vertar, recueil de 1952146.

---

146 Poésie ouverte, poésie fermée, 15.
147 Ibid.

---

Per Na Gensor

Dono de cuiu remir la membransa
quan ai tenor que la dolor m'assagge
vas on que m'vir vostra dossa sembllansa
re lo jonr clar c'm tol ira e folage

En pensamen tant ai assis l'amor
qu'ieu'm renovel de l'onh a son lagentge
e vau queren jos lo ramel selvage
merce de vos qu'eu am de fin'ardor
Lorc d'quel riu on ai tengut viatge
dins la soleza e'l dezirier que dur
chan un sonet o l'amor s'assegura

per na Gensor que son cors de paratge
ai voigut far en ma gent parladura
tost aperer e rair de lutz pura.

"Per Na Gensor" - le titre déjà évoque un senshal troubadouresque : un nom faux qui cache la dame en même temps qu'elle, nom 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-révélant qui, tout en dissimulant le nom coutumier, public de la dame, nomme être par rapport au troubadour. Ici, il la nomme Dame-la-plus-Noble:, elle représente donc l'idéal courtisé.

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 clair ; dans le deuxième quatrain, le de l'onh 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 poète146 ; et le dernier tercet enfin nomme la splendide charnelle de la dame la plus noble qui semble exiger un langage noble lui aussi.

La langue aussi se donne moyenneâgeuse dans son choix de mots comme dans sa graphie - tous les ingrédients d'une cobra troubadouresque 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 joi - mot-clé qui manque au poète nelli - et la douleur, qui peuvent facilement basculer l'un dans l'autre146, ici tout semble étrangement équilibré, passer à la dame devenir un remède facilement praticable en cas de douleur imminente :

quan ai tenor que la dolor m'assagge
vas on que'm vir vostra dossa sembllansa
re lo jonr clar c'm tol ira e folage (v. 2 - 4).

Même le fait d'être "l'onh" de l'aimée ne semble plus cause de peine, au contraire :
En pensamen tant ai assis l'amor
qu'ieu'm renovel de lohn a son lengage (v. 5/6).

Plus de peine signé alors, mais le joj aussi est absent du poème nëélien. 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 eu remir la membransa (v. 1).

La dame est donc absente, voire distanciée, ce n'est que satrace, 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 déploier son effet salutaire
partout (vers 3/4), mais d'autre part, elle n'est que semblança - l'assise 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 c'est l'imagination qui évoque un objet qui est désiré
présent. Chez Nelli, c'est l'imagination de l'amant-poète elle-même qui est devenue 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 imaginé 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 à 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-sovenir de la dame au
premier quatrain :

En pensamen tant ai assis l'amor
qu'ieu'm renovel de lohn a son lengage (v. 5/6).

Mais c'est de loin seulement que l'amour, pourfin fixé dans la pensée du poète,
lui parle13. Ce qui devrait être proche, s'ètre 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 rumel selvage
merce de vos qu'ieum 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 subreptice donner lieu à un autre langage que le
sien, qui vient de loin et qui le meut.

Il se produit alors un dédiât fortuit de ce qui semblait sûr, acquis àz début du poème,
et cela se renforce dans les tercets : l'amour, apparenté tant assis en pensée d'abord, doit
maintenant s'assurer premièrement dans un vers :

13 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 Jautr Rudel.

et la dame, dans le premier quatrain omniprésente en image-souvenir, semble maintenant se
retrouver, 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 parage
ai volgut far en ma gent parliadura
most aparter e rairer de lutz 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 constitue 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'ètre objet 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 dilu 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 parliadura... (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'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
de doit être les deux à la fois : sensibilité, travail actif du poète et langage 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'inconcu, dans le sauvage (cev 4 - 8).

C'est le paradoxe du langage poétique tel que Paul Ricoeur l'a décrit. Pour dire du
nouveau, le poète n'en 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,
irriter, le faire contredire - et donc devenir "obscur" - à la recherche de l'autre, du caché
qui ne peut transparaître 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
enchevérant 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, de la 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 energia contre son être-ergon.

C’est pour cela que la dame-amour, condition préalable et "sujet" du poème, et dont le poète semblaît sûr dans les premiers cinq vers. s’avère de plus en plus lointaine, de plus en plus incertaine au cœur 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 piénitude, 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 inconu lui-même. Ainsi l’apparaitre de la dame reste toujours just, toujours à renouveler par un lecteur qui relit 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 définir et but à atteindre – ainsi qu’on l’a vu pour aussi la dame, l’idéal troubadour par excellence. La surface que Nelli déroit dans ce poème est une plate réutilisation de certains concepts connus des troubadours, du "troubadour reçu", si vous voulez. Mais contre cela il rétablit, il réinvente ce que j’appellerais le fonctionnement profond de la fin’amor : la tension extrême entre les pôles de l’accomplissement du désir et de son impossibilité qui anime les codlas d’amour et que je n’enonce quant le désir demeure désespérément dans l’entre-deux de l’être en chemins d’alain et de son 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 percre, irise 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 sensal 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 decrire que dura (vers 10), ou d’après un mot de René Char : "l’amour réalisé du désir demeuré désir"112.

Et le poème vu de près n’est que la "dédicace" - d’après le titre français - de tout un recueil: Arma de verum, opus magnum de l’auteur, œuvre en quatre parties dont la partie la plus importante, "l’inimera conscionam", présente déjà dans sa structure formelle ce processus du dire et se dédired, de passer par l’affirmation non seulement du contraire, mais de la contradiction : elle est organisée en cinq strophes et antistrophes - tout comme le


113 Chez de l’ancienne tragédie grecque dans ses tours et contre-tours. Mais ce ne sont pas seulement la strophe et l’antisphère 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 autre lumière, le poète, part de la volonté de saisir son propre désir qui lui pousse :

... jeu voldrai
m’i perdre jeu tanben coma la set dans l’aiga
m’i beure tot entiur per i cercar ma se... (Estrofa I)114

114 Estrofa mené de plus en plus à se rétracter, à laisser l’autre venir, et son "qual respondrè", "qual donç parlerà" qui scande les poèmes initiaux115 mène à la négation totale du moi : à celui que Nelli appelle son "faire somnarat" (Estrofa III)116 116 - 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 négation qu’il a de lui-même. Et c’est alors qu’au comble de la désespérance, 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 désir apparaît pour s’évanouir aussitôt. Mais pour un instant, tout se calme - et le poète "regarde aveugle" - c’est l’équilibre paroxysme du sujet et de l’objectif qui s’établit momentanément :

E solets se dubriross nòstres òblhs de pluèja
qu’un rebat del morir eissuga
amb delicis avugles darrier lo murr del vent
ont síam de pertot lo nient que s’amaradura...117

115 Parfois, la strophe et l’antisphère sont encore vus de quelques pièces qui modulent et pourvoient dans leurs conséquences, paradoxes ou non, les sujets abordés.


117 Ibid., 75 et 81.
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, cette étude a abouti à une thèse de doctorat intitulée : "Nouvelle musique occitanophone: Un exemple de régionalisme dans la culture musicale populaire" et qui a été depuis publiée en langue allemande.

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 découvrira 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 rapporteront 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 "nouva Cançon occitana". Ce troisième critère demande impérieusement 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 céase un peu volontaire, à la fois souple et prêtant à controverse.

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 jours, c’est-à-dire de préciser ce phénomène, de faire ressortir des tendances de développement stylistique, de discerner au cours de son existence des coherences, 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 parlement du processus de rapprochement ou non de l’Union Européenne, qu’ils parlement 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 accueille des concepts d’identité et de culture régional 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 rénaissance 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 rénaissance des traditions culturelles régionales – ne s’avère pas du tout comme un phénomène particulier puisque ce type de rénaissance s’est produit presque dans l’Europe entière parallèlement à 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 nôva cançon - a fait son apparition parallèlement au développement du mouvement occitan et, d’après nombre d’observateurs de l’époque, la nôva 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 musicale ? Ou encore : 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’enoure, 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’intégrabilité, de la signification symbolique de la musique. La musique ou les différents paramètres musicaux : le rythme, la mélopée, 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 paraboles musicales 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 occitans les musiciens, les auditeurs, les médiateurs, les porte-parole du mouvement ou les représentants des pouvoirs régionaux. Il était également important d’analyser l’usage de la musique : quel groupe de personnes, quel temps, 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 rejoint analyser la musique aussi bien comme un capital culture, 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 classifier 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 idées ou des personnages emblématiques de l’histoire régionale, des exemples de résistance, etc. - le tout pour savoir comment se traite 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 (nôva cançon, rock, pop, jazz, rap, folk, raggauffin', 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 de 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 nôva canson 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 similitudes récurrentes, 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 cénobial, 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 quelques 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 conjugué 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 rappeurs de Toulouse bien connus, les Fabuloux Trobadores, 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 écoutera 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, 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 se s’effectuent ici par un nouveau esprit d’ouverture, une diversité qui s’expliquent 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 espace 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
- enfin un croisement au niveau du public, de milieux très divers :
  a) les gens du village et des alentours, essentiellement le monde rural et bien âgé, dépassant bien souvent la soixantaine ; la population est fortement impliquée dans l’organisation et le déroulement des festivités
  b) la jeunesse rappeuse des banlieues des villes avoisinantes, des jeunes qui viennent avec leur chorom ou posse, des groupes de jeunes qui ne ratent pas un concert de leur formation idéale, 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 folkees comme ceux qui s’intéressent aux messagess divers de la world music)

(2) Il y a un changement de priorité qui se reflète dans l’importance accordée 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 bouleguer, 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’escompter tout ce qui semblait 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 “calandret” 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 manifestée 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 désœuvrette 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 ressort 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 occitane.

On constatera souvent parmi les organisateurs de ces manifestations l'absence presque totale des représentants "classiques", du noyau dur du mouvement occitan comme l'IEO, 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", 161 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 partager. 162

On pourrait également citer comme exemple le groupe de Hautbois qu'un vient d'entendre qui ont commencé leur carrière de musicien dans le groupe "Cardabèla" qui s'installa à l'époque, je cite :

"La chanson 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 Charrité. 163 Petit à petit ces mandataires ont pris leur autonomie et se sont intéressés davantage à travailler musicalement pour devenir au-delà 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 : "un 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 Service 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 tambour 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...
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.


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 luttaient 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”. Dérivés 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 l’environnement 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 pratiquer 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 “Digglossia”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”, basée 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 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 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. Plutôt 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.


L’idéal de la société linguistique moderne est la société monolingue et homogène. En effet, à travers cette idéologie, le nombre de bilingues 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-progressisme169.

2. La langue minoritaire en France

- l’échec et le nouveau défi du mouvement occitan

L’occitan est une des langues minoritaires les moins présenées en France, une des moins actives, des moins réhabilitées en Europe. Les mouvements pour la préserver ont beaucoup de difficultés : pourquoi ?

165 Ferguson C. A. “Digglossia”, World, t. 15, 1959 (repris dans P.P. Giglis, Languages and social context, Ferguson,
166 ibid., p. 247.
167 Même en Belgique et en Suisse, récentes comme des États 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.
168 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 générait des troubles divers, dyslexies ou autres bégaiements … “N. Duverger, L’enseignement bilingue aujourd’hui, Albin Michel 1996, p. 30.
169
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’État 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 pas l’État français, et rien d’autre ; la “langue” n’est que le français, et rien d’autre ; la “nation” n’est pas 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 apparu, comme le Fédébrige ou l’Occitanisme, et ont été assez puissants. Tous ces mouvements ont été basés sur l’idéologie de la société linguistique moderne : les deux au “territoire” et à l’“individu”. Mais ils ne produisent que le néant, la division de la conscience linguistique que leur unification, puisque leurs discours (des fêlures comme chez les occitanistes) trop “nationalistes” n’ont semblé que factifs.

La conscience linguistique de l’occitan est tellement divisée qu’elle existe de nombreuses variantes 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 Fédébrige. Non seulement le provençal, mais aussi l’auvergnat et l’arrazais 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’Occitanie, le mouvement politique “nationaliste”. 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 les 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 occitanistes” - 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 conservier 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 transmettre l’enseignement. 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 “Occitanes”, mais aussi par les non-occitanes (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 se 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 la même région, les divers dialectes occitans, le français comme langue officielle, et encore le franc et les diverses langues des immigrants pourront coexister.

Bien sûr, exiger la liberté de choisir la langue est chose dangereuse pour l’occitan, parce qu’il a considérablement décliné juste 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 seul espace ; plusieurs variantes 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
APÉRÇU 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 territoire 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 aux bestiaux. Le marchois est la langue maternelle d'une très importante partie des ruraux nés avant la seconde guerre mondiale (c'est à dire le gens âgés de cinquante ans et plus). Dans certaines familles, le parler local s'est maintenu jusqu'aux années 70 au moins. 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 diglosique. Les Marchois parlent souvent de leur langue comme d'un "fau 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 "fau patois".

Cette situation fait que le marchois ne s'est maintenu jusqu'à nos jours qu'en tenant 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'institut 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. Peine de respect envers cette survivance linguistique, elle a tôt fait de les déranger (la IIème République est bien loin).
2 Ce sentiment d'être pris entre le norme 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 Séyne (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-syntaxiques

1) Traits novateurs

Les parlers marchois se distinguent nettement des parlers limousins méridionaux sur les plans phonétique et morpho-syntaxique.

a) Aspects phonétiques

- réduction de toutes les voyelles post-toniques à /-o/, le "e" muet du français. Exemple: *la femme* /la ʃəmɛf/ = lim. *femna* /ʃɛmna/.
- présence absente de /ɛ/ et /o/ en lieu et place des /e/ limousins. Exemples: *pene*, *gartereapd benesir* /pɛn/ *bene* /bɛnɛ/ *benesir* /pɛn/.

b) Aspects morpho-syntaxiques

Quelques traits semblent assez généraux:

- emploi systématique du pronom personnel dans la conjugaison. Exemple: *i finisse* /i fɛ̃is/ *je finis* = lim. *finisse* /ʃɛ̃is/.
- article défini masculin singulier le /lo/ le = lim. lo /ʃlo/.

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 Souterraine, 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 marchois)² 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, traçable 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.

² Il faut souigner 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 / pages /la fàn, la : fà'na/.
- des imparfaits en */-v-/. Exemple : i chantèv /i š'ev/ je chantais.
- l'emploi très vivace du prétérit.
- l'existence d'un féminin pour le numeral "deux". Exemple : doas fèmes /doas fènas/ deus fèmes.

Certsains traits du marchois sont même franchement archaïsants, comme le maintien du */-i-/* accentué de l'occitan médiéval aux 1ère et 3ème personnes singular du conditionnel. Exemple : i chanteri /i šatóri/ je chanterais² < Nord-occitan médiéval chastaria /čašcia/.

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. Témoin quelques exemples de conservation de consonnes à l'intervocalique (OLL = occitan littéraire languedocien, fr. = français) :

- gatementaud. benesir /bana'siʃ/ bénir = OLL benešir /be'niʃ/ + fr. bénir /be'nir/.
- sadolh /samul/ repu = OLL sadolh /samul/ + fr. saol /səl/.
- neus vesam /nu va'z/ nous voyons = OLL vesam /ve'sam/ + fr. nous voyons /nu və'z/.

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 /vaʃ/ = fr. vache /vaʃ/.

² 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, Éd. Occitania, 1933, p. 51.
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 /buˈlaː/ : "marcher dans un pré humide en prenant de l’eau dans les chaussures”.
- borsicòta /bursikoˈtaː/ : "se promener en mangeant des châtaignes cuites à l’eau”.
- remeulh /reməˈlyə/ : “avoir les pis qui se remplissent de lait, entrer en lactation”, de remeulh /reməˈlyə/ 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’aîne berrichonne avoisinante. Ainsi, le mot remeulh 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 parler 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 siècle, les populations marchoises 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.


En fait, tout ce qui n’a pas directement trait à la vie villageoise a été pris dans le français. Par exemple, à Saint-Priest-la-Feuille, on dit chemin /luˈmi/ chemin, mais vin /vɛ̃/ vin. Le /n/ étymologique de chemin est muet dans ce parler marchois, comme en limousin, mais vin est prononcé avec une voyelle nasale, et est probablement un emprunt fait au français, qui s’exprime 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 châteaigniers 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 se distingue plus du français que par l’emploi de certains mots outils et des flexions verbales ou nominales.

C. Une fragmentazione dialectale poussée

Le marchois, bien que nettement distinct du limousin méridional et du berrichon, présente une fragmentazione 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 vacas 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 vacas /la vako saː/ à Saint-Priest-la-Feuille (Creuse), à Droux et Dinsac (Haute-Vienne).
- las vacas /la vaːtsaː/ à Gartempe (Creuse).
- las vacas /la vaː VA/ à Noth (Creuse).
- las vachas /la vaʃɛ/ 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 LAVALADE, in La conjugaison occitane (Limousin), Limoges, Éd. La Clau Lemosina/ IEO, 1987; pour les autres villages, je me suis servie 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 XIXème siècle.

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 utilisé: 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 XXIème 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 revire/à revoir?

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

GRENIER Paul-Louis, La Dame à la Licorne, Toulouse-Paris, Éd. occitaniaia, 1933.
LAVALADE Yves, La conjugaison occitaine (Limousin), Limoges, Éd. La Clau Lemosina/ IEO, 1987.
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.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Table des Matières</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Valerio BARBERIS : Illustration et défense du mot-refrain</td>
</tr>
<tr>
<td>Andrea BRUSONI : Problèmes d'attribution dans le chansonnier de Gui de Cavaillon</td>
</tr>
<tr>
<td>Gilda CAI TI- RUSSO : Pour une poétique de la politique dans l'Italie du XIIIe siècle</td>
</tr>
<tr>
<td>Agustijn CALLEWAERT : La conscience littéraire chez les troubadours</td>
</tr>
<tr>
<td>Marion CODERCH : Bernart de Ventadorn : la voix d'un idéal ; l'incompréhension entre les sexes à travers l'oralité</td>
</tr>
<tr>
<td>Liisa ERN VALL : De Bernart de Ventadorn à Peire Cardenal – réminiscences d'une société féodale dans les poésies troubadouresques</td>
</tr>
<tr>
<td>Pilar OLIVEL LA MADRID : A propos de l'œuvre de Raimon de Cornet copiée en Catalogne</td>
</tr>
<tr>
<td>Carlo PULSONI : Les problèmes d'attribution de la lyrique des troubadours</td>
</tr>
<tr>
<td>Jau RÜDIGER : Tolosa e Paratge : Aristocratie urbaine et grammaire d'une mentalité</td>
</tr>
</tbody>
</table>
| Ma Carmen ALEN GARABATO : Aperçu des résultats d'une analyse lexico-séman
tique et sociopragmatique du texte toulousain de la période révolutionnaire | 75 |
| Didier CAMBIÉS : 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 NAOKO : L'occitan – comment "la langue minorité" pourrait exister | 117 |
| Nicolas QUINT : Aperçu d'un parler occitan de frontière, le marchais | 126 |