

Yves Rouquette et les *vidas* des troubadours : le disque au service de la langue et de la littérature occitanes

Gilles Guilhem Couffignal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/460>

DOI : 10.4000/rlr.460

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 477-498

ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Gilles Guilhem Couffignal, « Yves Rouquette et les *vidas* des troubadours : le disque au service de la langue et de la littérature occitanes », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXI N°2 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2018, consulté le 15 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/460> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.460>



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Yves Rouquette et les *vidas* des troubadours : le disque au service de la langue et de la littérature occitanes

Introduction

En 1976, sort chez Harmonia Mundi un coffret de 4 disques 33 tours de musique médiévale, sous la direction de René Clemencic (Clemencic Consort 1976). La première partie, qui sera rééditée à part dès 1977, est entièrement consacrée aux troubadours occitans. Yves Rouquette participe à cette entreprise musicale en tant que récitant et propose, dans sa propre adaptation, une lecture des *vidas* et *razos*. Bien identifiés par l'histoire littéraire, ces objets sont de courts récits anecdotiques composés entre le XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle et qui, dans les premiers chansonniers de la même époque, sont mêlés aux poèmes des troubadours proprement dits, génériquement appelés *cansos*, généralement de facture bien antérieure (XI^e-XII^e siècles). Parallèlement, la collaboration de Rouquette avec les musiciens de René Clemencic donne naissance, aux éditions Ventadorn, à un disque de performances poétiques intitulé *M'ausissi caminar cap al jorn* (Clemencic Consort 1977). À quelques mois d'intervalle, le public peut donc découvrir un coffret de poésie médiévale édité par une maison de disques prestigieuse, en passe de devenir internationale¹, et un disque de poésie contemporaine, diffusé par une maison occitaniste récemment créée². Je m'intéresserai ici à cette collaboration d'Yves Rouquette avec le Clemencic Consort sous

l'angle des rapports entre production de savoirs et création artistique, considérant que ce que l'on appelle « réception des troubadours » touche au moins deux domaines : l'histoire de la constitution du corpus des troubadours comme objet de savoir et l'influence que les troubadours, ou l'idée que l'on s'en fait, ont pu avoir sur les artistes occitanophones postérieurs. Je poserai donc successivement deux questions : comment René Clemencic et Yves Rouquette donnent-ils à entendre les troubadours ? Quelles sont les formes et les enjeux d'une libre adaptation de l'ancien occitan ? En d'autres termes, en quoi l'imaginaire linguistique occitan d'Yves Rouquette aboutit-il à la création de nouveaux objets artistiques ? Une adaptation littéraire antérieure des mêmes *vidas* et *razos* servira ici de point de comparaison, la *Crounica legendària*, œuvre de jeunesse du poète homonyme Max Rouquette publiée en 1937.

Donner à entendre les troubadours : chanter ou réciter ?

Le genre des *vidas* et *razos* dans l'histoire des savoirs sur la langue et la littérature occitanes

Yves Rouquette a insisté sur l'importance à accorder au genre des *vidas*, en saluant notamment la *Crounica legendària das troubadors* de Max Rouquette (1937), traduction d'un choix de proses médiévales (Y. Rouquette 1986, 76). L'objet même que représentent les *vidas* dans la littérature occitane est pourtant problématique, pour au moins trois raisons. La première est la question de l'autonomisation des *vidas* et *razos* par rapport aux *cansos*. Les premiers chansonniers du XIII^e siècle — dénommés A, B, I et K depuis la bibliographie de Pillet et Carstens (voir Boutière et Schutz, xvii) — font alterner *vidas*, *razos* et *cansos* dans un ensemble cohérent. Ce n'est qu'au cours du XIV^e siècle que les récits en prose sont placés dans une section à part (Boutière et Schutz, xix). Ce phénomène a beaucoup marqué les romanistes, qui y voient la naissance de l'histoire littéraire :

Et c'est précisément parce qu'on les considéra bientôt comme un genre se suffisant à lui-même, que les chansonniers du XIV^e siècle, au lieu de les intercaler entre les poésies, les transcrivent à part, les unes à la suite des autres, formant ainsi des recueils qui

constituent la première ébauche d'histoire littéraire existant en Europe. (Boutière et Schutz, xviii)

De là découle le second problème que posent les *vidas* : celui de leur fonction. Du moment où ces textes ont été lus par les romanistes comme une proto-histoire littéraire du *trobar*, on les a désignés sous le nom de « biographies des troubadours » (Raynouard 1820), pour aussitôt en critiquer le contenu, largement fictif. La contradiction est encore patente chez Nelli et Lavaud dans leur anthologie de 1960 :

Les « Vidas » (vies) correspondent à ce que nous appellerions aujourd'hui, à proprement parler, des « Biographies » ; elles prétendent nous raconter la vie et les aventures des troubadours. Les « Razos » sont des commentaires qui nous expliquent le sens de leurs poèmes, nous rapportent les circonstances dans lesquelles ils furent écrits. [...] Mais, en réalité, *Vidas* et *Razos* ont tendance à se confondre en une sorte de genre unique, parce que les *Razos* donnent des éléments biographiques — d'ailleurs souvent peu exacts — et que les *Vidas* sont souvent imaginées à partir de ce que le poète dit de lui-même dans ses vers. (Lavaud et Nelli, 256)

La taxinomie savante veut classer, « à proprement parler », des « biographies » et des « commentaires », mais ne trouve que des récits anecdotiques, dénués de valeur documentaire, de sorte que la frontière posée par la terminologie contemporaine perd sa fonction démarcative. Tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, le malaise demeure, chez les romanistes, devant ces objets littéraires originaux, à cause de leur manque de fiabilité en tant que sources historiques.

Cette absence de valeur documentaire nous amène au troisième problème que posent, du point de vue de l'histoire de la réception des troubadours, les *vidas* et *razos*. Depuis Nostredame (1575 ; 1913), ces petits textes ont été détournés et pastichés, servant à construire une mythographie autour des troubadours³, de sorte qu'ils ont occulté le texte même des poètes occitans du Moyen Âge, resté pour ainsi dire inédit jusqu'à Rohegude et Raynouard au début du XIX^e siècle (voir Courouau et Luciani 2015). *Troubadour*, à l'époque moderne, est devenu un nom-fétiche, clé d'un vaste imaginaire littéraire, ce que Robert Lafont a appelé le « texte-troubadours », pour le démarquer du « texte des troubadours » (Lafont 1982, 27). Les

mouvements renaissantistes de langue d'oc, Mistral en tête, ont une attitude ambiguë face à ce phénomène : les nouveaux savoirs linguistiques et historiques sur les troubadours donnent une assise solide à leurs propres travaux, ainsi qu'un gain considérable en légitimité ; mais certains mythes, véhiculés par une tradition de commentaires remontant à Nostredame, comme celui des Cours d'Amour, sont volontairement perpétués : la fable est trop belle pour être évacuée par la nouvelle science (voir Lafont 1967).

Lorsque, en 1976, Yves Rouquette collabore avec le Clemencic Consort pour offrir au public sa propre version des *vidas* et *razos*, il marque une nouvelle étape dans l'histoire de ces textes, qui semblent traverser et interroger l'histoire de la littérature occitane, tant du point de vue de sa construction en tant que discours scientifique que de la manipulation de ce discours par les créateurs.

Les *vidas* : du document erroné au monument littéraire

Le disque du Clemencic Consort offre à son auditeur des poèmes de troubadours accompagnés d'extraits de *vidas* et *razos*. Son originalité tient au nouveau statut donné à ces textes, rompant avec les deux écueils qui leur étaient historiquement attachés. Ils ne sont pas présentés comme documents biographiques — ce qui évite les préventions des romanistes sur leur degré de véracité — et ils ne font pas l'objet d'un détournement mythographique dans la lignée de Nostredame. L'ensemble du projet repose sur un souci d'authenticité, illustrant notamment la thèse de l'influence « arabo-andalouse » sur l'art des troubadours⁴. C'est ce point précis qui intéresse le milieu de la musicologie médiéviste, comme en témoigne un compte rendu de la revue *Early Music* (Wright 1981, 136-137).

Dans un autre compte rendu, au sein, cette fois, d'une revue de romanistique, les disques du Clemencic Consort sont salués pour leur apport à la connaissance des troubadours, dans la continuité du disque de Thomas Binkley :

I argued for the obvious (but un-literary/philological) proposition that recorded performances of medieval lyric poetry could be useful — were necessary even — for any proper study

(classroom or otherwise) of the particular nature and problems of troubadour and trouvère lyric. [...] The Binkley recording was a first step [...] and remains a superior production in every respect : on the one hand, superior accuracy in all matters (musicological, literary-historical, linguistic) subject to verification; on the other, superior imagination and flair in matters requiring reconstruction and educated guessword. [...] *C.'s Troubadours* is, on many counts, *the best yet* : unequalled for the depth and fullness with which the material is combined and performed; unmatched for the intelligence, taste, and artistry of conception and execution — in short, a collection of performances worth many times their weight in books and articles on the subject. (Beck 1985, 419-421)

Ce qui frappe les auditeurs, lors de la sortie du disque, c'est la force de proposition de René Clemencic, qui met en pratique une hypothèse sérieuse, en tant que chercheur-praticien, au même titre que son devancier Thomas Binkley, dans un domaine où analyse musicologique et création artistique s'opposent parfois (Haines 2004, 205 et suiv.) Il s'agit d'une interprétation de l'art des troubadours tel qu'il a été transmis dans les chansonniers, consciente de la vanité s'attachant à toute entreprise de reconstitution historique⁵. Dès lors, les problèmes précédemment exposés que peuvent poser les *vidas* sont contournés : la question de leur statut au sein de l'histoire littéraire occitane est évacuée. Par pragmatisme, la reconstitution sonore s'attache à interpréter les poèmes tels qu'ils ont été transmis, au sein des premiers chansonniers, entourés des *vidas*. C'est bien l'objet artistique *chansonnier des troubadours* qui est visé et non le texte authentique, fruit de la recherche philologique classique. En évitant d'hypossasier le texte littéraire mouvant du *trobar*, les disques de René Clemencic opèrent un retour efficace à la matérialité de cette poésie, faisant primer l'expérience poétique sur la classification des textes.

Yves Rouquette, par sa participation à la mise en musique d'une telle œuvre, va plus loin que la *doxa* alors véhiculée par une anthologie comme celle de Nelli et Lavaud. Les deux anthologistes considéraient bien que les « biographies des Troubadours », si décriées, sont à lire « comme de minuscules et charmants contes », mais ils continuent à les séparer des *cansos*, en distinguant les poèmes des pièces relevant, selon eux, du « romanesque » (Lavaud et Nelli 1965, 257). René Clemencic et

Yves Rouquette s'affranchissent de cette analyse pour revenir à la forme chansonnier et rétablir le lien étroit entre poème et prose, sans oublier la part d'iconographie imprimée sur la pochette. Dès 1976, la voix d'Yves Rouquette, en s'intégrant aux instruments et au chant du Clemencic Consort, permettait de faire entendre les *vidas* et *razos* comme des monuments littéraires, à parts égales, ou plutôt en continuité avec les *cansos*, et non plus comme les documents mensongers d'une histoire travestie, embarrassant l'étude sérieuse des troubadours.

Paradoxalement, lorsqu'Yves Rouquette prête sa voix à ces versions des *vidas*, il n'est pas si éloigné de Nostredame qui, à sa façon et dans son époque, cherchait à rendre compte du chansonnier qu'il avait sous les yeux, où se mêlait poésie et prose narrative, dans un ensemble textuel et iconographique de première qualité :

Je puis asseurer vraiment avoir veu & leu deux grands tomes divers escripts en lettre de forme sur parchemin illuminez d'or et d'azur, qui sont dans les Archifs du Seigneur Comte de Sault, ausquels sont descrites en lettre rouge, les vies des Poetes Provensaux (qu'ils nommoient Troubadours) & leurs Poésies en lettre noire, en leur idiomat (Nostredame 1575, 12-13; 1913, 14)

Ce chansonnier du Comte de Sault, quoique plus ou moins identifié par Chabaneau et Anglade (1911), est perdu; mais la description qu'en donne Nostredame le rapproche des premiers chansonniers d'origine vénète, richement illustrés et qui présentent cette particularité de mêler les poèmes aux récits, en distinguant ces derniers par une encre vermillon. L'ensemble constitué par *vida*, illustration et *canso* fonctionne comme un tout⁶. Le chansonnier, dans ce cas précis, est un objet d'art dont la complexité et l'unité a de quoi fasciner des lecteurs tels que Nostredame, René Clemencic ou Yves Rouquette. La création artistique suscitée par cette rencontre est évidemment déterminée par le cadre de pensée de chaque acteur, à resituer dans son époque. Mais la mythographie de Nostredame et la recherche-action du couple Clemencic-Rouquette me semblent relever de la même démarche et procéder du même geste de lecture.

L'art du *trobar* comme expérience esthétique

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que la critique ait salué ces disques pour l'expérience artistique qu'ils proposent :

The texts are treated as an integral and important part of the performance. Of the 13 songs performed only two are given a purely instrumental rendering. The pace is unhurried (except in a rather breathless *A l'entrada del tens clar* on HM 396) : tempi are moderate, the song texts unabridged, and the stanzas often separated by lengthy instrumental passages. As a result, many songs last well over ten minutes. The whole forms a unified entertainment (albeit of mixed quality) as opposed to a succession of short pieces. [...] Reading of the 13th-14th century lives of the troubadours (known as *vidas*), recounted in a deep, sonorous voice by Yves Rouquette, alternating with songs. [...] [They] are easy to follow, enjoyable in themselves, and contribute to our appreciation of the songs. (Wright 1981, 137)

Aujourd'hui encore, l'auditeur peut être frappé de ces choix artistiques, qui donnent à l'œuvre tout son cachet : les poèmes sont chantés en entier, sur un tempo permettant leur compréhension, tandis que les effets de bourdon et l'accompagnement musical des parties récitées créent une grande unité. La performance du Clemencic Consort, par rapport à une simple anthologie de *cansos* interprétées, permet, pour la première fois semble-t-il depuis plusieurs siècles, de donner corps à l'objet d'art qu'ont transmis les chansonniers, un objet d'art vécu comme expérience :

Most noteworthy in this regard is the absence of the music-anthology approach — strings of snippets without coherence or context. Here instead, *vidas*, *razos*, and songs of individual artists, artists as individuals, are related and interwoven in sequences and proportions which allow the song and its 'background' to illuminate and enhance each others. Thus in the flux and flow of narrative and song, each complements the other, as the words and music pulse, or drift, back and forth through the mysterious alchemy where thought transforms to music, emotion into song. [...] For the appropriately initiated listener, the Clemencic Consort offers a captivating and enchanting experience of troubadour sensuality and spirituality (commensurate in excitement, exaltation, ecstasy), balanced by intellect, playfulness and wit impossible to infer from the mere printed page. (Beck 1985, 421)

Pour ce qui est des *vidas* et *razos*, elles sont parfois coupées voire mêlées⁷, ce qui fait partie des quelques reproches formulés contre le disque :

The first two readings incorporate *razos* as well. A *razo* tells how a particular song came to be composed, e.g. the well-known Calenda Maia by Raimbaut de Vaquerias. Consequently, it seems perverse to follow extracts from *razos* for Peire Vidal's Pos tornatz sui en Porenca and De chantar m'era laisatz with neither of these two, but with Baron de mon dan covit. These reservation apart, the readings are easy to follow, enjoyable in themselves, and contribute to our appreciation of the songs. (Wright 1981, 137)

Le disque, certes, ne suit pas exactement un manuscrit de référence, mais, dans l'ensemble, les *vidas* et *razos* occupent de longues plages sonores, entrecoupées de *cansos* ou bien de passages instrumentaux, qui font la part belle au texte.

L'adaptation à l'occitan moderne d'Yves Rouquette, servie par une diction particulièrement soignée et posée, permet une compréhension directe à l'auditeur occitanophone. Le coffret est accompagné d'un livret, comportant non seulement les textes originaux et les traductions des *cansos*, mais encore le texte adapté des *vidas* et *razos*. Ce dispositif, somme toute très classique, est cependant à comparer aux pratiques qui ont accompagné la naissance de la maison de disques dont est en charge Yves Rouquette, *Ventadorn*, spécialisée dans la nouvelle chanson occitane : dans les pochettes sont glissées les paroles, en graphie dite alibertine et en traduction française, ce qui fait de l'objet générique « disque occitan », dans les années 70, un moyen de diffusion et d'apprentissage efficace de la langue et de sa graphie normalisée (Zerby-Cros 2010). Le projet artistique de Clemencic, né d'un souci de respect des textes et de leur langue originale, rejoint là la pédagogie militante de Rouquette, non seulement en diffusant les textes des troubadours, donnant un poids historique et donc une légitimité à la langue occitane, mais encore en permettant l'écoute, à grande échelle, d'un occitan simple, issu de la prose brève des *vidas* et *razos*, actualisée par un des principaux poètes du moment. L'expérience est complète, qui permet de s'immerger dans un univers sonore rendant proche une poésie pluriséculaire, par-delà toute difficulté de compréhension linguistique ou de dépaysement culturel.

Formes et enjeux de l'adaptation linguistique

Traduction, adaptation ?

Toujours dans son compte rendu pour la revue spécialisée *Early Music*, le critique Laurence Wright reproche à Yves Rouquette de ne pas avoir pris le texte original des biographies, contrairement à ce qui a été fait pour les poèmes. C'est l'occasion pour lui de s'interroger sur le statut de ce texte particulier : traduction ou adaptation ?

Disappointingly, he uses his own translations ('adaptations' is a more appropriate term) into modern Occitan. [The original Provençal texts can be found in J. Boutières and A.-Schutz, *Biographies des Troubadours* (Paris, 1964).] (Wright 1981 : 137)

On reconnaît dans ces quelques lignes le poids des appellations classiques de la romanistique qui utilise régulièrement le terme *provençal* pour désigner l'ancien occitan (Salvat 1954). Mais on remarque que le passage du « provençal original » à l'« occitan moderne » est qualifié, plus que de traduction, d'adaptation. C'est là un des enjeux de la collaboration d'une des figures de proue de l'occitanisme au projet du Clemencic Consort. En proposant sa propre version des *vidas* dans un occitan compréhensible, Rouquette montre et prouve par l'exemple la continuité entre la langue des troubadours et l'occitan contemporain. Continuité mais aussi différence : c'est tout l'intérêt, non seulement de l'adaptation, mais encore de la publication simultanée des disques sur les *Troubadours* et du recueil de poésies récitées *M'Ausissi caminar cap al jorn*.

La réussite, sur ce point précis, du mouvement occitaniste, rend presque anecdotiques de tels propos. Tout exposé sur l'occitan passe par une référence aux troubadours qui, dans une société soucieuse de préséance historique comme la nôtre, permet d'étayer la revendication occitaniste contemporaine. Mais si l'on replace le coffret Clemencic dans son contexte, nous sommes précisément, au milieu des années 1970, au moment où l'idée d'une continuité linguistique et littéraire, depuis Guillaume IX d'Aquitaine jusqu'aux « poètes de la décolonisation » (Rouanet 1970), sort des cénacles lettrés pour pénétrer la société française, ne serait-ce que méridionale. C'est le moment où Yves Rouquette

monte, à Béziers, l'exposition au titre-programme « Mille ans de littérature occitane » (Lugand et Rouquette 1974). Ce geste caractéristique des anthologies occitanistes, qui consiste à réunir des extraits d'œuvres littéraires d'expression occitanes du XI^e siècle jusqu'au XX^e siècle, devient public et est plus largement diffusé⁸. La caution morale, ainsi que le travail poétique sur les *vidas* qu'apporte Yves Rouquette dans ces disques est le pendant d'une actualité éditoriale telle que la parution, chez l'éditeur national Seghers, de l'anthologie de René Nelli, *La Poésie occitane des origines à nos jours* (1972) ou du « Que sais-je ? » que Jean Rouquette a consacré à la *Littérature d'Oc* (1963).

Le sens de cette entreprise, qui cherche à démontrer l'existence d'une langue, l'occitan, et suppose son évolution régulière depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, est souligné par les commentateurs qui, tout en regrettant le choix d'Yves Rouquette de ne pas donner le texte original, trouvent un intérêt linguistique et pédagogique à l'adaptation :

The *vidas* and *razos*, however (not the songs), have been thoroughly modernized [...] This may be a drawback if one wishes to use the recordings in conjunction with study of the original *vidas*. On the other hand, comparison of the latter with Yves Rouquette's modernized versions presented here could serve *usefully to characterize and evaluate the differences between the language of the textes and moderne Occitan*. (Beck 1985, 421)

En insistant sur sa version adaptée, et non traduite, Yves Rouquette balaie certaines idées reçues sur l'occitan. Son caractère archaïque d'abord : puisque la modernité du texte proposée est irréductible à l'original, l'occitan ne peut plus être considéré comme la survivance d'une ancienne langue. Son caractère anhistorique ensuite : puisqu'il s'agit bien d'une adaptation, laissant voir la proximité et, partant, la filiation entre les deux états de langue, l'occitan contemporain n'est plus un des *patois* dégénérés d'une langue ancienne, mais bien le résultat d'une évolution linguistique similaire aux autres langues romanes. Dès lors, la forme que prend cette adaptation devient le support d'un discours épilinguistique implicite : tout le jeu d'Yves Rouquette consiste à exhiber la langue médiévale, en faisant entendre la langue contemporaine.

Adaptation phonétique, prosodique et stylistique

La première des caractéristiques de l'adaptation d'Yves Rouquette est la fidélité aux traits phonétiques et phonologiques de l'occitan contemporain. Certaines réalisations phonétiques sont tout à fait propres à l'occitan parlé, véritables schibboleths qui dénotent la volonté d'utiliser une langue authentique (*la lenga de l'ostal*), par rapport aux processus qui, par effet Buben ou volonté de standardisation liée à la modernisation graphique, masquent certains phénomènes fréquents :

- assimilation ou amuïssement consonantiques : *lo pus fòl òme* [lu'py'fò'lòme] ; *als pastors e als cans* [aspas'tuseas'còs]
- dentalisation : *pels lops* [pej'luts] ; *pus que cap d'òme al monde* [ka'ðòme]

D'autres traits concernent des évolutions phonétiques modernes tendant à rendre localisable le languedocien parlé par Rouquette :

- bascule de la diphtongue [-ju] > [-iw] : *òme foguèt de paura generacion*
- évolution de la finale tonique [-jə] > [-je] : *de sa foliá*
- labialisation de [a] > [-ɔ] : *coma se fa* ['kumɔse'fɔ]⁹

Dans le même temps, le récitant a recours à de nombreuses pauses qui lui permettent de suivre le rythme de la phrase originale, fonctionnant essentiellement par coordination. Si l'on compare une transcription des *vidas* oralisées par Yves Rouquette et la version traduite de Max Rouquette, on peut mesurer cet attachement au style paratactique¹⁰ :

en Peire Vidals si se fazia apelar lops per ela, e portava armas de lop. Et en la montanha de Cabaret el se fetz cassar als pastors ab cas & ab mastis & ab lebrers, si com om fai lop; e vesti una pel de lop per donar a entendre als pastors & als cans qu'el fos lops. (Chabaneau 1885, 66)

E Peire Vidal si se fazia apelar Lop per ela e portava armas de lop. Èt en la montanha de Cabaretz si se fes cassar als pastros ab los mastis et ab los lebrers, si com hom fai lop. E vesti una pel de lop per donar az entendre als pastors et als cans qu'el fos lop. (Boutière et Schutz 1964, 369)

En Pèire Vidal se fasiá dire lo Lop e portava un lop dins sas armas. E dins la montanha de Cabarés, per los pastres e sos chins, matís e lebrièrs, el faguèt lo lop; e vestiguèt una pèl de lop per ié faire creire que n'èra un. (M. Rouquette 1937)

e Pèire Vidal se fasiá apelar Lop / per ela // e portava armas de lop // e / dins la montanha de Cabaret se fasiá caçar // pels pastres // amb los mastins e los lebrièrs / coma se fa pels lops // e vestiguèt una pèl de lop / per donar entendre als pastors e als cans / que el / èra lop (Clemencic Consrot 1976)

Là où Max Rouquette a tendance à produire une période, avec hyperbates et énumérations (« *dins la montanha de Cabarés, per los pastres e sos chins, matís e lebrièrs, el faguèt lo lop* »), Yves Rouquette retient de l'original le grand nombre de propositions, dont l'enchaînement est souligné par les pauses : « *dins la montanha de Cabaret se fasiá caçar // pels pastres // amb los mastins e los lebrièrs / coma se fa pels lops* ». Là où Max Rouquette emploie deux pronoms anaphoriques pour éviter la répétition (« *vestiguèt una pèl de lop per ié faire creire que n'èra un* »), Yves Rouquette met en valeur cette répétition par une légère pause : (« *vestiguèt una pèl de lop / per donar entendre als pastors e als cans / que el èra lop* »).

On peut analyser cela comme un effort de diction pédagogique. Il s'agit également, et peut-être avant tout, d'un rapprochement entre la prose médiévale et le goût de Rouquette pour le conte traditionnel. C'est par son intérêt profond pour l'oralité traditionnelle, dont témoigne son « Enquête sur le folklore » dans la revue *Oc* (1964) et sa communication au colloque *Ethnographie d'Oc* (1986), qu'Yves Rouquette peut nourrir son interprétation des intonations et du rythme caractéristiques de l'art des conteurs. Si l'on prend, pour comparaison, la description des personnes collectées, à peu près à la même époque, par Daniel Fabre et Jacques Lacroix dans les Pyrénées audoises, on remarque que les conteurs ou conteuses les plus réguliers et reconnus pour leur talent, se singularisent par un débit et un rythme particuliers, une diction précise (Fabre et Lacroix, 1973, 47-59). Ce n'est pas ici le lieu d'initier une étude du style simple dans la littérature occitane des années 1960-1970, on peut toutefois esquisser l'idée d'une rencontre entre prose médiévale des *vidas*, art du conteur

traditionnel et, particulièrement dans le cas d'Yves Rouquette, style biblique¹¹.

En tout état de cause, les choix de l'écrivain occitan au moment de donner sa voix au texte des *vidas* permettent de créer un sentiment de familiarité linguistique et culturelle, grâce à cette voix chaude du conteur, à ces accents d'un occitan que les auditeurs peuvent juger « authentique », c'est-à-dire en lien direct avec les sonorités du « *patois* » de la campagne ou de la basse ville. Ce parti pris dans l'adaptation des *vidas* et *razos* rejoint les orientations artistiques de René Clemencic et, notamment, le timbre du soliste René Zosso, accentuant son *vibrato* pour chanter les troubadours. Dans une postface à la réédition d'un ouvrage savant sur Bernard de Ventadour, Yves Rouquette donne sa vision du chant des troubadours, qu'il veut tenir éloigné du chant lyrique :

[...] il n'est pas besoin d'avoir une voix de conservatoire pour [chanter Bernat de Ventadorn] : quand les poètes-chanteurs se comptent par centaines, leurs voix sont obligatoirement plus proches de celles de Trenet ou de Brassens que de celle de la Callas (Appel et Rouquette 1990, 170).

L'adaptation des *vidas* par Rouquette est un moyen de faire sortir le texte du *trobar* des lieux communs de l'art savant, pour en donner une version proche des performances artistiques communes. Cependant, c'est cette familiarité savamment construite qui permet à Yves Rouquette une certaine audace dans la conservation d'archaïsmes linguistiques.

Modernisation morphosyntaxique et conservatisme lexical

Certains traits vont dans le sens d'une modernisation complète de la langue des *vidas*, comme l'effacement des traces de déclinaison, particulièrement visible grâce à la fréquence des énoncés attributifs. Le morphème flexionnel graphique <-s> du cas sujet est systématiquement effacé (« *Bernat de Ventadorn* » ; « *Pèire Vidal* »). L'emploi des temps est aligné sur l'usage contemporain : l'imparfait remplace le prétérit quand il a un aspect descriptif (cf. Beck 1985, n. 1, 421) :

Bernatz de Ventadorn si fo de
Limozin [...] Hom fo de paubra
generacion [...] E venc bels hom
et adreichs, e saup ben cantar e
trobar (Boutière et Schutz 1964, 20)

Bernat de Ventadorn èra de Lemosin
[...] // òme foguèt de paura
generacion // filh d'un sirvent
qu'èra fornièr / qu'escaudava lo
forn per còire lo pan del castèl //
e venguèt / bèl òme / e adrech / e
sabiá plan cantar e trobar
(Clemencic Consort, 1976)

Mais, si l'on poursuit la comparaison avec la traduction de Max Rouquette, on remarquera l'effort de rendre compréhensible le lexique médiéval. Ce phénomène est particulièrement visible dans la distribution des termes *dòna*, *molhèr* et *femna* :

Peire Vidals [...] s'entendia en
totas las bonas domnas [...] e si
s'entendia en ma domna
n'Alazais de Roca Martina qu'èra
molher d'en Barral [...] En Barrals
si sabia be que Peire Vidals se
entendia en sa molher [...] e la
dona o prendia en solatz, aissi
con fazian totas las autras donas
(Chabanneau 1885)

Peire Vidal [...] s'entendia en
totas las bonas donas [...] E si
s'entendia en ma dona N'Azalais,
qu'èra molher d'En Barral [...] En
Barrals si sabia be que Peire
Vidals se entendia en la moiller
[...] e la dona ho prendia en
solatz, si coma fazion totas las
autras donas (Boutière et Schutz
1964, 361)

Pèire Vidal [...] aimava totas las
femnas [...] E parlava a Dòna
Alazais, femna d'En Barral [...] En
Barral sabia que Pèire Vidal
cortesava sa femna [...] e la dòna ne
preniá solaç, coma fasián totas las
autras dònas (M. Rouquette 1937)

Pèire Vidal [...] s'entendia
ambe las bonas dònas [...] e
[...] s'entendia / amb madòna
Azalais qu'èra molhèr d'En Barral
[...] En Barral sabia ben que Pèire
Vidal s'entendia ambe sa molhèr
[...] e la dòna o preniá en solaç
coma fasián totas las autras dònas
(Clemencic Consort 1976)

Dans sa traduction de 1937, Max Rouquette fait correspondre au terme médiéval *molher* le terme contemporain *femna* pour désigner l'épouse, conserve le nom commun *dòna* pour désigner la femme noble, et simplifie l'expression « *ma domna n'Azalais* » en « *Dòna Azalais* ». Pour sa part, en 1976, Yves Rouquette reprend

le terme *molher* en l'intégrant à la langue contemporaine, par la notation graphique de l'ouverture du <-e> final et, à l'oral, par la non-réalisation du <-r>¹².

Ce point de vocabulaire est d'autant plus important qu'il intervient dans un domaine, les désignations de la femme, soumis à la normativisation lexicale d'Alibert. En effet, l'occitan contemporain semble ne connaître que la forme *femna* pour le nom générique et dans le sens d'« épouse », et *dama* pour la désignation de qualité¹³. Dans son dictionnaire, Alibert omet, manifestement de parti pris, les formes *dama* et *madama*, qu'il considère comme des gallicismes (Alibert 1958). Il enregistre par ailleurs la forme *dòna*, qui se trouvait encore employée, dans certains dialectes, dans des sens spécifiques¹⁴. C'est un cas typique de la méthodologie prescriptive d'Alibert : s'appuyer sur un emploi diatopique particulier pour donner comme norme un lexème se rapprochant de la langue ancienne, de façon à rendre inutile un autre lexème, jugé trop proche du français (malgré les emplois autochtones de la base *dama*, comme le sens de « revenant féminin » attesté à Cahors, selon le FEW). En conservant, dans son adaptation des *vidas*, l'opposition *dòna/molhèr*, Yves Rouquette se met en conformité avec une tendance à privilégier les formes anciennes, en cohérence avec l'emploi des articles du nom propre, *na* et *en*. Dans ce cas précis, il s'agit bien d'un emprunt, dans un exercice littéraire visant un effet d'archaïsme, mais d'un archaïsme, en quelque sorte, rendu vivant. La théorie d'Alibert semble ici remotivée par une pratique artistique spécifique, faite de l'adaptation de lexèmes vieilliss mais qui restent compréhensibles pour le locuteur contemporain.

Ce goût pour l'expérimentation, pour la réactivation d'archaïsmes, se retrouve dans d'autres cas, où le terme original conservé par Yves Rouquette ne relève pas d'un point de vocabulaire si commenté par la tradition normative et n'est compréhensible, dans son sens ancien, que grâce au contexte. Il en va ainsi de la forme pronominale du verbe *entendre*, dans le sens de « courtiser une femme »¹⁵, employé trois fois dans l'extrait de la *vida* de Pèire Vidal précitée. Alors que Max Rouquette emploie à chaque occurrence un synonyme (« *aimava* », « *cortesava* ») ou d'un sens particulier du verbe *parlar* non répertorié pour la langue ancienne¹⁶, Yves Rouquette conserve systématiquement

le verbe *entendre*. Entre modernisation et conservatisme, le récitant donne à écouter un état de langue neuf, une nouvelle sorte d'occitan littéraire, nourri de ses doubles sources médiévales et orales. C'est le parler et l'art oratoire, issus d'une longue confrontation avec les traditions narratives orales, qui rendent compréhensibles de tels archaïsmes. La langue néo-classique ainsi créée estompe les frontières entre occitan hérité et occitan ancien, la présence de l'un permettant la présence de l'autre.

Conclusion

La collaboration d'Yves Rouquette avec le Clemencic Consort se situe à l'intersection de deux phénomènes. D'un côté, elle participe de la volonté de diffusion d'une culture occitane de masse, par l'usage du disque et par l'importance accordée à l'expérience sensorielle dans la valorisation de la littérature ancienne. De l'autre, en continuant une entreprise renaissantiste qui a fait de l'époque du *trobar* un âge d'or de la langue occitane, Yves Rouquette poursuit son travail à la fois linguistique et littéraire, fondé sur l'apport mutuel de la culture orale et de la littérature classique occitanes. De ce double point de vue, on peut tenter de resituer cette entreprise artistique dans deux temporalités.

À l'échelle du xx^e siècle, ce moment de l'œuvre d'Yves Rouquette est une des formes et progrès de l'occitanisme contemporain, marqué par l'œuvre normalisatrice d'Alibert et la volonté d'un rapprochement, graphique et même lexical, avec la langue médiévale, aussi bien que par la quête d'un registre littéraire prenant sa source dans une langue spontanée et localisée. Le résultat tient moins d'un exposé théorique sur l'identité de la langue occitane, que de l'expérimentation, qui renouvelle la surprise du locuteur occitanophone devant les textes narratifs médiévaux. Cela nous engage à approfondir la question des rapports aux savoirs et aux entreprises de normalisation linguistiques entretenus par les écrivains d'oc, en évitant une typologie simpliste qui opposerait des occitanistes normatifs aux régionalistes réalistes. Le cas d'Yves Rouquette paraît exemplaire, par la qualité de ses écrits, par la complexité de ses sources (orales, lettrées), par la force de son discours épilinguistique et politique

mais aussi, et peut-être surtout, par les différentes évolutions de son discours et de ses relations avec les différents acteurs du mouvement occitaniste (Chambon 2014).

À l'échelle, bien plus large, de la littérature occitane post-médiévale, il est remarquable que les traces d'une réflexion et d'un engagement sur la situation culturelle contemporaine de l'occitan puissent se lire dans une adaptation des *vidas* des troubadours. Déjà l'entreprise de Nostredame, au xvi^e siècle, par la mise en scène du même corpus, formait un discours sur l'état de la culture occitanophone et posait des questions d'actualité littéraire (Jourde 2014). Les disques parus sous la direction de René Clemencic témoignent de la permanence, ou du renouveau, d'un attrait pour l'art du *trobar* perçu comme un objet complexe, mêlant divers supports et genres ; il faut croire que la littérature occitane ait trouvé, dans ce corpus si particulier, un lieu de réflexion sur le rôle de l'écrivain et sa langue dans la société, rôle d'autant plus problématique que, de Nostredame à Yves Rouquette, l'occitan a perdu l'usage public et prestigieux qui était le sien à l'époque dont témoignent les *Vidas*.

Gilles Guilhem COUFFIGNAL
Université Paris-Sorbonne, STIH

Références bibliographiques

- ALF = GILIÉRON Jules et Edmont EDMOND, *Atlas linguistique de la France*, Paris, Champion, 1902-1910.
- ALIBERT Louis, « Lexique des gallicismes corrigés, *Glossari dels gallicismes corregits* », *Annales de l'Institut d'études occitanes*, 1958, 13-26.
- ALIBERT Louis, *Dictionnaire occitan-français, d'après les parlers languedociens*, Toulouse, Institut d'études occitanes, 1965.
- ALIBERT Louis, *Gramatica occitana*, Toulouse, SEO, 1935.
- APPEL Carl et Yves ROUQUETTE, *Introduction à Bernart de Ventadorn*, Moustier-Ventadour, Carrefour Ventadour, 1990.

- BECK Jonathan, « "Troubadours" dir. René Clemencic. Book Review », *Romance Philology*, 38, 3, 1985, 419-21.
- BOUTIÈRE Jean, et Alexander HERMAN SCHUTZ, *Biographies des troubadours : textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, A.-G. Nizet, 1964.
- CAMPS Jean-Baptiste, « *Vidas* et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un "double filtre métatextuel" ? » dans *Quand l'Image relit le texte*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, 201-19.
- CASANOVA Jean-Yves, *Historiographie et littérature au XVI^e siècle en Provence : l'œuvre de Jean de Nostredame*, Turnhout, Brepols, 2012.
- CHABANEAU Camille, et Joseph ANGLADE « Essai de reconstitution du chansonnier du comte de Sault », *Romania*, 40, 1991, 243-322.
- CHABANEAU Camille, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885.
- CHAMBON Jean-Pierre, « La "nòva poèsia occitana", le "front comun dels joves poètas" et la conjoncture politico-littéraire de 1968-1969 vue par Yves Rouquette et Robert Lafont », *Revue des Langues Romanes*, 1, 2014, 239-90.
- CLEMENCIC CONSORT, *M'ausissi caminar cap al jorn*, Béziers, Ventadorn, 1977.
- CLEMENCIC CONSORT, *Troubadours. Cantigas de Santa Maria*, Saint-Michel-de-Provence : Harmonia Mundi, 1976.
- COUROUAV Jean-François et Isabelle LUCIANI, (éd.), *La réception des troubadours en Languedoc et en France : XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- FABRE Daniel, et Jacques LACROIX, *La Tradition orale du conte occitan : les Pyrénées audoises*, Paris, PUF, 1975.
- FEW = WARTBURG Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Basel, R. G. Zbinden, 1922-1967.
- HAINES John Dickinson, *Eight centuries of troubadours and trouvères : the changing identity of medieval music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- JOURDE Michel, « Jean de Nostredame et les troubadours (1575) : l'archive, la fiction et l'actualité littéraire » dans *Copier et*

- contrefaire à la Renaissance : faux et usage de faux*, édité par Pascale Duclos-Mounier et Colette Nativel, Paris, Champion, 2014, 21-236.
- LAFONT Robert, « Le "Midi" des troubadours : histoire d'un texte », *Romantisme*, 1982, 25-48.
- LAFONT Robert, « Mistral et le mythe des cours d'amour » *Moyen Âge et littérature comparée*, 29, 1967, 185-96.
- LAVAUD René et René NELLI, *Les troubadours*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965.
- Levy = LEVY Emil, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch : Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, Leipzig, Reisland, 1894-1924.
- LUGAND Jacques et Yves ROUQUETTE, *Mille ans de littérature occitane : juillet-août 1974*, Béziers, Ville de Béziers et Musée des beaux-arts, 1974.
- MACHART Renaud, « Bernard Coutaz, éditeur phonographique », *Le Monde*, 02/03/2010, lemonde.fr.
- NELLI René, *La Poésie occitane : des origines à nos jours*, Paris, Seghers, 1972.
- NOSTREDAME Jean de, *Les vies des plus celebres et anciens poetes provençaux, qui ont floury du temps des comtes de Provence*, A. Marsilii, Lyon, 1575.
- NOSTREDAME Jean de, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. Camille Chabaneau et Joseph Anglade, Paris, Champion, 1913.
- PIC François, « La démarche anthologique dans le processus de constitution de la Littérature occitane », dans Czernilofsky, Barbara, Roviró, Bàrbara, Cichon, Peter, Hoinkes, Ulrich, Tanzmeister, Robert (éd.), *El discurs sociolingüístic actual català i occità. Lo discors sociolingüístic actual catalan e occitan. Colloqui amb motiu del 60 aniversari de Georg Kremnitz*, *Deutscher Katalanistenverband*, Wien, Praesens Verlag, 2007, 29-80.
- PILLET Alfred et CARSTENS Henri, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- RAYNOUARD François-Just-Marie, *Choix des poésies originales des troubadours*. Paris, Didot, 1820.

- ROUANET Marie, *Occitanie 1970, les poètes de la décolonisation : anthologie*, Honfleur, P.J. Oswald, 1971.
- ROUQUETTE Jean, *La littérature d'oc*, Paris, PUF, 1963.
- ROUQUETTE Max, *Cronica legendària das troubadours*, Mount-Peliè, Calendau, 1937.
- ROUQUETTE Yves, « Un écrivain occitan face à la culture populaire », *Folklore*, 39, 2-3-4, 1986, 73-85.
- SALVAT Joseph, « Provençal ou occitan ? », *Annales du Midi*, 1954, 229-41.
- TDF = MISTRAL Frédéric, *Lou Trésor dóu Felibrige : ou dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne*, Genève, Slatkine, 1979.
- WRIGHT Laurence, « Reviewed Works : "Troubadours" by Clemencic Consort, René Clemencic ; "Thibaut de Navarre" by Atrium Musicum de Madrid, Gregorio Paniagua », *Early Music*, 9, 1, 1981, 134-37.
- ZERBY-CROS Annie, « Ventadorn ou l'aventure d'une maison de disques occitans à Béziers », *Lengas*, 67, 2010, 55-75.

NOTES

1. Les éditions Harmonia Mundi n'ayant pas fait l'objet, à ce jour, d'études précises, voir la nécrologie de son fondateur, Bernard Coutaz, dans le quotidien *Le Monde* (Machard 2010).
2. Sur l'aventure de la maison d'édition phonographique Ventadorn, fondée par Yves Rouquette, voir Zerby-Cros 2010.
3. L'aspect mythographique, ou du moins le détournement de textes originaux vers un autre de type de création littéraire, a longtemps été la source d'une mécompréhension de l'œuvre de Nostredame. Qualifié d'« impudent faussaire » par ses éditeurs Anglade et Chabaneau, il faut attendre les travaux de Jean-Yves Casanova (2012) et Michel Jourde (2014) pour montrer la cohérence littéraire de l'œuvre de Nostredame et l'inadéquation des termes de « faux » ou « supercherie » pour ce cas précis.
4. Thèse particulièrement vulgarisée par les écrits d'Henri Davenson, pseudonyme du latiniste Henri-Irénée Marrou.

5. « Une reconstitution satisfaisante de la pratique musicale médiévale n'est jamais possible » (Clemencic Consort 1976). Voir Haines 2004, 246.
6. Le rôle de l'iconographie dans cet ensemble complexe a été mis en lumière par Jean-Baptiste Camps (2013).
7. Notons que, malgré la démarche globale de René Clemencic, le texte même des *vidas* et *razos* continue de pâtir de son déclassement historique : il n'est pas aussi sacré et intouchable que celui des poèmes.
8. Sur le rôle particulier que prend le geste anthologique dans la constitution du corpus littéraire occitan, voir l'article de François Pic.
9. Un autre trait, la vocalisation des marques du pluriel ([sajkã'n'sus] ; las autras gents [la'zawtroj'ʒen] ; pels pastres [pej'pastres] : los pastors [lujpas'tus]), par sa systématique, pose la question du travail linguistique de Rouquette : le [-s] étant réputé ne pas se vocaliser devant consonne occlusive sourde, ces formes peuvent être perçues comme hypercorrections dialectalisantes, à moins qu'elles ne soient effectivement héritées. Dans quelle mesure la langue de Rouquette procède-t-elle d'une (re)conquête linguistique ?
10. Les citations synoptiques qui suivent mettent en regard les adaptations des deux poètes avec les éditions savantes.
11. Les mêmes questions peuvent se poser à propos de Jean Boudou, dont le style simple est souvent perçu, de façon un peu réductrice, comme un acte militant, celui de rendre accessible une nouvelle prose occitane.
12. Le terme médiéval *molher* a certes perduré dans certaines régions, mais dans un sens différent (« maîtresse de maison »), ou bien dans des dérivés *domme desmolherat*, « célibataire, veuf » (FEW, VI, 200).
13. Voir ALF, VIII, 376 *belle dame* et XII 548A *ma femme, femme*.
14. « Grand-mère », « jeune fille », « fillette » « bru », « sorcière » (FEW, III, 124).
15. Voir Levy 3, 53b.
16. Voir Levy 6, 84b et TDF.

