

Lei cascaveus de l'estiu (Les grelots de l'été)

Philippe Gardy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/3533>

DOI : [10.4000/praxematique.3533](https://doi.org/10.4000/praxematique.3533)

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1985

Pagination : 137-149

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Philippe Gardy, « Lei cascaveus de l'estiu (Les grelots de l'été) », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 5 | 1985, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/3533> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.3533>

Tous droits réservés

LEI CASCAVEUS DE L'ESTIU (LES GRELOTS DE L'ETE)

A propos de trois émissions télévisées*

Au moment même où le gouvernement français, après de longues tergiversations, faisait mine de s'intéresser au "problème" (?) des "langues régionales" (1), les trois chaînes nationales de la Télévision française de service public, TF 1, Antenne 2 et FR 3, donnaient curieusement à contempler le spectacle de ces langues mises en scène. Trois "dramatiques", dotées de moyens financiers d'origine et d'ampleur fort différentes, faisaient entendre des paroles prononcées dans l'une de ces langues régionales, au statut par ailleurs très fluctuant dans les textes officiels (2), l'*occitan*. Événement jusqu'à un certain point, cette irruption, parfois massive, d'une langue mise en invisibilité par la diglossie, fut aussi un parfait "non-événement" : la presse, à de rares exceptions fort anodines, ne se fit pas l'écho de cette substitution à rebours... Cet étrange silence soigneusement entretenu, comparé à la (modeste, il est vrai) tempête de protestations soulevée par les mesures gouvernementales mentionnées plus haut, nous paraît mériter d'être interrogé : comme si, à parler de ces "langues qui n'en sont pas", des plaies incomplètement refermées redevenaient soudain cuisantes, alors même que, *parlées* sur les écrans de télévision, ces mêmes langues, inaudibles ou inouïes, passaient totalement inaperçues...

Nos trois dramatiques, à dire vrai, firent entendre sur ce point des langues que l'on n'a pas coutume de considérer comme telles, des voix assez discordantes : à l'évidence, la parole occitane y relevait de présupposés différents, sinon divergents. Et ses manifestations, brèves ou plus fournies, faisaient référence à ces présupposés que rien ni personne n'avait en charge d'explicitier. Sans aucun doute, c'est le caractère historique des émissions qui justifiait, dans chacune d'elles, l'utilisation plus ou moins massive de l'*occitan*. Le *Serment*, de Stello Lorenzi, Marcel Jullian

et Roger Kahane, a pour cadre Montpellier et le bas Languedoc dans le cours du XVI^e siècle. Les *Mémoires* de l'étudiant en médecine bâlois Thomas Platter en constituent le prétexte. *L'An Mil*, en trois épisodes, de Jean-Dominique de la Rochefoucauld (avec Georges Duby), se déroule dans la montagne pyrénéenne, à l'aube du deuxième millénaire. La *Révolte des Cascavèus*, de Jean-Philippe Monier (sur un texte de Robert Lafont), retrace les troubles survenus à Aix-en-Provence en 1630, lorsque fut retiré au Parlement le droit d'organiser la levée des impôts. Dans chaque cas, l'utilisation de l'occitan est donc à mettre en relation avec l'*authenticité* des événements, des hommes et des lieux : c'est parce que le processus diglossique a installé la langue dominée dans un passé d'usage révolu que celle-ci peut avoir droit de cité dans les conversations. L'effet recherché, globalement, est un effet de réel : il y a quelque chose de la fameuse définition des mots croisés, *oc*, "langue morte", dans cette référence. A travers une telle opération, le réel mis en oeuvre renvoie d'abord à un certain exotisme temporel, plus ou moins combiné d'éloignement géographique ou culturel : la parole occitane désigne un lointain historique dont la compréhension contemporaine ne saurait être totale. L'occitan est bien ici un signe d'opacité préliminaire, un *idiotisme* dont la signification réside avant tout dans ce qu'il peut avoir d'impénétrable.

A ce point, il devient impossible de considérer conjointement nos trois dramatiques : les stratégies linguistiques déployées y sont très dissemblables, malgré d'indéniables parentés d'intention sur lesquelles il faudra revenir. Le *Serment*, de toute évidence, se distingue des deux autres émissions par l'effacement à peu près complet de la langue dominée qui s'y trouve effectué. Cet effacement, soulignons-le d'emblée, paraît être le résultat d'une démarche tout à fait déterminée : l'un des acteurs, Guy Vassal (interprète du personnage de Pierre de Sas), par ailleurs associé au projet depuis ses origines, a souligné qu'il s'agissait, dans cette émission comme dans celles de la même série qui doivent lui succéder, de proposer une image de la réalité languedocienne dégagée de tout "folklore" : la langue du lieu, comme l'"accent méridional", en conséquence, ne devaient y tenir aucune part, sous peine que soit très profondément altérée la qualité de l'ensemble (3). On sait par ailleurs que la Région Languedoc-Roussillon a participé pour une somme d'argent non négligeable au financement de cette

émission. Dans le texte diffusé à l'antenne le 12 juin 1985, un seul mot suffit à signaler l'existence d'une autre langue dont la réalité suggérée est aussitôt effacée : un "gramaci" (d'ailleurs provençal beaucoup plus que languedocien) dont l'émergence est l'occasion d'une élégance un peu mièvre, bien vite oubliée... Quant à l'"accent", il se trouve réservé au seul personnage -secondaire- de l'apothicaire Catalan, un marrane établi à Montpellier dont les origines sont signalées par un français vaguement ibérisé quant à son profil phonétique.

Ce double refus linguistique -celui du "réalisme" : un Montpellier multilingue, où l'occitan se mêlait au latin, au français et à d'autres langues méditerranéennes; celui du "folklore" : un bas Languedoc "pagnolisé", de toute façon peu conforme à ce qu'il pouvait être au XVI^e siècle finissant- s'appuie sur une réécriture de l'histoire des langues en fonction des procédures de normalisation abouties ou sur le point d'aboutir. La référence occitane apparaîtrait bien ici comme un obstacle, c'est-à-dire non seulement une concession idéologique, mais encore, et surtout, un élément obscurcissant, surajouté sans motif alors même qu'il s'agissait d'illustrer, à usage externe autant qu'interne, les "grandes heures" d'une région en quête de ses repères et de ses marques "modernes". Le *Serment*, histoire d'amour et de mort sur fond d'histoire "régionale", recherche des effets d'une autre sorte que ceux engendrés par la mise en confrontation des paroles et des "accents" : les valeurs exaltées par l'aventure de Thomas et de Zani, la jeune juive, y sont senties comme antinomiques de celles que pourrait suggérer une localisation linguistique plus réaliste des paroles échangées.

L'*An Mil* -dont on ne prendra en compte par commodité que le troisième et dernier épisode, "La Naissance"- repose sur une conception du récit historique à l'évidence tout à fait différente : au romanesque de valeurs exaltées à des fins d'édification contemporaine, le téléfilm de Jean-Dominique de la Rochefoucauld préfère la démarche scrupuleuse de l'historien, voire de l'archéologue, désireux de restituer avec la plus grande exactitude un lieu, des gestes, des situations, une culture. La presse a unanimement souligné ce souci du détail, parfois au détriment de l'intérêt dramatique : alors que le *Serment* compose, à partir d'ingrédients d'o-

origine diverse, un récit édifiant, *l'An Mil*, par accumulation de réalités soigneusement choisies et articulées, s'évertue à susciter une sorte de dépaysement du quotidien. Dans cette entreprise très concertée, l'élément linguistique joue un rôle de premier plan : dans le troisième épisode, le volume des conversations se trouve équitablement partagé entre les deux langues employées couramment par les protagonistes, le français et l'occitan, de telle sorte qu'un sous-titrage a été nécessaire afin que des moments importants de l'action ne puissent pas échapper au téléspectateur. Comme les costumes d'Anne-Marie Marchand (à qui l'on doit également, entre autres choses, ceux du *Retour de Martin Guerre* de Daniel Vigne (4)) ou le château de Roquetaille, entièrement construit par le décorateur-architecte Emilio Ghigo dans le site pyrénéen de la Hourquette d'Ancizan, le jeu de l'occitan et du français est à mettre au compte de cette recherche minutieuse de la vérité à laquelle rien, en apparence, ne saurait être sacrifié.

Mais l'analogie ne peut pas être poursuivie davantage : l'occitan -un gascon pyrénéen certainement d'usage encore quasi quotidien dans tel ou tel village-, contrairement à nombre d'autres composantes de *l'An Mil* reconstitué, joue un rôle ambigu, dans lequel la part du présent paraît beaucoup plus considérable, sans que cela y soit jamais avoué. Plusieurs séries de faits aident à mieux appréhender ce "malaise" souterrain, cette "mauvaise conscience" par ailleurs pleine de bon vouloir :

** la distribution des langues dans le dialogue*

Si l'occitan est présent de façon tout à fait inhabituelle dans *l'An Mil*, cette présence n'est possible qu'en rapport avec celle du français (très accessoirement du latin : effet de réel ici encore). Ce rapport s'inscrit régulièrement dans deux types de situations aisément repérable : alternance de scènes dans l'une ou l'autre langue; plus rarement, dialogues "bilingues". Des "rôles" sont ainsi assignés aux langues, qui font écho sonore à la trame narrative et, plus largement, à l'économie dramatique du film.

** le rapport des langues aux personnages et aux groupes*

L'occitan, dans ce système à deux éléments, a pour évidente fonction de rendre plus immédiatement perceptible l'identité historique et dramatique de certains groupes de protagonistes, en opposition

à d'autres. Le changement de langue, en l'occurrence, *fait signe* : l'occitanophonie, par le renvoi qu'elle implique au sous-titrage, désigne immédiatement les habitants de Roquetaille, le fief dont Guillaume, le jeune seigneur vassal du comte d'Aquitaine, a pris possession et sur lequel il s'efforce désormais d'assurer sa prééminence en obtenant que ses habitants libres se recommandent à lui. Langue du dedans, langue du coeur de la montagne, face au français extérieur, porteur d'ouverture et d'ailleurs.

* *la mise en scène des langues*

Les langues, dans leur distribution, sont "travaillées" diversement, et ce travail évoque les groupes qui les pratiquent sur l'écran. Le français ne présente aucune caractéristique particulière : il est langue littéraire, accordée, comme il se doit, aux exigences de la dramaturgie contemporaine. Langue spectaculaire, fortement et rigoureusement normée, faite pour être reçue, parce que fidèle au code attendu et peaufiné par une longue et riche tradition, théâtrale, puis cinématographique et télévisuelle. Le français est *écriture*, d'abord; ensuite, *oralisation* contenue. Tout autre est le profil de l'occitan : langue locale, hyperlocale même, il n'est l'objet d'aucun soin particulier, en tout cas d'aucun de ceux appliqués au français, ou peu s'en manque. Le gascon pyrénéen des habitants de Roquetaille, fortement teinté de français à certains moments -aboutissement actuel de la diglossie en cours-, n'a pas grand chose à voir avec la langue policée des autres catégories de personnages. Il est donné à entendre "tel qu'en lui-même", sans qu'un véritable travail de dramatisation linguistique ait été effectué à son endroit. Il est ainsi, et doublement, langue *sauvage* : langue du cri -on pourrait comptabiliser le temps que durent en cette langue les disputes-, langue du jaillissement terrien et quelque part animal. Paradoxalement, cet occitan pas -ou peu- travaillé ni modelé par les techniques de la parole portée, rejoint l'image que la distribution des langues lui assigne dans l'*An Mil* : celle d'une parole fruste, à l'état brut, directe, parce que directement liée à l'âpreté des temps et des paysages, à la difficile ascension des hommes vers l'amélioration des conditions de leur existence quotidienne. Le sous-titrage n'a pas seulement pour fonction d'établir une continuité de compréhension pour ceux qui ne seraient pas capa-

bles de saisir la signification des parties dialoguées en occitan; il rend cette parole mal domptée intelligible, dans l'acceptation la plus pleine du terme : du chaos indifférencié des sons et des mots à l'organisation patiemment policée de la langue reconnue comme telle.

Le troisième élément du triptyque envisagé, la *Révolte des Cascavèus*, repose sur une distribution linguistique quantitative assez proche de celle utilisée dans le troisième épisode de *l'An Mil* : ici encore, nous avons affaire à une alternance rigoureusement instaurée des deux langues (dont le titre même de l'oeuvre épouse la structure). Mais cette alternance est fondée sur un système de reculs et de décalages complexe dont *l'An Mil*, pour d'évidentes raisons de totale fidélité historique revendiquée, ne pouvait intégrer les discontinuités. La pièce de Robert Lafont, partiellement réécrite en fonction des exigences dramaturgiques formulées par le Centre Dramatique Occitan de Provence que dirige André Neyton, est structurée par un double jeu sur le rapport dialectique entre les langues. Français et occitan y sont, dans la fiction de 1630, opposés en termes souples de pouvoir et de non-pouvoir : dans le récit des événements, les révoltés sont connotés d'occitanophonie aixoise, tandis que les autorités, autour de Richelieu, utilisent le français. Ce premier système d'oppositions, qui peut d'ailleurs subir nuances et réfections circonstanciées qu'il serait beaucoup trop long d'analyser ici (5), en recouvre un deuxième, qui renvoie à la mise en abîme des temps et des lieux : sur les événements rapportés, un commentaire dramatique distancié, à plusieurs siècles d'intervalle, met en scène le conflit de 1630. Cette veine, à la fois plus didactique et plus directement branchée sur l'actualité des années 1970-80 (6), sert de contrepoint à la pleine occitanophonie populaire d'Aix au premier tiers du XVII^e siècle. La boucle du temps recréé se boucle sur un nouvel épisode de la diglossie franco-occitane que le *Serment* et *l'An Mil* ne prennent pas en compte, sinon négativement : l'effacement volontaire, sinon volontariste, de cette diglossie même, par la promotion publique d'un occitan (ici, d'un provençal, *stricto sensu*) "majeur". Cet avatar linguistique pèse bien évidemment sur les événements rapportés : c'est bien à partir de lui que l'his-

toire, dans tous les sens du terme, se trouve mise sur la sellette, "redressée", et c'est également à partir de lui qu'est instaurée la distance ironique dont la permanente reprise constitue le *fil* même de la pièce. La *Révolte des Cascavèus* ne brode pas, comme le *Serment*, la réalité historique d'une époque de récits amoureux et de palpitantes aventures; elle ne s'évertue pas davantage, sur le modèle de l'*An Mil*, à restaurer, minute après minute, dans une temporalité et une culture retrouvées à grand prix d'exactitude et de minutie, les faits et gestes d'un moment révolu. Tout est ici fondé sur l'écart creusé par l'humour entre 1630 et le moment de la représentation, écart et humour appuyés pour l'essentiel sur le jeu des langues et le renversement temporaire des hiérarchies sociolinguistiques.

Sur le petit écran, les effets suggérés par l'organisation linguistique du texte de la *Révolte des Cascavèus* n'apparaissent pas toujours dans le plein de leur efficacité souhaitée : les moyens mis en oeuvre, indéniablement, sont sans commune mesure avec ceux mobilisés pour le *Serment* ou pour l'*An Mil* (dont on a cependant souligné dans la presse spécialisée qu'"il n'avait pas coûté plus cher qu'un Maigret" (7)). Le compromis entre théâtre filmé et "dramatique" choisi (subi ?) par le réalisateur apparaît comme une cote mal taillée : soulignés trop crûment, les effets humoristiques y deviennent parfois peu crédibles, et la mise cul par dessus tête des hiérarchies sociolinguistiques peut y perdre de sa force pour ne plus qu'un procédé trop systématique. Plus profondément, à vouloir à tout prix être entendu comme tel, l'occitan finit par s'effacer dans le bruissement des cris et des chants, comme dans l'*An Mil*. En devenant *couleur sonore*, la langue s'efface et se confond avec son environnement pittoresque.

Trois dramatiques télévisées, trois "politiques de la langue" mises en oeuvre, alors même que rien ne semblait favoriser une telle éclosion ! Passons rapidement sur le *Serment*, dont les promoteurs ont sans aucun doute choisi d'imposer la normalité française. Choix banal, complètement anodin même, s'il ne s'agissait pas là d'une émission "sponsorisée" par la Région Languedoc-Roussillon, et des-

tinée à faire mieux connaître, *intra* comme *extra muros*, l'histoire de cette région même : la mise à l'écart très concertée de toute référence d'ordre linguistique et sociolinguistique, la mise entre parenthèses concomitante de tout ce qui pouvait toucher à la *parole régionale*, méritent d'être relevées. Ces références ont été senties comme des obstacles, des éléments perturbateurs susceptibles de nuire à la réception de l'ensemble. Parce qu'elle n'est plus, socialement, ce qu'elle a pu être, la "langue régionale" ne paraît plus pouvoir être perçue positivement par la très grande majorité du public de la télévision; par ailleurs, sa manifestation pourrait entraîner une perception faussée de la "réalité régionale" qu'il s'agissait de rendre sensible au plus grand nombre. L'effacement de la diglossie au profit d'autres sortes de conflits -religieux, politiques, etc- repose sur un constat : le conflit linguistique n'a plus de *sens*, il ne produit plus rien qui soit immédiatement décodable comme tel, mais uniquement, au "mieux", des effets pervers. L'écriture télévisuelle du *Serment* devait donc être une écriture du conflit réglé, absent, définitivement refermé dans les tréfonds du passé. Le "gramaci" ornemental n'est plus qu'un motif pittoresque, une marque de "vieux français", lorsqu'il s'agit de conter fleurette, un léger parfum suranné.

L'*An Mil* offre une image beaucoup plus complexe de la réalité historique dont le *Serment* fait délibérément l'économie : les langues, nous l'avons noté, y sont sans relâche mises en présence, sinon en concurrence. Mais, si le conflit suggéré de la sorte et longuement entretenu fait indiscutablement référence à telle ou telle réalité de l'époque évoquée, il emprunte pour l'essentiel ses éléments constitutifs aux siècles postérieurs : la diglossie franco-occitane, curieusement, est réactivée pour illustrer des conflits qui lui sont pour une très large part antérieurs. Cette utilisation "pédagogique" du conflit linguistique est intéressante; elle laisse en effet supposer que celui-ci est à la fois suffisamment présent quelque part dans les esprits pour pouvoir être remis en scène, et qu'il est dans le même temps suffisamment vidé de ses substances vives pour pouvoir être rapporté à d'autres sortes d'événements et de situations. Réactivation et banalisation

font donc ici un étrange bon ménage dont on peut simplement se demander jusqu'à quel point il est susceptible d'être interprété convenablement par le téléspectateur : l'exactitude dialectale de l'occitan gascon utilisé par certains des protagonistes ne fait-elle pas allusion à des "réalités" étrangères au film lui-même, en tout cas difficilement décodables dans son seul contexte ?...

On peut penser que c'est précisément une telle ambiguïté qu'ont cherché à éviter l'auteur et le réalisateur de la *Révolte des Cascavèus* en bâtissant leur propos central autour d'une véritable pédagogie du conflit linguistique. Désocculturer un moment d'histoire et délier les noeuds d'une substitution linguistique y sont conçus comme deux moments indissolubles d'un seul et unique propos. La "leçon d'histoire" proposée y a pour correspondant une "leçon de choses linguistiques", et l'une comme l'autre s'appuient sur des distances de temps et d'humour pour parvenir à leurs fins. Nous nous trouvons à l'exact point de départ du *Serment*, mais la mise en perspective effectuée prend l'exact contre-pied du film de Lorenzi, Jullian et Kahane. Le conflit là-bas refermé soigneusement demeure ici entrouvert, sinon ouvert. Mais cette ouverture est essentiellement pédagogique : on pourra toujours s'interroger sur l'efficacité d'une telle démarche, sauf à voir dans l'équipée pathétique des "Cascavèus" une remise en circulation du désir de parole occitane, *mutatis mutandis*. La critique de l'histoire, appuyée sur une documentation sérieuse (8) et débouchant sur une interprétation renouvelée d'un moment clé de la vie provençale, conduit ainsi à une sorte de mise en regret de la diglossie : la langue "hors d'usage" est soudain convoquée pour engendrer de nouveaux usages, et non pas seulement pour symboliser des retours vers l'origine. On peut bien sûr se demander si la vision proposée par FR 3 de la *Révolte des Cascavèus* permettait d'appréhender correctement cette démarche de réversibilité libératrice de la parole ; mais poser une telle question revient, au bout du compte, à envisager une autre partie du problème initialement soulevé : tant il est vrai que mettre en scène publiquement et pour ainsi dire officiellement une langue dominée telle que l'occitan revient inmanquablement à prendre parti dans le processus diglossique à l'oeuvre et

à faire le choix, volontaire ou non, d'une stratégie qui épouse ou met en suspicion la résolution entérinée du conflit.

Tel est bien, en dernier ressort, le sens des trois émissions télévisées brièvement évoquées : chacune constitue une intervention à propos de la diglossie franco-occitane, par le fait même qu'elle donne à voir et à entendre une certaine "vision" du conflit linguistique. Le "silence" enregistré très généralement à propos de l'utilisation de l'occitan dans deux de ces émissions (puisque le *Serment* refuse toute confrontation sur ce point) n'a rien de très étonnant : la langue dominée n'a d'autre statut sur le petit écran que celui d'accessoire, inscrit dans une stratégie qui l'englobe et le réinterprète. Que sont les occitanophones de l'*An Mil* ou de la *Révolte des Cascavéus* ?... Les témoins historiquement situés d'une déchéance linguistique. Les premiers concourent à la mise en spectacle d'un "événement", d'une suite d'événements ; les seconds aident à mieux dégager le sens jusqu'alors interdit d'un épisode peu connu, mais lourd de signification plus générale, de l'histoire de Provence. Le jeu qui se joue, plus que celui de la compréhension ou de la non-compréhension des paroles prononcées, n'est-il pas d'abord celui du statut de ces paroles relativement au sujet qui les perçoit ? La *part d'autre* appréhendée dans cet occitan inattendu (au sens le plus fort du terme) l'emporte-t-elle sans conteste sur la part que le sujet y peut retrouver de lui-même, en reflet nostalgique ou en désir ? En d'autres termes, l'*étrangeté* de la langue remise en scène l'espace d'une fiction historico-culturelle est-elle définitivement scellée, ou recèle-t-elle encore une proportion suffisamment importante de connivence partagée pour être perçue comme une composante du sujet pris dans son devenir ? A produire un bruissement de sens, nos trois dramatiques, dans leurs contradictions mêmes, ont-elles fait autre chose que de res-susciter les échos ultimes d'une conversation définitivement interrompue ?

Le désarroi et les certitudes exprimées par nos trois émissions télévisées de l'été 1985 sont à mettre en rapport avec cette ambiguïté énigmatique dont Jean-Claude Milner, dans un curieux "Post-scriptum" à son récent et fort lu *De l'école* proposait la

formulation suivante : " [...] la réalité -regrettable ou pas- est que très peu de gens peuvent revendiquer véritablement ces langues [= les langues régionales] comme une authentique langue maternelle, car le propre d'une langue maternelle, c'est que le sujet la parle et la tient, pourrait-on dire, de naissance : ce qui n'est vérifié que pour quelques langues régionales [...]" (9) On devrait s'interroger sur la notion de "langue maternelle", mise en oeuvre dans ce texte de façon probablement trop téméraire; on devrait également questionner les circonstances qui ont entraîné la rupture mentionnée par Jean-Claude Milner et considérée par lui comme irrémédiable (puisqu'elle n'est susceptible de recevoir aucune réparation venant de l'école : " [l'école] n'a pas à proposer de substituts de langue maternelle à ceux qui, par fantaisie, ont décidé que le français, qu'ils parlent depuis leur naissance, ne suffisait pas à leurs rêves" (10)). Mais un fait demeure : la diglossie franco-occitane s'inscrit aujourd'hui, très majoritairement, dans un contexte où la réalité quotidienne des échanges langagiers n'obéit que fort peu à son propre fonctionnement. La télévision, comme l'école, se trouve confrontée, historiquement, à ce vide (les "rêves" dont parle Jean-Claude Milner), mais ce vide, lui-même, n'a d'existence que parce qu'il est accroché plus ou moins solidement à une construction d'histoire capable d'en expliquer la présence "étrange", donc de le légitimer, en partie pour le moins. Construction tournée vers le passé, mais aussi construction projetée vers l'avenir. *L'An Mil* prend en charge cette hésitation ambivalente; le *Serment* la rejette sans discussion; la *Révolution des Cascavèus* se nourrit d'utopie sociolinguistique, en s'appuyant sur un renversement des hiérarchies entérinées par les institutions contrôlées par l'Etat, dont la télévision, comme l'école, fait partie intégrante (pour peu qu'on ne réduise pas l'Etat à ses structures les plus visibles, quelles que puissent être les redéfinitions à venir de ces institutions). Dans tous les cas, le sens produit demeure largement problématique. Statuer à propos de cet indécidable *a priori*, comme le font Jean-Claude Milner et les auteurs du *Serment*, revient à immobiliser autoritairement la parole et la "langue" à partir de références improductives, érigées en *loi* intangible. Laisser bouger, ne serait-ce que faiblement, cette ombre

portée sur la "langue", par simple (et abondante) citation de discours (l'*An Mil*), ou par explicitation, parfois pesante, des conditions de production de cette immobilisation (la *Révolte des Cascavèus*), c'est au contraire rendre possible, en le nourrissant de substances antagoniques, le travail de l'histoire et de la culture. Le tout étant évidemment de déterminer les limites d'une semblable opération : la mise en scène d'une parole occitane sur les écrans de télévision, si elle ne règle rien, constitue un élément parmi d'autres d'un tel dispositif. Peut-être prendra-t-elle un jour le poids de sens actif dont elle semble actuellement dépourvue, puisqu'elle s'attache ici essentiellement, sinon totalement, à des *fictions*. La question du rapport entretenu par ces fictions avec le devenir des pratiques linguistiques plus ou moins directement contrôlées par l'Etat ou les pouvoirs est, quant à elle, directement *politique* : puisqu'elle dépend des interdits édictés, des possibilités accordées, partant, des paroles (re)prises ou abandonnées au filet des conversations et de leurs diverses reproductions.

- * L'*An Mil*, I : "Le Voyage", TF 1, 30 mai 1985; II : "La Bataille", TF 1, 6 juin 1985; III : "La Naissance", TF 1, 13 juin 1985.

Le *Serment*, Antenne 2, 12 juin 1985.

La *Révolte des Cascavèus*, FR 3, 13 août 1985.

On pourra consulter : Georges DUBY, l'*An Mil*, Paris, coll. "Archives", Gallimard/Julliard, 1967, rééd. 1985; Robert LAFONT, la *Révolte des Cascavèus*, Centre Dramatique Occitan de Provence, s.l., 1977.

NOTES

- 1 - On consultera sur ce sujet la presse nationale et régionale française des mois de juillet et d'août 1985 (par exemple la série d'interventions polémiques dans le *Monde* de Jean-Pierre PERONCEL-HUGOZ).
- 2 - Les remarques de Henri BOYER ("A propos du statut des langues en France. De la dénomination comme pratique politique", *Lengas revue de sociolinguistique*, 12, 1982, p. 89-93) demeurent pour l'essentiel tout à fait opérantes.
- 3 - On se reportera aux collections du *Midi Libre* et du *Journal de Montpellier* des années 1984 et 1985, où figurent en bonne place les déclarations ici mentionnées.
- 4 - Cf. Natalie Zemon DAVIS, Jean-Claude CARRIERE, Daniel VIGNE, le *Retour de Martin Guerre*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- 5 - Le texte imprimé en 1977 paraît aller, sur certains points, beaucoup plus loin que celui retenu pour l'enregistrement de la version télévisée.
- 6 - Ces allusions ont été très atténuées dans la version télévisée.
- 7 - Cf. les quatre pages très documentées de Patrice CANETTE, dans le *Pélerin*, n° 5347, du 24 mai 1985.
- 8 - En particulier l'ouvrage de René PILLORGET, *les Révoltes populaires en Provence entre 1596 et 1715*, Paris, Pedone, 1976.
- 9 - Jean-Claude MILNER, *De l'école*, Paris, Seuil, 1984, p. 144.
- 10- *Ibid.*, p. 145.