

« Deux langues, c'est deux clés pour ouvrir le monde ». Roland Pécout
[Écrire en situation bilingue, Christian Lagarde (éd), Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003, CRILAUP / Presses Universitaires de Perpignan, 2 vol, vol I, 2004, pp. 167 – 182.]

En guise de préambule

Né en 1949 dans la Provence rhodanienne, Roland Pécout a produit une œuvre abondante et multiforme, en grande partie inédite, dispersée dans des supports de publication extrêmement variés, qui utilise deux langues, le français et l'occitan¹.

Il faut noter la spécificité du rapport diglossique entre ces deux langues : nous ne sommes pas là dans un simple rapport de bilinguisme, comme le suggère le titre de ce colloque, mais dans une situation sociale d'inégalité de statut linguistique². En cela la question du choix de la langue d'écriture dans laquelle s'inscrit cette communication est indissociable de celle de la réception de l'œuvre.

Le parti-pris de Pécout d'utiliser dans son écriture alternativement ou conjointement ces deux langues soulève une quantité importante de problèmes et pose plus de questions qu'il n'en résout. Nous présenterons ces interrogations à partir d'un double corpus, l'œuvre de création de Pécout et les propos relativement nombreux qu'il a pu tenir sur ses choix linguistiques. :

Comment analyser la répartition des œuvres en fonction de la langue d'écriture ?

L'écrivain, quoi qu'il s'en défende, peut-il échapper à la diglossie et à ses contraintes, ou celle-ci est-elle un piège incontournable ? On peut à cet effet confronter les déclarations de l'écrivain sur ses choix linguistiques et les paradoxes, voire les contradictions que révèlent ces propos.

En ce qui concerne les œuvres bilingues, quelles formes revêt ce bilinguisme : réécriture du texte dans l'autre langue, et selon quelles modalités ? ou bien (dans le théâtre), alternance des deux langues ?

Enfin, nous voudrions replacer le questionnement qui est au cœur de ce colloque dans le cadre plus général qui nous est apparu à l'issue de nos recherches sur l'écriture de Pécout (Verny, 2002), celui de la conciliation des contraires et de la recherche des portes et des passages.

1- Quelques éléments quantitatifs pour une approche globale du bilinguisme dans l'œuvre.

Types de textes	oc	fr	bil	Trad.ultérieure
Recueils poétiques	2		2	
Poèmes isolés	60			5
Romans	2			1
Prose poétique	2 (<i>Portulan</i>)			2
Nouvelles	4	1		1 (du fr. vers l'oc)
Pièces de théâtre			5	
Traductions	5	2		
Participation à des ouvrages collectifs de textes + images		2		
Essais		9		
Chroniques films, livres ou disques	6	12		
Articles à visée idéologique	2	6		1
Préfaces ou postfaces	3	1		
Reportages chroniques journalistiques	54	63		
Communications colloques		2		

¹ Ce jeu sur les deux langues se démultiplie d'ailleurs à l'intérieur de l'occitan lui-même, dont Pécout utilise parfois la forme provençale rhodanienne et, d'autre fois, une forme de languedocien plus central.

² Sur la différence bilinguisme / diglossie et ses incidences sur la création littéraire, on se référera au préambule de l'ouvrage de Christian Lagarde (Lagarde, 2001 : 7-10).

Synopsis films	1			
Montage expositions, participation catalogues	1	1	3	
Dramatiques radio		1		

Remarques :

- Ce tableau tient compte principalement de la partie de l'œuvre qui a été publiée. Nous y ajoutons la traduction des deux volumes de *Portulan*, en passe de l'être. Nous disposons par ailleurs de nombreux manuscrits qui infléchissent légèrement les tendances révélées par ce relevé, notamment une petite dizaine de poèmes directement écrits en français, dont la plupart cependant tiennent plus du pastiche parnassien que de la création originale. Les traductions inédites en occitan d'œuvres diverses sont également très nombreuses.

- Le tableau laisse apparaître une domination très forte de l'occitan pour ce qui est de l'œuvre de fiction.

- En ce qui concerne les reportages et articles journalistiques, l'emploi des deux langues est à peu près équivalent, avec l'utilisation épisodique du francitan dans les années 70-80.

- Le théâtre est bilingue ; il s'agit d'un choix d'écriture dominant à la fin du XX^e siècle de troupes comme La Carrière ou La Rampe et du principal auteur et metteur en scène, Claude Alranq : le théâtre bilingue était le moyen volontariste d'accrocher le spectateur, de lui montrer que l'usage de la langue n'était pas une barrière à la compréhension.

- Nous avons dit en préambule l'impossibilité de passer sous silence les horizons d'attente de la réception. Ainsi est-il nécessaire d'évoquer le rôle des commandes qui, pour un écrivain professionnel, ne peut être négligé. Si les romans *L'Envòl de la tartana* ou *Las Costièras del Velon d'aur* ont été écrits en occitan, c'est parce qu'ils répondaient à une commande, du Centre Régional de Documentation Pédagogique de Montpellier pour le premier, des Calandretas, écoles associatives occitanes, pour le second. Dans ces deux cas, l'histoire racontée est située à l'époque contemporaine et l'occitan est la langue totale du récit et des dialogues, à l'exclusion de citations de Rimbaud dans le premier roman ou d'insertions de chants sardes dans le second³. Aucun mimétisme de la réalité socio-linguistique : les personnages qui parlent occitan n'ont aucune raison référentielle pour cela : ils n'appartiennent pas aux classes d'âge qui ont conservé la langue dans leurs échanges quotidiens et ils ne sont pas non plus, bien entendu, des militants occitanistes qui auraient une pratique volontariste de cet usage. On est dans un choix qui relève du *coma se*⁴ décrit dans les années 70

L'escrivan occitan modern se mettiá a l'ora de la creacion non occitana e quitava lo pensament del public.

Escriviá coma se sa lenga èra parièra a las autras [...] Creacion penjada al futur (Lafont, 1969 : 4-6) ;

l'écrivain utilise l'occitan pour parler de tout, dans tous les registres, du familier au poétique, sans se référer à un espace géographique d'usage de la langue qui n'existe d'ailleurs plus depuis longtemps de façon exclusive tout au moins. En ce sens, ces deux œuvres font montre de la capacité - qui est loin d'être évidente pour tout un chacun - que toute langue, l'occitan comme toute autre, est apte à tout dire.

À l'inverse des horizons d'attente figés par la diglossie qui réserveraient volontiers l'occitan au souvenir d'enfance et aux chroniques villageoises, la parution des deux volumes de *Portulan*, sous-titrés "Itinerari en Orient", en 1978 et 1981, a été saluée comme une tentative réussie de déterritorialiser la langue. Citons notamment Robert Lafont :

*...legissi Roland Pecot qu'es a nos donar dins Portulan la pròsa mai adulta, mens enrasigada, mai "forabanda" e nomada que podiam esperar*⁵ (Lafont, 1979 : 95).

2- En deçà de la création : paroles sur les langues ou les masques de la diglossie

³ Une grande partie du récit a en effet pour cadre la Sardaigne.

⁴ [L'écrivain occitan se mettait à l'heure de la création non occitane et abandonnait le souci du public. Il écrivait comme si sa langue était semblable aux autres. [...] Création suspendue au futur].

⁵ [Je lis Roland Pécot qui vient de nous donner dans *Portulan* la prose la plus adulte, la moins enracinée, la plus "exilée" et la plus nomade que nous pouvions espérer.]

Comme tous les écrivains en langue minorée, Roland Pécout est souvent interrogé sur le choix de l'occitan comme langue de création, ainsi que sur les rapports qui unissent les deux textes dans le cas des œuvres écrites dans deux versions linguistiques ou traduites ultérieurement à leur première parution. Ses réponses révèlent sa lucidité et sa connaissance du processus diglossique ; mais elles révèlent aussi, et de façon conjointe, à la fois le désir d'échapper à l'enfermement fonctionnel des langues et le poids social et affectif de cette distribution des fonctions. Quelques exemples :

En 1976, Roland Pécout inaugure une série de chroniques en occitan dans la revue montpelliéraine *Connaissance du pays d'oc*.⁶ Il explique le choix de l'occitan pour ces chroniques dans une revue publiée par ailleurs en français, exposant d'abord les sujets et les tons qu'il refuse, avant d'annoncer ses partis-pris :

Mai l'Occitan per-de-que dire ? [...] poiriam reservar l'Occitan a de folclòre vielhanchon, l'especializar dins la "color locala". [...]

Auriam tanben poscut prene la lenga nòstra coma subjecte d'estudi, l'espepissar, téner un discors "subre" la lenga. Mancariá pas d'interès. Mai aquò auria pas grand causa d'originau e fariá doble emplec amb un molon de publicacions especializadas.[...]

Nos prepausam de partir en bosca d'una cultura dins totei sei manifestacions. Ne volem destriar lei fíns entrebescats, a través dei dimensions dau temps, de l'espaci, tan coma de l'espaci interior de la consciéncia e dau somiar collectius. Venem d'una istòria força anciana, d'un caminament força vièlh d'aventuras e de metamorfòsis (Pécout, 1976 : 60)⁷.

Pécout expose ensuite les domaines d'investigation de cette quête : façonnement des paysages, rencontres des peuples et des civilisations au hasard des invasions et colonisations de l'espace, grands moments de la création littéraire occitane, rencontres et conflits spirituels et idéologiques, éléments de culture populaire orale...

Ce texte est le plus ancien dont nous disposons dans lequel Pécout s'exprime sur le choix de l'occitan dans la chronique journalistique. Les chroniques qui suivront (une soixantaine), en traitant effectivement les sujets annoncés, mettront en pratique ce refus de l'enfermement diglossique des langues que revendique l'écrivain, de même que, vingt ans plus tard, ces carnets de voyages dans l'ex-Yougoslavie qu'il publie dans la *Revista occitana* (Pécout, 1995, 47-58 et Pécout, 1996, 3-18).

Est-il pour autant aussi simple de se libérer de la situation de domination socio-linguistique? Certes non. En 1998, Pécout évoque la situation d'une manière moins tranchée, lors d'un échange intitulé "Écrire en situation de diglossie" auquel il participait avec, entre autres Patrick Chamoiseau :

...une langue, ce n'est pas un but en soi, que ce soit une langue en situation dominante ou une langue en situation dominée. [...] La question habituelle [...] est toujours la suivante : pourquoi écrivez-vous en occitan? Comme si cela faisait problème d'utiliser une langue dominée, comme si une langue dominée n'était pas porteuse de questionnements, d'explorations, de messages, de silences aussi, au même titre que toutes les autres langues, et comme s'il y avait une sorte de barrière qui faisait que l'on catégorisait les langues employées et qu'on les mettait dans un tiroir. Il est fondamental [...] de dire qu'une langue, quelle qu'elle soit, n'est jamais un but en soi. Une langue est un outil. [...] les langues sont aussi porteuses [...] de la mémoire, du vécu, des blessures, de nos générations et des générations qui les ont précédées. Donc, une langue est à la fois un outil et une chair vivante : alors comment faire [...] quand on est assis entre deux chaises, dans une situation de diglossie ? [...] on est écartelé d'une certaine façon entre ces deux appartenances. Pour moi, je ne ressens pas du tout le français et l'occitan, au fond de moi, comme une sorte de David et Goliath en train de se battre. David et Goliath, c'est cependant une vérité historique, mais on a intégré l'histoire, et l'histoire fait que nous avons à notre disposition, comme fruit de cette histoire, ces deux langues.

⁶ Ces chroniques intitulées "Agach Occitan" sont en passe d'être publiées par le Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry de Montpellier

⁷ Mais l'occitan pour quoi dire ? [...] nous pourrions réserver l'occitan à du folklore vieillot, le spécialiser dans la "couleur locale". [...] Nous aurions pu aussi prendre la langue comme objet d'étude, l'explorer, tenir un discours "sur" la langue. Cela ne manquerait pas d'intérêt. Mais cela n'aurait rien d'original et ferait double emploi avec quantité de publications spécialisées. [...] Nous nous proposons de partir à la recherche d'une culture dans toutes ses manifestations. Nous voulons en démêler l'écheveau à travers les dimensions du temps, de l'espace, comme de l'espace intérieur de la conscience et du rêve collectifs. Nous venons d'une histoire très ancienne, d'un cheminement très vieux d'aventures et de métamorphoses.

[...] *Quand on écrit les deux langues, on n'est pas en situation de diglossie, il n'y a pas d'un côté la langue dominante et de l'autre la langue dominée. La situation de diglossie, on la trouve dans la société, dans l'histoire, mais elle n'est pas dans l'acte d'écrire, sinon on n'écrirait pas, ou on n'écrirait que des textes militants. Si on écrit c'est parce qu'on a ce besoin irrépressible, qui fait, par notre histoire personnelle que ça passe par là, par l'écriture. [...] Ensuite, quand on fait le retour au social, évidemment les choses changent. Il y a donc trois étapes : la première est celle du vécu social, la seconde, c'est l'acte d'écriture, et la troisième, c'est le retour au social. Dans le retour au social, la diglossie reprend ses droits, les difficultés liées au petit nombre de lecteurs, au statut minoré de la langue surgissent, chaque avancée est un combat.* (Détrie, 1998 : 64 – 70)

Ces propos de l'écrivain, retranscrits fidèlement de l'oral, mettent en scène à la fois la volonté – le volontarisme – de dépassement par l'écrivain du conflit diglossique et sa lucidité devant le poids culturel de celui-ci, qui se manifeste notamment au moment de la réception de l'oeuvre.

On le sait, la séparation diglossique des rôles dévolus aux langues en contact est rarement présentée et vécue comme manichéenne : combien de fois entend-on surinvestir affectivement la langue dominée d'autant plus qu'on lui dénie les fonctions de communication intellectuelle ou la possibilité de se prêter aux exigences de la rationalité, par exemple. Elle sera alors "musicale", "expressive", porteuse de créativité imagée, plus proche de l'expression des affects... À son corps défendant certainement, les propos de Pécout, lorsqu'il s'exprime sur son écriture en occitan, n'échappent pas à ces représentations. Nous en prendrons deux exemples :

- 1986, sur *Portulan* (Verny, 1986) :

J'ai fait plusieurs voyages en Orient, à des moments charnières de ma vie. J'avais envie de dire ces expériences, et l'écriture m'en est venue en occitan, parce que l'occitan est pour moi, et ce n'est pas un cliché, la langue du cœur. Quand on est bilingue, il y a une langue plus près de l'inconscient que l'autre. J'ai écrit des articles journalistiques en français sur l'Orient, mais la rencontre entre le voyage et le surgissement de l'inconscient, c'était en occitan qu'il fallait que "ça sorte". C'est à cette occasion que j'ai, pour la première fois, travaillé vraiment l'écriture.

- 1997, - lettre à Giovanni Agresti, écrivain et critique italien (inérite) :

J'écris en occitan et en français. Et même si j'ai une tendresse plus grande pour l'occitan – comme on l'a pour un enfant malade ou plus sauvage que les autres – j'estime également les deux langues. Comme fruit de l'histoire, elles sont, et doivent être, toutes les deux nôtres dans ce pays. Et si j'en avais une troisième à ma disposition, j'en serais tout autant satisfait.

Dans la première citation, si l'occitan apparaît comme une langue susceptible de parler de l'ailleurs (si elle peut être deterritorialisée, selon les propos de Lafont), l'écrivain distingue l'emploi des deux langues - français et occitan - non pas selon le sujet, mais selon le genre. Si l'occitan est plus proche du cœur, plus susceptible d'exprimer le surgissement de l'inconscient qui apparaît dans la prose poétique de *Portulan*, on peut extrapoler sans trop de risque que le français est plus adapté à la rationalité et à la tension vers l'objectivité que demande le reportage journalistique.

Quant aux termes employés par l'écrivain dans le second exemple, *enfant malade, plus sauvage, une tendresse plus grande*, leur surinvestissement affectif est évident, même si l'écrivain s'en sort par une pirouette et par l'allusion à la troisième langue totalement hypothétique.

3- L'usage des deux langues : le théâtre et la poésie bilingue

a) Le théâtre

Une fois encore, le choix de l'écriture bilingue dans le théâtre est d'abord motivé par la commande. Mais au-delà de cette conformité à l'attente des commanditaires, l'auteur était libre de distribuer la parole dans l'une et l'autre langue. Or, qu'observe-t-on ?

Dans le cas de *Yerma*, que Roland Pécout a traduite à l'intention du Teatre de la Carrièra, l'écrivain a formalisé son utilisation des deux langues dans une note dactylographiée sur le "*double langage*" ou *l'ambiguïté comme clarté*.

Cette note, une fois encore, est fort révélatrice de l'ambiguïté de sa position par rapport au processus diglossique ; la situation imposée par l'usage social est en effet antinomique de la perception individuelle des potentialités de toute langue. Ainsi les écrivains qui, depuis la première renaissance

littéraire des XVI^e-XVII^e siècles, ont fait le choix de s'exprimer en occitan, langue minorée, se sont-ils crus obligés de s'auto-justifier. Cette posture d'auto-justification est, comme telle, étrangère au fonctionnement de Pécout. Cependant, par delà la dénégation du complexe diglossique apparaît une fois encore l'impossibilité d'échapper à ce complexe. À propos de *Yerma*, l'écrivain revendique l'utilisation dramaturgique du rapport diglossique :

La situation culturelle et la pratique culturelle de La Carrièra nous amenant à une traduction bilingue, le bilinguisme ne sera pas simple juxtaposition de deux langues, effet esthétique, ou bipartition arbitraire. Nous y voyons la possibilité d'une nouvelle lecture de la pièce, un double éclairage permettant des clairs-obscur qui accentuent les contrastes.

Le français et l'occitan ont chacun leur couleur. L'occitan a l'avantage de renouveler les images poétiques en les rattachant à un langage populaire littérairement moins usé que d'autres.

[...]

Le bilinguisme de notre version reste fidèle à l'auteur : il n'ajoute ni ne retranche rien au texte. Simplement, le jeu du double langage, la stratégie de passage d'un dit à un autre dit, doit exprimer en relief tout le non-dit des caractères et des actes dans lequel baignent les dialogues de la pièce.

Yerma est un champ clos de conflits. Le conflit entre le français (langue A) et l'occitan (langue B) doit englober tous les conflits de l'œuvre, se nourrir d'eux, et les nourrir. Ce conflit est d'une part une guérilla, fuyante, détournée, jamais réglée, toujours rebondissante, entre deux langages et deux visions du monde ; c'est d'autre part, et en même temps, une recherche de contact, une pavane amoureuse, une géographie passionnelle de la parole.

Il est bien sûr hors de propos de copier tel quel le fonctionnement de la diglossie dans la société occitane. Les rapports passionnels entre occitan et français, entre langue A et langue B, sont pris ici comme outils d'une dramaturgie.

La langue A sera la langue de la cohérence sociale, de la production de richesses matérielles. C'est le domaine de l'Ordre des choses et des gens, sans cesse en train de se défendre, en train de conquérir. Jean ne parle que le français. Il est le Laboureur, l'homme qui transforme le monde en domestiquant la terre et en domestiquant ses proches.[...] Jean est l'homme des codes non ambigus (l'honneur, le travail, la propriété). Il représente la domination (de soi et des autres) liée aux valeurs idéologiques de la virilité.

Victor ne parle que l'occitan. Sa définition est celle de la langue B. Il est le berger. L'homme qui vit en symbiose avec la terre, avec les saisons de l'année et les saisons des hommes, qui en connaît les équilibres et tire de cette connaissance une souplesse, une vision de la vie simple mais non simplificatrice. Pour lui, les choses ne sont pas bonnes ou mauvaises, les choses sont. Son domaine est la garrigue, où la vie s'entretient, va et vient, mais n'accumule pas : la terre sèche, dont il est le maître mais non pas le transformateur ni le propriétaire. Son langage n'exclut pas l'ambiguïté du sens ni l'expression poétique. Son totem est le vent, signe d'Esprit, de liberté, d'impermanence, de non-contradiction entre le rêve et la réalité, de connaissance intuitive. Signe d'enfance. Il ne canalise pas les flux, mais au contraire coule avec eux. Sa psychologie le relie à un imaginaire où féminité et masculinité sont réunies dans le même être.

Les autres pièces écrites par Pécout n'exploitent pas de façon aussi directement binaire la polarisation diglossique. Sauf exception, l'emploi des langues n'est pas lié à tel ou tel personnage⁸. L'occitan, dans ces pièces de théâtre, écrites généralement sur commande pour un public scolaire, portera les traces de l'oralité. L'écrivain s'est d'ailleurs exprimé à ce propos dans le débat animé par Catherine Détrie auquel nous avons déjà emprunté. Il s'agissait de la reconquête de la langue occitane par les générations contemporaines qui ne disposaient pas de lieux de référence où celle-ci aurait un usage social total :

...pour moi, quand je suis venu à l'occitan [...], c'était une récupération et une exploration.

C'était une récupération de tous ces blocs erratiques de mots, de phrases, d'expressions, de vécu, que j'avais en moi. [...] Ou bien on essaie de se défaire de ces blocs erratiques d'imaginaires profonds pour entrer dans une culture standard, une culture, je dirais, parisianisée pour ce qui est de la France, ou bien on essaie de

⁸ Comme c'est la plupart du temps le cas dans les pièces de *La Carrièra* écrites par l'auteur principal de la troupe, Roland Pécout.

l'intégrer pour en faire quelque chose. On peut en faire quelque chose en français, intégrer dans un travail à travers la langue française cet ensemble d'imaginaires profonds, et on peut aussi - et je crois que ces deux démarches ne s'excluent pas -, aller plus loin dans la récupération de cet ensemble d'imaginaires cachés, aller plus loin dans une reconquête de langue (Détrie, 1998, 68).

L'écriture pécoutienne est exceptionnellement riche de ces sources orales : expressions imagées lexicalisées ou non, proverbes, contes et comptines, chants folkloriques. La plupart de ses œuvres occitanes font d'ailleurs cohabiter, dans chacun de ces genres, des emprunts à la tradition et des créations de l'écrivain qui apparaissent parfois comme mimétiques du fonctionnement langagier populaire, et qui, bien souvent, le dépassent par l'invention poétique. En témoigne cette magnifique recreation de *devinhòlas* dans les poèmes intitulés *Énigmes* (Pécout, 1982 : 38-41) :

*De qu'es aquò,
de qu'es aquò,
que parla ren que quand l'escotas,
que tojorn ment e ditz la veritat,
que pòt noïrir un pòble o pòt noïrir un garri,
que recampa detz mila vidas
e qu'es sens importància ? (Un libre)⁹.*

En ce qui concerne le théâtre, les références à l'oralité, appuyées sur la gestuelle, vont jouer l'effet de connivence avec le spectateur. Beaucoup d'Occitans non occitanophones conservent en effet dans un coin enfoui de leur mémoire telle ou telle comptine ou berceuse, tel ou tel proverbe, tel ou tel personnage fantastique issu des contes traditionnels, parfois seulement un mot ou une expression ; ils ont, eux aussi, au fond d'eux, et parfois en dehors du champ de leur conscience, ces *blocs erratiques* dont parlait Pécout, à propos de lui-même. Une fois la connivence créée et la langue reconnue, l'écrivain peut intégrer d'autres propos, de son invention, et sur des registres variés. Quelques exemples pris dans le théâtre de Pécout, encore inédit, nous le confirmeront. Le titre même de la première pièce, *Fan de Chichou*, écrite en 1982, est bâti sur ces relations de connivence, de même que les noms des personnages, *Cramadis* (pour l'été), *Esquicha-grapas* (pour l'automne) par exemple. Les dialogues, majoritairement en français, laissent périodiquement la place à l'occitan, parfois pour des propos minimalistes :

- Quau siàs, tu ? D'onte venes ? Onte vas ? Se vòls veire la mar, monta aquí sus mon nas,

où la gestuelle, précisée par les didascalies, permet la compréhension. Mais l'emploi de l'occitan peut se faire aussi jeu carnavalesque sur les sonorités, le sens devenant second, les mots ou expressions reconnus au passage ayant plus valeur ludique et musicale que sémantique :

*Cacaracà e coucou cauds
Balin-balan boli bailar
Emboriga embuga e bèu-bèu
Gara a gorrin garri-babau¹⁰.*

Dans la deuxième pièce, dont les deux versions inédites que nous possédons portent deux titres différents, *Que le diable l'emporte*, pour l'une et *Il est interdit de se pencher...* pour l'autre, ce sont des cris du marché que l'on entend :

*Mas pomas d'amor ! / Mas trufas ! / Mos fromatges de cabra ! Mos melons ! Mas formas ben grassas !
Aquètz pas crenta, venetz tastar ! podetz chaspar !*

Dans cette pièce écrite en 1986 pour la même troupe, le français est majoritaire, avec quelques inclusions d'anglais et d'italien ; l'occitan apparaît d'abord à travers ces expressions qui recherchent la

⁹ [Qu'est-ce que c'est, / qu'est-ce que c'est / qui parle seulement si tu l'écoutes / qui toujours ment et dit la vérité / qui peut nourrir un peuple ou peut nourrir un rat, / qui rassemble mille vies / et qui est sans importance ? (*un livre*)].

¹⁰ Il est impossible de traduire ce qui se présente avant tout comme un jeu sur les sonorités. On y reconnaît tout à tour le cri du coq, coucou chauds, une onomatopée qui désigne un mouvement nonchalant de balancement du corps, la déformation de *vòli bailar* [je veux danser], nombril, imprègne, une expression équivalente à "flatterie", cochon, et l'expression "garri-babau", particulièrement affectonnée par Pécout et qui désigne le jeu consistant, à l'aide d'un miroir, à renvoyer les reflets du soleil.

connivence : *un còp èra*¹¹ ou *benvenguda*¹², à travers ces expressions de francitan : *je me carcine*, ou *c'est toi qui boulegues le plus*, ou à travers des chansons populaires :

*Arri, arri, moun caval / que siam luenb de nòstre ostal / arri arri ma cavala / que deman la nuèch davala*¹³...

À partir du quatrième tableau, l'occitan, alternant toujours avec le français dans les répliques, devient plus abondant. Le nouveau personnage apparu dans ce tableau, la Magicienne, échange avec le héros Joanòt des propos poétiques qui s'écartent du mimétisme de l'oralité et relèvent de l'imaginaire pécoutien, ainsi de cette rêverie sur le désert et sur les grottes comme figures des profondeurs de l'inconscient humain :

Le plateau [...]est un désert. Mais regarde, écoute, il est vivant. C'est un grand corps. Ieu, per las baumas, l'atraversi. Soi la pichòta rateta dins sa tèsta. E tanben m'apasturi de sa vida somiada...,

ou sur l'harmonie des quatre éléments :

*Siás fach ambé la terra, ambé l'aiga, ambé l'èr, ambé lo fuòc. [...] Çò qu'es dedins es coma çò qu'es defòra. La naveta siás assetat dedins [...]. Es de terra qu'a pres una forma o una altra. L'er, bufà pertot e ren l'arrèsta. Lo fuòc es aquela flamba que vesí dins tos uelhs. Manca l'aiga. Cal d'aiga de la mar. [...] Ara nautreï, avèm encara l'aiga de la mar per nos tenir en vida, mai l'avèm... dedins... sota la pèl*¹⁴.

À ce stade, la mise en scène fait intervenir un subterfuge pour faciliter la compréhension : l'intervention du chœur qui reprend - et précise - en français les paroles précédentes :

Depuis, on a toujours la mer pour nous tenir en vie. Mais on l'a sous la peau, dans nos veines.

Grâce à ce subterfuge que permet l'écriture théâtrale, l'occitan peut continuer à intervenir dans le texte, sous la forme de créations poétiques de Pécout, sans que soit nécessaire le recours à la connivence totale avec le spectateur. Le texte - didascalies et répliques - privilégie désormais l'inventivité onirique :

La vièlha tira la man de sota son faudau e lo ponchona amb una agulha. Un degot de sang tomba sus lo tapis.

Joanòt : Non !

Magicienne : Si.

Joanòt s'envòla. Sus la scèna escuresida, un solelh-mirau manda de rebats que viran.

Joanòt : Bolega, bolega, bolega, tot bolega !

Magicienne : La terra garda aquela gisclada de sang
Es camin de passatge e sovenir d'enfant

Joanòt : Fais-moi danser, la vieille, et que tourne le jour
N'i a pron de paraulís, soi del temps de l'amor.

Magicienne : La bèstia se confond dins lo gris de la faissa
La terra se fa pèl quand es ora de nàisser...¹⁵

b) La poésie

¹¹ Complété par sa traduction française "Il était une fois" et anglaise "Once upon a time".

¹² Bienvenue, bonjour, là aussi les trois langues sont successivement présentes.

¹³ Nous rétablissons une orthographe normalisée : les textes, destinés à des acteurs connaissant mal la graphie occitane, sont écrits avec une orthographe phonétique calquée sur le français.

¹⁴ Moi, par les grottes, je le traverse. Je suis la petite souris dans sa tête. Et je me nourris aussi de vie rêvée. [...] tu es fait avec la terre, avec l'eau, avec l'air, avec le feu. [...] Ce qui est dedans, c'est comme ce qui est dehors. C'est de la terre qui a pris une forme ou une autre. L'air, il souffle partout. Le feu, c'est cette flamme dans tes yeux. Il manque l'eau. Il faut de l'eau de la mer. [...] Maintenant, nous, nous avons encore l'eau de la mer pour nous tenir en vie, mais nous l'avons... à l'intérieur... sous la peau.

¹⁵ La vieille sort sa main de sous son tablier et le pique avec une aiguille. Une goutte de sang tombe sur le tapis. [...]

Jeannot s'envole. Sur la scène obscurcie, un soleil-miroir envoie des reflets qui tournent.

Jeannot : bouge, bouge, bouge, tout bouge !

Magicienne : la terre conserve cette giclée de sang. / Elle est chemin de passage et souvenir d'enfant. [...]

Jeannot : Il y en a assez des paroles, je suis à l'âge de l'amour.

Magicienne : la bête se confond dans le gris de la terre / la terre se fait peau quand il est l'heure de naître.

Deux recueils de Pécout ont été édités en bilingue, *Poèmas per tutejar* (titre français : *Poèmes pour / à tutoyer*) et *Mastrabelè*.

La lecture comparée des deux versions relève de nombreuses différences entre elles. Lorsqu'il est interrogé sur le double texte ainsi produit, l'auteur a coutume de dire que la confrontation de ces deux versions en fait naître une troisième qui additionne les connotations - et parfois même les dénnotations - de chacun des textes.

Une observation rapide d'un passage rendra plus évident cet effet produit, et voulu. Il s'agit d'un passage du texte XVI du poème *Mastrabelè*, suite poétique en dix-huit tableaux dont le point de départ est le site grec de Saint-Blaise, au-dessus de l'étang de Berre. À l'issue d'un long cheminement à travers les vestiges grecs et paléo-chrétiens, le poète marcheur arrive au bout de la colline de Saint-Blaise et découvre, à l'horizon, le paysage industriel de Fos-sur-Mer :

<i>Une trouée : Terre</i>	<i>Una traucada : Terra, avau</i>	1
<i>En bas du haut désert.</i>	<i>- dempuèi l'erm enaurat.</i>	
<i>À l'extrême fin du labyrinthe</i>	<i>Al cap de l'esmerrador,</i>	
<i>la colline le puits le cœur</i>	<i>lo pueg lo potz lo pièch</i>	
<i>l'île</i>	<i>l'iscla</i>	5
<i>de Mastrabelè</i>	<i>de Mastrabelè</i>	
<i>s'ouvre comme la grenade.</i>	<i>se duerb coma la mingrana</i>	
<i>Du bord du vide</i>	<i>De l'amirador</i>	
<i>entre les pins,</i>	<i>entre lei pinbastres,</i>	
<i>ton regard tombe</i>	<i>l'agach plomba : l'onas</i>	10
<i>au pied des falaises</i>	<i>au pè dei bauç.</i>	
<i>sur la terre</i>	<i>Terra</i>	
<i>étirée</i>	<i>ailalin.</i>	
<i>Sur la mer,</i>	<i>Mar</i>	
<i>Ligne d'horizon.</i>	<i>A l'asnelh.</i>	15
<i>Entre l'eau et l'eau</i>	<i>Entre aiga e aiga,</i>	
<i>tremblante dans l'air chaud</i>	<i>tremolanta de caud</i>	
<i>près des steppes infinies de galets et d'herbes</i>	<i>còsta lei cossols,</i>	
<i>la plaine est flambante...</i>	<i>la zòna granda esbrilbanda...</i>	
<i>les grandes arches de métal</i>	<i>leis arcaduras de metau</i>	20
<i>portent leurs torches</i>	<i>enauçan sei pegolas</i>	
<i>pour une parade</i>	<i>per un passa-carriera</i>	
<i>entre banlieues et villes</i>	<i>entre borgs e ciutats</i>	
<i>elles sont toutes blanches</i>	<i>son pintradas de blanc</i>	
<i>comme des camions fatigués qu'on a maquillés pour la vente</i>	<i>coma de camions las que fardan per la vènda.</i>	
25		
<i>Les grandes cuves ronronnent autour des étangs.</i>	<i>Lei tinas grandas rondinan a l'entorn deis estancs.</i>	
<i>On attend leur tam-tam, mais elles ne parlent à personne.</i>	<i>S'espèra son ton-ton, mai son pas rampelairas.</i>	

Une lecture rapide des deux versions ne révèle entre elles aucune différence de tonalité. La description du paysage est construite, dans les deux cas, sur une lecture onirique et réaliste à la fois. C'est de l'observation fine et sensuelle de la réalité matérielle que découle la rêverie et que s'élargit l'imagination. Le jeu sur les deux langues est en revanche observable dans le détail et Pécout exploite tout à tour les possibilités expressives de l'une et de l'autre. Quelques exemples :

Vers 3 : le labyrinthe occupe une grande place dans l'imaginaire pécoutien. La traduction littérale en occitan, la plus fréquente chez lui est *laberint*. En préférant le mot *esmerrador*¹⁶, l'écrivain nous oriente - sans jeu de mots - dans l'ensemble des connotations portées par le mot.

¹⁶ Déf. T.D.F. (Mistral) : lieu où l'on s'égare, lieu de perdition, labyrinthe.

Vers 4 : c'est ici la version occitane qui combine avec le plus d'efficacité le jeu sur le signifiant et le signifié, la proximité paronymique des trois termes *puæg / potz / pièch* renforce cet accord universel que la poésie pécoutienne recherche continuellement entre le haut et le bas (*puæg / potz*), les profondeurs de l'homme (*pièch*) et les profondeurs terrestres (*potz*). L'effet est seulement sémantique dans la version française.

Vers 18 : la version occitane apparaît plus épurée, plus elliptique que la version française qui doit traduire le mot *cossois* lequel désigne effectivement dans la Crau les steppes infinies de galets et d'herbe. Cette version française est utile pour traduire à l'attention du lecteur non averti l'impression d'immensité aride que provoque la vision de la Crau où l'on voit "danser la vieille". Selon le vœu de l'auteur lui-même, les deux versions se conjuguent pour faire naître le sens, ici celui d'une impression d'horizons infinis où se perd le regard.

Conclusion partielle : nous avons dit, citant Pécout lui-même, *deux langues, c'est deux clés pour ouvrir le monde*. Cette vision enthousiaste doit certes être nuancée par le rapport au réel que nécessite toute écriture, indissociable de ses conditions matérielles de production et de réception, en l'occurrence, pour le cas qui nous occupe, de la situation de contact diglossique où se trouvent les deux langues choisies par Pécout. Les propos mêmes de celui-ci au sujet de ses langues d'écriture sont loin d'être monolithiques et révèlent l'ambiguïté de sa situation d'écrivain.

Cependant, la lecture de son œuvre, qui pour le lecteur existe comme objet autonome, est un témoignage matériel percutant des capacités créatrices que Pécout sait mettre en œuvre, quelle que soit la langue choisie. C'est ainsi qu'à son propos, indépendamment de la situation sociale de diglossie dans laquelle il est immergé, on peut véritablement parler de bilinguisme. Il n'y a pas en effet d'opposition binaire tranchée entre les textes écrits dans l'une et l'autre langue, ni de registre de langue, ni de contenu abordé, ni de genre d'écriture.

Cette capacité d'exploiter les effets poétiques de deux langues intimement connues est certainement chez Pécout une des multiples manifestations de sa volonté tenace de voir dans les différences, voire les oppositions, un facteur de dynamisme. En cela, le jeu poétique né de la confrontation des textes écrits dans les deux versions nous apparaît comme une de ces multiples manières de chercher les portes et les passages plutôt que les murs et les barrières.

Indications bibliographiques

1- Œuvres de Roland Pécout.

Celles qui sont mentionnées dans l'article sont signalées par *.

- 1966 - "Sounet a Eleno", Armana provençau, Aix-en-Provence, 1966, 107-108, Graphie mistralienne.
- 1969 - *Avèm decidit d'aver rason*, Ardouanne, coll. 4 Vertats – graphie alibertine.
- 1975 - *Claude Marti*, Paris, éd. Seghers, coll. "Poésie et Chanson".
- 1976 - "Que dire en occitan ?", chronique "Agach Occitan", *Connaissance du pays d'oc*, 19, Montpellier, p. 60.
- 1978 - *Poèmas per tutejar / Poèmes pour / à tutoyer*, livret bilingue et cassette-audio, Fontblanche, Montjòia. *
- *Portulan I*, Énergues, Vent Terral.*
- *La Musique folk des peuples de France*, Paris, Stock, coll. Dire, dir. J. C. Barrau et M. Chaleil.
- 1980 - *Portulan II*, Montpellier, éd. Tarabusta. (Prix Méridien 1981 de la ville de Montpellier).*
- 1981 - *Les Mangeurs de momies*, Paris, Belfond, coll. "Initiation et connaissance".
- "Enrasigament o nomadisme : per una cultura bomiana", *Jorn*, 3, 39-43.
- 1982 : - *Enigmas chinasas* (ensemble de 9 poèmes), *Jorn*, 7/8, 38- 41.*
- *Fan de Chichou*, pièce de théâtre, Théâtre de la Rampe, dactylographié.*
- *Yerma*, d'après Federico García Lorca, Théâtre de la Carrièra. *
- 1986 - *Il est interdit de se pencher...*, Théâtre de la Rampe, dactylographié.*
- *L'Envòl de la tartana*, roman, Montpellier, C.R.D.P.
- 1987 - "La femme de Barbe-Bleue" nouvelle, Montpellier, *Entailles*, 26-27, (*Visages de femmes*), 143-156.
- *Voyages en Hérault*, Montpellier, éd. Conseil Général Hérault, sur des photos d'A. Gas.
- 1988 - *Zo, Petaçon*, pièce de théâtre, Montpellier, C.R.D.P., Animation pédagogique en occitan.
- 1989 - *Le soleil qui brûlait Vincent*, dramatique, sur une idée de M. Baurin, Radio-France (Atelier de création radiophonique Provence-Méditerranée) ; émission réalisée par C. Guerre.

- 1994 - *Itinéraires de Van Gogh en Provence*, Éditions de Paris, coll. "Itinéraires".
- 1995 - *Quasèrn de viatge*.(1) : "Retrobar Eslovenia", Montpellier, *La Revista occitana*, 3, 47-58.*
- *L'Hérault, guide de voyage*, Fleury d'Aude, éd. L'Embellie, coll. "les carnets guides du Pays d'Oc", en collaboration avec Éric de Schepper-Granier, photos de Francis de Richemont.
- "De Zagreb a Dubrovnic", Montpellier, *La Revista occitana*, 4, 3-18.*
- 1997 - "La Fleur du désert", nouvelle, in *Parti avant d'avoir tout dit*, Nîmes, *Supplément d'âme*, 6, 33-39.
- "Le Portulan du visible et de l'invisible", Pt. Saint-Esprit, catalogue de l'exposition organisée au Musée d'art sacré du Gard, du 28/06 au 14/09 : *Frédéric Mistral, les mariniers du Rhône et le sacré*, 17- 23.
- 1998 - "Écrire en contexte diglossique", participation à une table ronde, in Catherine Détrie, *Poétiques du divers*, Montpellier, "Praxiling", Université Paul Valéry*.
- 1999 - *Mastrabelè*, poème en dix-huit tableaux, avec version française de l'auteur, Montpeyrroux, Journ.*
- 2000 - *Las Costières del Velon d'Aur, Istòria de viatge*, Montpellier, La Poesia.
- 2001 - *Jogadors, jòga d'Òc*, exposition, Béziers, C.I.R.D.O.C., en 18 panneaux, conception : Images d'oc, réalisation : J. C. Toquebiol.
- "La diversité comme partage", Castries, revue Septimanie, 8, C.R.L. L.R.
- 2002 - "Saludada ai Tamacheqs", poème avec traduction française, Paris (7, square Dunois), revue *Le Jardin d'essai*, 92.
- L'ataüc d'Edgar Poe" et "L'ataüc de Charles Baudelaire", trad. de Mallarmé, Mouans-Sarthoux, *ÒC*, 12 - 13
- Als caminaires aujòls / aux voyageurs des siècles, poèmes, Paris, *Europe*, 878 - 879, 211-213.
-chant 1 de *Mastrabelè* et "Blèuja, maudespièg l'escur...", poème en prose, in *Caminant*, Montpellier, La Cardabelle, sur des photographies de Sylvie Berger et Georges Souche.

2 - Bibliographie critique

DÉTRIE Catherine, 1998, éd. *Poétiques du divers*, Montpellier, Praxiling, Université Paul Valéry, 1998, 64 - 70.

LAFONT Robert, hiver 1969, "Practica de la desalienacion", *Viure*, 18-19, Montpellier. LAFONT Robert, 1979, *Nani monsur*, Valderies (81), Vent Terral, p. 95.

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures "bilingues". Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 7 - 1

VERNY Marie Jeanne, 1986, dossier "Pécout", *Rebat d'espèr e de desespèr*, Montpellier, C.R.D.P.

VERNY Marie Jeanne, 1998, *Itinéraires d'un écrivain contemporain, Roland Pécout*, mémoire de D.E.A., Montpellier, Université Paul Valéry.

VERNY Marie Jeanne, 2002, *Enrasigament o nomadisme, trajectoire d'un écrivain, Roland Pécout*, Thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, à paraître en 2004 aux éditions IEO-IDECO (Puylaurens).