

Histoire de la civilisation moderne

M. Emmanuel LE ROY LADURIE, professeur

Le cours a porté sur l'histoire urbaine de la France. Pendant le déroulement du séminaire, d'autre part, on a surtout insisté sur diverses recherches relatives à la vie urbaine et rurale des sociétés traditionnelles aux xvii^e et xviii^e siècles. On a mis en cause à ce propos les stéréotypes culturels dont était porteuse la littérature méridionale ou occitane de l'Ancien Régime, en tant qu'elle réfractait une certaine image de la société effectivement urbaine et rurale au cours des deux siècles ainsi mis en question.

Le matériel utilisé pour ce séminaire ne dérivait donc pas, quant à l'essentiel, d'archives inédites, bien que j'aie utilisé au cours des recherches préliminaires certaines sources manuscrites. J'ai tiré les données *ad hoc* principalement d'une étude de la littérature occitane et laïque de fiction pendant les xvii^e et xviii^e siècles. Certaines informations seront donc nouvelles pour divers lecteurs du présent résumé : les ouvrages des auteurs occitans des xvii^e et xviii^e siècles comme De Cortète et J.B. Fabre, sont surtout familiers aux spécialistes, du reste remarquables. Un certain public, qui aime Mistral et les troubadours, a longtemps boudé les œuvres littéraires de l'« Ancien Régime » occitan (1570-1790). Tout le monde sait bien sûr que les dialectes et littératures d'oc prennent racine au sud d'une ligne qui inclut la Provence et le Languedoc, mais aussi la Guyenne, le Limousin et l'Auvergne. La grande production des troubadours avait fleuri dans ces provinces aux xii^e et xiii^e siècles : leur rayonnement devient régional, plutôt que national ou international. Il n'empêche que le théâtre occitan atteint sur place dans des villes comme Avignon, Béziers, ou Aix-en-Provence un vaste auditoire, mi-bourgeois, mi-populaire.

On m'objectera, non sans raison, que les historiens d'histoire sociale, globalement, n'aiment pas la littérature comme source : ils la trouvent biaisée, déformante, etc., et comme on les comprend ! Ils préfèrent utiliser les documents d'archives, et notamment ceux qui concernent la vie économique.

Il est vrai que mon but en utilisant dans ce séminaire le document littéraire (et par exemple le théâtre), n'était pas d'isoler tel ou tel fragment

de la vie quotidienne du Languedoc, que les auteurs dramatiques de l'époque auraient soi-disant portée à la scène... Un tel point de vue serait platement « réaliste », donc absurde. En fait, je voulais mettre en lumière les stéréotypes culturels qui concernent l'argent, l'amour, le mariage ; ils concernent aussi et surtout les rapports mutuels entre les trois entités. Ces stéréotypes sont partagés par l'auteur et par les auditeurs lors de la représentation des pièces locales dialectales, jouées à Béziers sur la place publique (au xvii^e siècle), ou à Marseille dans des salles de théâtre (au xviii^e siècle).

L'objection relative à la pertinence des sources appelle cependant d'autres réponses. Dans le cas de la culture et de la vie occitanes, aux xvii^e et xviii^e siècles, nous avons affaire à des documents d'*archives* qui depuis 1600 jusqu'au xix^e siècle, et *a fortiori* jusqu'à aujourd'hui, sont rédigés en français : notre langage vers 1650 encore, devait y être inconnu à 90 % de la population, pour autant qu'on puisse évoquer un pourcentage précis. Dans ce cas qui, au sein de l'espace français, est spécifique, la littérature *en occitan* est le seul document existant qui soit écrit dans la langue des autochtones. Dans ces conditions, elle accède, du moins peut-on l'espérer, à certaines attitudes mentales qui sont typiques des peuplements du Midi. Ces attitudes mentales risqueraient au contraire d'être gommées, édulcorées ou déformées à travers l'expression inadéquate que peuvent donner, en langue française, les bureaucrates francophones de rang souvent médiocre, qui furent les producteurs de nos archives anciennes. Il va de soi, du reste, que les documents francophones eux-mêmes, en pays méridional sont remplis d'occitanismes ; ceux-ci sont souvent savoureux ; de toute manière, ils sont précieux pour les recherches des linguistes. Le Midi de la France, de ce point de vue, diffère donc beaucoup du Bassin de Paris ou de la Normandie : dans ces régions septentrionales, en effet, les archives *et* la littérature, grande ou petite, sont toutes rédigées dans la même langue (française). Cela dit, même en France du Nord, une étude de la littérature dialectale ou patoisante d'oïl (normande, nordiste, etc.) pourrait s'avérer utile, en vue d'une histoire des stéréotypes et des mentalités.

La fiction occitane, de toute manière, présente un avantage radical : elle forme un *Corpus* de dimensions acceptables. Le chercheur isolé peut prendre connaissance à lui seul de la totalité ou quasi-totalité du théâtre occitan ou de ce qu'il en reste, pour deux siècles (xvii^e et xviii^e).

Il ne s'agit pas en effet de 12 000 pièces, comédies ou drames dont des milliers ont survécu dans l'imprimé ou dans l'inédit comme c'est le cas pour le théâtre francophone du xviii^e siècle. Le nombre des pièces survivantes en oc, pour la période 1570-1789, n'atteint probablement pas la centaine, en incluant dans cette estimation les textes hypothétiques qui seraient encore inédits.

Après une étude soignée de la littérature occitane de fiction laïque, pour les XVII^e et XVIII^e siècles (65 œuvres au total qui sont à 92 % théâtrales, le reste se composant de romans ou de poèmes ⁽¹⁾) je suis arrivé à la conclusion que le problème essentiel, pour le plus clair de cette « fiction d'oc laïque » (le théâtre proprement religieux n'étant pas pris en compte), c'est *le mariage*. Il s'agit en la circonstance, d'une vue sociale et anthropologique du mariage. Deux préoccupations principales émergent : 1) les personnages de la fiction d'oc cherchent en fin de compte (ou bien ils aboutissent de toute manière) à faire des mariages qui sont (pour le moins) d'égalité socio-économique, quant aux capitaux mis en jeu ; 2) ce problème est toujours traité du point de vue masculin. On n'est plus en effet au temps de la médiévale et séduisante Comtesse de Die : de 1580 à 1789 les auteurs de fiction occitane sont *tous* des hommes ; la culture d'oc de l'époque classique est, en tout état de cause, chauviniste-mâle. Au total, le présent article peut s'intituler simplement *l'amour et l'argent* (autrement dit le mariage) en pays d'oc aux XVII^e et XVIII^e siècles.

A titre général, ce double signe manque d'originalité. Dans Molière aussi, (*l'Avare*), le mariage comme conciliation astucieuse entre l'amour et l'argent gît au cœur de l'intrigue. Cependant, les lettres d'oc sont beaucoup plus centrées que celles d'oïl ou d'Angleterre sur ce spécifique problème conjugal. La littérature méridionale est (relativement) proche de la plèbe et de la classe moyenne qui « patoisent ». Elle n'en devient que plus intéressante pour l'histoire sociale.

Quel est donc le modèle général des mariages ou des noces, tel que nous le rencontrons dans la littérature occitane des XVII^e et XVIII^e siècles ? J'ai analysé à ce sujet une soixantaine de pièces de théâtre ainsi que quelques romans ou épopées : ces deux derniers genres littéraires n'ont en effet produit qu'assez peu de textes dans la littérature occitane de la période 1570-1790. Au total, j'utilise 65 œuvres littéraires *méridionales* : 85 % d'entre elles sont en *occitan*, et 15 % en français. L'échantillon ainsi retenu est *pleinement* représentatif du *Corpus* finalement limité de la littérature du Midi. Si l'on en croit cette production littéraire, caractéristique de la fiction d'oc de l'époque classique, le mariage est un drame qui se joue à quatre personnes.

1) *La fille* bien sûr : elle est généralement jeune et belle, ou jeune et jolie. Elle aime en principe son futur mari. Mais cet amour n'est pas une « condition nécessaire », qui serait absolument indispensable à la conclusion du mariage final.

2) Une personne que nous pouvons appeler le *père*, ou plus généralement le géniteur ou le *lignage de la fille* : le père représente une personnalité forte en quelque secteur que ce soit de la littérature traditionnelle ou de

(1) Ces 65 œuvres se répartissent dans les 49 titres de ma bibliographie (ci-après).

l'ancienne société occidentale. Cette figure est particulièrement puissante en pays occitan : le droit romain y donne au père un pouvoir absolu quant à la disposition de son héritage et quant à la transmission qu'il entend faire de cet héritage à tel ou tel de ses enfants. Au sujet des pouvoirs paternels et des droits des mâles en général, Lévi-Strauss disait qu'une femme est toujours donnée à un homme par un autre homme, cet homme étant souvent (mais pas toujours) le père de la femme donnée. Une telle assertion vaut aussi pour le pays d'oc. Il arrive néanmoins que le père soit absent, ou mort : dans ce cas, la dramaturgie occitane peut le remplacer par un frère aîné, qui règne sur une famille privée d'ascendant. Cette situation intervient dans *Daphnis et Alcimadure* de Cassanea de Mondonville [37]. La substitution fraternelle, en l'occurrence, est logique : le « grand » frère déjà, révèle un profil à tendance paternelle. Néanmoins, le point de vue « masculiniste » de Lévi-Strauss ne nous satisfait pas entièrement : le père en effet, dans la dramaturgie occitane, peut être remplacé plus d'une fois, simplement... par une mère [24]. La culture méridionale, malgré ses tendances « phallogocentriques », pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, donne une grande importance aux mères de famille..., dès lors qu'elles sont veuves. « La ménopause, disait une anthropologue, est multiplicatrice de pouvoir ». Les volontés d'une mère déjà âgée et veuve peuvent être tout aussi inflexibles vis-à-vis du destin d'une fille que l'auraient été celles du *paterfamilias* s'il avait vécu. Dans certains cas, tardifs, il est vrai — voyez par exemple les œuvres du poète agenais Jasmin, garçon coiffeur de son état —, le rôle de direction familiale peut même être tenu par une grand'mère [28].

Disons que cette « seconde fonction », ou deuxième personne (paternelle) qu'on trouve dans le théâtre occitan se rapporte souvent à un père ; mais d'un point de vue conceptuel, et plus général, elle se réfère au lignage (ascendant) de la fille, que ce lignage soit paternel ou maternel.

Lévi-Strauss — autre citation —, dit que les femmes dans les sociétés ethnographiques sont comme des biens qu'on échange, au même titre que les mots ou même les marchandises. Les femmes de jadis, dans les pays d'oc aussi sont-elles échangeables ? Elles sont en tout cas « cessibles ». Elles peuvent être données par leur lignage à des hommes, qui se conduisent en personnes responsables : ces mâles n'ont pas besoin, eux, dans une telle conjoncture, de recevoir symétriquement l'autorisation « pré-conjugale » de leur propre lignage, et notamment celle de leur père ; ce caractère *facultatif* de l'autorisation paternelle en matière masculine est net, du moins quant au théâtre occitan. Dans la *réalité* sociale, en allait-il autrement ? Les pères (ou mères) en chair et en os des candidats masculins au mariage avaient peut-être plus d'influence que ne le prétendent les stéréotypes dramaturgiques. Sur la scène du théâtre d'oc, en tout cas, les jeunes femmes sont toujours manipulées par leur lignage. Les hommes, eux, sont considérés comme des

partenaires responsables et libres ; comme des récepteurs de femmes, autodéterminés.

Le lignage de la fille cependant peut dans certains cas être symbolique. Si la jeune femme est professionnellement une servante, le rôle de son père ou de sa mère, bref de son lignage paternel ou éventuellement maternel, sera tenu pas sa *patronne* ⁽¹⁾ ; il est intéressant de noter, par contre, que cette fonction symboliquement lignagère n'est jamais occupée par le *patron* de ladite servante. Je n'ai pas trouvé un seul cas en ce sens dans l'ensemble du théâtre occitan. Dans la réalité sociale, il en va de même : voyez par exemple le Journal de Pierre Prion [43], caviste au château d'Aubais (Gard actuel) au cours des années 1750 ; les servantes y sont tenues pour dépendantes de leur patronne qui les « donne », en mariage, à un futur époux ; elles ne sont pas les satellites de leur patron ; à plus forte raison ne sont-elles pas considérées comme authentiquement autodéterminées. Il est vrai que la relation patron-servante, si elle était présentée comme le substitut théâtral d'un rapport père-fille, pourrait être compliquée par une liaison amoureuse entre les deux personnages, patron et servante ; il y aurait inceste symbolique du fait de cet amour ancillaire. C'est impensable.

Supposons maintenant que la fille soit une prostituée : le rôle de son père ou de sa mère, bref de son lignage symbolique, sera tenu dans ce cas par la patronne (en l'occurrence, par la « mère maquerelle ») de l'établissement dans lequel elle travaille, ou (à défaut de l'établissement en question) par la mère maquerelle qui contrôle personnellement cette prostituée. Cela peut paraître bizarre mais c'est logique. Il s'agit tout simplement d'une série d'équivalences, qui vont de père à mère, de mère à patronne, enfin de patronne à mère maquerelle. Au niveau « inférieur », une équivalence homologue court de fille à servante, et de servante à prostituée ⁽²⁾.

3) Le troisième rôle est tenu par l'amoureux ; disons, plus généralement, par le *héros* masculin de la pièce. Il veut épouser la fille ou, dans certains cas qui, à vrai dire, sont exceptionnels, il ne souhaite pas spécialement se marier avec elle. Il sera pourtant contraint à la prendre en mariage puisque cela fait partie du jeu, de la structure obligatoire de la comédie ou du drame.

Ce « héros » est généralement jeune et beau, mais il peut quelquefois être vieux et laid, tel n'est pas le point essentiel. A la différence de la fille (de l'« héroïne »), le héros en principe est indépendant, autodéterminé. En tout cas, il n'est pas *obligatoirement* gouverné par son père, par sa mère ; ni par son patron s'il est valet. Bien entendu, il n'est jamais question que ce jeune

(1) Voir « l'histoire du valet Guillaume et de la chambrière Antoinette », dans [47].

(2) « Lisette amoureuse », dans [9].

homme, dans les cas extrêmes, subisse des liens de subordination et de patronage tels que ceux qui dans le cas des filles soumettent la jeune prostituée à une mère maquerelle : aucun prostitué mâle ne « fonctionne » dans le théâtre occitan de ce temps-là, ni dans aucun autre théâtre de l'ancienne société traditionnelle. Cela dit, le père, ou la mère, ou le patron du garçon peut faire partie de l'intrigue de la pièce, mais il n'y a là aucune nécessité structurale ; dans ce cas « possible » néanmoins, ce père, cette mère ou ce patron jouera simplement un rôle symétrique, ou réciproque par rapport au père, à la mère ou à la patronne de la fille (celle-ci étant appelée aussi « l'héroïne »). Pour que ces pièces de théâtre durent le temps nécessaire, elles doivent buter sur un obstacle : il empêchera pendant un long moment le héros d'obtenir la main de la fille. En général, cet obstacle du côté du héros, tient au manque d'argent, de richesses, de terres, de bétail, de relations familiales ou, éventuellement, dans le cas des serviteurs mâles, au manque d'honneur. Le lignage réel ou symbolique de la fille s'oppose, dans de telles conditions, à ce que les noces interviennent.

4) Le *rival* correspond au quatrième personnage. Il est souvent — mais pas toujours — vieux et laid ; il est généralement plus riche que le héros. Ce rival, dans la majorité des cas, est un mâle, qui prétend lui aussi à la main de la fille. Le père de la fille, ou la mère de celle-ci, ou son lignage paternel ou maternel, aura tendance à encourager le rival dans les efforts qu'il fait pour obtenir la main de la fille, à l'encontre du héros ; celui-ci, bien sûr, étant personnage favori pour le dramaturge.

Cependant ce rival, qu'on pourrait appeler aussi l'empêcheur ou l'opposant, n'est pas nécessairement un mâle. Il peut être une fille ou une femme. En ce cas, celle-ci est en principe amoureuse du héros ou de l'amant, ou bien elle est simplement poussée par quelqu'un ou par quelque chose à vouloir épouser celui-ci. Dans de telles conditions, elle constitue un obstacle au mariage final du héros avec la fille [21].

En certains cas, « l'opposant » peut être représenté simplement par un groupe de prostituées qui ont communiqué la syphilis au héros (1). De ce fait, l'héroïne est dissuadée par dégoût, d'épouser ce jeune homme : le héros devra donc trouver suffisamment d'argent pour vaincre les résistances de la fille qu'il convoite, ainsi que les répulsions qu'éprouve le lignage de celle-ci. A ce prix, les noces finales pourront avoir lieu.

L'opposant peut n'être pas incarné par un être humain, par un rival mâle ou femelle qui s'opposerait au destin du héros ou de la fille ; il peut se

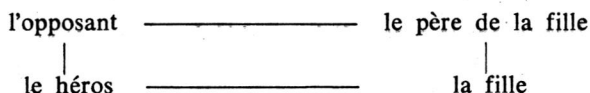
(1) Voir le personnage du valet dans [44].

concrétiser simplement sous la forme d'un obstacle physique : dans la pièce limousine, intitulée *Capiote*, qui fut composée pendant la première moitié du XVII^e siècle, l'obstacle est fondamentalement constitué par la peur qu'éprouve la fille à l'idée de partager la couche du héros... [12].

*

**

Le « carré d'amour » à quatre personnages est donc mis en place :



La question se pose : comment le héros va-t-il gagner l'acceptation définitive de l'héroïne (tâche aisée...), mais surtout, comment vaincra-t-il la résistance de son futur beau-père, ou de sa future belle-mère, ou du lignage symbolique de son Adorée ? La réponse est univoque : il s'agit pour le personnage qui est ainsi demandeur de trouver de « l'argent ». L'argent, à vrai dire, représente pour moi un terme « générique » ; ce mot peut s'appliquer à l'argent lui-même, mais aussi à la terre, au bétail, voire au statut social. Il peut s'agir aussi, parfois, d'une simple réévaluation des capitaux du héros, celle-ci étant obtenue par quelque procédure réelle ou symbolique, ou au moyen d'une contre-mesure prise par ce personnage.

Autre problème : d'où proviendra cet « argent » ? Comment le héros se le procurera-t-il ?

Il n'a pas le choix. Compte tenu de ce que le carré d'amour a seulement (par définition) quatre sommets, le héros peut se procurer les capitaux idoines 1) à partir de ses biens propres ou de ceux de son lignage ; 2) ou aux dépens de son rival ; 3) aux dépens du lignage de la fille, ou enfin 4) il peut les prélever à partir de la fille elle-même. Faisons le tour, brièvement, de ces possibilités : 1) prélèvement sur les biens du héros ou sur les biens du lignage du héros. La solution la plus simple, dans ce cas, consiste pour ce personnage à utiliser son argent ou son bétail propre : il en fait don au lignage de la fille afin d'obtenir la main de celle-ci ; ou encore il exhibe ses capitaux de tous ordres, d'une manière suffisamment voyante : il signifie ainsi qu'il est riche et qu'il mérite la main de la fille. Le héros peut aussi obtenir une somme d'argent, ou des têtes de bétail (des moutons par exemple) ou un trésor, à partir de son père, ou plus généralement à partir du lignage de son père ou de sa mère [21]. Le thème du trésor, en cette occurrence, rapproche tel texte occitan de certains contes merveilleux. Le héros peut aussi utiliser des procédures sophistiquées afin de faire durer la pièce. Par exemple, supposons que le héros veuille prouver que son lignage est riche et qu'il est lui-même suffisamment aisé pour obtenir l'autorisation d'épouser la fille.

Il peut dans ce cas avoir à redouter une calomnie selon laquelle il est pauvre, ou selon laquelle son lignage est misérable. Cette rumeur calomnieuse et sa laborieuse réfutation peuvent prendre à elles seules trois à quatre actes de la pièce ⁽¹⁾. Une autre procédure pourrait être appelée auto-réévaluation des capitaux du soupirant : par exemple, le héros est un homme relativement pauvre. Mais une peste survient ; elle tue la majorité des mâles disponibles dans la ville qu'il habite. De cette façon, la valeur propre du héros s'accroît sur le marché des maris possibles et il pourra beaucoup plus aisément qu'il ne l'aurait fait en d'autres circonstances épouser la fille riche qu'il aime ; celle-ci autrefois (avant la peste) était considérée comme trop opulente pour lui, donc inabordable. L'épidémie aura heureusement changé tout cela ⁽²⁾.

Le héros peut également se réévaluer lui-même, ou réévaluer ses propres capitaux, réels ou symboliques, par une procédure de charivari. Celle-ci consiste à écarter des rivaux plus riches, originaires d'autres villes, grâce à l'organisation d'un chahut ou « charivari » folklorique, et dirigé contre eux. Ainsi le marché matrimonial se trouve restreint à la seule communauté ou ville à laquelle appartient le héros, et cela en vertu d'une stratégie « protectionniste ». Celle-ci s'oppose au laisser-faire, bref au libre-échange des jeunes hommes ou des maris possibles. Le héros était considéré comme relativement pauvre d'après les normes générales de toute sa région ; mais il est suffisamment aisé, selon les critères moins exigeants de sa petite localité d'origine, dès lors qu'il en a « bouclé » les murs par un charivari ; il se met ainsi en situation d'épouser une fille du cru, même bourgeoisement dotée ⁽³⁾.

Une autre procédure d'auto-réévaluation des capitaux du héros se ramène à ceci : le héros était riche ou du moins aisé, grâce au travail qu'il effectuait en tant que forgeron ; mais son rival, avec des complicités, a livré le héros aux influences des sortilèges ; ceux-ci l'empêchent de forger, faute de pouvoir désormais marteler le fer. De ce fait le héros devient pauvre. Cependant, à la suite d'épisodes divers, le héros parvient à se libérer de cette malédiction ; il récupère l'usage de son bras ; il tape de nouveau sur son enclume ; il retrouve on aisance antérieure et peut épouser l'héroïne. C'est le thème de la *Françounette* de Jasmin ; elle fut écrite vers 1840, mais elle est issue d'une légende agenaise qui remontait à la deuxième moitié du xvi^e siècle [28].

En tous ces cas, l'argent marche avec l'amour. Mais il y a des situations, dans le théâtre occitan traditionnel — et aussi dans la vie bien sûr — où

(1) « Les mariages rhabillés », dans [47].

(2) « Histoire du mauvais traitement fait par ceux de Villeneuve à la ville de Béziers... » dans [47].

(3) « Comédie à sept personnages » dans [49].

l'argent est même plus fort que l'amour. Certains dramaturges provençaux notamment au XVIII^e siècle, nous montrent telle ou telle héroïne acceptant joyeusement un vieux et riche mari simplement parce qu'il est fortuné. En l'occurrence cette fille brise cyniquement ses fiançailles avec le jeune homme séduisant mais pauvre qu'elle était censée aimer [45].

Les initiatives du lignage de la fille peuvent même forcer l'homme riche — dans ce cas un vieux Monsieur — à épouser celle-ci ; alors qu'il désirait seulement la posséder, un point c'est tout... Mais son lignage à elle (les parents de la fille) et son lignage symbolique, la mère maquerelle sous le patronage de qui elle opère comme courtisane, se servent du stratagème appelé « coup du canapé ». La fille attire le vieillard à ses côtés sur quelque lit ; elle s'arrange pour qu'ils soient pris tous deux en flagrant délit par les gens de son lignage à elle. Dans ces conditions, le vieux doit épouser contre son gré cette courtisane. Son argent lui a ainsi procuré le corps de la fille, et même mieux que cela ! Il est contraint, par-dessus le marché, à des noces avec elle, dont il ne voulait pas primitivement, puisqu'elle n'était qu'une prostituée ⁽¹⁾.

Autre équivalent symbolique de l'argent : un statut économique et social supérieur, chez l'homme. La possession d'un tel statut permet à cet homme d'épouser sans difficulté une servante ou une prostituée dont la situation est par définition bien inférieure à celle du mâle qui lui fait face ; dans ces conditions, cette fille ne demande pas mieux, on s'en doute, que d'effectuer le riche mariage qui s'offre de la sorte. Cette situation à fort « gradient » social se rencontre dans telle pièce aixoise de l'âge baroque, ou provençale de l'époque Louis XIV ⁽²⁾.

2) Le « carré d'amour », initialement défini compte quatre personnes. Cela étant, le héros peut aussi essayer d'extraire « l'argent » nécessaire, non pas de *sa propre poche* ou de celle de son lignage, mais de la poche *du père de la fille* ou, disons, à partir des biens du lignage de la fille, en ligne ascendante. Par exemple : dès lors qu'il s'agit non pas du lignage réel, mais du lignage *symbolique* de l'héroïne, la mère maquerelle sous le patronage de laquelle celle-ci travaille en tant que courtisane, peut donner de l'argent à un amant afin d'avoir une aventure avec lui ; cet amant à son tour, cédera l'argent (qu'il a ainsi reçu) à l'héroïne afin d'avoir une aventure avec elle. Finalement, il épousera cette fille en noces légitimes. Ainsi l'argent issu au départ de la mère maquerelle, c'est-à-dire du lignage symbolique de la fille, aura circulé comme un chèque. Il aura fait le tour des personnages, pour donner finalement

(1) « Brandin », dans [49].

(2) « Première comédie à sept personnages » dans [8] ; « Lisette amoureuse », dans [9].

une issue favorable à la pièce. Qui sait : la mère maquerelle peut-être récupèrera cet argent un jour, si elle vit en famille élargie avec son nouveau gendre ⁽¹⁾.

Dans d'autres cas, le futur beau-père du héros (comme membre du lignage *réel* de la fille) peut être poussé, induit ou forcé à financer la carrière d'officier de son futur gendre [44].

Ou bien le futur gendre peut conquérir un trésor qui appartient à son futur beau-père. Mais ce trésor était jalousement gardé par divers magiciens ou diabolins doués de pouvoirs surnaturels. Il fallait donc que quelqu'un se présente pour lever ce charme, et pour exorciser lesdits diables afin de récupérer ce trésor. Le héros, bien sûr, se dévoue, en vue d'accomplir cette tâche difficile ; le père de la fille est tellement ravi du succès ainsi obtenu par le héros qu'il donne à celui-ci la main de la Belle. Telle est l'intrigue, pour une part, d'une pièce provençale du XVII^e siècle dans laquelle le « Rival » est un certain poète ; cependant que le héros s'appelle, lui, « Capitaine Fricasse » ; il annonce ainsi le nom d'un personnage fameux de Théophile Gautier ⁽²⁾.

Un autre « truc » consiste à se faire battre ou rosser par la future belle-mère. Ainsi elle doit de l'argent au héros ; en somme, il s'agirait d'une compensation pour les dommages physiques qu'elle a infligés au corps, à la tête ou au cerveau de celui-ci, puisqu'elle l'a sévèrement matraqué. Désormais cette future belle-mère (abusive) ne pourra se libérer de la dette qu'elle aura contractée vis-à-vis du héros qu'en lui donnant la main de sa fille. En se « libérant » de la sorte elle échappera au dépôt d'une plainte en justice. Cela revient à dire que le héros a « payé » la main de la fille qu'il va épouser : il s'est servi pour cela d'un titre fiduciaire ou d'un procédé de crédit, basé sur la circulation d'une créance. Cette créance n'est autre que celle qu'il a contractée à son propre profit et aux dépens de sa future belle-mère le jour où celle-ci a eu la fâcheuse idée de le battre. Tel est le thème de *L'Opéra de Frontignan*, pièce montpelliéraine [24] des années 1680.

Une ultime technique pourrait s'intituler : « dévaluer le futur beau-père ». En principe, le héros (le futur gendre) devrait « se pousser du col », autrement dit se hausser financièrement, pour parvenir à un équilibre convenable vis-à-vis de la fortune du lignage de sa femme. Il s'agit, pour ce jeune homme, de démontrer que ses propres capitaux sont dignes de ceux de son futur beau-père. Hélas : cette opération s'avère impossible à réaliser, dans l'intrigue particulière de la pièce mise en cause. Pourquoi dans cette situation

(1) « Seconde comédie à sept personnages », dans [8].

(2) FÉAU, « Comédie de l'intérêt », dans [27].

difficile ne pas renverser ladite procédure ? En vertu de ce renversement, on tentera donc de démontrer que le futur beau-père n'est pas aussi riche qu'il prétend l'être. Le héros prouvera en somme que ce vieux personnage, dans la réalité, s'avère pauvre. Une fois le beau-père rabaissé de la sorte, le héros, même s'il est personnellement désargenté, mérite dorénavant d'épouser la fille. Cette procédure de dévaluation brutale du futur beau-père peut être conduite par diverses voies ; en toute hypothèse, elle revient à ce que le héros utilise ou exhibe moins de capitaux, parce qu'il aura astucieusement dévalué ceux du beau-père prospectif ; ainsi sont diminuées les prétentions exorbitantes que formulait ce Monsieur à l'égard du futur gendre. On reconnaît là l'intrigue de la fameuse pièce intitulée *Le Savetier* que composa le Toulonnais Pelabon [41], machiniste de théâtre, vers 1790 ; elle eut un grand succès dans la région de Toulon et de Marseille. Il s'agit toujours, dans cette pièce comme ailleurs, d'obtenir un ajustement des fortunes respectives, sur les deux versants de la barricade : du côté du héros, et du côté du lignage de la fille.

3) Nous venons d'évoquer la possibilité de prélever l'argent ou les capitaux sur *le lignage de la fille* ; nous pourrions donc imaginer que le héros va prélever les capitaux indispensables sur... la *fille* elle-même. Ce faisant il deviendrait digne d'elle, puisque le problème pour lui est de devenir assez riche pour prétendre à sa main. En fait, un tel raisonnement est absurde. La fille est intéressante pour le héros à cause de sa désirable beauté, mais aussi et surtout parce qu'elle a une dot. Si le héros lui prend la dot, s'il prélève une part de cet argent, il rend cette fille (dont la dot est ainsi diminuée) moins « souhaitable ». Dans ces conditions le mariage n'a plus tellement de raisons d'avoir lieu.

Ces contraintes étant posées, quelle est la seule entité que le héros puisse « prélever » sur l'héroïne afin de devenir pour celle-ci un parti convenable ? La réponse s'impose d'elle-même : c'est l'honneur de cette fille, sa virginité. Si le héros s'empare du pucelage de l'héroïne, et spécialement s'il la met enceinte, il devient le dépositaire de l'honneur d'autrui. Il sera seul en mesure, par la suite, de restituer à cette fille (et à son lignage) le capital d'honneur qu'elle a perdu, ces restitutions s'opérant grâce à des noces. Ainsi la lance d'un héros, dans tel poème hellénique pouvait-elle seule guérir la blessure qu'elle avait causée. Au premier xvii^e siècle, la perte et la restitution de l'honneur impliquent dans le théâtre occitan qu'une grossesse ait lieu. En période plus prude, vers 1700, la simple défloration suffira (« le juge avare » dans [9]). Il ne sera même pas indispensable que la grossesse survienne, ou qu'elle soit mentionnée par le dramaturge. En certains cas, par exemple dans le Théâtre populaire de Béziers, au temps de Louis XIII (« histoire du valet Guillaume... dans [47]), le héros est serviteur ou valet ; il ne souhaite pas vraiment épouser la servante qu'il a déflorée, et mise enceinte. Les deux lignages symboliques des personnages, son lignage symbolique à elle, ser-

vante (c'est-à-dire sa patronne), et son lignage symbolique à lui valet (c'est-à-dire son patron), forcent pourtant le couple illégitime à convoler en justes noces, au nom de la moralité publique.

Dans d'autres cas le jeune homme peut tenter délibérément de mettre enceinte la fille qu'il aime, ceci afin de forcer le père de cette fille à la lui donner en mariage.

4) Une dernière solution pour le jeune homme consisterait à prélever l'argent ou les capitaux sur son *rival*. Cette manœuvre peut intervenir par diverses méthodes. L'une d'entre elles consiste, de façon directe, à amoindrir les capitaux du rival en l'attaquant physiquement, et en lui prenant son argent. La différence du potentiel financier, entre le rival et le héros est ainsi renversée : du coup, le héros devient relativement riche. En utilisant ou en exhibant par la suite les capitaux qu'il a malhonnêtement acquis de la sorte, le héros peut désormais épouser la fille de riche famille dont il désirait obtenir la main. C'est un thème qu'exploite, sous Louis XIII, le théâtre occitan et populaire de Béziers ⁽¹⁾.

Une autre procédure est infiniment plus sophistiquée. Elle consiste à « donner », au futur beau-père le riche rival, afin que celui-ci épouse « l'autre sœur », l'une des sœurs disponibles de la jolie fille fortunée que le héros convoite. Dans ces cas, le futur beau-père est pleinement satisfait ; il obtient en effet un gendre riche (le rival) ; c'est une bonne chose pour la maisonnée de ce Monsieur d'âge mûr : il a besoin, dans un avenir proche qu'un chef de famille vigoureux et aisé lui succède une fois que lui-même aura disparu. Coup double : un ricochet favorable au héros se produit de ce fait, comme au billard ; le beau-père, comblé par l'arrivée d'un gendre riche, peut s'offrir le luxe, par ailleurs, de donner celle de ses filles qui est la véritable héroïne de la pièce au héros-amant, qui fonctionne comme personnage principal ⁽²⁾.

Il y a donc plusieurs « façons de faire », dans le théâtre occitan, pour « écarter le rival » : on diminue les capitaux de celui-ci et on accroît simultanément, par un système de vases communicants, les capitaux du héros ; ou bien le héros « donne » le rival (et l'argent de celui-ci, par-dessus le marché), au futur beau-père. S'agissant « d'évincer le rival », d'autres méthodes cependant apparaissent qui n'ont plus grand chose à voir avec l'argent ou les capitaux. Ces techniques se rattachent à une couche plus ancienne de la mentalité traditionnelle : elles concernent la magie. En l'occurrence, l'acte magique vise à combattre une certaine personne. Dans

(1) « Pastorale du berger Silvestre... » dans [47].

(2) « La Miramoundo » dans [16] ; « Dardin » dans [40].

diverses pièces du théâtre provençal et biterrois, le rival est donc présenté comme un magicien ; il est minable ; il essaie, en vain, d'attaquer par divers moyens surnaturels la puissance amoureuse du héros ; ou bien il veut diminuer l'amour que l'héroïne porte à celui-ci. Ces offensives magiques s'avèreront inefficaces ; elles ressortissent aux méthodes bien connues de la sorcellerie « d'aiguillette ». La riposte du héros consiste à dénoncer le rival et à le dévaluer ; il le présentera donc comme un magicien déplaisant, mais incapable de parvenir à ses fins ⁽¹⁾.

Pourtant, cet aspect surnaturel demeure marginal dans la fiction et le théâtre occitan. Les données de base de la dramaturgie d'oc des xvii^e et xviii^e siècles, concernent toujours la conciliation nécessaire entre « l'amour et l'argent », disons entre l'amour et la richesse, celle-ci étant indispensable au héros dès lors qu'il veut parvenir à des noces socialement ajustées avec l'héroïne et son lignage.

*

**

Voilà donc posé un modèle à quatre personnages ; il implique une exhibition de capitaux ou un transfert de capitaux, de la part du héros en direction du lignage de la fille. Quand donc ce modèle a-t-il trouvé son origine ? Les informations dispersées dont on dispose, indiquent qu'il fonctionnait déjà dans la fiction occitane aux environs des années 1570-1580 : on le sait selon certains mythes populaires qui seront collectés sur le tard, et aussi d'après les premières pièces de théâtre connues (Montélimar, aux années 1570). Avant cette époque, le théâtre occitan est surtout religieux. Peu de chose en subsiste quant aux pièces profanes. On peut envisager aussi (en remontant plus haut dans le cours du temps) la littérature provençale du Moyen Âge : les troubadours par exemple, étaient souvent obsédés par leur pauvreté personnelle ; mais leur amour allait à une femme noble, éventuellement riche ; en principe elle était mariée. Ainsi le mariage, ou les noces à venir, comme conciliation intelligente entre l'amour et l'argent, ne figuraient point sur le programme précis des poèmes et des récits que nous a laissés la poésie médiévale d'oc.

L'histoire économique a-t-elle aussi son mot à dire quant à cette chronologie ? Devons-nous considérer que ce modèle des ajustements conjugaux, tiré de la littérature occitane des xvii^e et xviii^e siècles, modèle qui certes n'est pas spécifiquement capitaliste, semble « débiter » (?) au xvi^e siècle ? Est-ce à dire que les soucis d'argent et une certaine propension à calculer, y compris en matière de mariage, envahissent alors les mentalités méridionales ? En fait, dans la vie réelle, ces tendances au calcul égoïste (quant aux capi-

(1) « La fausse magie découverte... » et autres pièces dans [47].

taux et au statut social) sont beaucoup plus anciennes : Louis Stoff dans sa thèse sur Arles, aux ^{xiv} et ^{xv} siècles, trouve déjà des mariages qui, au vu d'un vaste échantillon statistique, sont parfaitement corrélés ; ils visent avec succès l'homologie des fortunes masculines et des dots féminines.

Ce modèle pourtant ne prend toute sa vigueur littéraire qu'après 1550-1570 : est-ce parce que le théâtre spécifiquement religieux dans les pays d'oc, perd alors son importance quasi-monopoliste ? On voit émerger, du coup, les thèmes proprement laïques : ils reflètent les préoccupations socio-conjugales déjà anciennes de la classe moyenne, du peuple, voire de la noblesse, au sein d'une « société de rangs ».

Terminus ad quem, maintenant : quand donc ce modèle s'écroule-t-il ? Quand cesse-t-il d'être pleinement valable ? De toute manière, il était dans la réalité sociale, voué souvent à l'échec. Il n'est pas facile pour un jeune homme pauvre de trouver un trésor afin d'être en mesure d'épouser la fille fortunée dont il est amoureux. Dès le ^{xvii} siècle, un écrivain quercynol a voulu démontrer cette faillite, fréquente, patente, retentissante même dans la vie réelle. Un ecclésiastique soi-disant appelé « Fabre de Thémines » publia en 1687 une pièce en langage d'oc [19], écrite et située à Cahors, dans le Quercy : cette pièce s'appelle *Scatabronda*, titre qui n'a rien à voir, malgré les apparences, avec la « scatologie ». Il s'agit d'une œuvre quelque peu féministe, du moins selon les critères du ^{xvii} siècle : en matière de féminisme, ils sont moins exigeants que les nôtres. L'intrigue est semi-comique et totalement scandaleuse. Ce *Scatabronda* fut-il édité clandestinement ? L'ouvrage en tout cas est censé avoir été imprimé à « Rotterdam »... Subterfuge, ou moyen d'échapper à la censure locale ? Qui plus est, les attendus de la préface et de la dédicace sont canularsques...

La jeune héroïne est la fille d'un riche professeur de droit à l'université de Cahors. Cet enseignant cahorsin fait figure d'Avare. Sa fille unique, Janneton, est la maîtresse d'un prêtre. Le nom de ce prêtre (dans la pièce) c'est « l'abbé Coton ». Pour donner un camouflage décent à sa brûlante aventure avec l'ecclésiastique, la Janneton envisage d'épouser un pauvre docteur en médecine. Elle ne l'aime pas ; il n'aime pas Janneton. C'est du moins ce qu'on nous dit. Il veut épouser la fille du Professeur à cause de l'argent qu'elle possède déjà et surtout à cause de la fortune paternelle, dont elle héritera un jour. Passent quelques vicissitudes. Le Géniteur est naturellement furieux de cette affaire ; il imagine donc une parade. Il fait un testament, superbe texte occitan et baroque, qui ressemble de façon exacte à ceux que Michel Vovelle décrira pour la Provence, au cours d'une époque plus tardive. Seule différence : ce texte de *Scatabronda* est dicté en vers occitans ; il n'est pas mis en prose française ou juridique de notaire. Selon ces dispositions testamentaires le professeur fait de Janneton son héritière universelle, sauf

au cas où elle épouserait le médecin. Si cela se produisait, elle serait deshéritée. Informée de la nouvelle situation qui s'est ainsi créée, l'héroïne met au point à son tour une solution personnelle. Elle décide de *ne pas* épouser son Soupirant-médecin (la pièce, de façon totalement exceptionnelle dans le théâtre d'oc, ne se terminera donc pas par un mariage). Jeanneton poursuivra sa liaison avec le prêtre qu'elle aime.

Dans *Scatabronda* les personnages n'ont pas joué le jeu classique du carré d'amour occitan jusqu'à la fin du dernier acte. L'indispensable mariage n'a pas eu lieu ! Carence extraordinaire... Et pourtant... les règles du jeu n'ont pas été changées pour l'essentiel. Simplement l'auteur de la pièce, le soi-disant « Fabre de Thémènes », a utilisé certaines possibilités des règles de ce jeu, possibilités qui avant lui n'étaient pas employées par les autres écrivains occitans.

Dans *Scatabronda* ou ailleurs, quels sont les motifs qui rendent une fille attirante aux éventualités du mariage, à l'époque classique ? Figurent parmi eux, bien entendu, la jeunesse et la beauté. Figure aussi le fait que cette héroïne détient — du moins on l'espère — une dot ; le fait également qu'elle « décrochera », tôt ou tard, un gros héritage d'origine paternelle. Si tel n'était pas le cas, cette jeune Beauté ne serait qu'une jolie fille parmi tant d'autres : elle serait vouée au rôle de séduisante soubrette. Bref, si la fille n'a jamais possédé, ou bien si elle perd les deux atouts essentiels que sont la grosse dot et l'espérance ultérieure d'un vaste héritage, elle ne présente plus d'intérêt pour un jeune homme de bonne famille, soucieux de convoler un jour en justes noces. C'est très exactement ce que *Scatabronda*, père de l'héroïne, tente de dire dans son testament au médecin qu'il refuse d'agréer comme futur gendre. De son côté, le jeune docteur de cette pièce cahorsine n'a pas déniché l'argent qui lui permettrait de se présenter comme parti convenable ; il n'en trouvera pas non plus à l'avenir : il n'est même plus motivé pour une « trouvaille » de ce genre puisque de toute façon les dernières volontés rédigées par son éventuel beau-père le priveront de l'héritage de celui-ci dont jouira la personne qui en des temps plus propices aurait dû devenir sa future femme. A quoi bon, dans ces conditions, se donner du mal pour s'approprier des capitaux puis pour exhiber ces capitaux en vue d'un mariage ? *Scatabronda*, pour une fois, ne se termine point par des noces. Exception absolument unique ! Les autres œuvres « fictionnelles » de la littérature occitane des XVII^e et XVIII^e siècles se comptent au nombre d'une soixantaine et davantage, dans le registre profane ; elles se terminent toutes effectivement, par un mariage ; il évoque le « happy end » des contes de fées : « *Ils se marièrent, ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants* ».

Par contre, dans les grandes œuvres littéraires de fiction méridionale du XIX^e siècle, après 1850, le modèle canonique et conjugal du carré d'amour cesse de fonctionner automatiquement même si les règles du jeu qui le

gouvernement ne sont pas essentiellement altérées. Je prendrai l'exemple de la *Mireille* de Mistral, chef-d'œuvre de la Renaissance provençale et du Félibrige.

Dans *Mireille* (1859), l'intrigue part des prémisses classiques qui furent déjà écrites en cet article à partir des œuvres d'oc de l'Ancien Régime. Mireille, la fille, est jeune, charmante, belle, bien dotée. Elle a un père autoritaire, riche et paysan. L'amoureux de Mireille, autrement dit le héros, est un pauvre artisan plein de séduction, vannier de son état. On trouve enfin plusieurs rivaux ou opposants qui prétendent à la main de la fille. L'un d'entre eux est berger d'ovins, l'autre est un éleveur de chevaux, le troisième possède des bovins. Grâce aux uns et aux autres, Mistral déploie sous nos yeux l'entier système de l'agriculture de Camargue : l'élevage des vers à soie se relie aux rites d'amour, conduits par les filles et par les femmes ; la production du blé met en scène le père, grand agriculteur du delta du Rhône ; les chevaux, les bœufs et les moutons renvoient de façon respective aux trois opposants ou rivaux du héros qui sont pâtre, bouvier et berger. Finalement l'artisanat de la vannerie devient l'occupation professionnelle de l'amant-héros en personne. Le poème de *Mireille* apparaît, somme toute, comme un traité général d'agriculture et d'existence villageoise, au niveau des étudiants de première année d'une excellente Ecole de vie rurale.

Hélas, ce beau système ne parvient pas à fonctionner. Le riche agriculteur, père de Mireille, refuse de donner la main de celle-ci au héros-amant ; ce père terrible, en l'occurrence, est parfaitement fondé à se comporter de la sorte : le jeune homme est en effet sans le sou. Quant à la fille, Mireille, elle meurt d'un coup de soleil : elle l'a contracté tandis qu'elle se rendait en pèlerinage, à pied, aux Saintes-Maries-de-la-Mer en Camargue. Les capacités miraculeuses de ces Saintes n'ont pas fonctionné puisqu'aussi bien nous sommes déjà au XIX^e siècle : depuis longtemps déjà (depuis Voltaire) les Saints ne trouvent plus de trésor pour les amoureux désargentés qui sont dans la peine et qui cherchent en vain à s'épouser les uns les autres. Certains rites magiques pourtant opèrent de façon convenable dans l'épopée de *Mireille* : ainsi, une magicienne a soigné le héros-amant pour une blessure sérieuse, que lui infligea l'un de ses rivaux ; ce concurrent à son tour se noie dans le Rhône durant la nuit magique de la Saint Médard, pendant laquelle les personnes qui furent mortellement immergées dans ce fleuve défilent en parade surnaturelle. On les voit sortir des eaux et processionner, sinistres, devant le rival et le lecteur. Vincent, héros-amant à la fin de la pièce, peut tout au plus étreindre symboliquement le cadavre de celle qu'il aime. C'est le mariage du pauvre, à défaut d'un mariage. Le héros n'a pu épouser cette fille, Mireille, puisqu'il était misérable. Il ne peut même pas la rendre enceinte, puisqu'elle n'est plus. De ce point de vue, *Mireille*, en tant qu'épopée du Bas-Rhône, se place aux antipodes d'une autre épopée occi-

tane ⁽¹⁾, intitulée *Le siège de Caderousse* : le héros y conduisait une expédition lestée d'important « capitaux » ; il parvenait ainsi à obtenir la main d'une jolie fille dans la ville adverse.

La décadence du modèle conjugal du « carré d'amour » occitan, tel qu'il avait prévalu pendant deux siècles ou davantage, se lit aussi dans *Jacquou le Croquant* d'Eugène Leroy. Cet auteur est le plus grand écrivain du Périgord occitan ; il était le fils d'un père normand et d'une mère périgourdine. Il écrivait en français mais avec une connaissance parfaite de la culture et des dialectes régionaux de sa province. Son orientation francophone, franc-maçonne, républicaine et de gauche fait partie, me semble-t-il, des syndromes de déclin, quant au modèle que j'ai décrit. Dans *Jacquou le Croquant*, à la fin du XIX^e siècle, le héros-amant, pauvre et charmant paysan, pourrait séduire, posséder, épouser même la fille du méchant châtelain de la région [33]. Mais d'abord cette fille a plus ou moins perdu l'argent et la fortune de son père ; le château de ce seigneur fut, en effet, détruit et brûlé par une révolte paysanne que le héros-amant avait personnellement conduite, comportement que, bien sûr, le châtelain-père de la fille n'a pas tellement apprécié. En second lieu, le héros n'a pas trouvé l'argent nécessaire à ces noces hypergamiques ; ladite somme aurait pourtant représenté son apport masculin, ou son exhibition de capitaux personnels, nécessaires à la conclusion des noces ; en effet, le testament quasi-miraculeux du bon prêtre qui avait légué sa richesse au héros a été stupidement annulé par un notaire. Enfin, ce héros-amant (Jacquou) est de gauche, républicain, révolutionnaire même. Nous sommes là confrontés avec la Gauche paysanne du Périgord républicain des années 1880, au cours desquelles Eugène Leroy écrit son roman, dont le sujet, en principe, se situait pourtant vers 1830. Dans ces conditions, Jacquou ne peut pas déceimment répudier ses opinions politiques pour épouser une noble et belle fille, originaire de la droite royaliste et bien-pensante. Les héros de théâtre du XVII^e siècle occitan, même et surtout quand ils étaient ruraux, n'étaient pas concernés par ces problèmes de haute politique, qui eussent été totalement anachroniques à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV ! Dans ces conditions, Jacquou épouse finalement une jeune paysanne peu attirante que du reste il n'aime pas d'amour. Mais elle est brave... ; ils ont de nombreux enfants et petits-enfants qui repeuplent le Périgord natal.

Les grandes œuvres littéraires et méridionales du XIX^e siècle, telles que *Mireille*, *Jacquou le Croquant*, *l'Arlésienne* de Daudet et autres, détruisent donc un vieux mythe occitan (et extra-occitan) : on ne croit plus à la

(1) Abbé Jean-Baptiste FABRE ou FAVRE (dit « de Saint-Castor »), *Le siège de Caderousse*, écrit en 1774 (voir par exemple l'édition de Placide Cappeau, Roquemaure, 1876).

« ravissante histoire » du jeune homme qui parvient à se procurer d'une façon ou d'une autre les capitaux qui lui permettent d'épouser la riche héritière. Ce mythe avait pourtant dominé la meilleure et la moins bonne littérature d'oc des xvii^e et xviii^e siècles. Le modèle théâtral de la réussite conjugale et des succès du carré d'amour occitan prend donc fin vers 1850 ; il ne se survivra plus que dans une littérature de seconde zone qui jouxte la « bibliothèque rose » et le roman pour midinettes.

Le xix^e siècle n'est pour moi qu'un hors-d'œuvre. Revenons maintenant à ce modèle qui a prévalu pendant les xvii^e et xviii^e siècles, voire au début du xix^e siècle ; disons, en ce qui concerne les dates extrêmes, de 1570 à 1850, depuis les premières pièces du théâtre de Montélimar, jusqu'à l'effondrement final du « carré d'amour » au temps de Mistral puis d'Eugène Leroy. Cet écroulement terminal, largement postérieur à la Révolution, est pourtant conditionné par les retombées lointaines de celle-ci ; en affaiblissant le pouvoir (notamment testamentaire) du *pater familias* despotique des pays d'oc, la législation révolutionnaire a en effet détruit ou miné l'une des conditions du fonctionnement du « carré conjugal » relativement à l'axe « père → fille ». Une question se pose à propos dudit modèle, tel qu'il s'épanouissait au temps de sa splendeur : s'agit-il de littérature pure et simple ? Devons-nous penser que les lettres d'oc, en ce cas, proposent une vision uniquement artistique sans lien véritable avec la réalité sociale ? Ou bien dirons-nous que la problématique « amour-argent » est éclairante quant aux réelles préoccupations pré-conjugales et conjugales des Méridionaux pendant les xvii^e et xviii^e siècles ? Dans cette hypothèse, il ne s'agirait nullement d'évoquer un « réalisme » au sens plat du terme. C'est seulement au théâtre qu'un garçon découvre des trésors qui lui permettent de vaincre la résistance d'un futur beau-père, au point que ce Monsieur, par la suite, sera suffisamment motivé pour donner au jeune découvreur la main de sa fille. Dans la vie réelle, les choses ne tournent pas ainsi.

Ecrit par des auteurs masculins et jamais par des femmes, le théâtre d'oc des xvii^e et xviii^e siècles insiste avant tout sur la stratégie que déploie *le garçon* quand il veut obtenir et exhiber des capitaux afin d'être agréé comme futur époux de l'héroïne, avec la bénédiction du lignage de cette héroïne. En revanche, quand une femme se fait écrivain, comme c'est le cas pour George Sand, elle peut envisager la question inverse : « comment fera *une fille* pour dénicher la dot qui lui permettra d'obtenir la main d'un garçon, des mains du père de ce garçon ? » C'est le thème, dans la zone d'oïl (en Berry) de la *Petite Fadette*. Notre littérature d'oc, elle, est essentiellement masculiniste : on y trouve des préoccupations lancinantes. Elles concernent l'indispensable ajustement du mariage. Le futur couple doit établir dès le point de départ une relative égalité ou homogamie sociale ; en vertu de celle-ci le fiancé se haussera au niveau sociologique de

sa fiancée, ou même il dominera, surplombera celle-ci. Ce problème de l'harmonie socio-conjugale n'est pas propre au Midi français. En cette affaire, l'Occitanie n'est qu'une métaphore de l'Occident. Mais les portions méridionales de la France ont singularisé le domaine des noces, avec une obsession monopolistique : on n'en trouverait pas l'équivalent dans d'autres aires culturelles. C'est pourquoi, me semble-t-il, cette structure apparemment triviale du théâtre occitan ne saurait s'expliquer uniquement par l'imitation d'œuvres préexistantes, telles que celles de Plaute ou de Térence. Il y avait aussi des conditions locales favorables... Pays sans Etat, sans politique propre, la zone occitane a focalisé sa littérature laïque sur les questions conjugales, qui ressortissent de la vie privée. Elle a privilégié le drame monétaire aux dépens de la tragédie classique ou sanglante, parce que la tragédie justement, c'est la politique. Et quel usage faire de politique ou de tragédie dans des provinces dépourvues, comme telles, d'Etat central ?

BIBLIOGRAPHIE

1. *Amours de Damon et de Lucrèce* (les) (voir *infra*, le *Théâtre populaire de Béziers*, 2 vol., 1657).
2. ARNAUD (Marie-Hélène) [en occitan], *Las fonccions dramaticas dins las pastorales e tragi-comédias de Béziers* (*Obradors* [Revue], Centre d'études occitanes, Univ. de Montpellier III, 1971, n° 5, p. 34-74).
3. AUDIBERT, *Le fortuné Marseillais* (représenté à Marseille en 1735, édité à « Amsterdam » en 1736, et à Marseille en 1775).
4. BLANC-GILLI (Mathieu), *La bienfaisance de Louis XVI (Vo leis festos de la Pax*, Marseille, 1783).
5. BONNET DU LAC (Claude), *La Tasse* (pièce de théâtre de la fin du XVI^e siècle, dans *Recueil de Pièces rares et facétieuses anciennes et modernes*, Paris, 1873, 3^e vol.).
6. BONNET-BONNEVILLE (B.), *Ce que esparavian pas, ou Jean-Pierre vengu de Brest ; Jean-Pierre venu de Mahon ou le train du Pharo* (Marseille, 1781 et 1782. Pièces consultables aux bibliothèques municipales d'Aix et Marseille).
7. BONNET-BONNEVILLE (B.), *Les vœux satisfaits ou lou Roumavagi* (Aix, 1788).

8. BRUEIS ou BRUEYS (Claude, 1570-1640), *Jardin dei Musos provençalos* (Aix, 1628 [contient neuf œuvres, surtout dramatiques] ; et réédition à Marseille en 1843 [ne pas confondre avec le *Jardin des Muses provençales*, publié en 1665, voir *infra*]).
9. CABANNES (Jean de) (1653-1717), *Liseto amouroso, Marra... Lou jugi avare, Le paysan astrologue* (pièces manuscrites conservées à la B.N. ms fs. anc. suppl. fs. 12 508 ; et à la bibliothèque Méjane d'Aix, ms. 162 C 624-R.256 J, 4 pièces).
10. CALHOL (Jacques), *Moussu Jus* (Marseille, joué en 1784 ; publié notamment en 1804, à Marseille).
11. CALHOL (Jacques), *Le marché de Marseille vo lei doues Coumaires* (Marseille, 1785).
12. *Capiote ou pastorale limousine* (j'ai utilisé l'édition, déjà tardive, de Bordeaux, 1684).
13. CLET (Antoine), dramaturge vellage du xviii^e siècle, *Monsieur Lambert* (Le Puy, 1757).
14. COLLOT D'HERBOIS (J.M.), *Le Nouveau Nostradamus, ou les fêtes provençales* (Avignon, 1777).
15. *Comédie de Seigne Peyre et Seigne Joan* (jouée à Montélimar en 1576 par deux paysans ; éditions à Lyon en 1580, et à Paris en 1832).
16. CORTETE ou COURTETE (François de) (1586-1667), *La Miramoundo, et Ramounet* (pièces éditées au xvii^e siècle, et republiées [notamment] dans le *Recueil des travaux de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Agen*, 2^e série, vol. XVII, 1915).
17. COYE (J.B., 1711-1777), *Lou Novy parat* (1753, éditions diverses, à « Cracovie » (?), 1743 ; à Arles, 1829, etc.).
18. DROUIN (Simone), *Catalogue des documents occitans de la collection Rondel* (Béziers, Centre international de Documentation occitane, 1978).
19. FABRE (Abbé « Fabre de Thémènes », de Cahors), *Scatabronda...* (Editions de 1687 et de 1697).
20. FABRE (Jean-Baptiste-Castor), œuvre en occitan, *l'Opéra d'Aubais, le Trésor de Substancion, le Siège de Caderousse* (voir surtout l'édition de 1876). Œuvre en français, *le Galimatias* (manuscrit de la Bibl. Mun. de Montpellier, aux « œuvres de SAINT-CASTOR, alias J.B.C. FABRE, etc.).
21. FABRE (J.B.C.), *Istoria de Joan l'an près* (Jean-l'ont-pris) (édition de J. Troubat, Paris, 1877).

22. FEAU (Charles), 1665, voir *Jardin deys musos provençalos...*
23. FESCAIS DE LA TOUR, dramaturge provençal vers 1780, pièces de théâtre, écrites vers 1780-1783, inédites, et conservées aux Ms de la Biblioth. Arbaud d'Aix-en-Provence, MQ 152-155.
24. FIZES (Nicolas, 1646-1716), *l'Opéra de Frontignan*, 1679 (éd. de Montpellier, 1873).
25. GRAVELLE (M. de), *Le tuteur Jaloux* (Marseille-Avignon, 1759, *La Marseilloise*, Avignon, 1760).
26. *Jammetto*, pièce occitane jouée vers 1730 à Carcassonne (ms. B.N., papiers Grégoire, Nouv. acqu. françaises, 2798, fo 102, n° 3, « collections patoises », dossier aimablement fourni par M. Henri Giordan).
27. *Jardin deys musos provençalos*, recueil de pièces (théâtrales) (s.l. 1665, contient des pièces de Féau et de Brueys).
28. JASMIN (Jacques), « Françonnette » dans ses *Papillottos* (Agen, vol. 2, 1842).
29. LAFONT (Robert), *Francès de Corteta (Lo libro occitan*, 1968).
30. LAFONT (Robert) et ANATOLE (Christian), *Nouvelle histoire de la littérature occitane* (Paris, 1970, 2 vol. ; voir notamment ???).
31. LAPIERRE-CHATEAUNEUF (Agricol), *Le faux-seing ou l'adroite sou-brette* (Marseille-Avignon, 1787).
32. LARADE (Bertrand), *La Margalide gasconne*, recueil de poèmes en occitan (Toulouse, 1604 ; et réédition à Saint-Gaudens en 1932).
33. LE ROY (Eugène), *Jacquou le Croquant* (Paris, 1900).
34. MASSE (J.B.), de Marseille, *Le Protée* avec des passages en provençal, pièce jouée à Marseille au Carnaval de 1759 (Bibl. Arbaud d'Aix, ms 2652 A-1).
35. MAYER (M.), *Lou rétour doou Martegaou* (pièce jouée et éditée à Marseille en 1775).
36. MILLET (Jean), *Pastorale et tragi-comédie de Janin* (Grenoble, 1633) ; *La pastorale de la constance de Philin et Margoton* (Grenoble, 1635) ; *la Bourgeoisie de Grenoble* (Grenoble, 1665) (Pièces en franco-provençal).
37. MONDONVILLE (J.J. Cassanea de), *Daphnis et Alcimadure*, pastrole languedocienne (Paris, 1756).
38. MORIZOT, *Pierre et Perrette ou le galant jardinier* (Marseille, 1758).

39. NOULET (J.B.), *Essai sur l'histoire littéraire des patois du Midi de la France au XVIII^e siècle* (Paris, 1877 ; et Slatkine reprint, Genève, 1971).
40. PANSIER (D' P.), *Théâtre provençal d'Avignon au XVII^e siècle* (Avignon, 1932 ; et reprint récent : pièces de théâtre, notamment de Seguin).
41. PÉLABON (Etienne, 1745-1808), *Maniclo vo lou groulié bel esprit* (Avignon, 1790).
42. POULHARIEZ (M.), *Le Taciturne*, représenté originairement à Marseille (édité à Paris en 1778).
43. PRION (Pierre), Manuscrit de la *Chronologiette* du village d'Aubais (Gard), de 1744 à 1759, dont la photocopie me fut aimablement prêtée par M. Gérard Jean, d'Aubais.
44. ROUSSET (Pierre), *Lou jaloux otropat* (écrit vers 1645) (Editions diverses à Sarlat, en 1676, 1694, 1839...).
45. ROUTTIER ou ROUTIE (Alexandre), *Lou mariagi de Margarido* (Marseille, 1781).
46. SOURIAU (Etienne), *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris, 1950).
47. *Théâtre populaire de Béziers* (1616-1657, pièces représentées au jour de l'Ascension) (dans le *Bulletin de la Société Archéologique de Béziers*, volume 5, 1844-1848, et volume 6, 1855 [tout le vol. 5 et la moitié du vol. 6]. Huit pièces de théâtre).
48. VIEU (E.) et PETIT (J.M.), *Repertori del teatre d'oc* (Montpellier, 1973).
49. ZERBIN (Gaspard), *La perlo dey Musos et Coumedies provvensalos* (Aix, éd. de 1655 et de 1872).