

Hommage à Istvan Frank (Budapest 30 mars 2007)

I

@ 1 En 1999, dans son numéro 129, la revue LA FRANCE LATINE publiait deux hommages à Istvan Frank, le grand savant provençaliste hongrois, prématurément décédé en 1955. Le premier dû à MARTI DE RIQUER, un échange de lettres et de coblas. Je cite le premier paragraphe : « *El 10 de enero de 1949 recibí una amabilísima carta de un para mí desconocido Istvan Frank en la que me decía que había leído una reseña de Alfred Jeanroy sobre mi edición de las poesías de Cerverí de Girona, y que su maestro Clovis Brunel le había hablado de una antología de trovadores emprendida por mí. Como fuera que él, mi cortés y desconocido comunicante, estaba completando su tesis doctoral, consistente en un repertorio métrico de los trovadores, me agradecería mucho que le enviara mis dos libros. Cumplí al punto sus deseos y así se inició una larga, constante y cordialísima correspondencia que duró, sin interrupciones, seis años, hasta la carta que István me escribió en un lecho de una clínica de Menton de Provenza el 12 de julio de 1955, diez días antes de su muerte.*

Lors de leur premier échange, Frank avait 31 ans et Riquer 35.

@ 2 Le deuxième hommage est dû à Aimo Sakari, l'éditeur de Guilhem de Saint Didier, et s'intitule: *Les débuts parisiens d'Istvan Frank*. Sakari rapporte sa rencontre avec Frank, leur amitié finno-ougrienne si j'ose dire, leur fréquentation commune à la Sorbonne du cours de Clovis Brunel et l'intérêt intense que, dès cette époque (1938), il portait aux faits de versification. Je cite: « *La guerre survint. & Nos chemins se séparèrent pour quelques années. J'ai appris plus tard que, pendant l'occupation, Frank s'était joint aux résistants qui se réunissaient régulièrement chez Henri Boissin secrétaire de l'Ecole de Langues orientales* ».

C'est dans ces conditions pour le moins difficiles, matériellement et moralement, que s'est élaboré ce chef-d'œuvre au titre modeste qui est le REPERTOIRE METRIQUE DE LA POESIE DES TROUBADOURS.

@ 3 L'avant-propos du livre, daté Pentecôte 1953 en témoigne « *Cet ouvrage est le fruit d'une longue patience : ses origines remontent déjà assez loin pour que nous puissions les considérer avec un certain détachement. Germé il y a douze ans, il a été formé et mûri pendant les années les moins favorables aux études, où rien ne semblait plus anachronique que d'interroger, inter arma, le silence des Muses médiévales. Du moins les difficultés de toutes sortes auxquelles se heurtaient alors la recherche à chaque instant, rappelleront-elles toujours à l'auteur que son travail s'est effectué entre 1941 et 1945.*

@ 4 Le Répertoire est très vite devenu une référence indispensable pour les spécialistes. Jusqu'à nos jours indépassée. Jusqu'à ce que les progrès techniques finissent par mettre, comme annoncé, à disposition sur écran un outil de plus grande ampleur.

@ 5 Une des qualités à mes yeux les plus évidentes de l'ouvrage est l'économie de sa présentation des données : ni trop, ni trop peu. De ce point de vue, il me paraît l'emporter de beaucoup sur l'un de ses premiers successeurs: le « Molk-Wolfzettel », consacré aux Trouvères qui, de toutes façons, lui doit énormément.

@ 6 Le meilleur hommage qui peut lui être fait est, bien sûr, son emploi constant par la communauté savante, pendant toutes les années qui ont suivi sa publication.

@ 7 Ce que je veux présenter, brièvement ici, est d'une nature fort différente. La lecture de cette

Suivre a eu pour moi deux conséquences : la première, la seule dont je parlerai, a été de m'orienter vers des recherches de nature combinatoire. La seconde, suivant la création en 1969 du Cercle Polivanov, puis quelques années plus tard, du Centre de Poétique Comparée de l'INALCO, fut la mise en route de nombreux projets, par exemple celui d'un Répertoire général de la forme-sonnet (dont seul un fragment limité a été mené à bien, celui du sonnet de langue française pendant le premier siècle de son existence ((la plus grande partie est encore inédite. seul un catalogue préparatoire a été publié)).

@ 8 C'est dans cette deuxième perspective que se inscrit le travail sur la poésie hongroise de la Renaissance mené sous la direction d'Istvan Horvath qui a, en quelque sorte, été offert à Istvan Frank par son pays d'origine.

II

@ 1 J'ai consacré plusieurs années, bien lointaines (de 1961 à 1967), à la composition d'un livre de poésie, construit autour de la forme sonnet, que j'avais choisie comme la mieux à même de m'aider à sortir de l'ombre surréaliste qui avait pesé sur mes premiers essais.

@ 2 En 1964, m'interrogeant, dans le cadre de mon effort (je cherchais le plus possible d'exemples de la forme que j'avais adoptée), j'ai découvert les Troubadours, sans lesquels le sonnet n'aurait pas existé (je ne prends pas parti ici sur la question vexatoire de l'origine de la forme-sonnet, que la critique italienne, par réflexe nationaliste plus ou moins conscient, s'efforce avec une belle constance, de ne pas inscrire dans la descendance du *trobar*).

@ 3 Parmi mes lectures et achats résultant de cette découverte j'achetai, en 1966, le Répertoire d'Istvan Frank.

@ 4 J'y vis tout de suite un outil privilégié pour quiconque s'intéresse au Troubadours du côté de la forme (comme dit Marx).

@ 5 De plus, le tome 2, qui complète le catalogue Pillet-Carstens (le volet préparatoire d'un répertoire est évidemment un catalogue) me servit de référence pour acquérir, par achats, copies à la main et, à partir de mon séjour de 1970 à l'université Johns Hopkins de Baltimore (qui contient, ô merveille, dans les rayons de sa bibliothèque, la bibliothèque Milton Eisenhower, ouverte, à l'époque, jusqu'à minuit (et j'y avais, privilège accordé à un Visiting Professor, au sous-sol, un bureau), tous les livres du grand Leo Spitzer), les produits d'une invention alors récente, des xeroxs.

@ 6 Je me servis aussi de l'article de Frank, conséquence des recherches qu'il avait faites pendant la préparation de son livre : « Ce qui reste d'inédit dans la poésie provençale ».

@ 7 Mon ambition était d'acquérir, par un moyen ou un autre, la totalité du corpus. Je suis resté assez loin de ce but (avec les années, aussi à cause du coût de plus en plus prohibitif des éditions savantes), mais j'en ai quand même engrangé une bonne quantité.

@ 8 Bien sûr, l'arrivée d'un corpus électronique rendra le but que je m'étais fixé beaucoup plus aisément accessible. Comme j'ai pratiquement cessé, et depuis longtemps, de travailler (en amateur, je précise) sur les Troubadours, j'ignore si le BEdT fournit ou fournira la totalité des versions existantes d'un même texte, question que le « répertoire » ne s'est pas posée, il me semble. L'exemple qui a été fourni à l'occasion de notre rencontre m'inquiète un peu. Je ne suis pas certain qu'on puisse parler sans précautions d'une canço dont les manuscrits donneraient seulement des versions plus ou moins fidèles.

III

@ 1 Une phrase très importante de l'Introduction au Répertoire:

« Il n'existe, pour nous, ni rime sans vers, ni vers sans rime ».

@ 2 Elle pose deux questions : l'une, assez simple à résoudre, de terminologie, ne nous arrêtera guère. Dans la strophe initiale d'un nombre considérable de textes, une ou plusieurs rimes restent orphelines, ne trouvent pas de réponse. Pratiquement toujours, je crois, la rime laissée seule dans une strophe obtient son écho dans les strophes suivantes. Il n'y a donc pas, en considérant la totalité du texte de vers sans rime. Reste qu'il y en a dans les strophes, et c'est un aspect très important de la poétique du trobar (qui le différencie spectaculairement des Trouvères, par exemple).

@ 3 Les *Leys d'Amors* suivies un peu moutonnement par tout le monde, réservent le terme *estrams* au cas où une rime reste sans écho dans le texte entier. Mais il est clair que l'aspect de plus significatif est cet orphelinat intra-strophique. Il faut donc deux termes. Il est préférable (certes, on peut en discuter) de désigner comme *estrams* les vers qui ne riment pas à l'intérieur d'une strophe c'est mon choix (espars est possible aussi) et par *bruts* les poèmes où un ou plusieurs vers restent sans rime. Les Troubadours ignorent pratiquement la pratique du *brut*, dont l'exemple le plus magnifique est le poème de Jordi de San Jordi, «*Jus lo front port vostra bella semblanza* ».

@ 4 Une des utilisations les plus importantes de l'*estram* est le cas où la rime restée orpheline dans une strophe apparaît dans les suivantes mais sous l'aspect très spécial du même mot. Il y a alors mot-rime.

@ 5 C'est un cas extrême de la rime dérivative où le dérivé est tout simplement l'identique. Ainsi *lonh* chez Jaufre Rudel. La tendance dominante de la poésie rimée dans son évolution a été d'exclure la rime du même (pas d'emploi du même mot, dans le même sens, à la rime de deux vers distincts.) Cette direction de l'histoire du vers a conduit par exemple, à l'époque classique en France, à l'interdiction (sous l'influence de Malherbe) de la rime dérivative elle-même.

@ 6 La construction d'une *canso* en strophes dont tous les vers sont des *estrams* et où toutes les rimes de ces vers sont des mots-rimes est le cas le plus hors-norme. C'est celui de la sextine.

IV

@ 1 La deuxième question est plus ardue. Car la formulation de Frank, très frappante, très simple, la pose, dès qu'on s'y arrête. Pas de vers sans rime, on vient de le voir. Mais pas de rime sans vers ? Cette première partie de l'axiome amène à s'interroger sur la rime intérieure.

@ 2 Frank s'est forcément posé le problème. Et son axiome est introduit à ce propos: «*Sans entrer ici dans les détails de la discussion autour des rimes intérieures et des avantages que l'on a, en imprimant les textes, d'aller à la ligne à chacune des rimes nouvelles, nous pensons que le seul moyen utilisable dans un classement méthodique est de considérer comme vers chaque suite de syllabes terminée par une rime. & Un vers de quatre syllabes pourvu de rime et un autre de six syllabes ne forment pas un seul vers décasyllabique mais conservent leur individualité.*

@ 3 Et le problème surgit : «*Le seul inconvénient qui résulte de ce principe est de séparer ainsi deux compositions à deux structures identiques mais dont l'une présenterait, par exemple, une rime intérieure à un endroit de la strophe où l'autre n'en aurait point. Afin de parer à ce*

désavantage, nous avons fait figurer ces strophes ambiguës une deuxième fois, dans les notes, en recomposant les vers brisés par les rimes intérieures». Jusqu'ici, pas d'ennui. Mais

@ 4 «*Cependant cela va sans dire, tous les vers courts ne se laissent pas additionner de cette manière*». Et, très raisonnablement, Frank ne retient, pour recomposition que deux cas : - *décasyllabes avec rime à la césure* - *strophes monométriques avec un ou plusieurs vers à rime intérieure*.

@ 5 Dans le cadre du Répertoire, il est clair que la solution choisie est excellente.

@ 6 Mais, si on considère le corpus dans son ensemble, on ne devrait pas, je crois, en rester là.

@ 7 Les Troubadours, en effet, ces fous mangés de vers, comme disait, avec pas mal de mépris, le docteur Lacan, ont considérablement manipulé les petits vers de toutes longueurs. L'existence sonore d'un écho joue, dans cet art du langage, un rôle difficile à surestimer. On affirmera donc ceci

@ 8 Oui, il n'y a pas, pour le trobar, de rime sans vers. Toutes les rimes ont droit à être mises à la fin d'un vers.

@ 9 Cela veut dire que grand nombre de poèmes ont, virtuellement, un nombre, qui peut être considérable, de formules strophiques. L'exemple extrême est l'étonnant F 659 de Cerveri (le n°54 de l'édition Riquer où la strophe se compose de 28 vers, chacun d'une seule syllabe (Cerveri sature de rimes un grand nombre de ses compositions)). L'énumération, par calcul, de toutes les organisations possibles de la strophe, est fort difficile. Cela d'autant plus que, comme le juste traitement du problème par Frank le montre, certains mètres ont beaucoup plus de vraisemblance que d'autres pour ces reconstructions, et que les constitutions de strophes doivent tenir compte d'une hiérarchie dans l'emploi des mètres qui mettra au sommet le décasyllabe et l'octosyllabe, plus bas le vers de 7, puis les mesures de 4, 5, ou 6 syllabes qui peuvent être des segments constitutifs d'un décasyllabe, enfin, tout en bas, non seulement les vers de 1, 2 ou 3 syllabes, mais les mesures rares comme le 12, et, encore plus rares, celles dont le nombre est 9, 11 et plus de 12. Ceci se traite évidemment par les fonctions de poids de Lusson.

@ 10 Je crois qu'envisager la question des rimes intérieures de cette manière n'est pas vaine. La physionomie d'une canso dépend beaucoup des rapports qui s'y établissent entre mètre et rimes, et la combinatoire que je viens d'esquisser y joue un rôle important.

@ 11 J'insiste sur le fait que ce problème ne peut véritablement être posé qu'à la suite de Frank. Mais que malheureusement, on n'a pas tenté vraiment d'aller plus loin que lui.

@ 12 Les exemples dont je viens de parler doivent être considérés comme des représentants de la poésie combinatoire, dans une autre direction que celle qui est mise en Suvre dans les Litanies de la Vierge de Jean Meschinot (il y en a d'autres chez les Rhétoriciens).

@ 13 Il existe d'autres stratégies pour la composition potentielle d'un très grand nombre de poèmes à partir d'un matériel limité. Citons le 41^{ème} Baiser d'Amour de Quirinus Kuhlmann au 17^{ème} siècle, et, au 20^{ème}, les Cent mille milliards de poèmes de Raymond Queneau.

V

@ 1 L'excellence du Répertoire se manifeste aussi dans le fait que plusieurs phénomènes caractéristiques de l'activité combinatoire des Troubadours sur la rime sautent presque immédiatement aux yeux.

@ 2 Prenons comme exemple celui des reprises et variations de strophe en strophe dans les timbres des rimes : une rime reste fixe, d'autres changent de place, & .

@ 3 Une manière de décrire ces faits vient naturellement à l'esprit d'un mathématicien utiliser ce qu'on appelle les permutations.

@ 4 Les Troubadours ont eu recours à un nombre assez important de permutations. Je les ai énumérées sommairement dans un article paru en 1969 dans la Revue des Sciences Humaines.

@ 5 Le but de cet exercice était double : d'une part montrer, sur un cas privilégié, comment un phénomène bien connu de l'histoire de l'art (examiné par exemple par Hermann Weyl dans son livre fondamental Symmetry), l'exploration élémentaire des groupes, et en particulier des groupes de permutation (pas forcément les plus simples), apparaît aussi dans la poésie.

@ 6 On le trouve aussi, c'est bien connu, en musique. un exemple très curieux: Bernard Jaulin a montré que l'Art des Sonneurs de Cloches développé depuis le Moyen Age en Allemagne et Angleterre principalement, s'interprète comme la progressive découverte des propriétés d'une classe particulière de groupes, appelés pour cette raison les Groupes Campanologiques. Les sonneurs de cloche, dont les mélodies sont recueillies de génération en génération, ont ainsi créé une mélodie considérée comme un chef d'oeuvre de leur art. Il se trouve qu'elle correspond à un théorème central pour l'élucidation de la structure des groupes campanologiques.

@ 7 Un phénomène un peu semblable existe pour le Trobar, par l'invention, due à Arnaut Daniel de la sextine.

@ 8 Le deuxième but de mon recours à la théorie des groupes était précisément de mettre en évidence que la permutation qui définit la sextine pose plusieurs problèmes mathématiques que la généralisation par Raymond Queneau a permis d'aborder dans leur généralité. Certains de ces problèmes sont liés, en arithmétique, à d'autres questions, dont plusieurs ne sont pas encore aujourd'hui résolues (ainsi la fameuse conjecture d'Artin).

@ 9 De plus, dans les dernières années, la famille de permutations dont la sextine propose un exemple, est apparue étroitement liée à une famille de problèmes qui se rencontrent dans toute une série de situations, qui vont des tours de cartes des magiciens, aux astuces des tricheurs au poker, à l'étude des algorithmes (et leur application aux ordinateurs).

@ 10 Il va de soi cependant que ce mode de description de la combinatoire des rimes n'est pas autre chose que cela, et n'a aucune vertu explicative.

VI

@ 1 Un trait assez extraordinaire de l'expérience formelle des Troubadours est la très grande variété des dispositions de rimes (formules de rimes) qu'il ont proposées. Le Répertoire en recense près de 900 pour environ 2500 textes. C'est énorme. Les Trouvères parviennent à un résultat assez voisin.

@ 2 L'histoire des formes strophiques dans la poésie de langue française enregistre, avant la crise de vers de la fin du 19^{ème} siècle, un appauvrissement de plus en plus net de leur variété.

@ 3 J'ai cherché, dans deux études (seule la seconde a été publiée (dans le premier numéro des Cahiers de Poétique Comparée, 1973. Elle concerne les Trouvères (mais l'essentiel du travail, en commençant par l'examen des formules de Troubadours, effectuée sur la base du Répertoire, date de 1970), à expérimenter une manière d'examiner, combinatoirement, le Champ des rimes.

@ 4 La variété des dispositions de rimes dans une strophe augmente rapidement avec le nombre de vers. si $R(n)$ est le nombre des formules d'une strophe à n vers on a (et en ne tenant compte que des strophes qui ne contiennent pas de vers estramps)

R1	0
R2	1
R3	1
R4	4
R5	11
R6	41
R7	162
R8	715
R9	3.425
R10	17.722
R11	98.253
R12	580.317
R13	3.633.280
R14	24.011.157
<u>R1-14</u>	<u>028.245.089</u>

@ 5 ça grandit très vite. Pour n=6 ,nombre de vers des tercets d un sonnet, par exemple, on recense 41 possibilités.

@ 6 Le nombre des formules contenant au moins un vers orphelin, les formules estramps est encore plus effrayant

E1-14 **195.333.254**

@ 7 Le champ des rimes du trobar occupe nécessairement une région très particulière du champ global.

@ 8 J ai fait les hypothèses suivantes (évidemment discutables mais conduisant à des résultats intéressants, je crois)

a) - La croissance du champ des rimes, considéré comme globalement arrêté en l état dont témoigne le répertoire, a résulté de deux mouvements en partie contradictoires : Un principe d originalité qui amène à rechercher de nouvelles formules (sauf dans les cas où il y a dispense, dans les *serventes*, par exemple), et un principe d autorité qui conduit à choisir d employer une formule déjà employée dans la tradition (auquel cas, l originalité nécessaire reposera, en seconde ligne, sur le choix des mètres, en troisième ligne, sur celui des timbres des rimes)

b) L effet du principe d autorité se traduit par le fait que certaines formules sont plus attestées que d autres, parfois beaucoup plus). Je suppose que l effet du principe d originalité se manifeste par un allongement des formules.

@ 9 J ai alors construit une série de graphes, dont les sommets étaient des formules, accompagnées du nombre de leurs représentants dans le répertoire, une flèche allant d un sommet à un autre si le nombre associé au sommet-source est plus élevé que celui qui accompagne le sommet-but du graphe.

@ 10 Les graphes satisfont à la condition suivante : Il n'y a pas de flèches allant en sens contraire l'une de l'autre.

@ 11 Pour prendre un exemple très simple. La formule la plus fréquente dans le répertoire est F577 : abba ccdd. Elle apparaît 306 fois. La formule F592 : abba ccdd ee, qui provient de la précédente (au sens que j'ai donné de l'engendrement des formules pour des raisons purement combinatoires) est attestée 70 fois. J'établis donc une flèche entre elles. On peut poursuivre. le nombre de représentants de F598= abba ccdd ee ff (son poids dans le corpus) est de 13. Une flèche le relie au précédent, et va, ce qui est essentiel, dans le bon sens .

@ 12 Pour chaque flèche construite, je décide que la formule-but est combinatoirement déductible de la formule-source. Il y a plusieurs graphes. Cela provient de fait que certaines formules, suffisamment attestées pour avoir, en ce sens des descendants (buts de flèches dont elles sont la source) sont non comparables au sens que j'ai donné. (on peut en relier certaines en tenant compte d'un mouvement, secondaire, de raccourcissement)

@ 13 Dans ces conditions, une petite dizaine de graphes couvrent une partie très importante du champ (plus des deux-tiers, aussi bien pour les Troubadours que pour les Trouvères).

@ 14 Remarque : au moment où j'ai fait cette enquête, le répertoire Mölk-Wolfzettel n'était pas encore paru. J'ai donc eu recours au catalogue Raynaud-Spanke pour fabriquer mon propre répertoire, calqué sur celui de Frank.

VII

@ 1 J'ai décrit, sommairement, trois types d'études suscitées par l'oeuvre de Frank. Dans une direction très différente, l'exemple du Répertoire a bien entendu, comme j'ai dit précédemment, donné l'idée d'établir un répertoire du même type pour la forme-sonnet. Un long travail, pendant les années 80, a été effectué par Pierre Getzler et moi-même au Centre de Poétique Comparée de l'INALCO. Il devait porter sur le sonnet en langue française, des origines à 1789. Une base de départ devait être le recensement des sonnets conservés. Il a été effectué en prenant pour point de départ la bibliographie de Vaganay (qui va jusqu'en 1600). Le résultat acquis qui est publié a été un état préparatoire à un catalogue : une liste de tous les sonnets découverts dans des publications avec le nombre de sonnets qu'elles contiennent. Les matériaux du catalogue complet qui détaillerait les sonnets présents dans une publication, avec leurs caractéristiques formelles existent en manuscrit (déposés à la bibliothèque de l'Arsenal). La quantité de sonnets examinés est considérable : plus de 60000.

@ 2 Je me suis servi de ces données pour ma thèse de doctorat, La forme du sonnet français de Marot à Malherbe recherche de seconde rhétorique . Au cours de ce travail, j'ai été naturellement amené à confronter, du point de vue formel, le sonnet français à son modèle, le sonnet italien. J'ai pris en compte une quantité à peu près équivalente de textes. (ce n'est qu'une portion relativement modeste (je ne saurais évaluer le degré de cette modestie) des sonnets italiens présents dans les bibliothèques. (Je n'ai eu accès qu'aux bibliothèques françaises, surtout parisiennes (pour le sonnet français, et parfois l'italien, un grand nombre de délicieusement désuètes bibliothèques provinciales ont été visitées).

@ 3 Dans les années 90 j'ai, au cours de nombreux voyages à Londres, jeté les bases d'un travail de même genre sur cet autre enfant (peu sage) de la forme-sonnet, le sonnet anglais (et écossais), étendant cette fois dans le temps l'investigation jusqu'à l'époque contemporaine.

@ 4 Enfin, dans les dernières années, j'ai porté mon attention sur le sonnet français depuis 1800 (50000 sonnets lus et recensés du point de vue formel).

@ 5 Rien de ces travaux (depuis ma thèse) n'a été publié.

VIII

@ 1 Un produit dérivé de ma lecture attentive des sonnets français en vue de ma thèse a été une anthologie, Soleil du Soleil (1990 – maintenant poésie poche Gallimard).

@ 2 Et me voilà de retour à Frank. En effet, l'activité anthologique a reçu chez lui, on le sait, un commencement d'application. Elle découle très naturellement du travail d'exploration du corpus, si on ne le lit pas de manière purement technique, ce qui est le risque de ce type d'entreprise, mais en se passionnant pour la poésie qui s'y trouve. Dans la petite anthologie de Frank, la présence de textes de Trouvères et de Minnesänger permet d'imaginer (ça ne coûte rien) que sans sa mort prématurée, son travail l'aurait dirigé dans ce sens. La belle anthologie de Riquer nous a peut-être privés d'une Anthologie Frank.

@ 3 Je donnerai un dernier exemple de l'influence durable que le maître hongrois a eu sur moi: la constitution d'une anthologie que j'ai récemment achevée mais qui n'a (après un espoir déçu) pas encore trouvé d'éditeur (où de lieu de refuge sur le net)(quelques extraits ont paru en revue, ainsi qu'un excursus, Mallarmé et la forme du sonnet qui a été présenté devant l'Association Internationale des Etudes Françaises). Elle comprend plus de 1500 sonnets en français, allant de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998). La particularité de ce choix est qu'il offre non seulement des textes (dont la qualité poétique est extrêmement variable), mais une description formelle sommaire de chacun d'eux et permet ainsi (c'est l'intention en tout cas) de suivre non seulement la trajectoire poétique mais les variations de la forme (il contient aussi des extraits de textes théoriques, depuis le traité de Colletet en passant par des remarques de Valéry jusqu'aux principaux articles pris dans les manuels de versification).

IX

@ 1 Conclure : Importance des répertoires (s'il n'y avait que cela j'aurais pu me dispenser de parler). Mais insistons : des répertoires il en faut ; il en faut de toutes sortes, pour toutes les formes poétiques, pas seulement médiévales. Bien. Il faut qu'ils soient les meilleurs possibles, ni trop lourds ni trop légers. Et tous les concepteurs et auteurs de répertoires devraient méditer l'exemple de Frank. Son *Suvre* est un modèle, même si on doit la critiquer sur certains points (pas de position hagiographique).

@ 2 J'ajouterai quelques réflexions, qui sont d'un amateur en la matière. Le Répertoire est un immense hommage à la conception et pratique de la poésie des Troubadours, à son originalité irréductible.

@ 3 Je cite un texte de 1946 : : « *Du rôle des Troubadours dans la formation de la poésie lyrique médiévale.* Elle s'exprime en langue vulgaire, entendue par tous; elle est lyrique, et elle est l'*Suvre* d'individus dont le nom est connu. La simultanéité de ces trois données se réalise pour la première fois par l'activité des Troubadours».

@ 4 La mise en lumière de ces trois traits relativise sérieusement l'intérêt des interminables et en grande partie vaines recherches sur l'origine du trobar. Il est beaucoup plus utile de montrer en quoi ils représentent une nouveauté considérable, dans le contexte médiéval

@ 5 Frank écrit ainsi, dans les *Mélanges Mario Roques* du poème tel que le composent les Troubadours. C'est « *Un poème qui pourvu d'un titre a sa vie propre, qui peut être reconnu,*

identifié, cité et discuté par les gens du métier, les amateurs & n appartient plus au Moyen Age»

@ 6 Dans le trobar, la poésie est un métier. Un poète est un *obrador*, un ouvrier du vers.

@ 7 Cette conception a eu des héritiers nombreux, directs ou indirects. Les Rhétoriciens, par exemple, se présentent ainsi : comme des fabricants de poésie, des facteurs .

@ 8 A l'époque contemporaine, l'Oulipo, fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau, revendique explicitement comme ancêtres les Rhétoriciens et les Troubadours.

@ 9 Membre de l'Oulipo, j'adopte entièrement ce point de vue.

@ 10 Et je suis, pour cette raison encore, très reconnaissant à Istvan Frank de m'avoir donné des clés pour entrer dans l'ouvrage de la poésie provençale.