

III. Tota Basconn' et Aragons	
E l'encontrada delz Gascons	
Sabon quals es aqist canczons	25
E ss'es ben vera 'sta razons.	
Eu l'audi legir a clerczons	
Et a gramadis a molt bons,	
Si gon o monstra'l passions	
En que om lig estas leiczons.	30
E si vos plaz est nostre sons,	
Aisi con'l guida'l primers tons,	
Eu la vos cantarei en dons.» ²	

Antoine Thomas donne de ces vers la traduction littérale suivante :

«I. J'entendis lire, sous un pin, un livre latin du vieux temps : je l'écoutai tout, jusqu'à la fin. Jamais ne fut sens qu'il ne l'expose. Il parla du père du roi Licin et du lignage du roi Maximin. Ceux-là chassèrent les saints du même train que le veneur fait les cerfs au matin. Ils les mènent à prison et à fin ; morts, ils les laissaient sur le dos ; ils gisent dans les champs comme misérables ; leurs voisins ne les ensevelirent pas. Ce fut vers le temps de Constantin.

II. J'entendis chanson qui est belle en danse, qui fut de matière espagnole. Elle ne fut pas de parole grecque, ni de langue sarrasine. Elle est douce et suave plus que rayon de miel et plus qu'aucun piment qu'on verse à boire. Qui la dit bien à la manière française, je crois qu'il lui en viendra grand profit, et qu'en ce monde il y paraîtra.

III. Tout le pays des Basques et l'Aragon et la contrée des Gascons savent quelle est cette chanson, et si cette matière est bien vraie. Je l'entendis lire³ à des clercs et à des lettrés de bonne marque, comme le montre la Passion où l'on lit ces leçons. Et si cet air vous plaît, ainsi que le premier ton le guide, je vous la chanterai libéralement.»

Le texte de l'édition E. Hoepffner - P. Alfarc ne diffère de celui d'A. Thomas en aucun trait important. Quant à la traduction de cette édition, si elle veille moins que celle d'A. Thomas à respecter minutieusement le temps de chaque verbe, elle lui est fort pareille et obéit au même souci du mot à mot.⁴

C'est dans les notes et dans les commentaires que les éditeurs ont tenté, en fait, d'établir l'exacte signification du texte. D'autres après eux sont d'ailleurs revenus sur les passages obscurs.

2. Ce texte est celui de l'édition d'ANTOINE THOMAS, *La chanson de Sainte Foi d'Agen* (Paris, CFMA, 1925).

3. Dans sa traduction, A. THOMAS imprime *dire*, sans doute à cause d'une coquille ; mais au glossaire il traduit mieux *lire*.

4. L'édition d'E. HOEFFNER et P. ALFARIC a paru en 1925 dans les «Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg», fasc. 32 et 33. Elle comporte, comme on le sait, des études linguistique, littéraire et historique très poussées.

II

Il n'est pas douteux que la première laisse de ce prologue allègue l'autorité d'un ouvrage latin où était racontée la persécution des premiers chrétiens. Il n'est pas douteux, non plus, que la fin de la laisse III parle de l'œuvre elle-même qui va être chantée. En revanche, les vers 14 à 30 peuvent se comprendre de façons fort diverses.

A. Thomas écrit, p. IV : «Dans son prologue, l'auteur évoque d'abord une scène de lecture *sous un pin*, qui lui a révélé un *livre latin du vieux temps*, où il y avait toute la sagesse du monde, avec le récit des persécutions subies par les premiers chrétiens ; puis, à la manière d'un jongleur, il déclare avoir entendu une chanson (*canczon*) *douce et suave plus que rayon de miel*, chanson bien connue au pays des Basques, en Aragon et dans la contrée des Gascons, et qu'il va chanter à son tour, s'il plaît à l'auditoire».

Pour A. Thomas, c'est donc le poète qui parle dans la première laisse et qui, à la première personne, est le sujet d'*audi*, mais à partir de la seconde laisse, le sujet d'*audi* apparaît aussi comme le jongleur qui se prépare à dire la chanson, le mot *chanson* désignant le poème qu'il offre de chanter, et cela tout au long des laisses II et III. Quant au sens des vers 27 à 30, A. Thomas n'en dit rien. Ailleurs, pourtant, il revient à la signification exacte du v. 14 et du v. 20. À propos du premier, il écrit : «Qui dit *chanson* veut chanter ou faire chanter. Et il n'y a qu'un pas du chant à la danse. Dans les tirades II et III, l'auteur, par un artifice facile à démasquer, parle de son œuvre comme le ferait un jongleur chargé de l'exécuter. Il déclare qu'il a entendu une chanson *qui est belle en danse*, et qu'il la chantera à son tour, si *le premier ton*, qui doit guider le *son* plaît à ceux qui l'entourent. Mon incompetence en pareille matière me fait un devoir de laisser aux musicologues le soin de commenter ces déclarations, où les notions distinctes de *chanson de geste* et de *chanson à danser* (ou *carole*) sont étrangement confondues. Je me borne à constater que la métrique [...] classe indubitablement l'œuvre parmi les chansons de geste, et non parmi les chansons à danser» (pp. xxxv-xxxvi). En fait, donc, selon A. Thomas, celui qui parle dit avoir entendu une chanson *belle en danse* et s'offre à la chanter à son tour ; mais la chanson qu'il introduit ainsi n'est cependant pas, dans sa technique, une *chanson à danser*, mais bien une *chanson de geste*, c'est-à-dire un poème narratif fait pour être chanté, sur la vielle, par un seul chanteur, devant un public passif.

A. Thomas avait, d'autre part, observé, en étudiant la métrique du poème, que celui-ci, composé de *laises d'octosyllabes rimés*, se distingue

à la fois de la *Passion* et du *Boèce*, qui lui sont antérieurs, du fait que les octosyllabes de la *Passion* sont groupés en quatrains et que les laisses du *Boèce* sont faites de décasyllabes. Seul le fragment de l'*Alexandre* d'Albéric⁵ présente des laisses d'octosyllabes, mais ce texte est moins ancien que la *Chanson*. «Ne fût-ce que par sa forme, la *Chanson de Sainte Foi* occupe donc une place à part dans l'histoire de la versification romane en Gaule. Cette forme est-elle empruntée par l'auteur provençal à quelque œuvre analogue composée en langue d'oïl? C'est ce qu'a conjecturé Fauchet en commentant ainsi le vers 20 : "Quand l'auteur de cette vie de Sainte Fides adjouste *Qui ben la diz a lei francesca*, il entend en ryme. Car à quelle autre chose pourroit on rapporter ceste loy Françoise, sinon à l'usage et façon de composer?". Ce que nous savons de la poésie française dans le nord de la France au milieu du XI^e siècle nous montre que la rime proprement dite lui était encore inconnue, et que l'assonance lui suffisait. Il est prudent de réserver, en attendant des découvertes improbables, mais toujours possibles, l'interprétation de cette mystérieuse *lei francesca* que l'auteur recommande, sans l'expliquer, à son auditoire» (pp. XXX-XXXI). Ici, A. Thomas, qui a reconnu dans le poème une *chanson de geste* hagiographique, renonce à traduire *lei francesca*, même si, comme Fauchet, il songe à voir dans le v. 20 une réflexion de l'auteur sur la technique poétique de l'œuvre, et non pas un propos du jongleur songeant seulement à la manière de *dire*, c'est-à-dire de *chanter* la chanson. Ainsi, en disant que «l'auteur parle de son œuvre *comme le ferait un jongleur chargé de l'exécuter*» ou que «l'auteur, à la manière d'un jongleur [...] déclare avoir entendu une chanson», A. Thomas veille à identifier toujours le sujet d'*audi* avec le poète écrivant la chanson qu'il va chanter. C'est que pour lui le personnage qui, au premier vers, s'exprime à la première personne est nécessairement le poète puisque dès le vers suivant il parle d'un vieux livre latin donné apparemment pour une source de la chanson. Plus loin, ayant admis que le mot *canczo* désigne toujours le poème qui va suivre, A. Thomas reste sans ressources devant les difficultés auxquelles conduit l'identification de tous les *je* des trois strophes avec le poète quand il lui faut admettre, de ce fait, que l'auteur dirait avoir connu son propre poème en l'entendant chanter, puis quand il lui faut traduire *bella-n tresca* et *a lei francesca*.

5. Sur le poème d'Albéric (qu'on lit maintenant dans l'édition d'A. FOULET, *The medieval French Roman d'Alexandre*, III, Princeton, N. Y., 1949 [«Elliott Monographs, 338»], pp. 37-60), on verra l'étude très pertinente de M. AURELIO RONCAGLIA, *L'«Alexandre» d'Alberic et la séparation entre chanson de geste et roman*, dans le recueil *Chanson de geste und höfischer Roman* (Heidelberg, C. Winter, 1963 [«Studia Romanica», 4]), pp. 37-52.

Moins circonspect, P. Alfaric est convaincu de pouvoir tout comprendre d'emblée. Pour lui, le poète ne parle, du v. 1 au v. 30, que des documents latins sur lesquels il a fondé son information. Il y a d'abord le *De mortibus persecutorum* de Lactance, auquel se rapporte la laisse 1, mais il y aurait aussi un poème latin en vers léonins (publié autrefois dans les *Acta Sanctorum*, Octobr., t. VIII, pp. 826-828) auquel renverraient les vers 14 à 30, le texte de cette chanson latine ayant d'ailleurs été combiné par le poète provençal avec le récit de la *Passion* officielle de la sainte et avec les données d'autres écrits relatifs à sa légende. Pour P. Alfaric, en effet, le «chant beau en danse» qui traite un sujet espagnol, — est écrit dans une langue qui n'est ni le grec ni le sarrasin, — est connu dans tout le pays basque, en Aragon et en Gascogne, — est plus doux que miel ou piment, — et a été lu à l'auteur par de jeunes clercs et par d'excellents lettrés, ne peut être qu'un poème latin chanté, car le poète en parle comme d'une œuvre antérieure à la sienne (*Canczon audi...*). C'est donc l'auteur qui est censé informer ainsi les auditeurs, même si c'est le chanteur qui, aux vers 31 à 33, va s'offrir à dire la *chanson*.⁶

P. Alfaric montre d'ailleurs assez de perplexité devant ce qui constitue pour lui une délicate ambiguïté du texte. À propos du v. 20, il écrit : «L'auteur nous en voudrait de ne pas comprendre que c'est lui-même *qui dit bien à la loi française*. Il le donne assez à entendre dans la suite du texte. Il ne cesse d'ailleurs de se mettre en scène à travers l'ensemble du prologue. Dans la langue des troubadours, le mot *dire* est synonyme de "réciter" et s'oppose à "inventer" ou "trobar". Littéralement il doit avoir ici le même sens. L'auteur affecte comme il le fera encore plus loin (v. 33), de n'être qu'un écho sonore. C'est que, de son temps, une œuvre ne vaut qu'autant qu'elle est ancienne. Surtout si elle se présente en roman, elle n'a quelque prix que dans la mesure où elle reproduit fidèlement un modèle latin. C'est cela d'abord que signifie *bien dire*.

»Mais on dit bien aussi dans la mesure où l'on se conforme à la loi établie. Celle-ci est avant tout d'ordre littéraire puisqu'il s'agit d'une œuvre qu'on fait passer du latin en langue d'oc. Elle doit s'entendre des règles et usages qui s'imposent à quiconque se pique de composer en roman. Si cette loi est *française*, ce n'est point parce qu'elle est spécialement observée dans le pays de langue d'oïl, car notre auteur n'écrit pas dans cette langue et un habitant de la région pyrénéenne n'irait point chercher des modèles dans ce pays. Ce doit être plutôt parce qu'elle s'impose à travers toutes les régions soumises au "roi des Francs" et particulièrement

6. Cfr. l'étude d'ALFARIC, t. II, pp. 33-34.

dans la patrie du chansonnier, qui se considère incontestablement comme faisant partie du royaume» (t. II, note au v. 20).

En somme, P. Alfarc force le sens de *dire* pour se permettre de comprendre que ces vers, s'ils semblent un propos du jongleur parlant de lui-même, traduisent tout compte fait une opinion de l'auteur se réclamant comme tel d'une *loi française* qui concernerait la façon d'écrire et serait le bon usage de la littérature en langue vulgaire dans les territoires relevant du «roi des Francs».

Ernest Hoepffner, qui accepte l'interprétation de P. Alfarc pour l'ensemble du prologue, se sépare pourtant de lui à propos de la *lei francesca*, où il voit une référence plus précise à la poésie épique en laisses octosyllabiques répandue en France et dans les régions avoisinantes au XI^e et au début du XII^e siècle. Comme P. Alfarc, E. Hoepffner rejette, en effet, la traduction de Carl Appel (admise par A. Thomas), pour qui *dire le poème* ce n'est pas *l'écrire*, le *composer*, mais bien le *réciter*, le *chanter* : c'est qu'il croit, avec P. Alfarc, que la *canczon q'es bella n tresca* du v. 14 est un poème latin utilisé comme modèle par le poète.⁷

En 1930, Hans Spanke, dans son étude *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters* («Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, pp. 143-170), a rappelé que clercs et laïques dansaient souvent dans les églises, notamment au son de rondeaux latins ou français. À cette occasion, il a souligné l'importance du témoignage de la *Chanson de Sainte Foi*, mais il n'a pas cru pouvoir accepter l'hypothèse d'Alfarc relative au poème latin qui aurait été dansé avant de servir de modèle au poète d'oc. Avec A. Thomas, H. Spanke note que dans la laisse II le poète parle de son œuvre à la manière d'un jongleur. «Von Wichtigkeit ist nun die Ausgabe: "canczon q'es bella n tresca" = "chant qui est beau en danse" d.h. "zum Tanze gesungen" oder besser "um danach zu tanzen". Es verhält sich hier genau wie beim kirchlichen Tanz etwa zur Melodie der Ostersequenz: eine Melodie ertönt, die an sich nichts mit dem Tanze zu tun hat; das tanzlustige Publikum, hier wohl nur hörend, nicht mitsingend, benutzt die Gelegenheit, nach guter Musik (der Vortrag fand (vgl. Laisse I) im Freien statt) zu tanzen.» H. Spanke rejette l'idée d'Alfarc qu'il s'agirait d'une danse dramatique ou de chœurs alternés. Il retient, en revanche, son interprétation du v. 32 où le *primers tons* serait identique au premier des huit tons liturgiques et note que cette hypothèse pourrait aider les musicologues à résoudre le problème de l'accompagnement des chansons de geste, le texte de *Sainte Foi* étant la seule mention, avant 1100, d'un texte roman servant à la danse.

7. Cfr. éd. ALFARIC-HOEPFFNER, t. I, pp. 226 ss.

H. Spanke, dans cette étude, cite plusieurs témoignages prouvant que l'on dansait, dans les églises, sur des airs peu faits pour cela et, notamment, sur des rythmes de simple marche.

Différente encore est l'interprétation d'Augustin Fabre dans le volume de 1943 où il a discuté les idées de P. Alfarcic et d'E. Hoepffner.⁸ Pour lui non plus, l'auteur ne peut se référer au poème latin cité par P. Alfarcic : ce poème est écrit selon une technique toute différente de celle de la *Chanson*, mais n'est pas lui non plus une chanson à danser ; il faudrait d'ailleurs y voir plutôt un dérivé de l'œuvre provençale. En fait, le texte se référerait à une chanson de danse de langue espagnole qui a été lue au poète par des clercs : l'auteur de notre poème «n'a fait que refaire à la française une chanson antérieure qu'il certifie conforme, dans sa rédaction, au récit de la *Passion officielle*» (p. 23). Les mots *a lei francesca* disent que le poète entendait imiter à la manière française, c'est-à-dire en langue d'oc, la chanson à danser en langue espagnole (p. 215).

M. J. B. W. Zaal estime, lui aussi, que le sujet d'*audi*, aux vers 1 et 14, désigne nécessairement le poète, ce dernier évoquant les modèles dont il s'est inspiré et notamment, dans les laisses II et III, le poème latin en vers léonins cité par P. Alfarcic et E. Hoepffner, ce poème pouvant être identique à la «chanson belle en danse» du v. 14 et sa matière ayant fourni le sujet de la *Chanson*, composée à la façon française, c'est-à-dire en laisses épiques, selon la technique d'abord illustrée par une poésie narrative en langue d'oïl à sujets hagiographiques. M. Zaal écrit, p. 57-58 : «... vers le milieu du XI^e siècle, il n'existait qu'en "France" un mouvement hagiographique de langue vulgaire [...]. Ce mouvement n'était pas inconnu dans le Midi : il y avait donné lieu à des remaniements d'œuvres "françaises". C'est dans cette perspective qu'il faut situer l'entreprise de l'auteur de *Sainte Foy* lorsqu'il entend composer sa chanson *a lei francesca*».

Ainsi tous les critiques s'accordent pour voir dans le sujet d'*audi*, au v. 1, l'auteur lui-même citant à l'appui de son récit l'autorité d'une œuvre latine fort ancienne. Dès lors, à l'exception d'A. Thomas, ils reconnaissent à nouveau cet auteur dans le sujet de l'*audi* du v. 14 et voient dans la *canczon q'es bella n tresca* un modèle ou une source dont il dirait s'être inspiré, source latine ou espagnole dans son texte, mais conçue en tout cas comme une chanson à danser. Dès lors aussi ils ont en général

8. A. Fabre avait publié d'abord un ouvrage en deux volumes de 410 et 364 pages intitulé *Du nouveau sur la «Chanson de Sainte Foy». La «Chanson de Roland» dans la «Chanson de Sainte Foy»* (Paris, Champion, 1941). En 1943, dans son livre *Aux sources de la Chanson de Sainte Foy* (Paris, Champion) publié comme t. III de l'ouvrage précédent, il a repris toute la discussion à partir de l'édition Alfarcic-Hoepffner.

reconnu cette chanson à danser dans le texte du vers 25 et admis qu'elle avait été exécutée devant l'auteur par des clercs. Enfin, aux vers 31-33, le poète devenant jongleur offrait de chanter son œuvre.

Cette interprétation trouve évidemment son point de départ dans le fait que la première laisse fait mention d'une œuvre latine ; ce sont apparemment les auteurs, en effet, qui, en commençant leur œuvre, excipent ainsi d'une *auctoritas* digne de foi ou citent leurs sources. Ici, de surcroît, cette interprétation semble confirmée implicitement par le fait que si le texte n'identifie jamais le sujet parlant avec le poète opposé au jongleur, jamais non plus il ne l'identifie formellement avec le jongleur opposé au poète. Sans doute suppose-t-elle l'existence de trois ouvrages au moins, antérieurs à la *Chanson* (le vieux livre du vers 2, la chanson des vers 14 et 25, la *Passion* du v. 29). Sans doute suppose-t-elle, de la part du poète, un éloge assez inattendu et fort explicite de la *chanson de danse* qui lui aurait servi de modèle, chanson de danse qu'il dirait en outre composée à la française et capable d'enrichir son auteur. Sans doute suppose-t-elle ensuite que cette même chanson de danse, latine ou espagnole, aurait été lue à l'auteur par des clercs «selon le texte de la *Passion*» ! Sans doute suppose-t-elle que ce qu'on donne pour avoir été dit aurait en fait été composé, que ce qu'on dit *chanson* aurait en fait été *sujet de chanson* et que ce qu'on dit *avoir été lu* aurait en fait été *chanté*. Sans doute suppose-t-elle que la chanson du vers 32 est autre chose que la chanson des vers 14 et 25, et que le *je* qui désigne le poète aux vers 1, 14 et 27 désigne le jongleur au v. 33. Sans doute suppose-t-elle que l'auteur, en qui l'on doit s'accorder à voir un clerc, ne lisait pas lui-même, mais devait se faire lire le texte latin du «vieux livre» et le texte latin de la *Passion*... Quoi qu'il en soit, la *canczo bella n tresca* reste pour tous un mystère² et pour tous aussi le sens de l'expression *lei francesca*, appliquée au mode de composition, reste hypothétique, alors qu'il a déjà obligé la critique à comprendre «composer» là où le texte portait «dire».

III

Devant tant de contradictions et d'incertitudes, on est peut-être en droit de se demander s'il n'y a pas lieu de reprendre la lecture des trois laisses en s'efforçant de les entendre comme les entendait l'auditeur quand

9. Dans l'ouvrage posthume de LEO SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963, p. 155, note 28 au chap. I), il est dit que *bella n tresca* s'applique aussi bien au texte de la *Chanson* qu'à un hypothétique modèle latin. On doit regretter que Leo Spitzer n'ait pas exprimé plus explicitement sa façon de voir en la justifiant.

s'adressait à lui le jongleur qui, en jouant sur la vielle le début de son accompagnement, lui proposait d'écouter la *Chanson de Sainte Foi*.

Pour cet auditeur, celui qui devant lui commençait *Legir audi...* était d'abord un chanteur parlant en sa qualité de chanteur, un exécutant parlant comme exécutant — même si ses propos, usant de la première personne, pouvaient ensuite donner à penser qu'il était aussi l'auteur du texte (et peut-être de sa mélodie). On peut supposer dès lors que ce n'est pas l'auteur qui est censé parler au public, mais bien le jongleur — distinct de l'auteur —, et non pas, comme le pensait A. Thomas, à partir du v. 14, mais bien dès les premiers vers du prologue, ce prologue ayant été rimé dans cette perspective, cela va de soi, par le poète de la *Chanson*.

Pour moi, dans le jeu que constitue l'exécution orale de la *Chanson*, ce n'est donc pas l'auteur qui dit avoir entendu lire un livre latin, mais bien le jongleur qui prétend ainsi garantir l'authenticité des faits que va raconter son chant. Ce n'est pas l'auteur qui dit avoir entendu une chanson «belle en tresque», qui serait nécessairement antérieure à son propre poème et pourrait alors être une œuvre latine ou espagnole, c'est à nouveau le jongleur qui dit avoir entendu une chanson «belle en tresque» dont la matière est espagnole, mais dont la langue n'est ni grecque ni sarrazine, chanson douce et suave comme miel ou piment, et qui fait la fortune de celui qui la dit bien à la façon française. C'est le même jongleur qui rappelle que ceux du pays des Basques, ceux de l'Aragon et ceux de la Gascogne savent déjà, eux, les qualités de cette chanson, claire, belle et célebre, qui devrait à son tour l'enrichir. C'est lui qui, pour souligner l'authenticité de son récit, affirme que la matière en est vraie (v. 26) en rappelant qu'il l'a entendu lire par des gens plus instruits que lui, dans le texte même de la *Passion* où l'on prend pareilles lectures. C'est enfin lui, le jongleur, qui, après avoir ainsi vanté l'œuvre qu'il apporte, demande si l'air de la *Chanson* est agréable à son public et lui propose de la lui faire entendre «en don», comme un cadeau désintéressé.

Si l'on veut bien considérer cette interprétation, on observera qu'elle voit toujours le même personnage derrière le sujet des verbes *audi* (v. 1), *escoltei* (v. 2), *audi* (v. 14), *cuiq* (v. 21), *audi* (v. 27) et *cantarei* (v. 33), — que jamais ce personnage ne se donne pour l'auteur du texte, tandis qu'il se donne pour le jongleur, explicitement, au v. 33, — que rien, dans le texte, n'indique que le mot «chanson» puisse désigner au v. 14 et au v. 25 autre chose qu'au v. 63 («De cui cantam esta canczon») ou au v. 573 («Lor noms non coven en canczun»), où le mot désigne l'œuvre elle-même que chante le jongleur, — que le même personnage qui a entendu lire le vieux livre du v. 2, a entendu aussi, au v. 27, les clercs qui lisaient le récit de la *Passion* de sainte Foi, ce qui se comprend mieux s'il s'agit d'un

jongleur que s'il s'agit d'un clerc-poète adaptateur de textes latins, — qu'il a aussi entendu la *Chanson* dont il dit le plus grand bien au moment de s'offrir à la chanter.

Pourquoi, d'ailleurs, la chanson du v. 14, si elle n'est ni de parole grecque ni de langue sarrazine (ce qui veut bien dire que son texte est facile à comprendre pour chacun) serait-elle en latin (ou en espagnol) plutôt qu'en vulgaire roman de France? Pourquoi les vers 18-30 en feraient-ils un si vif éloge s'il s'agissait d'une chanson dont le poète se serait inspiré, mais dont les qualités évoquées resteraient inaccessibles et indifférentes au public à qui le jongleur s'adresse? N'est-il pas d'usage, au contraire, que les poètes et les jongleurs du moyen âge disent tout le mal possible du répertoire de leurs concurrents?¹⁰ Pourquoi va-t-on croire que les vers 27 à 30 parlent de la chanson des vers 23 à 25 plutôt que de sa *razon* (v. 26), c'est-à-dire de sa matière, tirée en effet de la *Passion* du v. 29? Qui ne voit que c'est bien le jongleur qui, après avoir successivement parlé aux vers 14 et 15 de la *canczon* et de sa *razon*, revient à cette *canczon* au v. 25 et à cette *razon* au v. 26?

En fait, le poète, en écrivant le prologue de *Sainte Foi*, a voulu que le jongleur fasse l'éloge de sa *Chanson* — ou mieux, de leur *Chanson* — dans un propos où les vers 1 à 13 (laisse I) et 26 à 30 (laisse III) invoquent l'autorité d'ouvrages latins attestant la véracité de l'histoire, tandis que les vers 14 à 22 (laisse II) et 23 à 25 (laisse III) célèbrent les qualités du poème lui-même. Il suffit d'accepter d'abord que le public entend la voix du jongleur et non pas celle de l'auteur, puis de donner aux mots le seul sens qu'ils puissent avoir d'un bout à l'autre des trois lisses pour réussir à comprendre le texte malgré ou à travers l'entrelacement des thèmes que constituent les qualités de la *chanson* et l'authenticité de sa *raison*.

Verra-t-on une objection majeure à cette interprétation dans l'idée que celui qui parle — pour moi, le jongleur — ne peut guère se référer à une source latine du récit, comme il le fait dans les vers 1 à 13, s'il n'est le poète lui-même? Mieux vaut sans doute admettre que le poète, dans ces vers puis dans les vers 27 à 30, a attribué à son interprète — le jongleur — des connaissances et des expériences qui étaient les siennes propres?

Ceci vu et dit, il reste certes à expliquer dans cette perspective *bella n tresca* et *a lei francesca*, mais il est sans doute légitime de partir, pour cela, de l'économie générale du prologue, c'est-à-dire du contexte où

10. On trouvera des assertions de ce genre empruntées à l'*Alexandre* d'Albéric, aux chansons de geste des *Saisnes* (de Jean Bodel), de *Doon de Maïence* et d'*Aiol*, mais aussi aux romans d'*Erec* (de Chrétien de Troyes) et de *Tristan* (de Thomas) dans l'étude déjà citée de M. AURELIO RONCAGLIA sur L'*Alexandre* d'Albéric et la séparation entre *chanson de geste* et *roman*.

les deux expressions se trouvent insérées, car aucun autre document ne fournit le sens précis que pouvaient avoir, au XI^e siècle, et *tresca* et *lei francesca*.

IV

Mais, d'abord, il faut sans doute montrer que les procédés que l'on décèle dans le prologue de la *Chanson* sont de règle dans les chansons de geste,¹¹ où celui qui parle est aussi le jongleur et où l'auteur, quand il est cité, ne l'est qu'à la troisième personne (quand il veut ainsi signer sa chanson) :

«Je vous dirai d'une (chanson) que molt est honorée
El roiaume de France n'a nule si loée,
Huon de Villenoewe l'a molt estroit gardée...
Une molt riche piece vos en ai aportée.»

(*Doon de Nanteuil*)

«Seignor, oez, qui chanson demandez.
Soiez en pes et si m'oez conter
D'une aventure, onques ne fu sa per...
Uns hom la fist de l'anciène vie,
Hues ot non, si la mist en un livre
Et seela el mostier Saint Denise.»

(*Mort Aymeri*, I ss, 3095 ss)

Sans l'information explicite fournie ensuite sur le nom du poète à la troisième personne, qui aurait songé à considérer les premiers vers de ces deux passages comme des propos prêtés au jongleur, plutôt que comme des déclarations du poète ?

Le jongleur qui parlait ainsi de la chanson, du trouvère qui l'avait écrite et parfois du livre où elle avait d'abord été consignée, ne se privait d'ailleurs pas du droit d'évoquer aussi la genèse du poème (même s'il semblait alors se substituer à l'auteur dont il disait les vers). Au terme de son chant, le jongleur qui disait le *Roland* d'Oxford évoquait, dans un vers qu'il n'improvisait pas, le nom du poète dont l'œuvre s'achevait là, «Ci falt la geste que Tuoldus declinet» = «Ici vient à sa fin l'histoire que Tuold raconte», mais le même auteur lui avait fait prendre à son compte,

11. On se bornera à renvoyer, à propos de l'interprétation des prologues de chansons de geste, aux ouvrages classiques de LÉON GAUTIER sur l'épopée française et d'EDMOND FARAL sur les jongleurs, mais aussi à l'étude que j'ai moi-même consacrée à ce sujet en 1957 (*Les chansons de geste et le livre*, dans le recueil collectif *La technique littéraire des chansons de geste* (Université de Liège, 1959), pp. 295-407, et surtout pp. 327 ss) — et à la *Note sur les préambules des chansons de geste* que M. MANFRED GSTEIGER a donnée aux *CCM*, II (1959), 213-220.

aussi bien, à plusieurs reprises, la mention des ouvrages savants auxquels le texte renvoyait son public : «Il est escrit en la Geste Francor» (v. 1443), «Il est escrit es cartres et es brefs | Ço dit la Geste» (vers 1684-1685), «En plusors gestes de lui sunt granz honors» (v. 3181).

Dans le prologue de la *Destruction de Rome*, le jongleur dit de même que la chanson qu'il va chanter a été

«A Saint Dynis de France premierement trovee,
Del rolle de l'eglise escrite et translatee»

(v. 7-8)

*Rolle de Saint-Denis*¹² dans la *Destruction de Rome* et ailleurs, *ancienne vie* dans la *Mort Aymeri*, *Geste Francor* dans le *Roland*, des sources vénérables de ce genre, pareilles au «vieux livre latin» de la *Passion de Sainte Foi*, sont sans cesse mentionnées, dans les prologues prêtés aux jongleurs, par des œuvres épiques dont le sujet sera dit *ancien et noble*, ou dont la matière est «de vielle estoire estraite et porpanse», «une estoire vaillant», «de grant istoire et de mervillous pris», «de haute estoire et de grant baronnie», etc.

L'authenticité du récit, de la *razon*, qui est *vera*, se trouve sans cesse affirmée : «Tote est de voire estoire sans point de fauseté...»; «Ce n'est mie menchoigne, mais fine verités...»; «Pour ce me plaist estoire a deviser | Certaine et vraie...»; «Ceste n'est mie d'orgueil ne de folie, | Ne de mençonge estrete ne emprise...»; «Toute est de voire estoire sens point de fauseté...». Comme garanties de cette authenticité on pourra lire dans *Amis et Amiles*, vv. 4-10 : «Ce n'est pas fable que dire voz volons, | Ainsoiz est voirs autressi com sermon, | Car plusors gens a tesmoing en traionz, | Clers et proveires, gens de religion, | Li pelerin qui a Saint Jaque vont | Le sevent bien, se ce est voirs ou non...».

S'agit-il des qualités littéraires de l'œuvre, voici, en face de «Dolz e suaus es plus que bresca...», des éloges tels que «Seignors, oez chançon dont li ver sunt bien fait», ou «Bonne chanson, qui est vielle et antie, | Elle est molt bonne, si fait tres bien a dire», ou encore «Li ver en sont rimé par grant maistrerie, | D'amors et d'armes et de cevalerie».

Les vertus de la langue? Voici, dans *Foucon de Candie* : «Oés bons vers, qui ne sunt pas frerin, | Ne les troverent Gascon ne Angevin» (v. 1-2).

On comprendra qu'il paraisse inutile de réunir les témoignages relatifs

12. Sur l'histoire de Saint-Denis dans la littérature française, on lira maintenant, outre l'ouvrage bien connu de L. OLSCHKI, *Paris nach den altfranzösischen Epen*, l'étude M. RAUHUT, *Warum wurde Paris die Hauptstadt Frankreichs?* dans «Medium Aevum Romanicum» [Festschrift für Hans Rheinfelder] (München, Max Hueber, 1963), pp. 267-287.

à la qualité générale de l'œuvre, au profit que le jongleur en attend, aux sollicitations et aux promesses qu'il adresse à son public.

Mieux vaut, sans doute, observer que les thèmes repris dans tant de prologues d'œuvres en langue vulgaire étaient déjà exploités par ceux qui, au X^e et au XI^e siècle, chantaient des poèmes narratifs écrits en latin, ainsi que le montrent diverses pièces du célèbre recueil de Cambridge :¹³

- 6 bis.** 1. «Cum insignium virorum gesta dictis fulgeant,
dulcibus ecce iam decet ut modolis clareant,
quatinus illorum facta fidem nobis augeant.»
- 35.** 1. «Quibus ludus est animo et jocularis cantio,
hoc advertant ridiculum; est verum non ficticium.»
- 42.** 2. «In gestis patrum veterum quoddam legi ridiculum,
exemplo tamen habile quod vobis dico rithmice.»

Faut-il souligner ce qui rapproche les premiers vers de **6 bis** des vers 18-19 de la *Chanson*, ceux de **35** de ses vers 26 ss, et ceux de **42** de ses vers 1 à 13 et 27 à 30? Faut-il rappeler que ces chansons latines, *joculares cantiones*, parlent aussi bien du public qui doit les entendre (**14**, 1^a, «Advertite, omnes populi, ridiculum et audite...»); **15**, 1, «... quo modulus per mendaces risum | auditoribus ingentem ferant») que du chanteur qui va les dire ou les offrir à son public (**42**, 1 «... quod vobis dico rithmice»); **15**, 1 «Mendosam quam cantilenam ago, | puerulis commendatam dabo»).

Il n'est sans doute pas inutile d'évoquer, à propos du v. 26 de *Sainte Foi*, «E ss'es ben vera sta razons», le vers initial de la *Passion* de Clermont-Ferrand: «Hora vos dic vera raizun» (trad. D'ARCO SILVIO AVALLÉ: «la storia veritiera»)¹⁴.

Il n'est sans doute pas inutile de citer aussi le prologue en prose placé dans le manuscrit de Hildesheim avant le texte de la *Vie de Saint Alexis*: «Ici cumencet amiable cancon e spirital raisun d'iceol noble barun Eufemien par num e de la vie de sum filz boneuret del quel nus avum oït lire et canter». Ce texte où il est dit ensuite que le poème s'adresse d'abord aux moines, «lesquels vivent purement sulunc castethet e dignement sei delitent es goies del ciel et es noces virgïnels», offre un curieux parallélisme

13. Cfr. K. STRECKER, *Carmina Cantabrigiensia* (Berlin, Weidmann, 1926, dans la collection des «Monumenta Germaniae Historica»).

14. Le texte de la *Passion*, publié dans l'*Übungsbuch* de W. FOERSTER et E. KOSCHWITZ, 5^e éd., 1915, pp. 59-78, a été réédité récemment par M. D'ARCO SILVIO AVALLÉ dans son excellent volume *Cultura e Lingua Francese delle Origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand* (Milan-Naples, Riccardo Ricciardi, 1962), 170 pages.

avec le prologue de *Sainte Foi* quand il rapproche *cancun* et *raisun*, puis quand il dit que l'on a entendu *lire* et *canter* la vie d'Alexis, comme s'il y avait là un écho de *Sainte Foi* en ses vers 14-15, «Canczon audi ... Que fo de razo espanesca» et 25-26, «Sabon quals es aqist canczons | E ss'es ben vera 'sta razons», ou aussi en ses vers 14 et 27-30, «Canczon audi ... Eu l'audi legir a clerczons | ... En que om lig estas leiczons»¹⁵

La tradition existait donc bien au temps de la *Chanson de Sainte Foi*, qui va nous apparaître par la suite dans les chansons de geste.

V

On a dû s'interroger, à propos de *bella n tresca*, sur la possibilité d'imaginer la nature des chansons de danse dont l'exécution dans les églises a été maintes fois signalée. Il est certain que l'on a dansé souvent, dans les églises ou autour des églises, sur des chansons profanes et sur des chansons écrites à la gloire de Dieu ou des saints. On peut croire aussi que parfois des processions religieuses étaient accompagnées de chants adéquats.¹⁶ Cependant, Antoine Thomas a observé que *Sainte Foi*, dans sa métrique, paraît une chanson de geste, faite pour être dite sur la vielle par un exécutant unique, et non pas une chanson de danse, faite pour illustrer une ballerie collective. Le texte même de la *Chanson* l'indique bien, qui fait parler le chanteur à la première personne du singulier, et dans le prologue et dans le récit («Dizer vos ei», v. 110; «Dizer vos voill», v. 454), mais qui, d'autre part, s'adresse à un public passif («Audirez qo'll a Deus honrad», v. 69; «Audir podez de l'averser», v. 327), exactement comme les textes du *Saint Léger* («Primes didrai vos delz honors | Quae il awret ab duos seniors; | Apres didrai vos delz aanz», vers 7 à 9), de la *Passion* («Hora vos dic vera raizun», v. 1), de l'*Alexis* («Por çol vos di d'un son fil vueil parler», v. 15; «Ne vos sai dire come il s'en firet liez»,

15. On peut lire ce prologue dans *l'Übungsbuch* de W. FOERSTER et E. KOSCHWITZ, 5^e éd., 1923, pp. 101-102 et dans l'édition de Ch. STOREY (Paris, Droz, 1934), p. 81. Dans l'édition G. PARIS et L. PANNIER (*BÈHÈ*, fasc. 7), p. 177, le texte est normalisé et la note introductive, après avoir noté que les archaïsmes de la langue donnent à penser que ce prologue appartiendrait à la version originale de l'œuvre, signale que K. Hofmann y avait déjà relevé plusieurs rimes intérieures, comme on en voit aussi dans les *Quatre Livres des Rois*. Mlle. M. Tyssens, chef de travaux de mon service, me signale que le texte se découpe aisément, surtout dans son début, en membres de phrases rimés comptant quatre ou six syllabes, et s'apparente curieusement par là aux décasyllabes dont est faite la chanson.

16. La synthèse des études consacrées à la danse dans les églises a été faite à nouveau par M. J. W. Zaal, à partir des travaux souvent cités de dom Gougaud, de H. Spanke et de Mlle. Sahlin.

v. 125) ou des chansons de geste et des contes et romans en octosyllabes du XII^e et du XIII^e siècle.

Nous sommes évidemment en présence d'une œuvre composée pour être exécutée par un chanteur isolé, quel que fût le niveau du public auquel elle s'adressait.

Pouvait-elle accompagner incidemment la marche d'auditeurs allant en groupes, comme ce fut le cas, semble-t-il, pour les chansons de geste? On ne peut écarter cette idée. Car si l'on a beaucoup discuté de la véracité de l'anecdote qui montre Taillefer chantant le *Roland* à Hastings, la critique est moins sceptique aujourd'hui qu'autrefois à ce propos.¹⁷ Il convient d'ajouter, d'ailleurs, que divers témoignages, plus anciens ou plus récents, montrent des jongleurs chantant de geste dans un combat ou pour accompagner une troupe en marche (voir notamment le *Moniage Guillaume I*, vers 439-450).

Il y a lieu de noter, cependant que jamais il n'est dit qu'un poème en laisses ait été chanté par des danseurs ou des marcheurs allant en groupe, alors que le mot *tresca* désigne, dans les textes médiévaux, une sorte de farandole.

Le nom de la *tresque* (ou *tresche*) vient d'ailleurs d'un verbe germanique *treskan, lequel a d'abord signifié 'fouler, battre des pieds' avant de prendre les sens de 'battre (le blé)' d'une part, et de 'danser (en frappant des pieds)', d'autre part.

Quand il apparaît chez Marcabru à la fin de la première moitié du XII^e siècle, le mot provençal *tresca* n'offre pas un sens très clair. Au v. 59 de la pièce XI (éd. Dejeanne), où on lit «Qu'us non fai condug ni tresca», l'éditeur traduit «Car pas un de vous n'aime les festins et la danse», mais on peut se demander s'il ne faut pas comprendre «manifestation de joie» ou encore «cortège».

Mon excellent collègue et ami Aurelio Roncaglia, de l'Université de Rome, qui connaît l'œuvre de Marcabru mieux que quiconque, m'écrit au sujet de ce vers : «XI 59 *condug ni tresca* andra interpretato tenendo presenti le dittologie parallele XXII II *conduich e do* (cfr. X, 165) e XXXI, 51, *conduit ni pai* (o *plai*, v. varianti, ma *pai* parrebbe "difficilior"). Dovrebbe dunque trattarsi d'una manifestazione di magnificenza cortese, senza che questa debba necessariamente identificarsi con feste di danza. Viene in mente *tripudio* "manifestazione di gioia intensa", etimologica-

17. Cfr. l'opinion d'EDMOND FARAL dans la communication qu'il fit au colloque de Liège en 1957, *La technique littéraire des chansons de geste* (Univ. de Liège, 1959), p. 278, et l'article récent de M. KARL HEISIG, *Das Rolandlied und Byzanz*, in «Medium Aevum Romanicum» [Festschrift für Hans Rheinfelder] (München, Max Hueber 1963), pp. 161 ss.

mente connesso al "battere tre volte il piede" (cfr il Carmen Saliare: *tripodaverunt in verba haec*). Ma si potrebbe anche pensare a "grande accompagnamento", "corteo" (e allora il *tresca* della S. Fides potrebbe significare "processione"?).

Quant aux tornades de la pièce XIV, qui se lisent

X. «Selh qui fes lo vers e'l tresc
No sap don si mou la tresca»

XI. «Marcabrus a fag lo tresc
E no sap don mou la tresca»,

on peut hésiter à accepter la traduction

X. «Celui qui fit le vers et le branle
ne sait pas d'où provient la danse»

XI. «Marcabru a fait le branle
et ne sait pas d'où provient la danse».

De part et d'autre, *tresca* paraît plutôt désigner une marche (*don mou la tresca*) et le vers vouloir dire que Marcabru ignore d'où vient «le cortège», c'est-à-dire l'origine des choses.¹⁸

S'il m'est encore permis de citer l'opinion de M. Aurelio Roncaglia, voici ce qu'il m'écrit, à propos de l'ensemble du problème: «In conclusione, il sospetto che al livello arcaico della S. *Fides tresca* possa non significare propriamente "danza" pare anche a me più che legittimo. Per conto mio m'ero prospettato la possibilità d'intendere *bell'en tresca* o genericamente come "ben ritmata", o come "adatta a festività" (se *tresca* può intendersi come "tripudio"), o come "atta al canto processio-

18. M. Roncaglia, devant *tresc* e *tresca* m'écrit: «Il primo termine appare designazione tecnica d'una «Liedgattung»: cfr. Giraut de Bornelh LXXIII 50 e glossario Kolsen. Sembra che il tecnicismo si riferisca a un ritmo ben marcato, ma che si tratti d'un ritmo di danza (Singweise eines... Tanzliedes, SW VIII 449) non è necessario, dal momento che anche *tresca* «danza» è specificazione dell'immagine per cui TRISKIAN «trebbiare» si lega al significato di «battere i piedi (le mani: cfr. Dante, Inf. XIV 40)». H. SPANKE, *art. cit.*, 150-151, note que le *conductus* a dû être conçu pour accompagner une procession et il cite, à ce propos, le texte de *Sollemni gaudio* (DREVES, *Analecta hymnica*, 45 b, 78), str. II: *Precedant clerici, — Succedant laici — Tripudio*. «Eine gewisse Beziehung zwischen den Conductus und dem kirchlichen Tanz wird ferner dadurch hergestellt, dass auch erstere in der Regel gerade für die Feste bestimmt sind, an denen Tänze aufgeführt wurden; der eben genannte bezieht sich z. B. auf Nicolaus, den Schutzpatron aller Kleriker». On trouve là confirmation de la relation intime qui liait «tresque» et «conduit»: le *condug* de Marcabru, semble-t-il, ne désigne pas une fête joyeuse quelconque, mais concerne plus précisément la danse chantée.

nale" (se *tresca* può intendersi come "corteo"). Ma son tutte ipotesis da approfondire.)

Faudrait-il traduire le vers 14 de *Sainte Foi* par «une chanson qui est belle de rythme, qui est belle quand on la chante en marchant»?

Il y a peut-être lieu de considérer une autre hypothèse. Leo Spitzer, dans *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, observe, en effet, à propos de *bella n tresca* (en se référant à la documentation réunie par Mlle. Sahlin dans ses *Études sur la Carole médiévale*) l'inévitable imprécision de locutions telles que lat. *ducere choream* et a. fr. *mener la carole*, qui peuvent concerner la conduite du chant aussi bien que la conduite de la danse, l'ensemble des exécutants étant à la fois un chœur de chanteurs et un groupe de danseurs.¹⁹ On en viendrait ainsi, compte tenu à la fois du sens ordinaire de *tresca* "danse chantée en farandole" et de la technique de la *Chanson de Sainte Foi*, à l'idée que *bella n tresca* doit se comprendre «belle quand elle est chantée en chœur (peut-être dans un cortège)».

Il reste pourtant que, tout compte fait, ce ne sont là que des conjectures, le mot *tresca* désignant toujours ailleurs, avec assez de netteté, une danse (ou peut-être un cortège), mais non pas le rythme ou le chant de la danse.

VI

Si d'autre part on admet que le jongleur espère, lui, obtenir une bonne récompense pour avoir dit la chanson à la française, on en vient à opposer le v. 20 au v. 14 et l'exécution individuelle à une exécution collective, et l'on doit en conclure que le jongleur «français» se distinguait soit par la façon dont il disait une chanson narrative, soit par le fait qu'il avait accoutumé de chanter des œuvres de ce genre. Il ne peut être question, en effet, de traduire *a lei francesca* par «en langue d'oc» avec A. Fabre, ou même par «en style épique roman» avec E. Hoepffner, ou «à la mode du royaume des Francs» avec P. Alfaric. On peut, en revanche, transposer à l'art du jongleur ce que Claude Fauchet et M. Zaal ont attribué à «l'usage et façon de composer» du pays d'oïl, où le genre de la *chanson de saint*, sans doute à côté de la *chanson de geste*, connaissait un développement particulier. Le vers 20 viserait alors le prix attaché dans le

19. *Loc. cit.*, p. 157, note 31 au Chap. I : «Miss Sahlin's rich collection of medieval texts shows that very often a choir is combined with dancing; thus the modern interpreter may hesitate whether to translate a *ducere choream* with the one or the other — or with both at a time; this is the case with the O Fr *caroler*, *carole* word family itself, whose semantic kernel is «to sing songs with refrain, while marching in procession».

Midi au talent que les jongleurs du Nord avaient acquis dans l'art de chanter sur la vielle d'assez longs poèmes narratifs composés de strophes ou de laisses, rimées ou assonancées, ce talent leur étant venu avec l'épanouissement du genre poétique en question.²⁰

C'est peut-être le moment de rappeler que dès le moyen âge les poètes du Midi passaient pour les maîtres des genres lyriques tandis que les poètes du Nord passaient pour les maîtres des genres narratifs, chanson de geste et roman (ou conte) en couples d'octosyllabes.

De toute façon, on doit supposer que *a lei francesca* vise le talent de chanteur-narrateur particulièrement développé chez les jongleurs du Nord, et rejoindre ainsi, sur ce point, par un détour, l'explication de M. Zaal, pour qui la région d'oïl avait eu longtemps le monopole de la chanson de saint.

En conclusion, je propose de comprendre : 1°) que, pour l'auditeur, seul le jongleur parle dans ce prologue, à l'exclusion de l'auteur (qui a, bien entendu, conçu la scène et écrit les vers), 2°) que le jongleur, en même temps qu'il évoque les garants latins du récit (vers 1-13 et 27-30), célèbre les qualités du poème qu'il apporte (vv. 14-26), avant de s'offrir à le chanter (vv. 31-33), 3°) qu'il n'est question dans ce prologue que d'une seule chanson (celle que le jongleur va chanter) et qu'il s'agit d'en dire la clarté, la douceur et la célébrité, mais aussi l'authenticité, attestée par le vieux livre et par les «leçons» des clercs, 4°) que le jongleur, après avoir dit que sa chanson est *bella n tresca*, souligne l'intérêt du mode d'exécution où, à la française, il le chantera sur sa vielle, pour le public qui saura sans doute le payer de son talent ou de sa peine.

MAURICE DELBOUILLE

Université de Liège.

20. Cfr. J. W. B. ZAAL, «A lei francesca», chapitre III.