



HAL
open science

Une chanson provençale de tradition orale et un air de cour travesti dans un manuscrit hébreu des environs de 1600, avec des considérations sur les contrafactures

Peter Nahon

► **To cite this version:**

Peter Nahon. Une chanson provençale de tradition orale et un air de cour travesti dans un manuscrit hébreu des environs de 1600, avec des considérations sur les contrafactures. *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2023, N° 96 (1), pp.97-126. 10.3917/rhren.096.0097 . halshs-04166511

HAL Id: halshs-04166511

<https://shs.hal.science/halshs-04166511>

Submitted on 16 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une chanson provençale de tradition orale et un air de cour travesti dans un manuscrit hébreu des environs de 1600, avec des considérations sur les contrafactures

Peter NAHON

Université de Neuchâtel

Chansons, timbres et contrafactures dans la Provence moderne

La chanson de tradition orale du Midi de la France n'a laissé pratiquement aucune trace textuelle antérieure aux collectes des premiers folkloristes du XIX^e siècle¹. La principale source dont on dispose pour avoir une idée des états anciens de ces traditions de chant vernaculaire

* Une version préliminaire de ce texte a bénéficié de la lecture et de remarques de MM. Jean-Pierre Chambon, Didier Perre et Jean-François Courouau. Qu'ils en soient ici vivement remerciés, ainsi que M. Jean-Pierre Rothschild pour ses remarques sur les traductions de l'hébreu.

1. Il s'agit, pour la Provence, des recueils de Damase Arbaud, *Chants populaires de la Provence*, Aix-en-Provence, Makaire (2 vol.), 1862-1864, pour le Languedoc, Achille Montel et Louis Lambert, *Chants populaires du Languedoc*, Paris, Maisonneuve, 1880, et pour la France entière, avec quelques matériaux occitans, Eugène Rolland, *Recueil de chansons populaires*, Paris, Maisonneuve (6 vol.), 1883-1890, qui furent les premiers à recueillir sur le terrain la chanson de tradition orale. Sur la chanson de langue occitane au XVIII^e siècle et ses sources, voir Xavier Bach et Pierre-Jean Bernard, « Éclats de voix : cantiques, noëls et chansons », dans *La langue partagée : Écrits et paroles d'oc (1700-1789)*, dir. Jean-François Courouau, Genève, Droz, 2015, p. 197-269, et en particulier p. 198-200 sur la frontière incertaine entre le « populaire » et le « savant » ; il est certain que, parmi les chansons attestées pour le Midi occitan dans les sources manuscrites du XVIII^e siècle, la part relevant de la tradition orale est très restreinte. Enfin, nous hésitons fortement à mettre au nombre des matériaux chantés vernaculaires de Provence les *Chansons du Carateyron*, cinq chansons d'origine aixoise imprimées probablement à la fin des années 1530 et dont la plus récente édition critique (par Dominique Amann, Toulon, La Maurinière, 2021) établit qu'elles ont été composées par les membres, lettrés, d'une basoche ; du reste, leur longueur paraît exclure en toute vraisemblance une transmission orale.

est aussi fragmentaire que frustrante : il s'agit des titres ou brefs incipits de chansons servant d'indicateur mélodique (ou « timbre ») pour des textes de facture savante qui en reprennent la mélodie. Cette pratique, dite de la contrafacture, consistant à composer des textes, souvent de thèmes pieux, à chanter sur des airs connus, est fort ancienne² et géographiquement très répandue, sinon universelle. En France, elle connut une vogue particulièrement significative à la Renaissance³, et eut largement cours dans la Provence de la première modernité où le fonds musical de tradition orale, qu'il s'agisse d'airs savants devenus à la mode ou de chants de facture plus populaire, servit de base mélodique à maintes compositions, principalement liturgiques et paraliturgiques, aussi bien en milieu chrétien que juif.

Du côté chrétien, les nombreux noëls ou chants édifiants sur la Nativité composés au début de l'époque moderne, en particulier au xvii^e siècle⁴, et livrés à l'impression sous forme de recueils ou de feuilles de colportage renferment souvent de ces titres de chansons alors à la mode, en occitan⁵ ou en français : la seule mention des premiers mots devait suffire au lecteur d'alors à identifier la mélodie et pour l'adapter à de nouvelles paroles. Parmi les timbres employés, aux côtés de compositions savantes aux titres français, on trouve de nombreuses chansons provençales de

2. Sur les origines du procédé et sa pratique au Moyen Âge, voir Monique Rollin, « Les mélodies des timbres de cantiques et de noëls : les critères de choix, les structures musicales et leur évolution », dans Jean Quéniart (dir.), *Le Chant acteur de l'histoire, actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, Rennes, PUR, 1999 p. 39-49. Quoiqu'on nomme aussi parfois ce procédé « parodie », il nous paraît préférable, par souci de clarté, de le désigner sous son nom couramment accepté de « contrafacture » (voir à ce propos Robert Falck, « Parody and contrafactum: A terminological clarification », *The Musical Quarterly* 65/1, 1979, p. 1-21).

3. Voir notamment Adrienne Fried Block, « Timbre, texte et air : ou : comment le noël-parodie peut aider à l'étude de la chanson du xvi^e siècle », *Revue de musicologie* 69/1, 1983, p. 21-54, et sa bibliographie du domaine.

4. Sur l'histoire du genre en France, et en particulier les noëls vernaculaires en domaine d'oc, voir notamment l'excellente synthèse de Jean-François Courouau, *Moun Lengatge bèl : Les choix linguistiques minoritaires en France (1490-1660)*, Genève, Droz, 2008, p. 66-108.

5. Nous utilisons ici ce glottonyme, selon l'usage actuel, pour désigner les dialectes galloromans méridionaux en général, réservant « provençal » pour les variétés langagières de la Provence proprement dite (rive gauche du Rhône).

tradition orale, qui n'ont souvent laissé aucune autre trace textuelle que ces incipits⁶. Disparus de la mémoire populaire au fil des siècles, ils n'ont souvent pas survécu jusqu'aux collectes de folklore du XIX^e siècle. Les noëls provençaux de Nicolas Saboly (1614-1675), publiés entre 1669 et 1674 en brochures annuelles, et probablement les représentants les plus connus du genre, l'illustrent bien ; aux côtés d'autres timbres en français, principalement des airs de cour ou d'opéra qui devaient être connus et circuler oralement dans le Midi, Saboly utilise neuf timbres de chansons en provençal : *Noste paure ca* ; *Vous dirai ben son nom* ; *You n'avioi uno Chambriero* ; *Dou ten passa* ; *La Pastouro* ; *Tan matin sés levado* ; *Siou pas ama de ma mestresso* ; *Vautrei filletto qu'avez de galan* ; *Chambriero te voas tu louga* ; *Si Jano me vou mau*⁷. De ces neuf incipits de timbres provençaux utilisés par Saboly pour ses noëls, le seul qui a pu être identifié à une chanson connue par ailleurs est *Noste paure ca* : une chanson de ce titre survivait dans la mémoire populaire en Languedoc au moment des collectes de Lambert, qui l'édite⁸ et la similitude de sa structure métrique avec le Noël composé sur son air, *San Jousé m'a dit*, laisse supposer que c'est bien de cette chanson que Saboly a fait la contra-facture. Or, bien qu'apparemment entré dans la mémoire orale au point

6. « The Provençal timbres are hard to trace, for want of printed collections or manuscripts of the period » (« les timbres provençaux sont difficiles à identifier, à défaut de collections imprimées ou manuscrites de l'époque »), comme le remarquait, dans son étude pionnière sur la musique des noëls de Saboly, le musicologue Jack Allan Westrup, « Nicolas Saboly and his "Noëls Provençaux" », *Music & letters*, 21(1), 1940, p. 34-49, p. 47.

7. Nous les citons ici d'après l'édition des noëls de Saboly qu'a procurée Henri Moucadel : *Nicolas Saboly, recueil des Noëls provençaux. Lou Reviro-meinage*, Montfaucon, A l'asard Boutezar, 2014. Cette édition critique surpasse, pour les textes, celle établie par François Seguin (*Recueil des Noëls composés en langue provençale par Nicolas Saboly, ancien bénéficiaire et maître de musique de l'église de Saint-Pierre d'Avignon. Nouvelle édition plus complète et plus correcte que les précédentes publiée pour la première fois avec les airs notés, recueillis et arrangés pour le piano ou l'orgue*, Avignon, F. Seguin aîné, 1856), jusqu'ici canonique et encore utile en ce qu'elle fournit les mélodies, absentes de l'édition Moucadel (sur la musique des noëls de Saboly, voir encore Xavier Bach et Pierre-Joan Bernard, « La musica dels noëls de Saboly », *Jornada d'estudi agregacion occitan, dissabte 10 de febrèr de 2018*, université de Toulouse-Jean-Jaurès, document en ligne : < <https://occitanica.eu/items/show/19184> >).

8. Louis Lambert, *Chants et chansons populaires du Languedoc, recueillis et publiés avec la musique notée et la traduction française*, Montpellier, Imprimerie centrale du Midi, 1905, p. 37.

d'être recueillie deux siècles plus tard en comme chanson folklorique, *Noste paure ca* n'est pas au xvii^e siècle un texte d'origine populaire ni de tradition orale, puisqu'il s'agit une chanson satirique écrite et composée par Saboly lui-même⁹. Les autres chansons provençales dont Saboly utilise les timbres, et dont peut supposer qu'à la différence de celle-là, elles relevaient véritablement de la tradition orale, se retrouvent dans aucune collection folklorique : il n'en reste plus que l'incipit, et parfois la mélodie transmise sur d'autres paroles, lorsque la longévité du noël qui l'empruntait a surpassé celle de la chanson de tradition orale prise pour base.

Du côté juif, la liturgie des communautés d'Avignon et du Comtat Venaissin puisait dans le même répertoire de timbres et en a aussi conservé l'empreinte : les livres liturgiques produits par les juifs comtadins aux xvii^e et xviii^e siècles associent souvent aux séquences et hymnes du rituel hébraïque des incipits en provençal ou en français de chansons en vogue dont les airs étaient repris dans la liturgie synagogale. Du fait de l'extinction progressive du rite juif du Comtat Venaissin entre le xix^e et le xx^e siècle¹⁰, il ne reste plus rien, dans la mémoire orale des israélites méridionaux et de leurs descendants, de ces hymnes hébraïques à mélodie provençale, au contraire des noëls de Saboly qui se chantent toujours en Provence. Mais les nombreux incipits éparpillés dans les manuscrits et imprimés hébraïques provençaux suggèrent que les sources musicales étaient les mêmes qu'en milieu chrétien : airs de cour, morceaux d'opéra (notamment de Lully), ariettes, vaudevilles et autres airs urbains, et enfin chants de tradition orale, aux titres français et provençaux. Cette matière riche est essentiellement inédite : n'ont été publiés jusqu'ici que ceux qui se trouvent dans une édition imprimée ancienne du rituel, le *Seder ha-qunteres* imprimé à Avignon en 1765¹¹ et, dans une translittération

9. Comme le rappelle Seguin (*Recueil des Noël's*, op. cit., p. XLIV).

10. Peter Nahon, « Un regard bordelais sur le rite comtadin en 1847, assorti de quelques remarques sur la disparition de celui-ci », *Revue française d'histoire du livre*, 138, 2017, p. 109-120.

11. Le livre de prières de circonstance *Seder ha-qunteres*, éd. Isaïe Vidal et Mardochee Venture, Avignon, s. n., 1765, contient 12 incipits en lettres hébraïques, répartis entre les feuillets 50v et 54v ; ils ont été reproduits à l'identique, sans interprétation, par Leopold Zunz, « Hebräische Hymnen nach provençalischen Melodien », *Hebräische Bibliographie* 14, 1874, 36-37 ; Ernest

partiellement fautive, quatre incipits tirés d'un manuscrit de la bibliothèque de Columbia¹². Nous préparons une édition exhaustive de près d'une centaine d'incipits, avec analyse linguistique et identification d'une partie des chansons.

Comme nous l'avons dit, s'agissant des matériaux provençaux, ces documents sont assez frustrants : s'il est parfois possible, à partir des incipits français qui se rapportent souvent à des vaudevilles, des airs de cour ou d'opéra connus dans d'autres sources de l'époque, d'en retrouver dans les imprimés contemporains les textes complets et même parfois les airs, pour les textes provençaux on ne peut en règle générale plus rien en connaître d'autre que les quelques mots d'incipit que fournissent les manuscrits, à défaut de pouvoir retrouver les textes complets de ces chansons oubliées à jamais.

Mais les lois philologiques trouvent des exceptions : la découverte fortuite de deux vestiges de folklore de Provence – plus substantiels que ces incipits – dans un manuscrit hébreu des environs de 1600 nous permet aujourd'hui lever un pan du voile d'oubli sous lequel se dérobe le folklore poético-musical méridional ancien.

Le manuscrit

Le manuscrit Hebr. 8° 2033 de la Bibliothèque nationale d'Israël, anciennement ms. 2 de la bibliothèque de la Communauté israélite de Trieste, a été décrit, à l'instar des autres manuscrits des collections des synagogues italiennes d'avant-guerre, dans le monumental catalogue d'Isaia Sonne¹³. Il s'agit d'un recueil factice de textes hébreux du xiv^e au

Sabatier, *Chansons hébraïco-provençales des Juifs comtadins, réunies et transcrites*. Nîmes, Catelan, 1874, en donne quant à lui une translittération (parfois défectueuse) en caractères latins.

12. Moshe Lazar, « *Lis Obros* : chansons hébraïco-provençales. Édition critique d'après tous les mss. connus », dans *Romanica et occidentalia. Études dédiées à la mémoire de H. Peri (Pflaum)*, Jérusalem, Magnes, 1963, p. 296.

13. Isaia Sonne, *Relazione sui tesori bibliografici delle comunità israelitiche d'Italia*, document dactylographié, Rhodes, s. n., 1934-1937. Nous remercions ici M. Mauro Perani de nous avoir communiqué une version numérisée de ce document.

xvi^e siècle, traitant de sujets scientifiques, édifiants, législatifs et astrologiques, d'origine principalement provençale et languedocienne, rassemblés et reliés probablement dans le Comtat Venaissin au xvi^e siècle et pourvus d'une foliotation en chiffres hébreux et d'une table des matières en hébreu. Tout au long du volume, les espaces laissés vierges dans les unités codicologiques primaires ont été couverts, probablement au moment de leur compilation ou peu après, d'annotations manuscrites diverses : des essais de plume, des noms propres évoquant l'onomastique juive comtadine (en lettres hébraïques : *Aaron Alphantéry* f. 99a ; *Menassé Naquet* f. 173b ; *Carpantras* en lettres latines f. 105v), des additions arithmétiques, des essais poétiques en hébreu de longueurs variées. Une grande partie de ces annotations est de la même main que la table des matières et ressemble en tout point aux écritures hébraïques comtadines datées du xvi^e ou du début du xvii^e siècle. Parmi ces divers griffonnages, deux sont en lettres hébraïques mais ne sont pas en hébreu : au f. 221a de la foliotation d'origine, un texte de seize vers sur huit lignes que Sonne signale dans son catalogue comme « due strofe in giudeo-francese », et au f. 24a un texte de quatre vers sur deux lignes, non signalé par Sonne. Nous proposons ci-dessous la transcription et l'interprétation de ces deux textes.

Chanson provençale :

***Se Jano me voou maou* (f. 221a)**

Le feuillet 221a est le premier de l'avant-dernière unité codicologique du recueil : une collection de textes courts en hébreu, parmi lesquels un commentaire sur une devinette d'Abraham Aben Ezra, un décompte de la fréquence de chaque lettre de l'alphabet hébreu dans la Bible hébraïque et un poème sur les articles de foi de la religion juive. Ce feuillet vierge a été rempli, en son milieu, par notre poème de huit lignes, précédé en haut de page par quatre lignes d'annotations en hébreu partiellement effacées, d'une main similaire mais plus cursive et d'une encre plus claire. On y lit encore les noms suivants : *Yom Țob de Bédarrides*, *David de Pampelonne*, *Israël Petit*, *Mardochee Crémieu*, et les toponymes *L'Isle*,

Cavaillon, Avignon, et Orange, confirmant encore l'origine rhodanienne, sinon comtadine, de ces annotations. Suit, en dessous, le texte que voici, en semi-cursive partiellement ponctuée, que nous transcrivons ci-dessous sans émendation aucune.

Transcription diplomatique

שגיאנוש מיוזב מאב / גייב שאַקרי פקא לפאַרי
 שגיאנוש מיוזב מאב / אנאראי פא אשונשטאַב/
 מא טרןבארהא בין באב / דאַנא שונשטאַב / דנא
 אשונשטאַב פו קא גאנוש מי זוב מאב/

שגיאנוש ונין די ווין / לאינארין בקריש פיליטיש
 שגיאנוש ווין די ווין / ליאנארין דבון מאטיין/
 גייב שיריב בין באדין / דמיטרה דאיגוה אובונין
 דמיטרה דאיגוה אובונין / פו קא גיאנוש גא מיש גני/

Translittération littérale

Segianos mevoou maou / gieou saouri paqe lifairi
 sigianous mevoou maaou / anarai pa asounoustaou
 ma tourvbara ben baou / deana soun oustaou / dana
 asounoustaou pu que ianos me voou maou

segianos ven di vin / lainarin beouris flitis
 sigianous ven di vin / lianarin debon matin
 giiou siriou ben badin / dimetre daigo oouvén
 dimetre daigou ouu vin / pu que giianos ne mes gié

Notes sur le système graphique, sa translittération et son interprétation

Le système graphique hébreu employé pour noter les sons du provençal ressemble dans ses grandes lignes à celui des autres sources judéo-provençales connues, avec quelques particularités idiosyncrasiques et une tendance à utiliser plusieurs solutions graphiques différentes pour un même phonème présentant plusieurs occurrences.

גי, digramme de *gimel* et *iod* que nous translittérons *gi*, est utilisé, comme dans la plupart des textes romans en alphabet hébraïque, pour le phonème /dʒ/ (occ. *j*). Il alterne, dans cette fonction, avec גיי (*gii*: l. 8 גיאינוש) et même י (*i*) initial (l. 4 יאנוש), ce qui n'est pas étonnant: on sait que י *yod* consonantique, en particulier en position initiale, avait acquis dès le Moyen Âge, dans la prononciation de l'hébreu en usage en Provence, la valeur de [dʒ]¹⁴.

ש *s* final semble sans valeur phonétique: l. 5 בְּרִישׁ *beouris* ne peut être que *beoure* "boire"; *gianous* et ses variantes paraissent représenter le type anthroponymique occ. *Jano* "Jeanne", et פִּילִיטִישׁ *filitis* représente probablement un singulier (voir aussi, *infra*, dans le deuxième texte du manuscrit, une graphie טֵינִישׁ *tenis* qui ne peut représenter qu'un infinitif en [-i]).

ב *b* en fin de syllabe, comme dans tous les textes d'origine provençale en lettres hébraïques, note [u] comme deuxième élément de diphtongue (בְּרִישׁ *saouri*, וִשְׁטָאב *oustaou*, etc.), et nous le transcrivons donc *ou*.

Comme dans les autres textes judéo-provençaux, la voyelle ך (*kameš hatuf*), qui dans les autres prononciations de l'hébreu représente ordinairement *o*, est ici équivalente avec ו *u* et les deux représentent [u] aussi bien que [y]; ils sont partiellement interchangeables avec י *o* et ו *v* non ponctué, avec lesquels ils alternent en variation libre dans un même mot: les quatre graphèmes sont employés alternativement dans les six occurrences du prénom *Jano* pour noter la voyelle de la syllabe finale posttonique.

Les voyelles ך *e* et י *i* semblent aussi partiellement interchangeables, comme le montre leur usage alterné pour un même mot: *vin* ויין / ויין; les deux voyelles sont également remplaçables par י *yod* non ponctué, pouvant avoir valeur de [e] et [i]. La semi-voyelle ך (*scheva*, que nous transcrivons *e*) paraît aussi pouvoir prendre la valeur de י: *si* est écrit aussi bien שׁ que שׁ.

14. Peter Nahon, *Les parlers français des israélites du Midi*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2023, § 5.1.2.1.6.; également David S. Blondheim, *Les parlers judéo-romans et la Vetus Latina*, Paris, Champion, 1925, p. cxxix).

Deux graphies aberrantes paraissent imputables au caractère instable, voire maladroit, du système graphique du texte : l. 3 טורבארה *tourvbara*, avec une vocalisation „redondante sous ט, à défaut de laquelle on peut lire régulièrement *troubara*, et l. 5 לאינארין *lainarin*, que la graphie correcte ליאנארין *li anaren*, immédiatement à la suite, permet également de rectifier. Enfin, les séparations entre les mots ne paraissent pas suivre de règle fixe, même si les proclitiques paraissent avoir tendance à s’agglutiner graphiquement au mot suivant (אשונושטאב *asounoustaou*, דאיגוה *daigou*).

Ces remarques nous conduisent à proposer l’édition interprétative suivante, qui restitue la division en vers, les séparations de mots, supprime les graphèmes sans valeur phonétique, exécute les émendations qui s’imposent, et en aligne les voyelles graphiquement instables (*e / i ; o / ou*) sur l’usage graphique courant dans les éditions de textes occitans.

Édition interprétative et traduction en français

1	Se Jano me voou maou Gieou saouri pa que li faire Se Jano me voou maou	Si Jeanne me veut du mal Je ne saurais pas que lui faire Si Jeanne me veut du mal
4	Anarai pa a soun oustaou Me troubara ben baou De an’a soun oustaou D’ana a soun oustaou	Je n’irai pas à sa maison Elle me trouvera bien sot D’aller à sa maison D’aller à sa maison
8	Pu que Jano me voou maou	Puisque Jeanne me veut du mal.
	Se Jano ven de vin Li anaren beoure filete Se Jano ven de vin	Si Jeanne vend du vin Nous y irons boire chopine Si Jeanne vend du vin
12	Li anaren de bon matin Gieou siriou ben badin D’i metre d’aigo ouou vin D’i metre d’aigou ouou vin	Nous y irons de bon matin Je serais bien badin De lui mettre de l’eau dans son vin De lui mettre de l’eau dans son vin
16	Pu que Jano ne mes gié.	Puisque Jeanne n’en met pas.

Remarques linguistiques

Au-delà de sa graphie ambiguë qui limite fortement l'analyse dialectologique, la brièveté du texte et son caractère répétitif ne laissent pas beaucoup de matière au commentaire linguistique. Le vocabulaire, restreint, appartient au fonds lexical occitan le plus commun, sous des formes n'appelant aucune remarque au-delà de leur translittération, et qui peuvent être littéralement traduites en français par leurs cognats exacts. Seuls font exception les mots suivants.

La forme du pronom personnel sujet de la P1, גײג *gieou* (v. 2 et 13), qui suppose [dʒ-] initial, contraste avec les formes [ˈjeu] / [ˈjɛu] employées dans toute la Provence rhodanienne et au-delà, dans les dialectes modernes, d'après l'*Atlas linguistique de la France*¹⁵ (carte ALF 1295). L'ALF n'enregistre une forme approchante, [ˈdʒjɛu], que dans deux points d'enquête, tous deux situés dans l'Hérault : Paulhan (point 768) et Agde (point 778). Ce trait phonétique singulier et très précisément localisé suggère peut-être que ce texte, bien que transmis par un témoin textuel indiscutablement comtadin, est initialement originaire de cette région plutôt que de la Provence rhodanienne, ou en tout cas tributaire d'une influence linguistique languedocienne. Qu'un texte languedocien ait circulé chez les juifs du Comtat ou que la langue du scripteur comtadin du texte ait des traits dialectaux languedociens ne surprendrait pas, des influences linguistiques et culturelles languedociennes chez les juifs du Comtat à l'époque moderne étant par ailleurs connues¹⁶ et explicables par l'histoire des rapports avérés entre les communautés juives des territoires pontificaux et la rive droite du Rhône¹⁷.

15. Jules Gilliéron et Edmond Edmont, *Atlas linguistique de la France*, 17 t., Paris, Champion, 1902-1910.

16. À propos des traits phonétiques et morphologiques languedociens dans le judéo-provençal du Comtat Venaissin, voir Peter Nahon, « Modern Judeo-Provençal as known from its sole textual testimony: *Harcanot et Barcanot* (critical edition and linguistic analysis) », *Journal of Jewish Languages* 9, 2021, 57-59 et surtout Peter Nahon, *Les Parlers français des israélites du Midi*, op. cit., p. 84-88.

17. Nicolas Roubin, « La vie commerciale des juifs comtadins en Languedoc au XVIII^e siècle », *Revue des études juives* 34, 1897, p. 276-293; 35, 1898, p. 91-105; 36, p. 75-100, a abondamment

V. 5 באב *baou* correspond à aocc. *bauc* adj. qual. “fou, niais” (FEW¹⁸ 15/1, 32b, *BALD), qui survit dans les dialectes contemporains dans une aire plutôt languedocienne (Gard, Hérault, d’après FEW *ib.*, notamment d’après l’ALF [cartes 598 et 1814]), ce qui pourrait accréditer l’idée d’une origine ou d’une influence languedocienne sur notre texte¹⁹.

V. 14 et 15, *i*, dans *d’i metre*, paraît être le pronom datif P3 “lui” : cf. Gard, Hérault, Vaucl., BRhône [j] devant voyelle dans [j a] “(il) lui a” (carte ALF 786).

V. 10 פיליטיש *filitis*, à lire *filete* suivant nos conjectures sur le système graphique, ou peut-être *filhete* en supposant que ך *yod* représente [ʎ] palatalisé, correspond au type *feuillette* s. f. “petite mesure pour le vin; etc.”, mars. *fuilheto* “quart d’un pot de vin” Achard (FEW 3, 687a, *FOLLIA), dont von Wartburg suppose qu’il a subi une contamination du type *fillette*, d’où des formes dialectales, dont la nôtre, en *fi-*. L’emploi en locution avec *beure* sans article reflète fr. *boire feuillette* (dictionnaire de l’Académie 1694, in FEW), et survit encore en provençal moderne : *béure fuieto* “boire chopine” dans le *Tresor* de Mistral²⁰ (1, 1192b).

V. 13 באדין *badin*, plutôt que son sens classique en ancien occitan de “fou, niais” (FEW 1, 286b, BATARE) a ici le sens de “folâtre, qui plaisante avec enjouement” sans aucun doute, puisqu’il se rapporte au mauvais

démontré à quel point les juifs provençaux, bien qu’interdits de résidence dans le Languedoc depuis l’expulsion de 1394, restaient attachés à ces terres d’où beaucoup de familles comtadines étaient originaires, comme en témoigne l’onomastique juive provençale (familles *Lunel*, *Carcassonne*, *Milhaud*, *Beaucaire*, etc.) et n’ont eu de cesse, tout au long de l’époque moderne, de se rendre constamment pour des « incursions commerciales » et d’essayer d’élire domicile (d’où des expulsions réitérées notamment en 1615 et en 1716), en particulier dans la région de Montpellier.

18. FEW = Walther von Wartburg et al., *Französisches Etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 t., Bonn/Heidelberg/Leipzig-Berlin/Bâle, Klopp/Winter/Teubner/Zbinden, 1922-2002.
19. Le mot apparaît aussi – cas de double étymologie contradictoire – dans FEW 1, 298a, BAU : là, le mot est attesté en Languedoc principalement mais aussi en provençal moderne, avec pour source occulte le *Tresor* de Mistral; l’abandon de cette attestation provençale par von Wartburg dans le t. 15 reflète le caractère incertain de cette localisation.
20. Frédéric Mistral, *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire provençal-français: embrassant les divers dialectes de la langue d’oc moderne*, Aix-en-Provence, Veuve Remondet-Aubin, 1879-1886.

tour projeté dans la chute [v. 13-16], solution à la question du v. 2 : *gieou sauri pa que li faire* (cette corrélation paraît même être l'épine dorsale et le ressort du texte, la clé de sa division bipartite). Or, d'après les matériaux enregistrés par la lexicographie (FEW *loc. cit.*, TLF s. v. *badin*), ce sens ne semble pas attesté jusqu'à l'époque contemporaine en occitan et passe pour être apparu en français, où ce mot est un emprunt à l'occitan, depuis av. 1680 (chez Bussy-Rabutin dans le TLF). Cette attestation dans un texte qui, comme nous le verrons par la suite, est datable des années 1580-1620, permettrait de penser que l'acquisition du second sens s'est produite en provençal et non en français, ou aussi en provençal.

Identification du texte

Ce texte peut être identifié à une chanson dont le titre est connu par ailleurs, puisqu'elle a servi à au moins deux contrafactures au xvii^e siècle.

Le Noël de Nicolas Saboly *Per veire la jacen*, n° 56 dans l'édition de Moucadel²¹ et n° 61 dans l'édition de Seguin²², a été imprimé pour la première fois dans une plaquette de 1674 avec l'indication : « Noël su l'er si Iano me vou mau », reprise dans les éditions postérieures (la graphie *Iano*, qui suit l'usage général dans les premières brochures de Saboly consistant à mettre *I* pour *j* majuscule, laisse place à la graphie *Jano* à partir de 1699).

À la même époque ou peut-être un peu plus tôt, on retrouve cette chanson, avec une légère variante de titre, comme timbre pour un Noël en dialecte du Velay, imprimé sur une feuille de colportage que son éditeur moderne, Charles Rocher, date du milieu du xvii^e siècle²³. Sur

21. Henri Moucadel, *Nicolas Saboly, op. cit.*, p. 280-283.

22. François Seguin, *Recueil des Noëls, op. cit.*, p. 77. De là, ce timbre a été incorporé dans le fichier Coirault au n° S-044 (*Mémoires en vogue au XVIII^e siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault*, éd. M. Belly et G. Delarue, Paris, Bibliothèque nationale, 2020, p. 620, entrée S029).

23. Charles Rocher, « Un Noël vellave », *Société des amis des sciences, de l'industrie et des arts de la Haute-Loire – Mémoires et procès-verbaux* 1/2, 1879, p. 190-192. Ce Noël a été aussi édité, avec quelques menues variantes orthographiques et une mention « entendu au Puy », par Ulysse Rouchon, *La vie paysanne dans le département de la Haute-Loire*, t. 3, Le Puy-en-Velay, Société des études locales, 1938, p. 200, sans citer Rocher qu'il semble pourtant copier.

la plaquette originelle, le texte est précédé de la rubrique: « Noël nouveau, sur le chant: *Jounete me vou mau, &c.* », où *Jano* des autres versions est remplacé par son hypocoristique. Nous reproduisons ici les deux textes (pour le premier, à gauche, d'après l'édition de Moucadel, et pour le second, à droite, d'après l'édition de Rocher).

Per veire la Iacen;
 Fou quita nostei mountagno,
 Per veire la Iacen;
 Fou qu'anen en Bethleen,
 Parten toutes ensen;
 Anen tous de compagno,
 En Bethleen, en Bethleen,
 Per veire la Iacen.

Fou tout abandouna,
 Lei moutons, agneous & fedo,
 Fou tout abandouna,
 Aro que Iesus ei na.
 Sonjen de camina,
 Tenen la cambo redo;
 Iesus ei na! Iesus ei na!
 Fou tout abandouna.

Puis que tu sies malau,
 N'es pas reson que tu sortes,
 Puis que tu sies malau,
 Demoro dins ton houstau;
 E laisso toun barrau,
 E tout ce que tu portes
 Dins ton houstau, dins ton houstau,
 Puis que tu sies malau.

Sen te bougea d'eici,
 N'autre faren toun message,
 Sen te bougea d'eici,
 T'adurren ton gramaci,
 Te portaren aussi

Pastres levat vous liau,
 Venet visté, venet visté,
 Pastres levat vous liau,
 Per veyre lou Rey dey Ciaü,
 Quittat vostre bestiau,
 Pastres venet liau,
 Per veyre lou Rey dey Ciaü.

Si sabiat dins l'estat,
 Que lou paure, que lou paure,
 Si sabiat dins l'estat,
 Que ses nostré Diou boutat,
 Zey vous forio piotat,
 Comme ses boutat
 Aquey grond Diou de bontat

Lou freit lo tout contron
 Dins l'estable, dins l'estable,
 Lou freit lo tout contron,
 O mais l'y souffro lo fon,
 Bravé petit efon
 Perqué souffret ton.
 Et lo giauado et lou fon.

Tout lou monde es à vous,
 Sons disputo, sons disputo,
 Tout lou monde es à vous,
 Prenet un endroit plus doux,
 Boutat mon Amouroux,
 Lou monde es à vous,
 Preneit un endroit plus doux.

Quauque poulit eimage,
 Ton gramaci, ton gramaci,
 Sen te bougea d'eici.

Venet dins mon hostau,
 Qu'es plus jonty, qu'es plus jonty,
 Venet dins mon hostau,
 Ou non seret pas to mau,
 Ayt de layt ey bicau,
 Foray un bon fougau,
 Venet dedins mon houstau.

Omay lio quincon may,
 Qu'iou vous offre, qu'iou vous offre,
 Omay lio quincon mays
 Qu'iou vous offre per jomay,
 Mon cor es quincon may,
 Que son gis d'eimay,
 Iou vous offre per jomay.

Les schémas métriques employés par notre chanson manuscrite et ces deux Noël sont à première vue assez semblables, comme on peut s'y attendre pour des textes voués à être chantés sur un seul et même air : 6 8 6 7 6 6 6 7 (manuscrit) ; 6 8 6 7 6 7 8 6 (Saboly) ; 6 8 6 7 6 5 7 (Noël vellave). Dans les trois textes, les cinq premiers vers de la strophe suivent le même schéma, et la fin de la strophe souffre quelques variantes. Le Noël vellave présente un vers de moins, peut-être parce qu'il omet de noter la répétition présente à l'avant-dernier vers dans les deux autres textes ; en revanche, comme le texte du manuscrit, il clôt la strophe par un vers de 7 syllabes, contrairement à Saboly qui le ramène à 6, probablement pour maintenir la répétition à l'identique du premier vers.

Le schéma rimique est aussi semblable dans les trois textes : ABAAAAA (manuscrit, avec une exception pour le dernier vers de la deuxième strophe ?) ; ABAAABAA (Saboly, avec une exception à la quatrième strophe) ; ABAAAAA (Noël vellave). Là encore, le schéma plus primitif du Noël vellave semble plus proche du texte du manuscrit, alors que Saboly paraît innover en ajoutant un rappel de la rime B au sixième vers, par souci de régularité. Il n'en conserve pas moins les mêmes rimes que le poème *Se Jano...* : à la première strophe, la rime

en *-én*, comme dans la deuxième du manuscrit, et à la troisième, celle en *-au*, comme dans la première du manuscrit.

Dans les trois textes, des vers entiers se répètent : dans toutes les strophes des trois textes, le premier vers de la strophe est systématiquement répété au troisième vers et parfois une fois encore dans la suite de la strophe. Ce rappel du premier vers apparaît au dernier vers dans la première strophe du poème manuscrit, dans toutes les strophes de Saboly et à la cinquième strophe du Noël vellave ; et à l'avant-dernier vers dans la première et la quatrième strophe du Noël vellave. La répétition d'un autre élément en fin de strophe se constate dans le texte du manuscrit, où les vers 6 et 7 sont identiques l'un à l'autre, et chez Saboly, où le vers 7 est fait de deux hémistiches identiques répétés ; quant au Noël vellave, ses strophes de sept vers au lieu de huit laissent supposer qu'un des vers, probablement l'avant-dernier (qui, avec ses 5 syllabes, est anormalement court), était censé être répété.

Enfin, la matière textuelle de la chanson de *Jano* semble avoir aussi déteint subtilement sur la composition des Noël. Le souvenir de la première strophe de la chanson, avec sa répétition « anarai pa a soun oustaou | me troubara ben baou | de an'a soun oustaou | d'ana a soun oustaou » affleure chez Saboly : « Demoro dins ton houstau | e laisso toun barrau | tout ce que tu portes | dins ton houstau, dins ton houstau » « reste dans ta maison, et laisse ton fardeau, et tout ce que tu portes, dans ta maison, dans ta maison », et dans le Noël vellave : « Venet dins mon hostau | qu'es plus jonty, qu'es plus jonty | venet dins mon hostau | ou non seret pas to mau | ayt de layt ey bicau | foray un bon fougau | venet dedins mon houstau » « venez dans ma maison, qui est plus charmante, qui est plus charmante, venez dans ma maison, où vous ne serez pas mal, j'ai du lait dans le pot, je ferai un bon feu, venez dans ma maison », avec un renversement curieux où l'*oustaou* peu hospitalier de la malveillante cabaretière Jeanne devient dans les Noël le lieu chaleureux et accueillant de l'adoration calendale. Le renversement touche même les détails : le lait qu'offre le Noël vellave, breuvage pastoral et vertueux par excellence, se substitue au vin pur,

symbole de débauche, que vend le personnage décidément ambigu de la chanson ancienne²⁴.

La connaissance de la base textuelle originale de ces noëls, et la comparaison qu'elle permet avec, ici, deux textes secondaires, éclaire la manière dont les contrafactures fonctionnent, aussi bien chez Saboly que l'anonyme vellave. D'une part, elles reprennent bien l'air et la structure métrique des chansons dont elles indiquent le timbre, avec quelques variantes que cette comparaison permet d'apprécier : celles-ci sont soit des adaptations dues au goût poétique des noëllistes et à leur volonté de concevoir des textes poétiquement plus réguliers que ceux que dicte la muse populaire, ou simplement des reflets de la variation de la chanson-source elle-même, qui, comme tout texte oral, existait peut-être en différentes variantes selon les lieux et les époques. D'autre part, le parallélisme entre les noëls et leurs modèles n'était pas que métrique, rythmique et musical, mais certainement aussi pleinement poétique. Westrup, par l'étude seule des incipits, l'avait déjà suspecté à propos de Saboly : « Il est assez évident que dans plus d'un cas, les paroles originales sur lesquelles l'air choisi avait d'abord été composé l'ont influencé dans la structure et les refrains de ses propres vers²⁵ », et appuyait sa remarque d'un exemple montrant la ressemblance phonétique d'un incipit de chant de tradition orale avec l'incipit du noël qui en reprend la mélodie. Moucadel, toujours à partir des seuls incipits, en a fait la conjecture : « En plusieurs endroits, le seul *incipit* indiqué laisse supposer des analogies entre le texte du noël et celui de l'air choisi pour support, et l'on est en droit d'envisager également l'hypothèse de

24. Le fait de boire le vin pur, plutôt que mêlé d'eau selon l'usage normal en France jusqu'au milieu du XIX^e siècle, se trouve être le sujet d'une chanson à boire provençale du siècle suivant, et probablement un *topos* discret de la chanson bachique : Xavier Bach et Pierre-Joan Bernard, « Eclats de voix », *op. cit.*, p. 249, relèvent dans le chansonnier manuscrit de la BnF, Weckerlin D140 (*Airs provençaux 1745-1750*), une chanson, *Tres fillios l'autré jour autour d'uno canello*, « qui présente trois jeunes filles refusant de couper leur vin avec de l'eau ».

25. « It is quite evident that in more than one case the original words to which the selected tune had been set influenced him in the structure and refrains of his own verses » ; Jack Allan Westrup, « Nicolas Saboly... », *op. cit.*, p. 44.

démarquages à connotation ironique²⁶. » Notre découverte le confirme et montre que ces jeux d'échos n'étaient pas limités aux incipits mais servaient à la composition des textes entiers. La chanson prise pour base ne donne pas à la contrafacture que sa mélodie et sa structure métrique, mais aussi, sous la forme de réminiscences lexicales, quelques traces de sa matière textuelle. Comme dans notre exemple, ces échos devaient souvent procéder par renversement de la matière profane des chansons-sources : de là, le sens et l'efficacité poétique des noëls devait se construire, chez leurs auditeurs, par allusion et contraste avec ces textes connus. L'oubli de ces textes sous-jacents et la perte irrémédiable de l'intertextualité sur laquelle jouaient les noëllistes, est probablement une des principales causes du caractère « inintelligible » ou « obscur » qu'ont aujourd'hui les vieux noëls, tant français que dialectaux, comme l'ont noté maints observateurs. Claude Mauron juge les noëls de Saboly « hermétiques²⁷ », et Courrouau étend la remarque à l'ensemble des noëls, quelle qu'en soit la langue : quoi qu'on en comprenne les mots, écrit-il, « ces textes restent pour nous souvent enveloppés d'un voile opaque », et demeurent « illisibles » et « incompréhensibles », parce qu'il nous manque « les conditions réelles dans lesquelles l'énoncé est produit et pour lequel il prend sens²⁸ ». Nos textes nous confirment cette observation générale et surtout la précisent : une grande part de la *vis expressiva* des noëls, qui découlait du dialogue avec les textes des « airs connus », a été perdue avec l'oubli de ces textes.

En dehors de son intérêt comme base de contrafacture, ce texte est aussi, et surtout, le seul morceau conservé complet de chanson populaire provençale du début de l'époque moderne. De plus, au contraire des textes recueillis trois siècles plus tard par les folkloristes et souvent émendés ou manipulés, il s'agit d'un document de première main, noté directement par un témoin naïf sans souci de littéarité, mais,

26. Henri Moucadel, *Nicolas Saboly, op. cit.*, p. 36-37.

27. Dans sa préface à l'édition de Saboly par Henri Moucadel, *op. cit.*, p. 13.

28. Jean-François Courrouau, *Moun Lengatge bèl, op. cit.*, p. 107-108.

semble-t-il, seulement pour mémoire, afin peut-être de s'en servir comme aide métrique pour rédiger une contrafacture hébraïque sur sa mélodie. La graphie hébraïque, du reste, l'a préservé de tout risque de contamination par alignement plus ou moins conscient sur des normes scripturales françaises, au contraire de la plupart des textes dialectaux de l'époque moderne.

Enfin, non seulement ce texte nous est donc parvenu dans un état sans doute plus fiable encore que la plupart des matériaux folkloriques plus tardifs, mais de surcroît, il est possible de pousser la démarche de restitution philologique jusqu'à le faire résonner (presque) comme au XVII^e siècle. Grâce à la contrafacture de Saboly, l'air de cette chanson, sur les paroles de *Per veire la Jacen*, a survécu : Seguin, dans son édition de Saboly²⁹, en donne la partition telle qu'il l'a recueillie au milieu du XIX^e siècle. Moyennant quelques ajustements métriques à la fin de la strophe, cet air reçoit à la perfection les paroles de *Se Jano me vou mau*, comme le donne à voir l'essai que voici ; il n'attend plus que son interprète.



Se Ja - no me vouu maou, gieou saou - ri pa que li fai - re, se
Se Ja - no ven de vin, li'a - na - ren beou - re fi - lhe - te, se



Ja - no me vouu maou a - na - rai pa a soun ous-taou, me trou-ba-ra ben baou d'a
Ja - no ven de vin, li'a - na - ren de bon ma-a-tin, gieou si-riou ben ba - din d'i



na a soun ous - taou d'a - a - na a soun ous-taou pu que Ja - no me vouu maou
met-re d'aig'ouou vin d'i - i met - re d'aig'ouou vin pu que Ja - no ne mes gié.

29. François Seguin, *Recueil des Noël's*, op. cit., p. 77.

Second poème :
***O beau laurier* (f. 24a)**

Notre recueil factice comporte une seconde inscription versifiée, de la même main, en lettres hébraïques. Elle a été ajoutée dans l'espace vierge du premier feuillet d'une des unités codicologiques du recueil : un court traité législatif du XIV^e siècle en hébreu, sur le statut de l'esturgeon au regard des lois alimentaires juives (celles-ci interdisent les poissons sans écailles, et l'esturgeon les perd au moment où on le sort de l'eau, d'où des controverses). Cette pièce législative, la seule partie du manuscrit à avoir été étudiée jusqu'ici, a fait l'objet d'une édition critique par Roth³⁰, qui ne dit rien des vers judéo-romans ajoutés sur son premier feuillet.

Nous en proposons la transcription suivante :

אי בילוח לדבריאה קאן לאפלוך ויוזאשאן
 אן ויש ברוולן וישטוה בילו קינקיטוה
 אן ווברולאן גיי שיב קונטאן
 דטיניש מיזאמיר שיגרטוש

En suivant les mêmes principes de translittération que pour le texte précédent, qui est de la même main et donc certainement écrit d'après des normes graphiques analogues, on obtient la translittération suivante :

Ai belo loourié quan la falaour vouzatan
 an vous bouroulan vosto belo kerketo
 an vou brulan gé siou conten
 de tenis mez-amour segretos.

Ce texte à première vue obscur, ni vraiment français ni tout à fait occitan, devient soudain plus clair lorsqu'on le rapporte aux premiers mots et surtout à la cinquième strophe du texte français qui suit : un poème anonyme attesté dans divers imprimés dont le plus ancien date de 1582 :

30. Pinchas Roth, « דגים, מנהגים ופילוסופיה : פולמוס הלכתי בפרובאנס במאה הרשע-עבראה » [Poissons, coutumes et philosophie : une polémique législative en Provence au XIV^e siècle], *Peamim* 153, 2017, p. 43-86.

O beau laurier que n'ay je comme vous
 D'un arbre dur l'incensable racine
 Pour ne ressentir plus les coups
 Dont l'amour blesse ma poytrine.

Une Daphné se cacha bien un jour
 Fuyant Phebus soubz son escorce tendre
 Moy je ne puis fuir l'amour,
 Ny m'en cacher, ny m'en deffendre.

On dit laurier que le foudre envoyé
 Par Jupiter jamais ne vous offence,
 Mais mon cœur est foudroyé
 De flames qu'un bel œil esclance.

De vostre chef l'immuable printems
 Malgré l'iver incessamment verdoye,
 Moy je ne verdoye en nul tems
 Ny pour l'espoir ny pour la joye.

Heureux laurier quant le feu vous ataint
 En vous plaignant vostre fueille craquette,
 Et moy bruslant je suis contraint
 De tenir mon amour secrette³¹.

Le texte en lettres hébraïques de notre manuscrit n'est autre qu'une forme de cette dernière strophe, contaminée pour ses premiers mots par le premier vers du texte, et ayant subi diverses modifications.

Les remarques sur le système graphiques émises au sujet de l'autre texte sont aussi valables ici : *w* final, dans ses deux occurrences du vers 4 (*tenis* et *segretos*), est certainement muet; la voyelle *ḥ* (*kameṣ ḥatuf*) est utilisé pour [u] voire [y].

Par rapport au texte français, le texte fourni par notre manuscrit, malgré une indéniable identité, présente d'importants écarts. Une partie de ces traits, aux niveaux phonétique et lexical, paraissent imputables, à la première lecture, à une tradition orale reposant sur des locuteurs

31. Guillaume Tessier, *Premier livre d'airs tant françois, italien, qu'espagnol reduitz en musique à 4. & 5. parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1582, f. 19v.

du provençal maîtrisant peu le français: substitution de mots français par leur leurs cognats provençaux (*laurier* > *loourié*, *suis* > *siou*), méta-thèses ou épenthèses vocaliques (*craquette* > *kerketo*, *brûlant* > *bouroulan*), confusions tendant à substituer à des mots « difficiles » d'autres plus connus (*contraint* > *content*, peut-être *atteint* > *attend*), élimination de traits syntaxiques obscurs (*et moi brûlant* > *en vous brûlant*). Parmi ces écarts, il est difficile de faire la part entre les corruptions proprement dites et les manipulations dans le sens d'une réécriture visant à donner à un texte altéré – par une première série de corruptions – un nouveau sens satisfaisant en provençal. Au v. 2, le passage du verbe (*craquette* IndPr P3) de la source française à *kerketo* substantif féminin qualifié par l'adjectif *belo* paraît être nécessairement une transformation consciente et non une approximation maladroite. Rapproché de fr. *craquette* "nature de la femme" (argot, FEW 2, 1269b, КРАКК-; certes attesté beaucoup plus tardivement, mais on sait que le secteur sémantique auquel ce mot appartient est susceptible de passer inaperçu dans les sources *honnêtes*), ce mot pourrait dans ce cas faire sens avec le verbe qui précède, identifiable à prov. *bourr(ou)lâ* "remuer, brasser" (FEW 1, 646a, *BURRULA). Au v. 1 *loourié*, également précédé de l'adjectif féminin *belo*, serait alors à interpréter ici comme un nom de femme, permis par la proximité de *Laure/Lauro*, *Laureto*, etc. Dès lors, *falaour*, dont le *ɔ* peut représenter aussi bien *f* que *p*, serait à lire *palour* s. f. "pâleur" (FEW 7, 505b, PAL-LIDUS), et *atan* représenterait, nonobstant la graphie, *atén* P3 de prov. *ategne* "atteindre", en vertu de la rime avec prov. *conten(t)*. Interprétable comme un texte (presque) provençal, ce quatrain serait alors une véritable réécriture du texte français qui, loin de l'affadir, prendrait alors le sens suivant, ayant pleine cohérence: "ah, belle Laurier, quand la pâleur vous atteint | en vous manœuvrant votre belle *nature* | en vous échauffant, je suis content | de tenir mes amours secrètes³²". À supposer que ces conjectures n'outrepassent pas le sens (ou le défaut de sens) de ce

32. Nous remercions ici vivement Jean-Pierre Chambon d'avoir conjecturé cette interprétation et de nous en avoir mis sur la piste.

bref texte, l'érotisme délicat du poème mythologique parisien se serait trouvé travesti, dans la version vernaculaire entendue et notée par notre scripteur, en une gauloiserie dialectale à l'avenant des pages les plus graveleuses de la *Muse folastre* (1600), du *Cabinet satyrique* (1618) ou du *Parnasse satyrique* (1622)³³...

Reste à expliquer ce que font les galanteries de ce poème fort païen dans un manuscrit hébreu provençal. La première édition connue du poème *O beau laurier* se trouve dans le *Premier livre d'airs tant françois, italien, qu'espagnol reduitz en musique à 4. & 5. parties* de Guillaume Tessier, imprimé à Paris chez Le Roy & Ballard en 1582, f. 19v, à partir duquel nous le citons ci-dessus. Le recueil d'airs de Tessier est parmi les premiers de cette longue série de livres d'airs de cour qui dominent la musique française profane des années 1570-1650, et rien n'exclut que Tessier soit lui-même l'auteur de ce texte, fait dans le style des poètes de la Pléiade. Cette composition connaîtra vite une certaine fortune : l'air de Tessier est repris, modifié et harmonisé à trois ou quatre voix dans les années suivantes par plusieurs autres compositeurs qui publient chacun leur propre arrangement polyphonique : on retrouve ce texte dans les livres d'airs de Jacques Salmon (*24^e Livre*, Le Roy-Ballard, 1583, f. 11v-12r), de Pierre Bonnet (1585, f. 9) et de Gabriel Bataille, *Livre I^{er}*, 1608, f. 66v³⁴. Ces différentes versions ont été présentées dans la littérature musicologique³⁵ comme un cas paradigmatique des réarrangements successifs que pouvaient subir les chansons à succès de l'époque.

L'air de cette chanson a aussi servi à des contrafactures pieuses en milieu catholique : au moins un chant édifiant chrétien a été composé sur l'air arrangé par Salmon pour ce texte. Commenant par les mots

33. Sur ces textes, et sur la poésie libre et gaillarde du premier quart du xvii^e siècle, voir Frédéric Lachèvre, *Les recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile* (1626), Paris, Champion, 1914.

34. D'après Yves Giraud, *La fable de Daphné : Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du xvii^e siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 235, qui reproduit la version de Jacques Salmon.

35. En particulier par Jeanice Brooks, *Courtly songs in late sixteenth-century France*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, p. 30 et 58-65, qui en reproduit les textes et les airs.

O Jésus nom doux coulant comme miel, il se trouve dans une collection de contrafactures publiées entre 1619 et 1621 à Valenciennes, *La Pieuse alouette*³⁶, ce qui démontre que quarante ans après son apparition, la chanson était encore assez connue pour inspirer les faiseurs de vers édifiants.

Rien d'étonnant, donc, à ce que les juifs du Comtat aient aussi songé à faire des vers hébreux sur cet air de cour : c'est dans ce sens qu'il faut interpréter la présence, au verso du même feuillet 24 de notre manuscrit, de huit vers en hébreu de structure prosodique semblable (deux strophes de deux décasyllabes et deux octosyllabes), certainement voués à être chantés sur cet air. Ce poème, écrit dans une main carrée régulière qui contraste avec la cursive anarchique des textes romans (voir figures), est une é légie faite presque entièrement de citations bibliques approximatives raboutées, comme la majorité des compositions liturgiques exécutées dans le Comtat Venaissin. La transcription et la traduction que nous en procurons ci-dessous, en indiquant la source scripturaire des expressions, permettront de s'en assurer (nous ne corrigeons pas la vocalisation hasardeuse de l'original) :

אָשׁוּם אַשׂאף אַפְעָה כּיּוֹלְדָה
אֶל אֲזַכְרָה נַפְשִׁי עָלַי אֲשַׁפְּכָה
וּבְחִילָה אֶסְלְדָה
וּבְכַעוּגָה בְּלִי הַפּוּכָה
נֶאֱרַר יְיָ אֶת מְקוֹם קִדְשׁוֹ
וַיִּבֹז בְּעֵינָיו כְּגֹאֲוֹן תְּמִדוֹ
וַצִּיּוֹן שָׁדָה חֲרָשׁוֹ
וַנְּחַ מִזְבְּחֹו וּמוֹעֲדוֹ

Je détruirai et ravagerai, comme une parturiente je pleurerai (Isaïe 42, 14)

En me souvenant, je répandrai mon âme (Psaume 42, 5)

Et dans le tourment je me durcirai (Job 6, 10)

Comme une galette non retournée (Osée 7, 8)

36. Sur ce recueil, voir Marc Desmet, « Les métamorphoses de l'air de cour dans *La Pieuse Alouette* (Valenciennes, Jean Vervliet, 1619-1621) », dans *Poésie, musique et société: l'air de cour en France au XVII^e siècle*, dir. Georges Durosoir, Sprimont, Mardaga, 2006, 245-262, et en particulier p. 256, où se trouve évoqué notre air.

L'Éternel a aboli le lieu de sa sainteté (Lamentations 2, 7)
Il a méprisé le plus glorieux de sa splendeur,
Et Sion est un champ qu'il a labouré (Michée 3, 12 / Jérémie 26, 18)
Il a rejeté son sanctuaire et ses solennités (Lamentations 2, 7).

Ce texte ne se retrouve dans aucune autre liturgie juive et semble avoir été propre à l'usage comtadin, comme la plupart des élégies hébraïques que renferment les manuscrits liturgiques du Comtat : celles-ci étaient généralement destinées à l'office du 9 Ab, jour de jeûne qui commémore dans le rite israélite la chute de Jérusalem et dont le long office est farci de nombreux poèmes élégiaques, appelés *qinot*, destinés à rappeler les malheurs du peuple juif et, sans doute aussi, à occuper les fidèles pendant la longue journée de jeûne. La composition d'élégies semble avoir été une activité favorite des hébraïsants comtadins, surtout entre le xvi^e et le xviii^e siècle, et les compositions de ce type se trouvent par dizaines. D'ailleurs, plusieurs des autres essais poétiques hébreux griffonnés dans les marges de notre recueil factice semblent être des brouillons de *qinot*, à en juger d'après leurs thèmes semblables ; on trouve même, au folio 142b, une variante commençant par les mêmes mots que l'élégie du folio 24, mais qui poursuit différemment, dans une main peut-être différente et non vocalisée :

אשום אשאף כיולדה אפעה
 ובתוך לבבי מרורת אפעה
 זכר יי מה היה לנו
 הביטה נא את חרפתנו

Je détruirai et ravagerai, comme une parturiente je pleurerai (Isaïe 42, 14)
Et au fond de mon cœur je pleurerai d'amertume
Souviens-toi, Éternel, de ce qui nous advint (Lamentations 5, 1)
Regarde notre opprobre (Lamentations 5, 1)

Ce texte, et avec plus encore de certitude le précédent, étaient donc destinés à être chantés sur l'air de *O beau laurier*. Le contraste entre le caractère profane de la chanson-source et le sens religieux de la contra-facture n'est pas moins frappant que dans le cas des noëls évoqués plus

haut ; à leur différence, on ne trouve ici aucun écho textuel de l'un à l'autre, si ce n'est le ton élégiaque déjà présent dans le texte de l'air de cour, du moins dans sa version française originelle.

Le fait que ce poème soit attesté dans les sources imprimées françaises, comme on l'a vu, entre 1582 et 1621, permet d'affiner la datation de ces ajouts manuscrits avec assez de certitude à ces décennies-là, ou à la rigueur un peu plus tard, à supposer que le texte ait encore circulé oralement après qu'il eut disparu des collections d'airs imprimés. L'isotopie graveleuse de la réécriture provençale suggérerait qu'elle est plus précisément contemporaine de cette brève période qui va de 1600 à 1622, au cours de laquelle une formidable « fièvre érotique³⁷ » s'empara de la production poétique française. Partant, on peut aussi dater de la même période l'autre poème en provençal, puisqu'il est de la même main : il est donc de loin antérieur à Saboly (et probablement aussi au Noël vellave).

Cette strophe où le poème de cour défiguré est encore reconnaissable, même derrière les artifices d'une réécriture provençale leste, atteste par ailleurs que les airs de cour parisiens circulaient dans les provinces, par-delà les frontières linguistiques. Surtout, son éloignement considérable par rapport aux versions imprimées signale que ces textes circulaient oralement et dans un état de « variance » telle qu'aucune des sources ordinaires ne la laisse soupçonner. Quand Westrup remarquait des différences entre les timbres français tels que les donnait Saboly et les titres imprimés dans les recueils parisiens de Ballard ou d'autres sources « officielles », et qu'il supposait que les « corruptions de cette espèce [suggèrent] soit que Saboly ou son éditeur était négligeant, soit que les paroles des chansons étaient souvent malmenées dans leurs tribulations à travers les provinces françaises³⁸ », ce texte montre que c'est la seconde étymologie qui s'impose. Non seulement les paroles françaises

37. Frédéric Lachèvre, *Les recueils collectifs de poésies libres*, op. cit., p. vii.

38. « Corruptions of this kind, [suggest] either that Saboly or his publisher was careless, or that the words of songs were often mishandled in their passage through the French provinces » ; Jack Allan Westrup, op. cit., p. 45.

étaient « malmenées », mais encore réécrites, travesties et investies de nouveaux sens, servant de base à des procédés poétiques insoupçonnés où le français et le dialecte dialoguaient.

En dernier lieu, l'usage de cette version obscène de *O beau laurier* pour des contrafactures hébraïques pieuses, davantage encore que celui de *Se Jano me voou maou* qui n'était déjà pas dépourvu d'une coloration bachique et leste, montre que les juifs comtadins n'hésitaient pas à introduire à la synagogue des mélodies de chansons légères voire indécentes, à l'instar des chrétiens et, surtout, en dépit des imprécations rabbiniques contre une pratique déjà répandue en milieu juif depuis au moins le xv^e siècle et qui connaît son acmé vers 1600³⁹. Dans un traité grammatical et poétique en hébreu intitulé '*Arugat ha-Bošem* publié à Venise en 1602, le rabbin padouan Samuel Archevolti déplorait la mode, alors en plein essor dans les synagogues italiennes, de composer des poèmes pieux sur les « chansons impures de la populace », une « iniquité » coupable de faire entrer dans le sanctuaire du culte sacré des évocations « d'obscénité et d'impureté⁴⁰ ». Ces réticences n'empêchaient pas les juifs d'Italie ou de l'Empire Ottoman de convertir par la contrafacture des chants licencieux de leurs traditions orales profanes locales en hymnes sacrées : on sait désormais que les juifs provençaux, dans les mêmes décennies, ne s'en sont pas moins privés.

39. Chez les juifs, cette pratique est probablement d'origine espagnole : les premiers exemples datent probablement des dernières décennies avant l'expulsion des juifs d'Espagne au xv^e siècle (Edwin Seroussi, *Incipitario sefardi : el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2009). Elle s'est ensuite répandue partout où se sont exilés les juifs de la Péninsule ibérique et a connu un essor particulièrement vivace au début du xvii^e siècle, notamment avec les recueils des poètes juifs ottomans Israël Najara (*Zemiroth Israel*, première édition 1587), et de Joseph Šalom Gallego (*Imre No'am*, 1628). Sur la pratique de la contrafacture chez les juifs méditerranéens aux xvi^e et xvii^e siècles, voir l'étude précieuse de Kedem Golden, « An Italian tune in the synagogue: an unexplored contrafactum by Leon Modena », *Revue des études juives*, 177, 2018, p. 391-420 et ses nombreuses références, en particulier p. 407-414.

40. Samuel Archevolti, '*Arugat ha-Bošem*, Venise, Jean de Gara, 1602, f. 110a-b, cité par Kedem Golden, « An Italian tune... », *op. cit.*, p. 412-413.

Conclusions

La découverte de ces textes est significative à plusieurs titres :

— elle fournit le plus ancien spécimen connu d'un texte de chanson en provençal de tradition orale, transmis de surcroît par un témoin de première main, datable précisément aux alentours de 1580-1620 et localisable entre le Bas-Languedoc, vers lequel pointent certains de ses traits dialectaux, et la Provence rhodanienne, lieu de sa mise à l'écrit ;

— elle montre, à travers l'utilisation quasi-simultanée de ce texte languedocien-comtadin comme timbre familial en Velay et à Avignon, que la chanson de tradition orale circulait dans un espace assez large de l'aire occitane, au-delà des frontières dialectales⁴¹ ;

— elle éclaire en partie les techniques de composition poétique des noëlistes et le rapport des contrafactures à leurs chansons-sources, rapport bien plus complexe qu'un simple emprunt mélodique ;

— elle renseigne, dans le cas du quatrain d'air de cour, sur le traitement que pouvait subir un texte français dans la Provence de 1600 : (1) traitement linguistique où le texte, tout en restant fondamentalement reconnaissable, est presque complètement provençalisé, et (2) traitement littéraire qui procure à un texte étranger devenu obscur un sens innovant et audacieux dans la langue locale ;

— elle prouve que le folklore et le répertoire musical étaient rigoureusement les mêmes chez les juifs et les chrétiens, et que le chant pieux de l'une et l'autre confession puisait aux mêmes sources musicales, et en outre avec la même liberté quant au caractère moral des chansons de base des contrafactures ;

— elle étend de deux nouveaux textes la liste par ailleurs fort brève des textes « judéo-provençaux », *lato sensu*, de l'époque moderne ;

41. Fait que Xavier Bach et Pierre-Joan Bernard, « Éclats de voix... », *op. cit.*, p. 268, notaient déjà pour la chanson occitane du XVIII^e siècle.

— elle permet de rappeler que tout texte en lettres hébraïques n'est pas nécessairement à caractère juif: ces deux textes ne méritent l'appellation de judéo-provençal (judéo-occitan, judéo-français?) que par égard au système graphique avec lequel ils sont notés: plutôt qu'à la littérature judéo-provençale voire judéo-française, ils appartiennent de plein droit à la littérature provençale vernaculaire de la Renaissance.

Figures

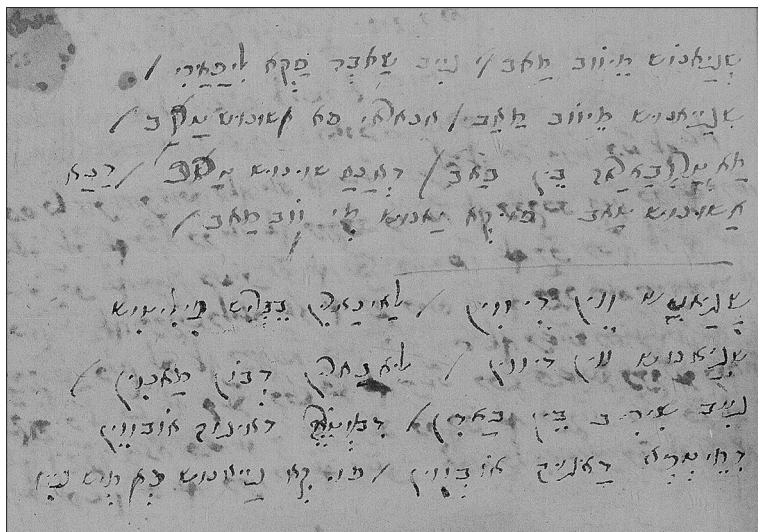


Fig 1: Se Jano me voou maou (f. 221a).

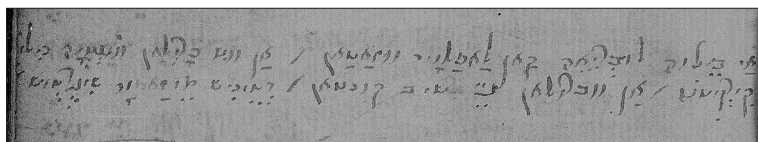


Fig 2: O beau laurier (f. 24r).

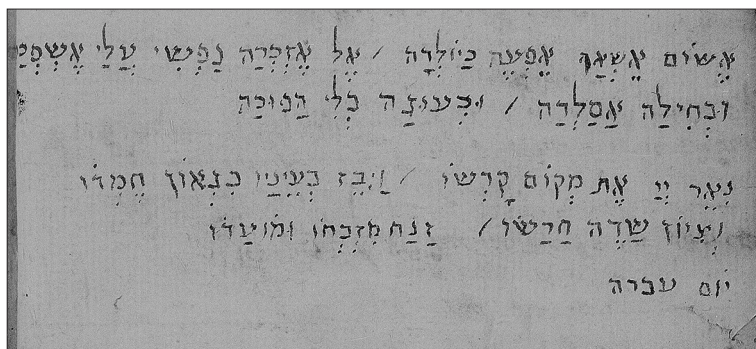


Fig 3: אֵשׁוֹם אֲשַׁפֵּס, *élégie hébraïque destinée à être chantée sur l'air de O beau laurier (f. 24v).*