

C. A. ROBSON

UNE "CHANSON DE ROLAND" GASCONNE?

Dans cette communication je voudrais signaler certains faits, choisis entre un plus grand nombre, qui permettent d'envisager parmi les sources de la *Chanson de Roland* des chants gascons.

Qui dit «chant gascon» dit «chant oral». Les sources de la *Chanson de Roland* n'étaient pas forcément des sources orales : il y avait sans doute déjà vers l'an 1130, lors de la confection du ms. de Digby et de la version parallèle, des poèmes couchés par écrit qui pouvaient servir de sources. Mais le gascon n'était pas une langue écrite au moyen âge : comme le basque, il dut attendre le XVI^e siècle pour se créer une littérature. Si donc, comme j'essaierai de le démontrer tout à l'heure, on décèle des traces de consonantisme gascon dans le texte de la *Chanson*, il faut qu'on soit descendu dans la crypte du bâtiment rolandien, et que déjà on touche à la main cette mystérieuse poésie orale dont on a tant parlé.

Les faits que je voudrais commenter devant vous relèvent de la technique du vers ; il est question de la succession de voyelles toniques formant les laisses, de la tendance à l'assonance ou à la monorime, à la terminaison masculine ou féminine, d'une série de plosives initiales de la syllabe tonique, et ainsi de suite. Or ces faits, qui permettent de supposer des chants gascons à la base de certaines parties de la *Chanson*, ne feraient qu'une faible impression sur nos esprits et n'auraient somme toute qu'une portée très restreinte, s'ils ne venaient renforcer des soupçons préexistants. Inutile, dans les problèmes de critique textuelle, d'avancer des arguments techniques qui ne correspondent en quelque sorte à des conceptions déjà formées sur le plan historique et littéraire.

Il y a longtemps qu'on a remarqué l'importance, je dirais même la prépondérance, de thèmes méridionaux dans l'épopée française du moyen âge : prise de Narbonne, carrière de Guillaume au Courb-Nez,

résistance de Girard de Vienne aux princes carolingiens du nord, journée de Roncevaux... Puisque le souvenir des événements se perpétue sur les lieux, on est à même de supposer des chants régionaux perdus qui auraient formé la base des épopées conservées dans nos recueils du XIII^e et du XIV^e siècle.

Cette théorie a revêtu dans une forme imprévisible et même paradoxale sous la plume de Joseph Bédier. Dans la pensée de celui-ci la rupture était complète entre les faits historiques et les poèmes transmis : c'est ce qu'il appelle le «silence des siècles». Et pourtant il ne nie pas qu'une certaine légende de Roland ait survécu dans la région de sa défaite, qu'elle ait végété dans les monastères de Navarre : «avant la chanson de geste, la légende — légende locale, légende d'église».

Or une découverte récente, la *Nota Emilianense*, vient relancer à son tour le paradoxe de Bédier. Cette toute première allusion européenne à une légende de Roncevaux sort précisément d'un monastère de la Navarre, de San Millán de la Cogolla, situé à quelques kilomètres de la route de Saint Jacques. La Rioja, où se trouvait San Millán, était tout ce qu'il avait de plus navarrais et même de plus basque, puisqu'on y parlait basque jusque dans le XIII^e siècle (des documents l'attestent), 200 ans après son annexion à la Castille. Cette enclave linguistique résultait sans doute d'une dense colonisation basque du X^e siècle, suite de la conquête de Nájera et de la Rioja par Sancho Garcés I, vers l'an 920.

Si la Navarre à un moment critique du XI^e siècle a fourni un milieu propice à l'éclosion d'une légende, celle-ci ne suffit pas en elle-même pour expliquer les poèmes qu'on possède. Ici le problème est délicat : il s'agit, dans les paroles de M. Felix Lecoy au Congrès de Poitiers, de fixer le moment où «des éléments historiques plus ou moins anciens bénéficiant soudain d'un regain d'intérêt ont suggéré l'idée de composer des poèmes». Je fixerais ce moment vers le milieu du XI^e siècle ; j'attribuerais le «regain d'intérêt» aux colonies françaises établies sur la route de Saint Jacques, la plupart sur les confins des régions basques. Ces immigrants ont dû trouver des souvenirs très vivaces des luttes qui depuis toute antiquité opposaient les Navarrais de la montagne aux étrangers de toute espèce, mais surtout aux Francs. La conception mythique de Roncevaux est peut-être née de contacts multiples entre les colonisateurs urbains, très privilégiés, et les indigènes, à moitié barbares et souvent hostiles, de leur pays d'adoption. Il est permis de supposer, à la suite de M. André Burger, une légende hagiographique de Roland — patron symbolique de la lutte contre le paganisme interne, qui a combattu avec un

géant infidèle à Najera, qui est mort en saint martyr à Roncevaux, «frappé de coups violents, et flagellé sans relâche pour l'amour de Dieu, percé de flèches et de coups de lance», dont le corps saint gît enseveli à Blaye. Mais cette conception, connue peut-être dans tout le Sud-Ouest et dans les colonies françaises d'Espagne, et dont on trouve les traces dans le *Guide du Pèlerin de Saint-Jacques*, reste très en deçà de la narration héroïque de la *Chanson*.

Pour faire un poème narratif, il fallait faire appel à des poètes — c'est à dire, à des narrateurs et récitants de métier. Une narration mise sur pied par un conteur de race, qui sait tenir en haleine un auditoire, n'est jamais identique au mythe populaire qui lui sert de base. C'est avant tout un canevas assez détaillé où les événements se suivent, s'enchaînent et se répondent selon un ordre harmonieux et font ressortir une justice idéale. Ainsi les tragédies des dramaturges grecs se ressemblent plus entre elles qu'elles ne ressemblent aux mythes dont elles procèdent. Le canevas d'*Electre*, comme le personnage même de l'héroïne, est inconnu avant Eschyle — mais le plan de l'action une fois trouvé, les poètes tragiques se le transmettent de main à main. Ainsi l'intrigue de la *Chanson de Roland* réduite à sa plus simple expression, telle qu'on la trouve dans le *Carmen* anglo-latin (vers l'an 1200) — conseils, querelles de barons, trahison de Ganelon, défense d'un défilé étroit par deux chefs de tempéraments opposés, sonnerie du cor et débâcle final —, tout cela a pu être créé par un narrateur initié au répertoire de thèmes traditionnels, pour devenir ensuite le patrimoine d'une école de récitants qui bâtiront là-dessus un nombre de poèmes successifs.

D'après le point de vue que j'adopte, la *Chanson* du manuscrit de Digby et de la version parallèle, source des traductions germaniques, n'est pas un poème écrit par un seul auteur qui aurait traité le sujet librement selon des conceptions personnelles, en parfaite indépendance vis-à-vis de la tradition. Elle résulte davantage de la combinaison ou de la superposition de poèmes antérieurs, plus courts, et dont l'essentiel est conservé, transvasé vers par vers, dans le texte transmis. Technique d'entrelacement, qui prélude à celle des romans en prose arthuriens d'un siècle plus tard.

Dans chaque scène de la *Chanson* on arrive à déceler deux ou trois couches successives de poésie rolandienne. Prenons comme exemple les laisses I-XIII — l'ambassade de Marsile et la réception des envoyés par Charlemagne — dont voici une liste de assonances ¹ :

1. Laisse I, en *a^{aaa} e*, n'a d'attaches avec aucun des trois schémas assonancés, pourtant on l'assignera partiellement à la couche C. Ses derniers vers (vv. 5-9) ne

(A)	I			VIIIa		XI	XII
	a ^{nas} e			ie		é	i
(B)		II	IV	VI	VII		XIII
		ó...e	è...e	ei	i...e		a...e
(C)		III	V		VIIIb	IX	X
		ie	é		ie	é	i

Ici les laisses, en dehors de la première, se divisent en trois catégories :

- (A) laisses courtes masculines, ayant douze vers au maximum, bâties sur des assonances faciles : *é, ie, i*, dont les voyelles correspondent aux voyelles A, E, I du roman commun ; ailleurs on trouve la quatrième voyelle de la série, *ó* ;
- (B) laisses féminines : *a...e, è...e, i...e, ó...e* formant série : ici on retrouve les mêmes voyelles romanes que dans la série masculine ; il s'ajoute à cette série quelques laisses masculines basées sur des voyelles plus rares, telles que *ei, ò* ;
- (C) laisses longues masculines, construites sur la même série de voyelles *é, ie, i*, ayant un minimum de seize vers.

Dans chacun de ces groupes de laisses on reconstruit une série vocalique du type A, E, I, O ; pour A et E on substitue dans la série masculine, ou bien des voyelles devant nasales : *a^{nas}, e^{nas}*, ou bien, plus fréquemment, les traitements de la voyelle tonique romane caractéristiques de la langue d'oïl : *é* remplace A, *ie* remplace E.

Dans la couche rolandienne A, on retrouve la tendance à la monorime — très approximative — que j'ai cru pouvoir déceler dans *Saint Léger* et dont j'ai parlé au IX^e Congrès de Linguistique Romane². Voici quelques exemples de ces monorimes approximatives :

sont qu'une adjonction d'un remanieur final, qui dans v. 6 a accumulé incorrections prosodiques et bévues (*ki est = k'est*, trait anglo-normand ; site erroné de Saragosse « dans une montagne ») ; remarquer aussi la préposition *fors* qui ne se retrouve qu'au commencement et à la fin du poème (vv. 6, 23, 3032, 3806).

2. Voir les *Actas*, Lisbonne, 1961, II, pp. 11-27 ; pour la théorie des trois couches rolandiennes voir « Le Moyen Âge », 1961, pp. 81-84.

	A	E	I	O
+ nasale/ zéro	ant, ans, anz, an	ent, enz	in, i	on, ont, ons
+ plosive	at, art, alt, al (= at gascon)	et, ait, el (= et gascon)	it	
+ sifflante			is(t), iz	
+ fricative	ét, er, ez	iét, ier, iez		or, os

Cette analyse phonologique et numérique permet de retracer dans ses grandes lignes les étapes de la poésie rolandienne. Ainsi pour toute la première partie de la mission de Ganelon à Saragosse (lais-
ses XXX-XLII) on ne trouve pas trace de la couche B. Ici on aura beaucoup abrégé les négociations diplomatiques au profit des scènes de bataille ; la plupart des textes du XIII^e siècle (versions galloise et norroise ; *Carmen*) ont fait tout le contraire. D'autre part, certaines scènes de la plus haute valeur dérivent uniquement de la couche B : ainsi par exemple la querelle de Roland et Oliver, puisque les lais-
ses CXXVIII-XXXI, complétées par une laisse conservée dans *V*₄, reproduisent le schéma assonancé indiqué ci-dessus pour la couche B³ :

CXXVIIIb	CXXVIII	CXXIX	CXXX	CXXXI
a ^{nas} e	è...e	a/e ^{nas}	a...e	i...e

Ailleurs, par exemple dans la scène de la trahison de Ganelon à la fin de sa mission à Saragosse (lais-
ses XLV-LIII), le matériel conservé par Digby s'explique entièrement par les schémas des couches A et B, sans qu'on trouve trace des longues laisses de la couche C :

(A)		XLVII	XLVIII	XLIX	LI		
		a ^{nas}	o ^{nas}	i	ie		
(B)	XLV	XLVI			L	LII	LIII
	ò	è			ó...e	a...e	è...e

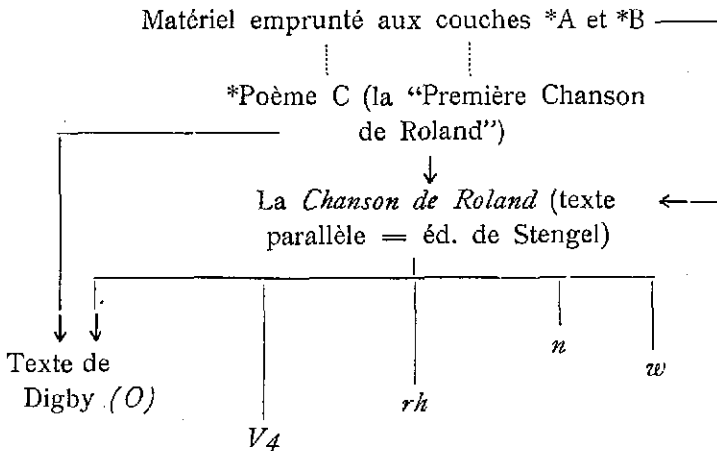
Enfin l'épisode de Baligant reproduit des éléments des couches

3. Les schémas de la couche B contiennent presque tous quatre assonances féminines, mais on y substitue souvent a^{nas} e à ó...e ; d'autres variations sont également permises. La laisse CXXIX appartient peut-être à un dernier remanieur. Il convient de signaler que la «couche B» n'est elle-même qu'une création factice de remanieurs français, élaborée à base de chants gascons plus courts (voir la fin de cet article).

B et C, sans que j'aie réussi jusqu'ici à reconstituer des éléments du type A.

Cette analyse ne nous induira pas, tant s'en faut, à méconnaître la belle harmonie du poème d'Oxford, «sa composition réfléchie et curieusement symétrique» (pour reprendre l'expression de Gaston Paris). Bien au contraire, elle en fournit une explication satisfaisante, en attribuant cette harmonie à la structure des poèmes antérieurs conçus tous plus ou moins sur le même plan, ayant chacun sa propre symétrie fondée sur la mnémotechnie et sur les conventions du débit oral. Le récitant du XII^e siècle, lié par la tradition comme tous les hommes de son époque, ressemblait à ces constructeurs gothiques qui élargissaient et éclairaient leurs églises en perçant des fenêtres ou des claires-voies, en ajoutant des bas-côtés ou des arcs-boutants, tout en conservant le gros oeuvre et les piliers de nef de l'ancien bâtiment. Ils avaient également le haut respect témoigné par ces bâtisseurs pour les symétries numériques consacrées par la tradition où ils croyaient entrevoir des valeurs allégoriques et spirituelles

Où et dans quel dialecte roman a-t-on composé ces poèmes? La couche la plus récente représente le *poème C*, construit avec des unités de 32 vers (deux laisses d'environ seize vers chacune), belle narration épique en langue d'oïl, normand ou anglo-normand. Tout en étant relativement bref, ce texte de 2.000-2.500 vers ressemble de très près à notre *Chanson de Roland*, avec laquelle il se confond dans nombre de passages. *Poème C* constitue, avec Digby et la version parallèle, l'un des trois pôles de la *Chanson de Roland* écrite :



* = textes reconstruits.

Quant à la poésie de la couche A, elle est évidemment conçue dans un dialecte étranger à la langue d'oïl, puisque sa série d'assonances laisse deviner un A roman au lieu du *é* en syllabe tonique libre. Il y a eu transposition de dialecte. Tout au plus peut-on supposer que la langue épique du nord était quelque peu artificielle et qu'on conservait l'A roman même dans des chants composés et chantés dans le nord-ouest ou dans les îles britanniques. Quoi qu'il en soit de la couche A, la poésie de la couche B paraît parfaitement normale : *a...e, è...e, i...e, ó...e*. On n'y remarque plus la tendance à la monorime, l'assonance proprement dite y regne en maître, et rien ne fait soupçonner une base étrangère de cette versification.

Assonances proprement dites (couche B) :

A	_____ t	}	E (ai)	_____ t
	_____ rt			_____ rt
	_____ lt			_____ lt
	_____ rz			_____ n (main 2264, tous mss.)
	_____ lz			_____ z
	_____ rn			_____ s
	_____ s			_____ l
	_____ is			
	_____ ls			
	_____ mps (3336)			
_____ l				

Ó	_____ rt	}	I	_____ rt
	_____ lt			_____ st
	_____ r			_____ s
	_____ rs			_____ l
	_____ s			_____ lz
	_____ n			_____ gn
	_____ ns			_____ n
	_____ nz			_____ nt

Ce fut donc avec étonnement que j'observai récemment des traces indubitables du consonantisme gascon à la base de la couche B. On sait que le consonantisme gascon est fort distinctif : résultat sans doute d'un substrat aquitain ou pyrénéen qui le rattache, à travers les Pyrénées basques, au castillan. Le *v* y est remplacé par *b* comme dans le languedocien et le castillan ; le *f* y devient *h* comme dans le

castillan ancien (*hresca* pour *fresca* dans la strophe gasconne de Raimbaut de Vaqueiras ⁴); même on y évite le *r* initial (*arriu*, *arram* pour *riu* 'rivière', *ram* 'rameau'). Ces traits reparaisent dans la langue basque. Il y a un traitement très spécifique de -LL- géminé intervocalique qui passe à -t, -r-: *ILLU* > *et*, *ILLA* > *era*; *NOVELLU* > *nabet*, *NOVELLA* > *nabera*.

Je savais depuis longtemps que certaines laisses de la *Chanson* ont une monorime approximative en -at, -art, -alt: *se cumbat, e mult chalt, le sunat, escultat* (laisse CLVI; remarquer la correspondance vocalique dans les syllabes pretoniques: *e...ó...a*). En substituant -at pour les quelques terminaisons en -al, on produirait une monorime continue:

LXXI

Reis Corsablis il est de l'autre part	p..rt
barbarins est e mult de males arz;	
cil ad parlet a lei de bon vassal:	o..a t
«Pur tut l'or Deu ne voeil estre cuard (volt O),	o d..rt
/ se truis Rollant, ne lerrai ne l'asaill:	o..a
jo sui li terz, or eslisez le quart.» /	a..o qu..rt
	} V4, V7T
As vos poignant Malprimis de Brigal (Brigant O)	o g..t
plus curt a piét que ne fait un cheval (que lion ne lipart V7T)	u..a b..t
devant Marsilie cil s'escriet mult halt.	a..o h..lt
«Jo cunduirai mun cors en Rencesvals, (En R. metrai mon	o..a b..t
estendarf V7T)	
se truis Rollant, ne lerrai que ne l mat.»	o tm..t

ne = no, cheval = cabat, Rencesvals = Ronsabat, l = -t

(Rozaballes c. 1065, Ronsasvals c. 1130)

Ici on lirait, selon le système gascon, *basat*, *cabat*, *Rosabat* pour *vassal*, *cheval*, *Rencesvals* (cp. *Ostabat*, à la jonction des routes de

4. Voici un nouveau texte critique de cette strophe d'après tous les manuscrits (voir les chrestomathies d'Appel et de Crescini, et la nouvelle édition Linskill):

Datna, io mi rend a bos
coar sotz la mes bon' e bera
q'anc hos, e gailhard' e pros,
ab qe no-m hossetz tan hera.
Mout abetz beras haisos
e color hresc' e nabera.
Boste so, e si-bs agos,
no-m destrengora hiera.

Sg (Ms. de l'Institut d'Estudis Catalans) est seul a fournir la série hossetz, heyra, haisos, hresca au lieu de fossetz, etc. 6 nouera C, nauera M, nauera a', 8 sobrancera Sg, sofranhera C, destrengora M, strenc ora a', fierca CM, hiera f, cihera Sg. si uera a'.

pèlerinage, au nord de Roncevaux = *Ostavallis, Hostavalla, Ostavayll*) ; remarquer encore une fois l'assonance distribuée sur plusieurs syllabes : *bon basat, Rosabat...* Ces faits m'étaient parfaitement connus depuis de longues années, mais je ne leur accordais aucune importance décisive. Je savais également depuis longtemps que certaines laisses de la couche B favorisaient les plosives en position initiale de la syllabe assonante : *cuntes, encumbret, dulce, dunne...* ; *destre, tere, repaire, capele, termes...* Mais je n'arrivais pas à trouver la clé de cette bizarrerie.

Ce n'est qu'en scrutant avec plus d'attention les deux premières laisses de la couche B que j'en suis arrivé à reconnaître le système des consonnes initiales employé par les jongleurs :

II

Il en apelet e ses dux e ses cuntes :	c
«Oez, seignurs, quel pecchét nus encumbret !	c
Li empereres Carles de France dulce	d
en cest país nus est venuz cunfundre ;	
jo nen ai ost qui bataille li dunne	d
ne n'ai tel gent ki la sue deru[m]pet :	,
cunseilez mei cume mi saviè hume	
si me guarisez e de mort e de hunte.»	h
N'i ad paien ki ui sul mot respundet,	p
/mais tutes lor testes vers la tere enbrunchent (V4)/.	b

IV

Dist Blancandrins : «Pa[r] ceste meie destre	a d..str.
e par la barbe ki al piz me ventelet,	bentera a..t..r.
l'ost des Franceis verrez sempres desfere,	desheire h..r.
Franc s'en irunt en France la lur tere	sua tera a t..r.
cascun serat a suri meillor repaire (Quant cascuns ert O).	arrepeire a..p..r.
Carles serat ad Ais a sa capele,	capera ap..r.
a seint Michel tendrat mult halte feste,	heira a h..r.
vendrat li jurz, si passerat li termes,	t..rm.
n'orrat de nos paroles ne nuveles.	naberas ab..r.
Li reis est fiers e sis curages pesmes,	p..
de noz ostages ferat trencher les testes :	a..t..
Asez est mielz que il les testes perdent (qu'il i perdent	
les testes O)	a..p..rd.
que nus perduns clere Espagne la bele,	bera a b..r.
ne nus aiuns les mails ne les suffraités.»	h .

La première de ces deux laisses présente en position initiale de la syllabe assonante la série suivante: *c, c — d, d —ⁱt, h — p, b*. On y trouve la série de plosives: *b(p), c, d*; en admettant l'équivalence de l'hiatus (') avec l'esprit doux du grec ('), on retrouve la série: ', *b, c, d*, c'est à dire, *aleph, beth, gimel, dalet* de l'alphabet sémitique. Transposée dans les termes de la phonologie moderne, cette série se compose de gutturales, de labiales, de palato-vélaires et d'apicales: quatre points d'articulation qui reparaissent dans le consonantisme de bien des langues à travers le monde entier:

	Gutturales (ou glottales)	Labiales	Palato-vélaires	Apicales
sourdes	h(f)	p	c	t
sonores	'	b(v)	g	d

Il faut conclure que, pour des raisons mnémotechniques ou autres, les chanteurs gascons ont bâti leurs chants sur cette série de consonnes initiales. Celle-ci reparait un peu partout dans les laisses de la couche B, à condition qu'on y substitue *b* à *v* et *h* à *f*. En même temps — et ceci est d'une importance capitale dans toute la préhistoire de la *Chanson* — LA MONORIME REPARAIT AVEC LE CONSONANTISME GASCON et même dans les laisses féminines; ainsi *ventelet, desfere, tere, capele, feste, nuveles* du texte de Digby deviennent *bentera, desheire, tera, capera, heira* (<FERIA), *naberas* (cette forme est attestée, déjà au moyen âge, par les manuscrits de la strophe gasconne de Raimbaut de Vaqueiras). Exemple également frappant, tiré de la laisse CVIII:

Li quens Gerins set el ceval Sorel	o r..t
e sis cumpainz Gerers en Passecerf;	
laschent lor reisnes, brochent amdui a ait	t
e vunt ferir un paien Timozel	o t
l'un en l'escut e li altre en l'osberc,	o
lur dous espiez enz el cors li unt frait,	o fr..t
mort le tresturnent tres enmi un guaret... (2 vv. en O)	r..t
Esperveres, icil fut filz [Burel,	o r..t
celui ocist Engelers de] Burdel,	o rd..t
e l'arcevesque lor ocist Siglorel... (2vv.)	o r..t
Co dit Turpin: «Icist nos ert forsfait.»	o rsh..t
Respunt Rollant: «Vencut est le culvert:	o rt
Oliver frere, itels colps me sunt bel.»	o t

Ici, dans treize vers, on en a onze terminés par la monorime approximative en *-t (-rt)*, et en même temps dix ayant *ó* en syllabe pe-

nultime: *Soret, Timozet, unt frait, Buret, Burdet, Sigloret, fors-fait, culvert, sunt bet...*

Ainsi donc : les terminaisons de la couche A sont des monorimes, du moins approximatives, masquées par des apports des remanieurs ; les terminaisons de la couche B sont également des monorimes, masquées cette fois par la transposition en langue d'oïl. Il s'ensuit que l'assonance peut n'être qu'un développement tardif et même passager, mode transitoire du douzième siècle suggérée par la transposition dialectale de chants primitifs composés en monorime.

Je dois signaler ici que la couche B est elle-même assez composite et ne représente pas un seul poème continu : le système assez compliqué de quatre assonances féminines et de deux assonances masculines doit son origine à des remanieurs septentrionaux qui auront combiné, au cours de l'élaboration de la *Chanson écrite*, des chants plus simples ayant sans doute deux laisses féminines à côté de deux laisses masculines — système qu'on retrouve dans les tirades courtes du *Cantar de Mio Cid*⁵.

5. Voici un passage sans doute ancien du *Cantar*, passage qui ne contient (à part les tirades 38 et 40) que des tirades fort courtes ; en voici le schéma vocalique :

O A I ...a/o A .../ao.

La troisième tirade masculine, en I, a l'air d'une adjonction postérieure.

La série consonantique de la couche B rolandienne reparait dans la tirade 39 :

b, p c d, r g, ll.

Ici *r* appartient à la série apicale ; des fricatives ou liquides remplacent la série gutturale ou glottale.

37. | Qual lidia bien sobre exorado arzon O
 mio Cid Ruy Diaz el buen lidiador ;
 Mynaya Albar Fañez que Corita mandó
 Martin Antolinez, el Burgales de pro,
 Muño Gustioz que so criado fo (*ms. fue so criado*)
 Martin Muñoz el que mando a Mont Mayor,
 Albar Alvarez e Albar Salvadórez
 Galin Garcia el bueno de Aragon,
 Felez Muñoz so sobrino del Campeador !
 Desi adelante, quantos que y son,
 acorren la seña e a myo Cid el Campeador.
39. Martin Antolinez un golpe dio a Galve, g A
 las carbonclas del yelmo echo gelas aparte p
 cortol el yelmo, que lego a la carne : c
 sabet, el otro non gel oso esperar. r
- Arancado es el rey Fariz e Galve g
 tan buen dia por la christiandad, d
 ca fuyen los moros de[1]la [e della] part, p
 los de myo Cid firiendo en alcaz. c

Les chants gascons ont joué un rôle de premier ordre dans l'évolution de la poésie rolandienne transmise par Digby, en se substituant à des chants plus anciens (couche A) et en apportant un souffle de jeunesse à la vieille matière de Roncevaux. Nous sommes ici devant cette 'mutation brusque' dans l'oeuvre traditionnelle dont nous parle M. Le Gentil. C'est à ces chants qu'on doit les grands coups d'épée, les combats singuliers minutieusement décrits, les gabs, les querelles, la couleur locale espagnole (l'olive, les perrons de marbre...), une topographie détaillée de la frontière aragonaise (Munigre, Turteluse, Valterne, les porz de Sizer), bon nombre de mots et d'ex-

- | | | |
|-----|---|-------------------------|
| | El rey Fariz en Teruel se fue entrar
e a Galve nol cogieron alla
para Calatayuch quanto puede se va ;
el Campeador yval en alcaz,
fata Calatayuch duro el segudar. (24 vers) | tr
ll
b
c
d |
| 41. | «Evades aqui oro e plata que nada nol mingua
(<i>ms.</i> plata una vesa leña / que nada nol minguava)
en Santa Maria de Burgos quitedes mill missas :
lo que romaneciére daldo a mi mugier e a mis fijas
que ruegen por mi las noches e los dias ;
si les yo visquier, seran dueñas ricas.» | I...a |
| 42. | Minaya Albar Fañez desto es pagado
por yr con el omnes son contados,
agora davan cevada, ya la noch avie entrado, (<i>ms.</i> era entrada)
mio Cid Ruy Diaz con los sos es acordado. (<i>ms.</i> se acordava) | A...o |
| 43. | «¿Hydes vos, Mynaya, a Castiella la gentil ?
A nuestros amigos bien les podedes dezir :
Dios nos valio e vencimos la lid. (<i>ms.</i> lidit)
A la tornada, si nos fallaredes aqui,
si non, do sopieredes que somos, yndos conseguir ;
por lanças e por espadas avemos de guarir,
si non, en esta tierra angosta non podriemos bivar.» | I |
| 44. | Ya es aguisado, mañanas fue Minaya
e el Campeador [finco y] con su mesnada ;
la tierra es angosta e sobejana de mala,
todos los dias a myo Cid aguardavan
moros de las fronteras e unas yentes estrañas.
Sano el rey Fariz, con el se consejavan.
Entre los de Techa e los de Teruel la casa
e los de Calatayut que es mas ondrada,
así lo an asmado e metudo en carta :
vendido les a Alcocer por tres mill marchos de plata. | A...a |
| 45. | Mio Cid Ruy Diaz a Alcocer ha vendido. (<i>ms.</i> es venido) I
Que bien pago a sus vassalos mismos !
A cavalleros e a peones fechos los ha ricos,
en todos los sos non fallariedes un mesquino.
Qui a buen señor sirve, siempre bive en delicio.
(24 vers + 7 vers en I, 3 ^e voy. masculine) | I...o |

pressions très spécifiques ; enfin et surtout la conquête de Saragosse. On y reconnaît sans peine l'esprit guerrier, la bravoure, la panache des croisés gascons qui, depuis 1096 à Huesca jusqu'aux dernières randonnées d'Alphonse le Batailleur en 1133, n'ont cessé de courir les frontières aragonaises en refoulant loin vers le sud les limites de l'Islam («Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne»). Ce fut leur version mensongère (disons mieux, poétique) de l'histoire carolingienne qui suscita les protestations souvent citées du moine de Santo Domingo de Silos. On pourrait rattacher la transposition de ces chants en langue d'oïl à la participation des soldats de Rotrou du Perche qui en 1118 partageait avec les Béarnais, féodaux du Batailleur, le riche butin de Saragosse. *Poème C* n'est lui-même qu'une tentative pour réduire à une forme de versification plus traditionnelle cette belle poésie où dominaient les douces cadences féminines, où l'on sentait vibrer dans la lyre romane une corde nouvelle... Tout cela nous invite à faire descendre la date de notre *Chanson* vers 1130, en la rapprochant de celle du manuscrit conservé.