

LE CANT DE LA SIBIL·LA EN LA CATHÉDRALE D'ALGHERO LA VEILLÉE DE NOËL

I

C'est dans un ouvrage qui a presque cent ans, le *Thesaurus Hymnologicus* de H. Daniel,¹ que se rencontre à ma connaissance la première mention du fait qu'en la cathédrale d'Alghero, la nuit de Noël, on chante les vers du *Judicii signum* en langue vulgaire : séquence qu'on appelle *Lu señal del Judici* en dialecte local, et le *Canto della Sibilla* en italien. Quelques dizaines d'années plus tard, Eduard Toda, dans *La poesia catalana a Sardenya*, nota que «es de antigua fetxa dintre mateix de Catalunya, ja que la trobam cantantse al sigle XIV, y dintre Sardenya no ha sofert grans transformacions, mantenintse fins a nostres dias, com igualment se manté a Mallorca»² et il nous en donne texte et musique. Mais l'érudit qui s'en est occupé avec le plus de détails est sans contredit G. Palomba, qui a remarqué que la plus importante des poésies religieuses chantées à Alghero «è il Canto del Giudizio Universale che viene cantato in occasione del Natale, sul pulpito, con voce solenne da un canonico; alla sua destra sta un chierico che tiene il bordone d'argento, simbolo dell'autorità capitolare, a sinistra un altro chierico che impugna una spada, simbolo della giustizia divina». Il ajoute — mais je ne sais sur quelles preuves il se base — qu'il s'agit là d'«un'antica cerimonia spagnuola che da oltre quattro secoli si celebra in Alghero ed ha stretto rapporto ... colla liturgia delle feste natalizie. Risale a quanto sembra al 1503 sotto il vescovado di monsignor Parenti, il primo vescovo d'Alghero».³ Palomba a lui aussi publié le texte de la séquence, et se proposait d'en publier ailleurs la musique : mais je ne sache pas que ce projet ait jamais été exécuté. Deux ans après, soit en 1913, Mgr. Filia faisait au *Cant de la Sibilla* une brève allusion dans sa *Sardegna*

1. H. DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus*, V (Lipsiae 1856), 32.

2. E. TODA, *La poesia catalana a Sardenya* (Barcelona s. d.), 19.

3. G. PALOMBA, *Tradizioni, usi, costumi di Alghero*, ASIS, VII (1911), 234-235.

cristiana.⁴ Et ce ne sont encore que de brèves allusions qu'on trouve dans l'étude de Mgr. Griera sur la liturgie populaire catalane,⁵ dans le riche *Repertori* de Massó i Torrents,⁶ ainsi que dans l'admirable *Música a Catalunya* de Mgr. Anglès.⁷

Il m'a été donné tout récemment de traiter en détail du *Cant de la Sibilla* de Palma de Majorque, et d'étudier les origines de cette cérémonie extra-liturgique de la nuit de Noël.⁸ Qu'il me soit permis aujourd'hui, en complément d'une simple ligne que je lui consacrais, de revenir sur l'usage d'Alghero : je voudrais en revoir, et le texte, et la musique, et la mise en scène qui les accompagnent, en situant chacun de ces éléments par rapport aux développements que ces mêmes éléments ont connus en Espagne et en Catalogne en particulier.

Tant Toda que Palomba, nous l'avons vu, ont transcrit le texte de la séquence.⁹ Mais leurs transcriptions ne sont pas exemptes de fautes : Toda normalise trop son orthographe, et Palomba l'italianise fréquemment. L'original, dont on se sert aujourd'hui encore en la veillée de Noël, est un manuscrit relié en peau et doré sur tranches, conservé aux archives capitulaires d'Alghero. En plus du chant de la Sibylle, il contient le texte de la *Benedictio agrorum* suivant le *Rituel* romain. Sur la première page, il porte le titre qui suit : «Est ad usum | Archivi Capitularis | Algarien. | 1820». On y a ajouté récemment un feuillet qui reproduit les indications données par Mgr. Filia dans son livre. J'en dois une première copie à l'amabilité de M. Nicola Valle, l'érudit ethnologue et folkloriste sarde. Mais celle qui m'a été la plus utile, parce que accompagnée de toutes les remarques paléographiques voulues, est celle que, grâce à l'amitié du savant romaniste de l'Université de Cagliari, M. Giandomenico Serra, m'a faite le Dr. Antonio Sanna, assistant de philologie romane à la même université. C'est donc à lui que vont en particulier mes remerciements, puisque c'est sa transcription et ses notes que je reproduis ici :

4. D. FILIA, *La Sardegna cristiana: Storia della chiesa*, II (Sassari 1913), 208.

5. A. GRIERA, *Litúrgia popular*, BDC, XVIII (1930), 6.

6. J. MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana: La poesia*, I (Barcelona 1932), 374.

7. H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), 236, n. 4. (PDMBC, X).

8. Dans une étude intitulée *Un ultime écho de la Procession des Prophètes: le «Cant de la Sibilla» de la nuit de Noël à Majorque*, «Mélanges G. Cohen» (Paris 1950), 261-270.

9. Celui de Toda est du reste incomplet : il s'arrête au vers 42.

SIGNUM JUDICI¹⁰

Al jorn del judici parrà qui aurà fet servici.	2
Un Rey vindrà perpetual vestit de nostra carn mortal del Cel vindrà tot certament per fer del setgle giugiament.	6
Ans quel judici no serà : un gran señal sa monstrarà : lo sol perdrà la resplandor, la terra tremirà de por.	10
Aprés se badarà molt fort, amostrantse de gran conort : amostrar se an ab crits ¹¹ y trons, les infernals confusions.	14
Del Cel gran foc devallará, com a soffre molt podirà : la terra cremará ab furor la gent aurà molt gran terror.	18
Aprés serà un fort señal : dun terra tremol general : les pedres per migx se rompran y les montañes se fendrán.	22
Llavors ¹² ningú tindrà talent : de or, riqueses, ni argent : esperant tots quina serà la sententia ques darà.	26

10. M. Sanna note que sur l'original l'accent est indiqué par un signe ^v écrit de telle façon qu'on ne peut savoir s'il s'agit d'un accent grave ou d'un accent aigu. Palomba le rend invariablement par l'accent grave ; Toda, suivant l'usage castillan, se sert au contraire de l'accent aigu, sauf dans le cas de *terra trèmol*. Nous notons l'accent, pour autant que notre manuscrit le fait, en suivant l'usage catalan moderne.

11. Telle est la version primitive corrigée, par la même main apparemment, en *bris*. Du *t* on a fait le *s* final, tandis que le *s* final de *crits* a été gratté.

12. Ce mot a été écrit d'abord *Lavors*, graphie corrigée d'une autre main et d'une autre encre en *Llavors*.

De morir seràn tots son talents :
 scrafidos¹³ an totes les dens
 no y aurà home que no plor
 tot lo mon serà en tristor. 30

Los puits, y plans seran iguals
 allí seran los bons y mals :
 Reis Duchs Comptes, y Barons :
 que de lus fets retran rahons. 34

Après vindrà terriblement :
 lo fill de Deu omnipotent :
 qui morts y vius judicará
 qui bé aurà fet allís parrà.¹⁴ 38

Les¹⁵ infans qui nats no seran
 dintre ses¹⁶ mares cridaràn
 diràn tots plorosament
 ajudaus Deu omnipotent. 42

Mare de Deu pregau per nos
 pus¹⁷ seu Mare dels peccadors
 que bona sententia hajam¹⁸
 y Paradis possehjam. 46

Vos altres tots qui estau
 devotament a Deu pregau
 de cor ab de gran devoció
 queus porte a salvació. AMEN. 50

Le premier savant qui se soit occupé du texte de notre séquence est Milà i Fontanals, qui a imprimé ou réimprimé différentes versions du *Cant de la Sibilla*.¹⁹ Une première version manuscrite suivant deux manuscrits du

13. Écrit d'abord *sclafidos*. De la même main, semble-t-il, le commencement du mot a été changé en *scra* : correction qui a été précisée par une main plus récente, qui utilisait une encre diverse.

14. Écrit primitivement *parà*. Le second *r* a été ajouté par le copiste même de notre manuscrit.

15. Écrit primitivement *los*.

16. Écrit primitivement *sas*.

17. C'est la leçon de l'original. Une main plus moderne, utilisant une encre différente, a inséré un *e* de sorte que le mot est devenu *pues*.

18. L'original avait *hajam*. Une main plus moderne, utilisant une autre encre, a allongé le *i* en *j*, et a mis un accent sur le *a* de la finale.

19. M. MILÀ I FONTANALS, *El canto de la Sibilla en lengua de oc*, R, IX (1880), 356-363. Réimprimé dans «Obras completas», VI (Barcelona 1895), 294-308.

xv^e siècle, appartenant l'un à la Bibliothèque Nationale de Paris (*Fonds français*, n^o 14972, f^{os} 26-27) et l'autre aux archives du chapitre cathédral de Barcelone (*Armari gran*, n^o 24) ; il les désigne par les sigles *Aa* et *Ab*. Trois versions imprimées en Catalogne, la première (*Ba*) donnée par l'*Ordinarium urgellense* imprimé à Lyon en 1545,²⁰ l'*Ordinarium barcinonense* imprimé à Barcelone en 1569 (*Eb*)²¹ et par un ouvrage plus récent imprimé à Cervera en 1818 (*Bc*) ;²² la seconde (*C*), qu'il appelle version de Valence, qui n'a que vingt-deux vers, et qu'il reproduit du *Viage literario* de Villanueva ;²³ et la troisième (*D*), à laquelle il donne le nom de version de Majorque, qui a vingt-six vers et qui, à juste titre, paraît à Milà i Fontanals plus moderne, bien qu'elle se sépare moins du texte traditionnel que celle de Valence.

Un simple coup d'oeil suffit pour qu'on se rende compte que la version d'Alghero est sensiblement différente, et de celle de Valence, et de celle de Majorque. Elle est par contre étonnamment voisine de celle de l'*Ordinarium urgellense* et de l'*Ordinarium barcinonense*. Comme ces dernières, en effet, elle compte cinquante vers, soit deux vers initiaux — servant éventuellement de refrain —, suivis de douze strophes de quatre vers. Quant aux variantes — je laisse de côté celles qui sont purement graphiques comme *vendra* pour *vindra*, ou *giugiament* pour *jutjament* — elles sont en général minimes : tandis que le texte d'Urgell a *se mostrara* (v. 8), *lo resplandor* (v. 9), *greu conort* (v. 12), *mostrar* (v. 13), *fundran* (v. 22), *sos talents* (v. 27), *sclafirlos* (v. 28), *de morts* (v. 37), *los infants* (v. 39), *sou mare de pecados* (v. 44), *qui escoltau* (v. 47), *ab gran devocio* (v. 49), celui d'Alghero donne *sa monstrara*, *la resplandor*, *gran conort*, *amostrar*, *fendran*, *son talents*, *scrafidos*, *qui morts*, *les infans*, *seu Mare dels peccadors*, *qui estau*, *ab de gran devociò*. C'est dire que la version d'Urgell est incontestablement plus correcte : le copiste d'Alghero a commis quelques erreurs qui tantôt allongent un vers, tantôt en raccourcissent un autre ; erreurs qui parfois aussi, semble-t-il, proviennent de ce qu'il ne comprenait pas certains mots, et qu'il a jugé à propos de les remplacer par des termes qui lui étaient plus familiers — ou qu'il invente, tel le *scrafidos* du vers 28.

20. Ce texte a été reproduit, d'après Milà i Fontanals, mais avec une orthographe modernisée, par A. GRIERA, *art. cit.*, 7-8.

21. Cette version a été imprimée par F. P. BRIZ, *Cansons de la terra*, IV (Barcelona-Paris 1874), 259-261, et par M. AGUILÓ I FUSTER, *Catálogo de obras en lengua catalana* (Madrid 1923), 49.

22. Il s'agit d'une des nombreuses éditions du *Llibre compost per Fra Anselm Turmeda*. Sur ces éditions, qui se sont succédé dès 1500 environ, cf. M. AGUILÓ I FUSTER, *op. cit.*, 592-593, n.^{os} 2257-2285.

23. J. L. VILLANUEVA, *Viage literario á las iglesias de España*, I (Madrid 1803), 135-136.

Milà i Fontanals déjà avait justement remarqué que le texte d'Urgell différerait de celui de Barcelone en ce qu'il donnait le texte suivant, aux vers 25-26 :

«esperant tots quina sera
la sententia ques dara»

tandis que l'*Ordinarium barcinonense* a :

«l'hom no haura de res desig
sino solament de morir»

étant «obvio que la variante... se hizo para evitar el falso consonante que resulta del catalán *desig* (*desitx*) substituído al provenzal *dezir*». ²⁴ C'est, inutile même de le dire, à la leçon de l'*Ordinarium* d'Urgell que se tient notre texte d'Alghero. En un endroit seulement, au vers 12, il se sépare de l'ordinaire d'Urgell pour adopter la leçon de l'imprimé de Cervera (*Bc*), avec *gran conort*, qui doit être une variante relativement récente.

Variante relativement récente aussi que celle que je viens de signaler, de l'*Ordinarium Urgellinum* : elle suffit à démontrer que le texte catalan qui est à la base de nos différentes versions n'est qu'une traduction, et une adaptation, d'un texte provençal, ainsi que l'ont reconnu Milà i Fontanals²⁵ et Suchier.²⁶ Ce dernier, se basant sur un manuscrit du xv^e siècle de la Bibliothèque Nationale de Paris (*Fonds français*, n° 14973), a tenté de reconstituer le texte provençal original, qui aurait eu selon lui, en plus de huit vers initiaux servant d'introduction et de deux vers faisant office de refrain, seize strophes de quatre vers, soit soixante-quatre vers. Sans que je veuille traiter ici en détail de ce petit problème, ce qui serait hors de propos, qu'il me suffise de remarquer que les rapports entre cet original provençal et le texte qui sert de base aux variantes *B a, b, c*, de Milà sont moins clairs qu'on n'a bien voulu le dire. Sans doute bon nombre de vers du poème catalan se retrouvent-ils, plus ou moins complets, dans le texte provençal : ainsi les deux vers du refrain, les vers 3, 5 et 6 de la première strophe, 11, 13 et 14 de la seconde, et une dizaine d'autres. Mais notre chant a de nombreux éléments qui n'ont aucun correspondant dans le *Cant de la Sibila* provençal : telle la seconde strophe, la quatrième, la cinquième, la neuvième, les deux dernières. C'est à dire plus de la moitié des vers que compte notre séquence. Je ne puis donc suivre Suchier, quand il dit que l'archétype qui est à la base des variantes catalanes «lässt sich aus dem erhaltenen Provenzalischen Texte ohne Schwierigkeit ableiten,

24. MILÀ I FONTANALS, *art. cit.*, 362.

25. MILÀ I FONTANALS, *art. cit.*, 359.

26. H. SUCHIER, *Denkmäler provenzalischer Literatur*, I (Halle 1883), 569.

und geht nicht etwa auf eine ältere Vorstufe desselben zurück».²⁷ Qu'il y ait des rapports très étroits entre nos séquences catalanes d'une part, et les textes provençaux publiés par Milà et Suchier de l'autre, c'est indéniable ; mais il faut, me semble-t-il, si l'on admet qu'il y a filiation entre les deux, et que les variantes catalanes représentent un état plus récent — ce qui, après tout, n'est nullement certain, quoi qu'en dise Suchier —, il faut, dis-je, supposer l'existence d'au moins une étape intermédiaire, qui pourrait être représentée par un texte des *Signes du Jugement*, écrit en catalan ou en provençal, inspiré partiellement des deux textes provençaux que nous connaissons, et muni des deux strophes finales, strophe d'invocation à la Vierge et strophe d'exhortation des auditeurs à la piété.

II

Si le texte du *Cant de la Sibilla* d'Alghero n'apporte après tout rien de neuf, la musique qui l'accompagne mérite au moins une mention. Elle a déjà été reproduite par Toda, qui n'a fait qu'ajouter à l'original quelques notes qui, sans doute, avaient été oubliées par le copiste. Comme il a oublié aussi un bémol qui devait modifier le fa de la syllabe *vin* de *vinrà*. Voici d'abord la transcription fidèle de l'original :

Al jorn del Ju-di-ci par-rà qui au-rà fet ser-vi-ci
 Un Rey vin-drà per-pe-tu-al ves-tit de nos-tra carn mor-tal, Del Cel vin-
 drà tot cer-ta-ment per far del set-gle giu-gia-ment.

Mais cette mélodie n'est plus exactement celle qui est chantée aujourd'hui, et dont voici la transcription, que je dois, comme la précédente, à l'amabilité de M. Sanna :

Al jorn del Ju-di-ci par-rà qui au-rà fet ser-vi-ci
 Un Rey vin-drà per-pe-tu-al ves-tit de nos-tra carn mor-tal Del Cel vin-drà tot
 cer-ta-ment per fer del set-gle giu-gia-ment.

27. SUCHIER, *op. cit.*, *loc. cit.*

Mélodie actuelle qui, on le voit immédiatement, ajoute quelques variations à la mélodie primitive, dont elle se distingue aussi par quelques changements, en particulier pour la partie qui accompagne les paroles «de nostra carn mortal» et «giugiament», où le dièse de l'avant-dernière note paraît être une amélioration moderne. Mélodie assez différente, somme toute, de la mélodie de 1820, puisque, en plus, nous constatons que tout le texte musical des vers «Del Cel vindrà tot certament | Per fer del setgle...» ne correspond plus que très partiellement à celui de notre manuscrit.

Mon incompetence en matière musicale m'empêche de pousser plus loin cette comparaison, et je laisse aussi à d'autres le soin de voir de quelles des mélodies notées par Mgr. Anglès²⁸ se rapproche celle d'Alghero. Si cependant j'en crois mes yeux, je dirais qu'à mesure que notre mélodie se développe, elle se différencie de ses congénères. Tandis en effet que celle qui accompagne les deux premiers vers est apparentée de très près avec la première partie des mélodies de Montpellier, des manuscrits majorquins du xv^e et du xiv^e siècle, de l'*Ordinarium Urgellinum* de 1548 et aussi du *Lectionarium* barcelonais du xv^e siècle, voici déjà que, pour les deux premiers vers de la première strophe, notre texte musical d'Alghero tend à se singulariser : si pour le premier vers la mélodie est encore très voisine de celle du lectionnaire de Barcelone, du *Cantoriale* de Palma du xv^e siècle, de l'*Ordinarium* d'Urgell et tout particulièrement de l'ordinaire barcelonais de 1569, il s'en distingue cependant quant aux notes qui accompagnent les mots «carn mortal». Et si l'air sur lequel se chantent à Alghero les deux derniers vers a certaines tournures — celle par exemple du passage «vindra tot certament» — qui rappellent le passage correspondant du *Cantoriale* du xiv^e siècle et de l'*Ordinarium Urgellinum*, notre texte musical s'en éloigne passablement pour le reste. Si donc, en un mot, notre mélodie de 1820, et celle d'aujourd'hui aussi, maintiennent des rapports assez étroits avec les autres mélodies du *Cant de la Sibilla*, elles en diffèrent cependant par de nombreux détails, par de nombreuses innovations. Tandis que le texte de la séquence a peu changé, son accompagnement musical s'est transformé : sans doute l'autorité ecclésiastique veillait-elle moins sur les notes que sur les mots.

28. H. ANGLÈS, *op. cit.*, tableau II, après la p. 296.

III

Reste maintenant à examiner le troisième élément du *Cant de la Sibilla* d'Alghero : la mise en scène. La séquence, nous le savons, est chantée par un chanoine qui, revêtu d'une chape blanche, monte en chaire, accompagné de deux acolytes, l'un portant un bourdon d'argent et l'autre une épée, cadeau, si l'on en croit une tradition, de l'empereur Charles-Quint au chapitre cathédral. Usage sensiblement différent de l'usage actuel de Majorque, où la séquence est chantée par un clerc revêtu de vêtements, ecclésiastiques ou non, rappelant ceux d'une femme,²⁹ ce qui doit évidemment évoquer le souvenir de la Sibylle elle-même. Présence de la Sibylle dans les cérémonies de la nuit de Noël qui est attestée à Majorque en 1666 déjà, puisque le 4 décembre de cette année l'évêque Pedro Manjarrés de Heredia prohiba les représentations de la Sibylle dans toutes les églises du diocèse, à moins d'autorisation expresse de sa part.³⁰ Mais elle était connue antérieurement en Catalogne, puisque l'Ordinaire de Gironne imprimé en 1550 nous donne le texte et la musique du *Judicii signum* en langue vulgaire, texte qui, précise-t-il, «a puero cantatur»;³¹ que l'Ordinaire d'Urgell imprimé en 1548 reproduit lui aussi ce chant, qui «in nona lectione matutinarum Natalis Domini... in sede Urgellensi a puero cantatur».³² Sans doute ces indications ne nous prouvent-elles pas absolument que le petit chantre était travesti en Sibylle : mais c'est probable. C'est certain en tout cas pour Valence, puisque dans cette ville, selon un cérémonial de 1533, la Sibylle, qui faisait son entrée après d'autres prophètes, «deu estar ja apparelada en la trona vestida com a dona».³³ Et, ailleurs en Espagne, nous retrouvons des usages très semblables. Dans la cathédrale de Tolède, pendant tout le XVIII^e siècle la nuit de Noël, au chant du *Te Deum* faisait suite un chant dialogué entre la Sibylle et le chœur, la Sibylle étant représentée par «un seise vestido de mujer, con un traje de mangas perdidas ricamente bordado al gusto oriental», et qui «en la cabeza llevaba un tocado especie de diadema en forma como de mitra por su parte delan-

29. Cf. en particulier A. NOGUERA, *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* (Palma 1874), 57, et F. PUJOL, *El Cant de la Sibilla*, BCEC, XXIII (1918), 217.

30. A. NOGUERA, *op. cit.*, 57, et F. PUJOL, *art. cit.* 217.

31. *Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum Diocesis Gerundensis* (Lugduni 1550), f^o CCXV^r.

32. *Ordinarium Urgellinum* (Lugduni 1548), f^o CLXXXV.

33. J. L. VILLANUEVA, *Viage literario á las iglesias de España*, I (Madrid 1803), 135.

tera». ³⁴ Et la cathédrale de León elle aussi, comme l'a écrit récemment M. R. Rodríguez, a connu au xv^e siècle un usage analogue : la Sibylle, là encore, était figurée par un clergeon vêtu très richement et monté sur un cheval magnifiquement harnaché, qui venait d'une dépendance de la cathédrale et qui y faisait son entrée accompagné d'enfants de chœur, de trompettes, de tambours et d'autres musiciens. ³⁵

Des indications recueillies par ce savant, il résulte que la cérémonie du chant de la Sibylle, à León, a varié au cours des âges. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, elle dut subir l'influence des usages suivis à Tolède, puisqu'en 1581 les chanoines décidèrent que le maître des cérémonies s'adresserait à Tolède pour avoir des précisions sur «a qué tiempo y hora se ha de cantar». ³⁶ Et, d'après un manuscrit liturgique de la fin du xiii^e siècle, le *Judicii signum* était alors chanté au contraire par deux chanoines : ³⁷ d'où il semble résulter que l'enfant de chœur faisant office de Sibylle doit être une introduction postérieure. C'est, me paraît-il, le cas aussi de Palma, puisque, selon Mgr. Anglès, une *Consueta* datant du milieu du xiv^e siècle nous fait connaître que, lors des matines de la veillée de Noël, l'évêque récitait la neuvième leçon, et qu'ensuite «sex presbiteri ascendant trunam, et duo incipiant alta voce *Judicii signum*, et chorus respondeat *Judicii signum*. Et predicti sex presbiteri, bini et bini, dicent omnes alios versus, et in fine cuiuslibet versus chorus respondeat *Judicii signum*». ³⁸ Texte dont nous voudrions qu'il fût plus clair, mais qui signifie, si je ne m'abuse, que ces six prêtres étaient répartis en trois groupes de deux, chacun de ces groupes chantant à tour de rôle une strophe du *Judicii signum*, chaque strophe étant suivie, comme d'un refrain, par la première strophe de la séquence, reprise par le chœur, c'est-à-dire par le groupe formé par les quatre autres ecclésiastiques.

Le fait qu'à Alghero c'est aujourd'hui un chanoine qui chante *Al jorn del Judici* est-il donc un reflet d'un état plus ancien de la cérémonie, antérieur à l'introduction du clergeon travesti ; ou bien s'agit-il au contraire

34. F. ASENJO BARBIERI, *El canto de la Sibila*, IMHA, I, n. 7 (30 avril 1888), 50-51. Cette cérémonie a été décrite, et les textes latin et castillan y relatifs reproduits par D. FELIPE FERNÁNDEZ VALLEJO, dans ses *Memorias de la Catedral de Toledo*, manuscrit qui se trouve, suivant M. R. RODRÍGUEZ, *El canto de la Sibila en la catedral de León*, AL, I (1947), 15, à l'Académie Royale d'Histoire de Madrid. Il serait souhaitable que cet ouvrage, ou tout au moins le passage qui nous intéresse, et qui est signalé en particulier par A. MOREL-FATIO, R, IX (1880), 468, dans son compte-rendu de la thèse de M. HARTMANN, *Über das altspanische Dreikönigsspiel* (Bautzen 1879), fût un jour publié.

35. R. RODRÍGUEZ, *art. cit.*, 15.

36. R. RODRÍGUEZ, *art. cit.*, *loc. cit.*

37. R. RODRÍGUEZ, *art. cit.*, 14 et 16.

38. H. ANGLÈS, *op. cit.*, 300.

d'une *reliturgisation*, si je puis inventer ce mot, du rôle qui aurait été plus anciennement celui de la Sibylle, c'est-à-dire de l'enfant de chœur costumé plus ou moins en femme? Le manque de documents anciens ne nous permet même pas de formuler une hypothèse. Un détail cependant, l'épée que porte un des accompagnateurs du chanoine chantre, me ferait supposer qu'à Alghero comme à Palma aujourd'hui et comme ailleurs en Catalogne et en Espagne autrefois, l'*Al jorn del Judici* a dû être confié jadis à un clergeon travesti. Ce détail de l'épée est en effet un accessoire typique de la Sibylle : actuellement encore, à Majorque, c'est le clergeon-Sibylle qui la porte, et à Lluçmajor et à Manacor, il s'en sert, une fois qu'il est redescendu de la chaire, pour trancher un fil supportant de multiples oublies, dont s'emparent les enfants qui assistent à la cérémonie.³⁹ A Tolède, la Sibylle était accompagnée par quatre enfants de chœur, dont deux, représentant les anges, tenaient dans la main droite une épée nue, la pointe en l'air, qu'ils brandissaient par trois fois après chaque strophe de la séquence. Or l'usage et la présence de cette épée — détail que nous ne retrouvons pas dans la description du costume de la Sibylle des *Processions des Prophètes* de Laon et de Rouen — sont inspirés directement par le texte même du sermon attribué faussement à saint Augustin, sermon qui est, on le sait, l'origine du texte de la *Procession*. Immédiatement avant le *Judicii signum*, nous lisons ceci : «Quid Sibilla vaticinando etiam de Christo clamaverit in medium proferamus, ut ex uno lapide utrorumque frontes percuciantur, Iudeorum scilicet atque paganorum, atque suo gladio, sicut Goliath, Christi omnes percuciantur inimici».⁴⁰

Quelle que soit l'ancienneté et la signification du chant du *Al jorn del Judici* par un chanoine, à l'Alghero ; que ce chanoine représente une cléricisation, une *reliturgisation*, comme j'ai dit, d'un personnage qui aurait été antérieurement un enfant de chœur travesti en Sibylle, ou qu'au contraire ce chanoine représente un stade plus archaïque que celui qui s'est conservé à Majorque, et que ce chanoine chantre soit le descendant direct des prêtres officiants dont nous avons constaté la présence dans la cérémonie qui nous intéresse, à Palma par exemple au XIV^e siècle, cela n'a pas une grande importance. Ce détail, une fois de plus, nous fait toucher du doigt combien la *Représentation des Prophètes* a pu, a dû se modifier suivant les lieux, les dates, les circonstances, combien elle pouvait s'amplifier ou au contraire se simplifier, se séculariser ou au contraire se rapprocher des usages ordinaires de la liturgie. Des trois éléments dont se compose le rite que nous avons étudié, l'un d'eux, le texte du chant,

39. F. PUJOL, *art. cit.*, 217.

40. K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, II (Oxford 1933), 130.

est extrêmement proche encore de celui attesté au XVI^e siècle sur la terre ferme ; le second, la musique, est certes apparenté, dans ses grandes lignes, à la mélodie ordinaire, mais en diffère néanmoins par de très nombreux détails ; le troisième enfin, le cérémonial n'a plus qu'un lien ténu avec ce que l'on peut voir aujourd'hui encore à Palma et ailleurs à Majorque, avec le peu que nous font connaître les anciens livres liturgiques. Que ces éléments soient toujours susceptibles d'évoluer, de se transformer, c'est ce que nous avons pu constater en rapprochant la mélodie de 1820 à Alghero de celle qui est aujourd'hui en usage. Mais qui nous dira jamais comment et pourquoi le cérémonial s'est modifié ?

PAUL AEBISCHER

Université de Lausanne.