

Le Jeu des Pierges Sages et des Pierges Folles Sponsus

Le Jeu
des
Vierges Sages
et des
Vierges Folles

Sponsus de Saint-Martial de Limoges XIème siècle

Transcription: Jean-Marie CURTI

Ms: BN Paris, Lat. 1139

SPONSUS (1'Epoux)



PERSONNAGES

ECCLESIA

tous les interprètes (sauf l'Epoux)

GABRIEL

L'Ange, soprano

FATUE

5 Femmes folles , à 2 voix

PRUDENTES

5 Femmes sages , à 1 voix

MERCATORES

(2) Femmes marchandes ,

à 2 (ou 3) voix

XRISTUS

le Christ, l'Epoux , baryton

2 Moines musiciens

luth, psaltérion, harpe, flûte sopranino, percussions, cloche des Heures.

L'illustration de couverture représente l'une des cinq vierges folles dont les statues, accompagnées par celle du diable,ornent à la cathédrale de Strasbourg le portail sud de la façade principale.

TEXTE DE LA PARABOLE MATTHIEU XXV, 1-13

Texte latin: Vulgate, éd. Fillion 1887 Texte français: Bible de Jérusalem, Cerf. 1961

- 1 Tunc simile erit regnum caelorum decem virginibus : quae accipientes lampadas suas exierunt obviam sponso et sponsae.
- 2 Quinque autem ex eis erant fatuae, et quinque prudentes.
- 3 Sed quinque fatuae, acceptis lampadibus, non sumpserunt oleum secum;
- 4 prudentes vero acceperunt oleum in vasis suis cum lampadibus.
- 5 Moram autem faciente sponso, dormitaverunt omnes et dormierunt.
- 6 Media autem nocte clamor factus est: Ecce sponsus venit, exite obviam ei.
- 7 Tunc surrexerunt omnes virgines illae, et ornaverunt lampades suas.
- 8 Fatuae autem sapientibus dixerunt : Date nobis de oleo vestro, quia lampades nostrae exstinguuntur.
- 9 Responderunt prudentes, dicentes: Ne forte non sufficiat nobis et vobis, ite potius ad vendentes, et emite vobis.
- Dum autem irent emere, venit sponsus, et quae parate erant, intraverunt cum eo ad nuptias, et clausa est janua.
- 11 Novissime vero veniunt et reliquae virgines, dicentes :
 Domine, Domine, aperi nobis.
- 12 At ille respondens ait : Amen dico vobis, nescio vos.
- 13 Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam.
- (1) Texte de la Vulgate. Dans le manuscrit, le drame n'est précédé d'aucune leçon ou formule d'introduction liturgique.

25. 1"Alors il en sera du Royaume des Cieux comme de dix vierges qui s'en allèrent, munies de leurs lampes, à la rencontre de l'époux'. Or cinq d'entre elles étaient sottes et cinq étaient sensées. 3Les sottes, en effet, prirent leurs lampes, mais sans se munir d'huile; tandis que les sensées, en même temps que leurs lampes, prirent de l'huile dans des fioles. 5Comme l'époux se faisait attendre, elles s'assoupirent toutes et s'endormirent. 6 Mais à minuit un cri retentit: 'Voici l'époux! sortez à sa rencontre!' 7Alors toutes ces vierges se réveillèrent et apprêtèrent leurs lampes. Et les sottes de dire aux sensées : 'Donneznous de votre huile, car nos lampes s'éteignent.' ⁹Mais celles-ci leur répondirent: 'Il n'y en aurait sans doute pas assez pour nous et pour vous; allez plutôt chez les marchands et achetez-en pour vous.' 10 Elles étaient parties en acheter quand arriva l'époux : celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte se referma. 11Finalement les autres vierges arrivèrent aussi et dirent: 'Seigneur, Seigneur, ouvre-nous!' ¹²Mais il répondit: 'En vérité je vous le dis, je ne vous connais pas.' 13 Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure.

Notes:

- Cette parabole se réfère à une coutume juive. Les noces étaient généralement célébrées la nuit et des jeunes filles. compagnes de la mariée, allaient en cortège au-devant de l'époux qu'elles accompagnaient jusque dans le lieu du festin. (Note de la bible de Maredsous).
- Vulgate: sponso et sponsae. Les deux figurent d'abord l'Ecclesia. Cf THOMAS, op. cité, pp 44-45.

Le Sponsus ••• Fierges

Introduction



e nombreux commentaires et de multiples éditions de ce Sponsus ont déjà été réalisés depuis plus de cent ans.



our plusieurs raisons en effet, le manuscrit lat. No. 1139 de la Bibliothèque Nationale à Paris (appartenant anciennement au Fonds de la Bibliothèque Impériale) représente un joyau pour la paléographie médiévale et suscite de nombreux points d'interrogation de par ses remaniements, ses erreurs, ses manques aussi, tant pour la notation musicale que pour la versification, le rajout dans son texte latin d'une sorte d'explicitation en langue populaire romane, elle-même remaniée de la langue d'Oïl à la langue d'Oc du limousin, de par l'absence aussi de portée pour les neumes (à part une pointe sèche visible uniquement sur le manuscrit mais pas sur les fac-simili) qui empêche de déterminer avec exactitude le ton à employer, de par les maxi intervalles que je crois pouvoir y distinguer et qui apportent un éclairage nouveau sur le choix des tons, etc.



n voit qu'il y a matière à des commentaires sans fin, d'autant plus que l'on ne jamais retrouvé d'autres manuscrits reproduisant ce Jeu, quand bien même celui de Limoges représente la copie d'un remaniement, d'un petit format destiné à transmettre la tradition de ce drame liturgique par la mémoire privée et non destinée à l'exécution.



la suite des travaux de COUSSEMAKER (1852 puis 1860) et d'autres, l'orée du XXème siècle a vu naître de nombreuses thèses plus ou moins contradictoires sur la lecture correcte puis le rétablissement du texte littéraire, accessoirement sur la notation musicale, jusqu'au travail magistral de Lucien-Paul THOMAS, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, qui publia à Bruxelles d'abord en 1927, puis en 1929, enfin à Paris, aux Presses Universitaires de France (PUF, 1951) l'édition de référence qui règle définitivement bien des questions.



ar la suite, des travaux complémentaires sur la notation aquitaine, les "versus" et leur dramatisation, des articles généraux de présentation ou de critiques de points de détails égrenèrent la seconde moitié de notre siècle, sans remettre fondamentalement en cause les travaux de THOMAS.

- rès peu représenté et jamais à une large audience, le SPONSUS de Limoges mérite amplement d'être ressorti de l'oubli pour le public, même s'il est théoriquement connu des spécialistes. En fait, aucune édition musicale complète et pratique n'existe à ma connaissance, pour les raisons exposées plus haut. Les travaux du prof. THOMAS sont remarquables en ce qu'ils abordent tous les aspects culturels qui entourent une oeuvre, façon nouvelle de pratiquer la musicologie où l'on accepte que les arts soient complémentaires et puissent contribuer par des comparaisons inattendues à résoudre certaines questions : la démonstration de l'arrivée de l'Epoux entre les deux versets des Folles par exemple ou encore l'explication du "fudimus" par exemple sont des merveilles de perspicacité parmi d'autres.
- outefois, du côté de la transcription des neumes et du choix des tons, les options retenues par le Prof. THOMAS, sur la base des conseil reçus qui sentent l'influence d'une époque, ne m'ont pas convaincu totalement. Les différences dans la versification, dans la mélodie parfois, ne sont pas à gommer systématiquement selon moi, et l'influence du chant des troubadours comme des trouvères me semble permettre de les accepter. Les colloques que l'OPERA-STUDIO de GENEVE se propose d'organiser sur le DRAME LITURGIQUE permettront, je l'espère, d'approfondir ces questions, notamment sur le mélange des tons, sur les maxi et micro intervalles, sur certaines origines byzantines du JEU, passionnantes à découvrir.
- nfin, il me semblait manquer une édition pratique pour permettre l'interprétation de ce JEU DES VIERGES par des non-spécialistes, édition qui reproduise d'abord le manuscrit, fasse des choix, propose une lecture complète et aisée, une polyphonie ad libitum que l'on peut imaginer à la fin du Xlème siècle, une dramaturgie qui permette la représentation. Edition qui propose aussi une restitution de la prononciation, renvoie pour toute question musicologique aux interprètes potentiels.
- e Drame Liturgique est l'une des sources fondamentales de notre théâtre musical d'Occident. Sa brièveté et le débat qui l'entoure ne doivent pas être un frein à sa représentation, car il s'agit d'un petit chef-d'oeuvre.

Le Titre

ppelé SPONSUS dans le manuscrit, folio 53 r, pour signifier que l'on traite à présent de la venue de l'Epoux, le Christ, qui répond à l'attente des Vierges Sages et des Vierges Folles, appelé parfois aussi délicieusement mais improprement Mystère des Vierges Sottes, qui en sont les personnages principaux, ce DRAME ou JEU LITURGIQUE est ici l'un des meilleurs représentants du genre, qui met simplement en musique et en scène une paraphrase de la parabole des Vierges, Matthieu XXV, 1-13, avec le souci d'être bien compris de ses interprètes, d'où le remaniement pour Limoges. Il ne comporte aucune indication d'insertion liturgique : je l'ai donc situé aux Vêpres et fait suivre d'un Magnificat, selon les conseils du Prof. THOMAS auquel cette transcription se réfère la majeure partie du temps.

Jean-Marie CURTI Genève, novembre 1993

•

dirent megalidio- bauden De home milerina liberat Quide -

monifo are cerident In umilant suphan hip at band facta -

parente nonum e com l'ungo parte li line-genneu Quem con

coper_desco_ spis G auda_a our _ oce . Serrailierib!

bi est = vpistul = marul dominul = refullul = excelhul = extentul =

in dere - lepularum - Luan quer mo m lepularo expitis cole -

on estable hurrions hours presinceres ar anuna arradifriguls

a ul quià prece der un a ingaliteum et ire - lume, vir ademinul a de

Copulare - cum- gioria - illetui - i Sillis. I dectestosiul-

inchemma mende a constation later se amon G avenue -

lormire. - let -effet - queuolahors arents supris antennaplor

costrele pecher ada unginer enbedeans fo ness effum corda

Tauer du ver Game la fobance gablers ela denvier

ful de crot - bane - edin figer O cumo numen - delo eneres pare

fer G der f re losse el al empini - odis gaberel son cutes

met a mei an eren de lo, que ca esener o preses & sore FA West

of ungine aur saude unimule negligenier educes

front multo saud o searce o lorosel - capanal - un_ villal-abilitad =

Crech wall a dellastage - de antical - mon success describe - Della car

ur oleum - uelter - lumpadi bul - dent - eddem - uobil - in erab:

quierra notabre qui da faci mula ugilarra numquidapo -

-: -: -1

- : : -:/- - tumule hand laborry - que nune - pfermul nobil nolmed con wilmus ? of fr de nobel more over - out = qual-biber - morer qual fortul - oleum - nune - querere ... uem mul - negli genter- quod .. notime - fundament of 1 envitoringuent - not adoner - nonan per - pour - aler en a chap ter - deul-mercha ant- quelai eur er etter Dot -emnat genult- nouobeouent efter- nile tamen-ater actemo er-cold-querer-nonuol-poem - doner-querer-lo deu-chiuol por coleler Aler- men - anothraf-free levol . eper un lat p den -Togloriol- deoles- falen-locos - mol-fartel-orott-q: ia unus-les pos-

ANT STILLINGS fa throne of well-fronte- uncole-plan roman - serve-to-

REGLES GENERALES DE PRONONCIATION

que le chanteur observera au long des pages suivantes, visant à restituer ce qu'il est possible de dire de la prononciation du latin en France, au sud de la Loire, et au 11è siècle. Voir les études nombreuses et fouillées que chacun peut consulter. On ne trouvera dans les pages suivantes que les cas particuliers, et la prononciation du langue d'oc.

```
1.
      U > ü
                                         diluitur> dilüitür
      mais en finale: > o
                                         dirum > dirò(m)
      Le m final n'est prononcé que très faiblement:
                                         matrem > matre(m)
      dans tous les cas:
                                                 > os
                                         us
                                         ur
                                                 reste ür
                                         unt
                                                 > ont
2.
      Diphtongues non nasalisées:
                                         -ens = ènns
3.
     Le V est prononcé:
                                         vigilate
                  dv > vv:
                                         adventu > avvènto
                  gn > nn pour syllabe accentuée:
                                         ignosco > innosco
                  gn > nni- pour syllabe non accentuée:
                                         signum > ssinniò(m)
                  pt > tt:
                                         scriptura > scrittüra
     C > ts (ss dès 13è s.)
4.
                                         dicitur > ditsitür
      SC > ss
                                         scire > ssire
5.
     Qu > k
                                         qui
                                                 > ki
                                         atque > atke
6.
     i entre vovelles > di:
                                         cuius > cüdjüs
7.
     G faible ou mouillé:
                                        gentium > djènnssiò(m)
                                         gamba > djamba
     ai > a-ï
8.
      e bref + voyelle > io:
                                         oleum
                                                 > olio(m)
     o > ou :
                                                 > fou
                                         fo
     au > o (déjà depuis 500 ap. JC.)
                                         gaudium > gôdiò(m)
     oe > é :
                                         poena > péna
     ae > é :
                                         praeda > préda
```

PRONONCIATION DU LANGUE D'OC dans les pages de notes.

A consulter: - SYNOPSIS DE PHONETIQUE HISTORIQUE, H. BONNARD, Ed. Sedes, Paris 1979 - Le SPONSUS, L-P. THOMAS, PUF 1951, pp 94-109

QUELQUES REFLEXIONS GLANEES EN MARGE DE LA TRANSCRIPTION:

ORIGINES DU SPONSUS:

- Nord de la France (Normandie?). Langue remaniée en langue d'oc, probablement pour l'usage des chanoines de Limoges.
- Manuscrit: parchemin cadré, fin XIè siècle,
 Abbaye St-Martial-de-Limoges.
 avec une pointe sèche pour le texte et une médiante pour les neumes. Notation aquitaine.
- plus ancien document connu avec langue vulgaire (ici: gloses romanes).

THEOLOGIE:

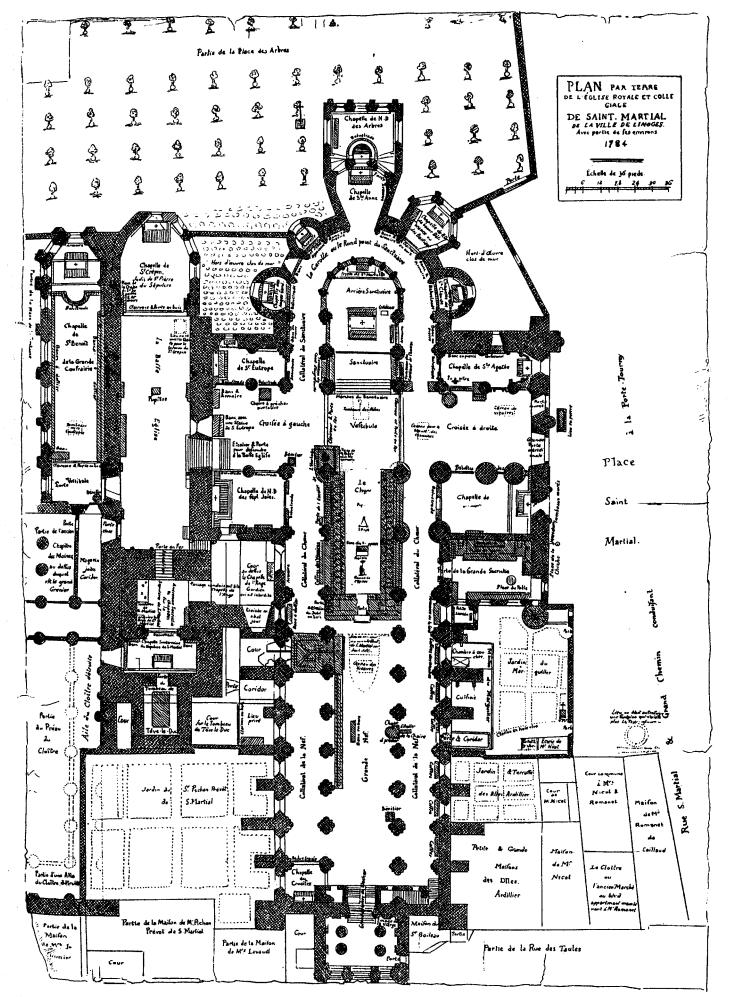
- 10 vierges = ensemble des croyants. La vertu ancestrale de la garde du feu, l'attente, associée à la féminité et qui demande la virginité. Le symbole très fort du PARTHENON (en grec: la jeune fille), les oies du Capitole annoncent le rôle de Marie. Principales sources du texte:
- 1. Evangile Matthieu, XXV, 1-13. Cette parabole est suivie de celle des talents et de l'annonce du jugement dernier.
 - 2. Saint AUGUSTIN, Sermon 228.
- 3. Saint METHODE, Symposion ton deka Parthenon (sert de base directe à notre JEU), lui-même inspiré du BANQUET de Platon. Voir les influences byzantines du drame liturgique médiéval dans un ouvrage passionnant: LE RAPPRESENTAZIONI SACRE..., Giorgio LA PIANA, Grottaferrata, 1912.
 - lampes: amour (âme), charité (coeur).
 - 5 sens: toucher, goût, odorat, vision, audition.
- 5 vierges saintes, Bibiane, Barbe, Eulalie de Merida, Odile et ? sont fêtées durant l'Avent et assimilées aux vierges sages. (Dom GUERANGER, l'Avent, p 331 et sq.)
- l'ECCLESIA: L'Epoux et l'Epouse (cf 1er verset de la parabole). La tradition augustinienne l'a étendue à la communauté (présente) des croyants: australi (les hommes à cour), boreali (les femmes à jardin), disposition que l'on rencontrait encore il y a quelques années dans nos églises.

LITURGIE

- place du JEU: probablement au 1er dim. de l'Avent (antienne des IIè Vêpres). Voir aussi le Commun des Vierges.
 Parabole citée le 27è dim. de la Trinité, dernier du cycle.
 - parenté luthérienne: cantate Wachet auf!

ICONOGRAPHIE (abondante, on s'en doute).

- Emaux de Limoges (Bargello de Firenze et Kunstmuseum de Wien)
- Portail des cathédrales Strasbourg, St-Denis, superbes statues au portail sud de St-Pierre-le-Jeune à Strasbourg.
- Fresques à l'église de Pedret (Berga, Catalogne), dans les catacombes du cimetière Maius à Rome.
- BN, grec 74, Evangiles avec peintures byzanzines, XIè s., foglio 49 R/V.
- Vitraux: cathédrales de Laon, Amiens, Paris, Bourges,
 Reims, Strasbourg. Cf E. MALE, l'Art religieux en France.
 - Rossano, Codex purpureus; chapiteau de Toulouse, etc...



7109. — Plan dressé par le chanoine Legros, 1784. D'après Ch. de Lasteyrie, L'abbaye de Saint-Martial, 1901, pl. 11.

1.[ECCLESIA: CHOEUR] (latin)

Voici l'époux, c'est le Christ: vierges, veillez! De son avènement les hommes se réjouissent et se réjouiront.

Car il vient délivrer les origines des nations, que, par la première des mères, ont subjuguées les démons.

Il est Adam, celui que le prophète appelle le second; par lui, la faute du premier Adam nous est effacée.

Il fut pendu [sur la croix] pour nous rendre à la céleste patrie Et nous délivrer de l'emprise de nos ennemis.

Il vient l'Epoux, qui a par sa mort lavé la tache impure de nos crimes et qui fut supplicié sur le gibet de la croix.

PRONONCIATION:

Voir page 11.

Le u est transcrit en v puisqu'il se prononce.

Pour le reste et sauf les contractions, le texte est transcrit tel que sur le manuscrit.

NOTES:

J'ai choisi ce 8è ton parce qu'il me paraît respecter le mieux les maxi intervalles sur et surtout sous laligne tracée à la pointe sèche, de même que le micro intervalle se retrouvant régulièrement entre ce qui devient si et do. Ce ton, également choisi par THOMAS, est en outre plus varié que le 5è utilisé par COUSSEMAKER.

Mais en ce concerne la rythmisation de cette hymne versifiée, contrairement à THOMAS qui choisit le trochée (U -), j'ai préféré le iambe (- U), plus souple et correspondant mieux à la tradition ancienne de ne pas faire coïncider longue et accent latin.

Je profite de remercier ici le Professeur Luca RICOSSA, professeur de chant grégorien à la Schola de Bâle et transcripteur entre autres du JEU D'HERODE, pour ses précieux et amicaux conseils tout au long de ce travail.

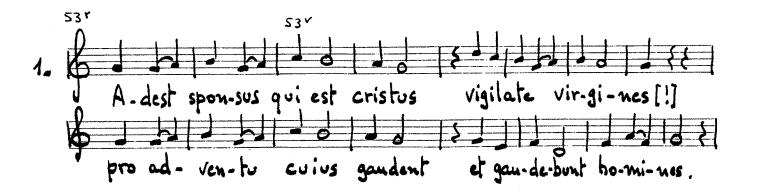
(spon-)sus: ms= la-si corrigés en sol-la pour correspondre aux autres versets.

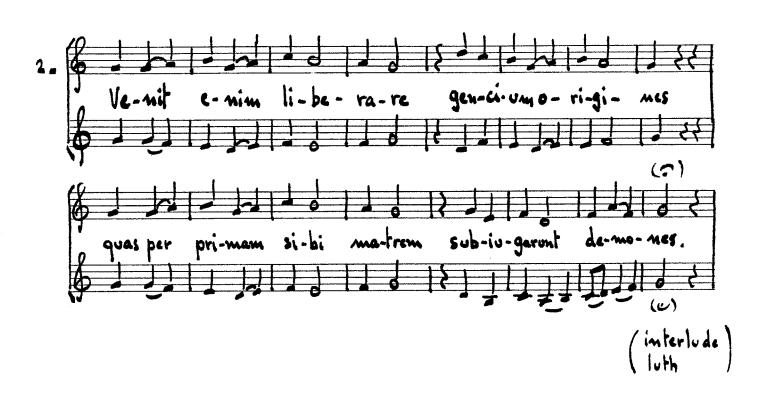
De telles erreurs sont nombreuses dans le Sponsus. Le Prof. THOMAS les répertorie et les discute systématiquement: je prie donc le lecteur de se référer à son livre:

Le SPONSUS..., suivi de 3 poèmes limousins, Lucien-Paul THOMAS, Prof. Université Libre de Bruxelles, Paris, PUF, 1951.

[Ecclesia]

1.







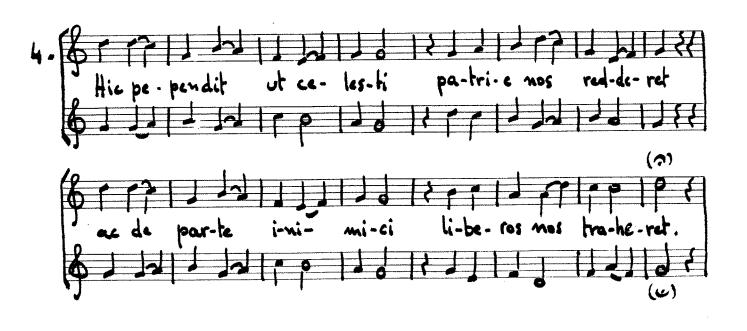
(suite de la page 14) Les organa (déchants), les indications d'instruments ainsi que la dramaturgie sont évidemment des propositions ajoutées de ma part.

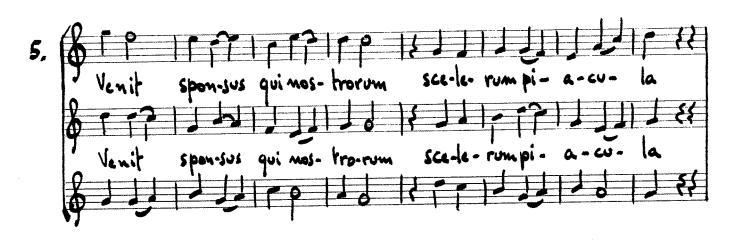
La <u>traduction</u> proposée est inspirée du Prof. THOMAS ou de Gustave COHEN, dans ANTHOLOGIE DU DRAME LITURGIQUE, pp 265-271.

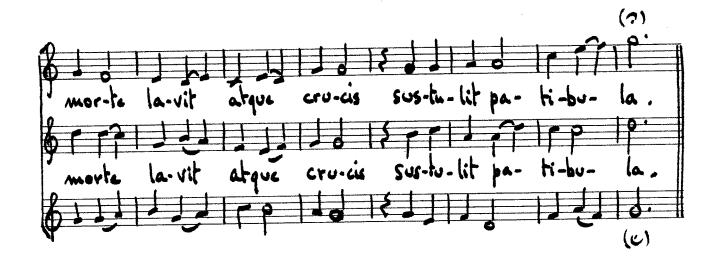
DRAMATURGIE:

Cloche des Heures: 17h30.

Toutes les interprètes avancent en procession depuis le fond de l'église jusqu'à la croisée du transept. Elles portent sous leur cape noire le costume de leur rôle. Les vierges folles sont en retard, parlent entre elles, puis s'assoupissent dans l'allée tandis que les sages s'endorment à jardin après avoir acheté de l'huile aux marchands, à cour. Interlude PSALTERION et LUTH.







2. GABRIEL (Oc)

Ecoutez, vierges, ce que nous vous dirons, partez sitôt que nous vous l'enjoindrons! Attendez l'Epoux, Jésus sauveur se nomme – Guère ne dormez! – ce fiancé qu'ores vous attendez.

Il vint sur terre pour vos péchés. A Béthléem, de la Vierge il est né, dans le fleuve Jourdain, il fut lavé et baptisé, - Guère ne dormez!ce fiancé qu'ores vous attendez.

Il fut battu, moqué et injurié, haut sur la croix pendu, de clous percé, dedans un monument, Dieu aussitôt, posé, - Guère ne dormez!ce fiancé qu'ores vous attendez.

Et il ressuscita, l'Ecriture le dit. Gabriel suis, son envoyé ici. Attendez-le! car bientôt va venir - Guère ne dormez!ce fiancé qu'ores vous attendez.

PRONONCIATION:

Mêmes règles que pour le latin.

Aiseet	>	aisiét	Ihesu	>	Djésü
Salvaire	>	salvaïré	Gaire	>	Djaïré
Betleem	>	Bélém	fo	>	fou
e flum iord	a>	e(n) flom Djorda	bateet	>	bateiet
scriptura	>	scrittüra	oleum	>	oliom
sus	>	soz	que ia	>	ke djà

NOTES:

L'attribution par le ms de ces strophes aux vierges sages (PRUDENTES) est en contradiction avec le texte. Notre manuscrit est de petit format, env. 18cm de hauteur, (voir description par THOMAS, op c. pp 9-11). Son but n'est donc pas d'être utilisé pour une représentation, mais d'être la trace d'une interprétation vivante au moment de sa rédaction. Ainsi peut-on expliquer les erreurs majeures qui parsèment ce texte, tant au niveau des rubriques que de la versification, erreurs dont la résolution est compliquée encore par l'adjonction de vers en langue romane d'oïl au premier drame latin et par son adaptation en langue d'oc. (Voir la démonstration du Prof. THOMAS).

ATENDET UN ESPOS: pour des raisons de versification, THOMAS propose de rétablir atendet SPONSUM, ce qui ne me convainc pas.
 suite page 20 -

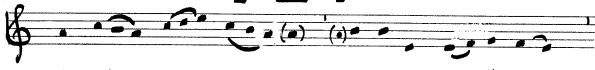
DRAMATURGIE:

L'archange Gabriel, sur une hauteur, réveille toutes les vierges par son chant. Les sages se remettent à surveiller leurs lampes, les folles ont peine à se lever, ne se rendent compte que vers la fin du chant que leurs lampes vont s'éteindre.

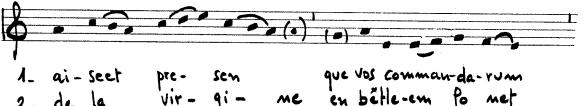
Bref interlude PSALTERION: Gabriel se transforme en marchand.



2,



1- 0- iet vir- gi- mes 2- Ve- mit en ter- ra 3. Eu so ba- tut 4- E re- sors es ai-so que vos di-rum per los vos-tres pe-chet ga-blet e lai-den-iet la scriptu-ra o dii



2- de la vir-gi-ne en bêtle-em fo net 3- sus e la crot ba-tut e clau-si-get 4- ga-bri - els soi en-tra-mes ai-ci

1- a-ten-det spon-sums:] Ihesu sal-vai - re a nom
2. e flum ior-da la - vet et ba - te- et
3. eu momumen de - so- en - tre pau-set
4. a-ten-det lo, que ia ven- ra pr'ai-ci



ai-sel es - pos pue vos hora (-) ten-det.

3. LES VIERGES FOLLES (latin)

Nous, les vierges qui sommes venues à vous, Nous avons par négligence épuisé l'huile. Nous désirons vous prier, soeurs, Vous en qui nous plaçons notre confiance. (Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

Nous qui sommes les compagnes de ce voyage Et soeurs de même race, vous pouvez, quoique le sort nous frappe, nous rendre encore aux suprêmes demeures. (Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

Partagez la flamme pour nos lampes! Ayez pitié des folles ignorantes, afin que nous ne soyons pas chassées hors des portes Lorsque l'époux vous appellera sur vos sièges. (Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

PRONONCIATION:

Voir page 11.

NOTES:

suite de la page 18, pour le No 2:

- (Gaire) noi (dormet): je propose de rajouter la avant sol pour faire coïncider le custos et la première note du foglio 54r. C'est la solution qui offre le moins de perturbations au texte. Voir autres solutions chez COUSSEMAKER, THOMAS. La reprise de ce refrain n'est malheureusement indiquée que par son incipit.
 Aisel avec majuscule. Le refrain serait donc uniquement GAIRE
- NOI DORMET, mais la suite ne fonctionne plus. Voir la reconstitution proposée par THOMAS, pp 189, 222 et sq, et pour l'étude du chant de Gabriel en général. La strophe commence donc sur VENIT EN TERRA.
- Choix du ton:

5è et 6è tons pour COUSSEMAKER, 1er ton pour THOMAS, mais cela sent trop le passage majeur-mineur. Pour moi, il y a césure entre l'hymne d'entrée et la monodie de l'ange qui, elle, est liée dramaturgiquement à l'action suivante des folles. L'étude des intervalles confirme qu'il faut utiliser le 4è ton.

No 3:

- ms: fundimus au présent par ereur. Voir THOMAS, op.c. p 66 et sq - DORMIT: 1ère quilisma du Jeu: note de passage tremblée, qui allonge celle qui précède et qui se situe souvent un demi-ton en dessous de la note suivante. Ce qui nous aide à retenir le si bécarre (bémol chez THOMAS), explique sans difficulté la finale la et donne une cohérence modale à toute l'oeuvre.

DRAMATURGIE:

Les folles s'avancent vers les sages, leur demandent avec force gestes de partager leur huile.



4. LES VIERGES SAGES (latin)

Nous vous prions, soeurs, de cesser De nous prier précipitamment. En effet, cela ne vous rapportera rien de plus De continuer à nous prier pour une telle chose. (Refrain) Souffrantes, malheureuses, vous avez trop dormi!

Mais allez maintenant, allez vite!
Et demandez aux vendeurs avec douceur
qu'ils remplissent de même
Vos lampes d'huile, paresseuses!
(Refrain) Souffrantes, malheureuses, vous avez trop dormi!

PRONONCIATION:

Voir p. 11.

NOTES:

La transcription de THOMAS diffère souvent du manuscrit, afin de garder le schéma répétitif et rythmique de la strophe. Si les erreurs du manuscrit ont engendré un flot d'analyses et de contre-propositions démontrant un malaise bien réel, je propose de considérer l'intervention des vierges sages comme une monodie non mesurée et de maintenir ainsi les variantes voulues ou non du manuscrit. Cela augmentera encore le contraste avec la polyphonie des folles.

- Ms: Hos precari pour Nos precari.
- vo-(bis enim) et ut (oleum): ré chez THOMAS et conformément au custos. Mais la hauteur du mi apparaît plus convaincante avec la comparaison des maxi intervalles.
- quilisma sur (pre)-ca-(ri), de-(sinite), dor-(mit), (i)-te, (ven)-den-(tes)
- celeriter, dulciter: THOMAS préfère corriger les finales en -ius pour de questions de pieds et de rimes.

DRAMATURGIE:

Les sages refusent par crainte de ne pas en garder assez; elles renvoient les folles aux marchands, à cour. En chantant, les sages se placent en ligne à l'entrée du choeur.



NOTES	p.2	24

5. [LES VIERGES FOLLES] (latin)

Ah! misérables! Que faisons-nous ici?
Ne pouvions-nous donc veiller?
Cette peine que nous devons supporter maintenant
nous-mêmes, sur nos fronts, nous l'avons attirée!
(Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

Que le marchand ou bien son compagnon nous donne vite tout ce qu'il peut nous vendre: Nous venons maintenant chercher l'huile Que nous avons négligemment gaspillée. (Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

PRONONCIATION:

Voir p. 11.

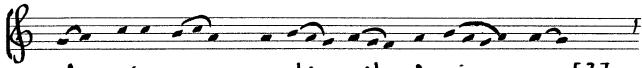
NOTES:

Pas de rubrique pour annoncer les Fatue, mais une lettrine et le texte suffisent à comprendre qu'il s'agit d'elles. Mais pour le foglio 55r, voir le dialogue restitué par THOMAS, op.c. p. 182-185 ¿t 67 -70.

DRAMATURGIE:

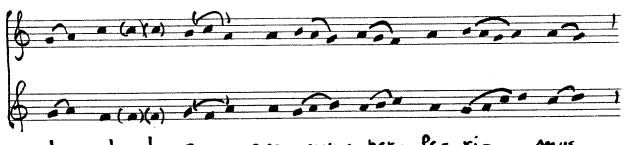
Les folles se plaignent et insistent à nouveau, chantant dos au public ou se tournant brusquement, dans des attitudes grotesques.

Fatue

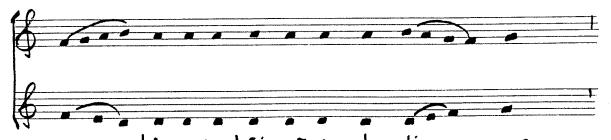


1_ A mi-se-re nos hic quid fa-ci - mus [?]
2- At det no-bis mer-ca-tor o-ci- us

1_ Vi- gi-la-re num quid po- tu-i- mus [?]
2- quas ha-be-at mer-ces quas so-ci- us



1_ hunc la-bo-rem quem nunc per-fe-ri- mus
2-o-le - um nunc que-re-re Ve-ni- mus



bis nosmet [ip-se] con-tu -li gligen-ter quod nosmet pu-di-

Ry do - len-tas chai-ti- vas tropia-vem

NOTES	p.2	6

6. [les vierges folles aux sages]: Voulez-vous bien nous donner de votre huile?

[LES VIERGES SAGES] (Oc) Point n'en aurez! Allez en acheter A ces marchands que là-bas vous voyez!

[LES VIERGES FOLLES]
[Et vous, marchands, pouvez-vous nous aider?]
(Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

PRONONCIATION:

NON N'AURET PONT: no n'ôrét ponnt

VEET: vedjét

MERCHAANS: ch doux.

NOTES:

dialogue reconstitué par L-P. THOMAS, op.c. pp 182-185 et 67-70.

DRAMATURGIE:

Les sages leur répondent plus sèchement, mais sans mouvement, d'aller vers les marchands. Les folles vont vers eux (à cour) en les suppliant.



NOTES		p.28

7. LES MARCHANDS (Oc)

Gentes dames, il ne vous convient pas de rester ni de demeurer longuement ici. Ce que vous demandez, nous ne pouvons pas vous le donner. Priez-en Dieu, qui peut vous consoler.

Retournez auprès de vos cinq soeurs Et priez-les par le Dieu glorieux Qu'elles vous portent secours avec leur huile. Faites-le vite car déjà vient l'époux!

PRONONCIATION:

ESTER: èsté(r) LOIAMEN: lodjamén COSELER: cossélé(r)

NOTES:

Vostras sinc seros: COUSSEMAKER donne: vostras saje soros: L'indication des 5 sages est ici un élément scénique intéressant.

Rythme du tambourin proposé: dactyle + iambe, soit:

DRAMATURGIE:

Les marchands sont soudain très actifs. Ils plient bagage et ne vendent plus rien. FLUTE et TAMBOURIN soulignent leur agitation. Ils les renvoient à leurs 5 soeurs et, sentant que l'Epoux va arriver, disparaissent dans le transept sud (à cour).









NOTES	b.30

8. [LES VIERGES FOLLES] (latin)

Hélas! infortunées! où allons-nous! Car il n'y a pas ce que nous cherchons. Le destin est là et nous voyons Que nous n'entrerons jamais aux noces. (Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

Qu'à ce moment arrive l'EPOUX.

Ecoute, Epoux, les voix de celles qui pleurent!
Fais-nous ouvrir la porte
Avec nos camarades. Apporte le remède
[et conduis-nous au céleste festin!
(Refrain) Souffrantes, malheureuses, nous avons trop dormi!

PRONONCIATION:

Voir p. 11.

NOTES:

Le MODO VENIAT SPONSUS a fait couler beaucoup d'encre. Voir l'étude de L-P. THOMAS, op.c. p 186, le chapitre IV au paragraphe "L'arrivée de l'époux", enfin les p. 234-235.

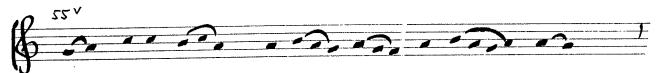
DRAMATURGIE:

Les folles sont prise de panique. Elles errent en se regardant. L'Epoux (le Christ) arrive avec son moine harpiste. Interlude HARPE. Les sages se retournent, elles sont attirées vers lui comme par un aimant. Elles sont sans haine envers leurs consoeurs imprévoyantes.

AUDI SPONSE: les folles veulent se précipiter mais sont gênées par la position des sages. Elles doivent rester derrière elles et trépignent.

Le Christ donne alors le baiser de paix à chacune des 5 sages et les fait passer au fond du choeur, lieu symbole du festin céleste.

Fatue . 8.



1_ A mi-se-re mos ad quid ve-ni- mus 2. Au - di spon-se vo-ces plan-gen-ti- um



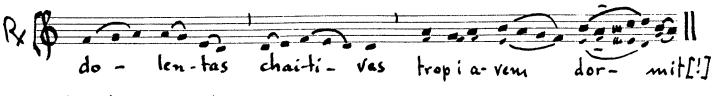
1. Nil est e-nim il-luc quad que-ri- mus 2. A-pe-ri-re fac no-bis os-ti- um



1- Fa - ta - tum est mon vos vi - de - bi - mus 2 - cum so - ci - is pre-be re - me - di - um



1. ad nup-ti-as num-quam in-tra-bi - mus [!]
2. [at- que due nos ad dul-ce pran-di- um]



_ Modo Veniat Sponsus _ puis 2 strophe

9. CHRIST (latin puis Oc)

Je le dis en vérité, je ne vous connais pas, Car vous êtes sans clarté. Ceux qui la perdent s'en vont loin Du seuil de ce palais.

Allez-vous-en, malheureuses! Allez, maudites! A tout jamais je vous livre à la peine. Maintenant, en enfer, vous serez emportées.

A ce moment les démons les prennent et les précipitent en enfer.

PRONONCIATION:

HUIUS: hüdjüs IORS: djors

NOTES:

Ce foglio 55v n'a pas été terminé par les copistes et comporte 4 problèmes majeurs:

- 1. Malgré l'indication en marge, la rubrique MODO VENIAT SPONSUS a été rajoutée sur celle de XRISTUS, soit une ligne trop bas, peut-être parce que:
- 2. le copiste des lettrines n'a pas laissé de place en écrivant un grand M pour A de AUDI, faute d'autant plus préjudiciable à la compréhension du manuscrit que le chanteur reste les Folles d'après le sens du texte.
- 3. Il manque un vers après remedium.
- 4. La musique manque depuis Audi sponse.

J'ai suivi la reconstitution du Prof. THOMAS pour ce passage, tout en reprenant les tons choisis ici.

MAGNIFICAT: ne pas oublier de le chanter avec la prononciation correspondante aux recherches sur le XIè s.!

DRAMATURGIE:

Au moment où les 5 folles se présentent, nerveuses, devant lui, le Christ chante, accompagné de la harpe. Il les rejette à cour où les marchands, transformés en diables, les attachent avec une grosse corde – interlude bruyant – et les tirent en enfer (au fond du transept sud).

Invisible du public, tout le groupe rejoint les sages dans le choeur. Toutes les interprètes remettent leur cape et, avec la capuche sur la tête, (sans l'Epoux), chantent le Magnificat en venant se disposer sous la clef de voûte, à vue du public, tandis que sonne 18h.

FIN DU JEU

9.

Xristus



- 3. Quia respéxit humilitátem ancillae súae : * ecce enim ex hoc beátam me dícent ómnes generatiónes.
 - 4. Quia fécit míhi mágna qui pôtens est : * et sánctum nómen éjus.
 - 5. Et misericordia éjus a progénie in progénies * timéntibus éum.
- 6. Fécit poténtiam in bráchio súo: * dispérsit supérbos mente córdis súi.
 - 7. Depósuit potentes de sede, * et exaltávit húmiles.
 - 8. Esuriéntes implévit bónis : * et divites dimisit inanes.
 - 9. Suscépit Israel púerum súum, * recordátus misericórdiae súae.
- 10. Sicut locútus est ad pátres nóstros, * Abraham et sémini éjus in saécula.
 - 11. Glória Pátri, et Filio, * et Spiritut Sáncto.

{Dóminum. mé- o.

12. Sicut érat in princípio, et núnc, et sémper, * et in saécula saecutórum. Amen.

Le Drame Liturgique



onçu pour être joué dans l'église par les moines ou les chanoines exclusivement, le drame liturgique avait comme rôle de rehausser la solennité de certaines fêtes, soit à la fin du 3ème nocturne (Offices des Matines), avant le Te Deum, soit à la fin des Secondes Vêpres, avant le Magnificat ou encore avant la messe. Deux cycles en dehors des fêtes isolées : Pâques (Quem Queritis, etc.), Noël (Officium Stellae, Ordo Rachelis, etc.). Lui-même issu de la tradition byzantine (homélies dramatiques), c'est dans le drame que se trouvent les origines de notre polyphonie, de règles théâtrales raffinées, d'une symbolique mystique, gestuelle, spatiale qu'il faut connaître pour saisir pleinement l'évolution artistique de l'Europe.



epuis le Xème siècle jusqu'au milieu du XIIème siècle, les drames liturgiques sont données en latin, par les clercs, à l'intérieur des églises, en rapport étroit avec les cérémonies du culte qu'ils ne font que continuer. Ces JEUX ne sont que partiellement mis en musique, ou pas du tout, et l'on emploie des musiques d'origine indépendante et vraisemblablement uniquement sacrée (liturgique) comme interludes. Il s'agissait, pour le clergé, comme pour les vitraux et les chapiteaux, de rendre solennels les points forts du catéchisme, sous forme de leçons.



l'origine, une solennisation des évangiles de Pâques, de Noël, de l'Epiphanie. A Pâques, trois moines ou chanoines présentent en survêtement blanc une mise en scène des trois femmes arrivant au tombeau du Christ, où l'Ange leur chante le trope "Quem Queritis". Le dialogue s'installe, source du jeu liturgique. A Noël, la figure maîtresse de la Sibylle d'Erythrée (Asie Mineure) annonce sur un âne la venue du Sauveur et arrive comme douzième prophète. Tous les rôles étaient symboliques et peu développés, tenus exclusivement par les moines ou les chanoines célébrant l'office. Cette solennisation liturgique s'est perpétrée durant tout le Moyen-Age, parallèlement au développement des Jeux. Il nous en reste le récit de la Passion au Vendredi-Saint, Jeudi-Saint et Dimanche des Rameaux par trois personnages. Elle apparaît dès l'école des scribes après Charlemagne.



u point de vue musical, l'évolution de la liturgie au jeu fut possible grâce à la trouvaille de mettre des paroles sur des vocalises, c'est-à-dire de faire des tropes. Il est vraisemblable de penser que le Troubadour désignait à l'origine le musicien qui faisait des tropes. "Trouver" venait de "tropare" et celui qui faisait des tropes s'appelait "tropator", le "b" étant une évolution du "p". Les troubadours (langue d'Oc, midi) et les trouvères (Langue d'Oïl, Nord) syllabisent donc les voyelles des chants du Kyrie (processions) ou de l'Alléluia (solennisation de l'Evangile), comme procédé mnémotechnique pour retenir les longs mélismes. NOTKER, moine de Saint-Gall, développa cette technique - vers 850, suite à une visite d'un moine de Jumièges, selon son propre récit - et l'on composa peu à peu des hymnes et conduits indépendants du texte liturgique, syllabiques (un mot = une note), dont le Jeu de Daniel représente par exemple une forme raffinée d'aboutissement.



ers le milieu du XIIème siècle, une évolution importante se produit, dont les divers aspects sont étroitement liés. La représentation et sa mise en scène prennent plus d'ampleur, son texte déborde du cadre sacré, les drames sont joués sur le parvis de l'église.



imultanément apparaît la forme de décors qui subsistera durant tout le Bas Moyen-Age : le décor multiple juxtaposant sur la scène diverses "mansions" (terme tiré du latin "manere", rester, et signifiant demeure, séjour), en particulier le Paradis, Jérusalem, l'Enfer. Les porches des cathédrales nous les montrent avec une variété infinie. Les acteurs sont désormais des laïcs appartenant à des confréries. Le français remplace le latin. La Justice est au centre, élevée (l'Ange, le Roi), le Paradis à sa droite (côté jardin), l'Enfer à sa gauche (côté cour). Le passage du Mal au Bien détermine le jeu des acteurs tandis que les mouvements "lointain-proche" (narthex-choeur) signifient la purification des personnages.



insi naît le drame semi-liturgique où l'on distingue les mistères (de ministère), dont le sujet est tiré de la Bible et les miracles quand il s'agit de relater la vie d'un saint de l'Eglise.



nfin, le jeu devient complètement profane et intègre les conteurs, parallèlement aux Mistères et Miracles qui se poursuivent de même que la "Sacra rappresentazione" baroque sur l'intervention des jésuites. Ce théâtre populaire s'organise en rond, dans une arène en bois où les mansions alternent avec un public réparti en sections. L'une de ces sections s'appelle "Silete" (faites silence), et est occupée par les musiciens du spectacle.

Petite Bibliographie

TEXTE

- P. MEYER, 1860
- A. GASTOUE, 1906
- K. YOUG, 1933
- EDMOND DE COUSSEMAKER, Drames liturgiques du Moyen Age, Rennes 1860 réimpression Slatkine Genève 1975
- LUDWIG, ADLER, GENRICH
- Lucien-Paul THOMAS, le Sponsus, suivi de 3 Poèmes limousins, PUF, Paris, 1951
 C'est l'ouvrage de base pour tous les sujets
- Gustave COHEN, Anthologie du drame liturgique, Cerf, Paris, 1955, pp 259-272
- Jacques CHAILLEY, Revue d'histoire du théâtre, tome 7, 1955, pp 127-144

ABBAYE SAINT-MARTIAL

- Dictionnaire d'Art et d'Archéologie, Chanoine LEGROS, 1784, pp 117-118. Important article et reconstitution du plan de l'Abbaye
- Jacques CHAILLEY, L'école musicale de St-Martial, Les Livres essentiels, Paris 1960

NOTATION MUSICALE AQUITAINE

 Michel HUGLO, la tradition musicale aquitaine, répertoire et notation, in Cahiers de Fanjeaux No 17, Privat Editeur

SOURCES BIZANTINES

 Giorgio LA PIANA, le rappresentazioni sacre, Grottaferrata, 1912. Contient la présentation détaillée du sermon dramatique de Saint Méthode, Symposion ton deka Parthenon

PRONONCIATION

- Henri BONNARD, Synopsis de Phonétique historique, Sedes, Paris, 1979
- Dag NORBERG, Manuel pratique de latin médiéval, Picard Paris, 1980
- voir l'important article d'Olivier BETTENS à la fin de notre édition

Le Sponsus de Limoges : langue d'oc ou langue ad hoc ?

Jouer et chanter une œuvre aussi ancienne que le *Sponsus* soulève une foule de problèmes insolubles. Quels modes choisir pour exécuter les mélodies? Quels rythmes adopter? Ce sont des questions aussi fondamentales que celles-ci qui se posent au musicologue ou au musicien. Pour parvenir aux solutions pratiques sans lesquelles aucune restitution sonore n'est possible, il se voit donc contraint de prendre des décisions qui, si elles s'appuient sur des indices historiques, n'en restent pas moins en partie arbitraires.

Comment prononcer?

Les questions de langue n'échappent pas à cette règle. On pourrait donc être tenté de laisser, sur ce point, l'interprète livré à lui-même, ou le renvoyer à tout ce que, déjà, la science philologique a produit sur le sujet. Ce serait léger : confronté aux farcissures en langue vulgaire du drame, plus d'un chanteur demande aussitôt avec un rien d'angoisse : « mais comment faut-il prononcer cela ? ».

Une question aussi pratique surprend le philologue qui, homme de l'écrit, voit les choses sous un angle fort différent. Et pourtant, c'est bien en ces termes qu'elle s'impose au praticien du chant, et c'est à elle qu'il entend qu'on réponde, sachant bien que la prononciation qu'il choisira, loin de reposer, silencieuse, dans un épais volume, se répercutera de manière directe sur la couleur sonore de son interprétation.

Un texte touristique

Les érudits qui, depuis le XIX siècle, se sont penchés sur ce texte énigmatique ont tous étudié minutieusement la graphie de l'unique manuscrit. Sur cette base, ils ont émis nombre de considérations phonétiques. Cela n'était cependant jamais dans un but pratique. Pour eux, le recours à la phonétique n'était que le moyen de parvenir à une fin que, probablement, ils jugeaient plus noble et plus digne d'intérêt qu'une éphémère reconstitution sonore : « localiser » le texte, c'est-à-dire déterminer le plus précisément possible, en fonction de critères dialectologiques, la patrie de son auteur et celle d'éventuels copistes. Le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont guère tombés d'accord. Mises bout à bout, les localisations qu'ils ont successivement cru devoir proposer font penser à un guide touristique : Normandie, Angoumois, Limousin, Périgord, Poitou...

Nous procéderons d'une manière un peu différente. Tout d'abord, nous réfléchirons à propos de la langue du *Sponsus*, mais en essayant de dépasser la question de sa localisation précise. Sur cette base, nous tâcherons ensuite de proposer des solutions pratiques quant à la prononciation, en concentrant notre attention non pas tellement sur l'auteur ou les auteurs et remanieurs successifs du texte, mais plutôt sur les « acteurs », c'est-à-dire la « troupe » de clercs dont le jeu, un jour, marqua suffisamment les esprits pour qu'on juge nécessaire de jeter sur parchemin et de conserver l'œuvre sous la forme qui nous en est parvenue.

Oïl ou oc?

Comme chacun sait, le latin parlé en Gaule a donné naissance à deux langues distinctes. Au nord, la langue d'oïl, ou français ; au sud, la langue d'oc, ou occitan, ou encore provençal. Les dénominations d'oïl et d'oc proviennent de la manière dont on dit oui dans chacune de ces langues. C'est à Dante Alighieri qu'on les doit, deux bons siècles après le Sponsus et il n'est donc pas possible de savoir avec certitude si, par exemple, la langue d'oïl s'appelait déjà langue d'oïl au XI^e siècle. Jusqu'à quel degré de netteté existait-il, chez les contemporains du Sponsus, une conscience de la bipartition de l'hexagone en un domaine d'oc et un domaine d'oïl ? C'est une question à laquelle il est bien difficile de répondre. En effet, la Gaule

linguistique se présentait alors, pour autant qu'on puisse en juger, comme une constellation de parlers locaux extrêmement variables et difficilement délimitables, dans laquelle il ne serait nullement absurde de voir, du nord au sud, un *continuum* sans subdivision nette.

La distinction entre les langues d'oïl et d'oc n'acquiert sa pleine signification que lorsqu'on considère que, très tôt, elles ont chacune donné naissance à une koinè, c'est-à-dire à une langue littéraire commune, relativement homogène et transcendant la fragmentation en dialectes. Ce n'est qu'entre ces deux langues communes qu'apparaît, de manière incontestable, une solution de continuité, sous la forme d'une « frontière » qui est plus culturelle que géographique. A l'époque du *Sponsus*, la koinè d'oc est illustrée par les premiers troubadours, dont Guillaume de Poitiers. C'est le style épique, porté à son plus haut point par la *Chanson de Roland*, qui est emblématique de la koinè d'oïl.

Quant au *Sponsus*, il vient remettre en question cette dichotomie. Il est en effet constitué d'un curieux mélange de traits semblant appartenir à chacune des deux langues, au point qu'il est difficile de décider s'il est écrit en langue d'oc ou en langue d'oïl.

Histoire d'A

Le latin *mare* a donné *mer* en français et *mar* en occitan. Si l'on trace, sur une carte de France, une ligne au nord de laquelle les patois locaux disent *mer* et au sud de laquelle ils disent *mar*, on obtient une singulière « ligne de partage des eaux » (les linguistes parlent d'une ligne *isoglosse*) qui, par définition, est la frontière linguistique entre le domaine d'oil et le domaine d'oc: au sud, l'occitan, essentiellement conservateur, a, comme la plupart des langues romanes, gardé à l'a accentué libre du latin son timbre d'origine; au nord, le français, au terme d'une évolution complexe qui lui est propre, l'a transformé en e. Il en va de même, de manière générale, de tous les a qui, en latin, occupent cette position.

Mesuré à cette aune, le *Sponsus* est indéniablement français et non occitan : la quasi-totalité des a latins accentués y sont notés e. Ainsi pechet, net, ester, demorer, pour n'en citer que quelques-uns ; en occitan, tous ces e, qui proviennent d'a latins (peccatum, natum, stare, demorari), auraient dû rester des a. Voilà la principale des raisons pour lesquelles la tradition philologique a, dès le XIX^e siècle, considéré le *Sponsus* comme appartenant « de droit » à la langue d'oïl. Comment expliquer alors que, par bien d'autres aspects, il ressemble plus à de l'occitan qu'à du français ? Pour ce faire, les philologues ont eu recours à deux mécanismes explicatifs qu'on peut appeler l'« effet frontière » et l'« effet copiste ».

L'« effet frontière »

Son principe est le suivant : si, dans un texte, on trouve des traits appartenant à deux langues ou à deux dialectes en théorie distincts, on postule qu'il a été écrit près de la frontière qui les sépare. Dans le cas du *Sponsus*, qui « doit » avoir été écrit dans le domaine d'oïl puisque les a accentués du latin y sont notés par e, les nombreux traits apparemment occitans ont amené certains philologues à proposer, comme localisation présumée, le Poitou, qui occupe l'extrême sud-ouest dudit domaine. Et si, malgré, tout, quelques traits sont trop occitans pour pouvoir raisonnablement être considérés comme poitevins, qu'à cela ne tienne, on les attribue à l'« effet copiste » !

L'« effet copiste »

Son principe est très simple également : si, dans un texte, on trouve des traits appartenant à deux langues ou à deux dialectes que, pour une raison ou pour une autre, on ne peut ou ne veut pas attribuer à l'« effet frontière », on postule qu'un texte original, pur du point de vue linguistique ou dialectal, a été déformé par des scribes qui y ont introduit, qui des fautes de copie, qui des modifications volontaires, toutes révélatrices de leur propre dialecte ou langue.

Le va-et-vient des philologues

Considéré d'un œil légèrement irrévérencieux, le patient et laborieux travail de localisation entrepris par les philologues consiste à actionner les deux « manettes » qui régissent l'« effet frontière » et l'« effet copiste ». Selon l'importance relative qu'ils accordent, de manière assez arbitraire il faut le dire, à chacun de ces deux effets, ils « tombent » sur une localisation qui est plus ou moins proche de la frontière linguistique.

Ainsi, Cloetta (1893) choisit-il de recourir au maximum à l'« effet frontière », ce qui l'amène à situer le texte à un jet de pierre de la frontière linguistique, dans le village de Saint-Amant-de-Boixe, non loin d'Angoulême. Tant de précision laisse pantois...

Toute différente est l'approche de Thomas (1951). Celui-ci met d'emblée et arbitrairement l'« effet frontière » a zéro en localisant le texte le plus loin possible du domaine d'oc, soit en Normandie. Pour expliquer les nombreux traits occitans qu'il y reconnaît, il est alors obligé de faire jouer au maximum l'« effet copiste », si bien que celui qui, pour Cloetta, n'était qu'un simple scribe besogneux qui fait des fautes d'inattention se transforme, pour Thomas, en un « remanieur » occitan dont le travail tient plus de la traduction que de la copie.

Avec Avalle (1965), c'est le retour de l'« effet frontière », qui ramène le texte dans le Poitou, mais pas forcément aussi près de la frontière linguistique que ne l'avait voulu Cloetta.

Un certain Bartsch

Nous n'entrerons pas ici dans tous les détails de l'argumentation de ces auteurs. Il ne saurait toutefois être question de passer sous silence le rôle qu'y joue la loi dite de Bartsch, du nom du linguiste qui, le premier, l'énonça: en français, a latin accentué et libre donne, disionsnous, e, à l'image de matrem > mère, cantare > chanter. La loi de Bartsch décrit le fait suivant: lorsque cet a accentué et libre se trouve après une consonne palatale (un c ou un g, principalement), l'e français qui en résulte va diphtonguer en ie: le latin manducare va donc donner, en français médiéval, mangier et non manger. Or, jusqu'au XIIe siècle en tout cas, c'est le son i qui est proéminent dans cette diphtongue. Des mots dont l'a latin a subi la loi de Bartsch et « sonnent » par conséquent en i ne devraient donc, en principe, pas rimer avec des mots dont l'a ne l'a pas subie et qui « sonnent » en e. Mais justement, le Sponsus regorge de rimes comme net (< natum, né): pechet (< peccatum, le péché qui, loi de Bartsch oblige, devrait s'écrire pechie(t) en français médiéval). Aucun philologue n'a donc manqué d'utiliser cette apparente irrégularité qu'est le systématique non respect de la loi de Bartsch par les rimes de notre texte, à l'appui de sa localisation de prédilection.

Pour étayer son hypothèse « normande », Thomas se sert d'exemples tirés de manuscrits anglo-normands qui « oublient » de temps à autre la loi de Bartsch et écrivent, par exemple, pecchet. Quant à Avalle, il déploie des trésors d'érudition pour démontrer que, dans la variété de langue d'oïl qu'il suppose être celle du Poitou médiéval, la loi de Bartsch n'a jamais exercé ses effet et que, par conséquent, e issu de a latin n'y a pas diphtongué. Ces deux argumentations opposées ont chacune leurs points forts. Elles restent néanmoins, à l'arrivée, sujettes à caution : la première s'appuie principalement sur des textes en vers assonancés et la seconde sur des textes non littéraires, ou alors nettement antérieurs ou postérieurs au Sponsus. Aucun de ces auteurs ne peut – et pour cause, car elle n'existe pas – citer une collection de textes en langue d'oïl qui soient à la fois contemporains du Sponsus et en vers rimés. Or seule l'existence d'une telle collection, dans laquelle la loi de Bartsch serait systématiquement ignorée et dont la provenance géographique reposerait sur des indices extra-linguistiques, permettrait, en y rattachant le Sponsus, de le localiser avec une raisonnable vraisemblance : la rime ayant, depuis ses origines, obéi à des conventions qui lui sont propres et dont rien ne dit a priori qu'elles correspondent exactement à celles qui régissent l'assonance, ni même aux

sonorités de la langue la plus naturelle, on ne peut valablement comparer un texte en vers rimés qu'avec un autre texte en vers rimés.

On nous permettra donc de conserver, à l'égard des prophètes de la localisation qui, à ce jour, se sont exprimés, une attitude prudemment sceptique. Pour un texte aussi court (moins de trente vers en langue vulgaire), aussi ancien et aussi unique en son genre, prétendre proposer une localisation précise tient plus de la cartomancie que de la cartographie.

Et les « acteurs » dans tout cela ?

Au point où nous sommes parvenus, il convient de replacer au centre du débat les « acteurs » ou les chanteurs, qui sont les grands oubliés du raisonnement philologique et de tenter, autant que faire se peut, de nous mettre dans leur peau. Comment en effet, en un point indéterminé de l'hexagone, les interprètes pouvaient-ils prononcer un texte écrit dans une langue aussi composite? Trois scénarios, fort différents, peuvent être envisagés :

• Premier scénario: l'original mythique. Le manuscrit tel qu'il nous est parvenu n'est que le lointain aboutissement d'une tradition strictement écrite qui a, en quelque sorte, « corrompu » un texte au départ linguistiquement « pur », le seul à avoir été chanté et joué. Il faut donc remonter à des sources quasiment mythiques et créer de toutes pièces une version « originale », à la manière de Stengel qui, en 1879, produisit un Epoux rédigé en un ancien français fictif, aussi « pur » qu'irréel, et qu'il est amusant de comparer avec l'édition, plus fidèle au manuscrit, d'Avalle:

Stengel:

Oiez, vos vierges, iço que vos dirom, Ayez present que vos commandarom L'espos d'atendre, Jhesu salvere a nom. N'i dormez gueres! Es vos l'espos que vos or attendez.

Avalle:

Oiet, virgines, aiso que vos dirum! Eiset presen que vos comandarum! Atendet un espos, Jesu salvaire a nom. Gaire no i dormet! Aisel espos que vos hor'atendet,

Il fallait certes de l'audace pour produire une « édition » comme celle de Stengel, mais aussi beaucoup de naïveté pour croire à la validité d'un tel bricolage philologique.

- Deuxième scénario: l'aboutissement occitan. L'unique manuscrit n'est qu'une étape dans une évolution qui fait qu'un texte originellement français va finalement être joué en occitan. Partant d'un texte composite transmis par la tradition écrite, des clercs méridionaux montent le drame dans leur langue, ce qui implique qu'ils achèvent le travail de « traduction » que les scribes, pour des raisons qui restent obscures, n'ont pas complètement mené à bien. L'adoption d'un tel scénario exigerait de la part de l'éditeur un travail opposé à celui qu'à fait Stengel, visant à construire un texte fictif en pur limousin, ou tout au moins en occitan. Ce travail est-ce l'effet d'un « jacobinisme philologique » ? ne semble pas avoir été réalisé. Nous préférons nous en abstenir, car une telle version se heurterait en fin de compte aux mêmes objections que celle de Stengel.
- Troisième scénario: la langue hybride. La langue composite du manuscrit n'est pas qu'un artifice purement graphique traduisant la décadence d'une tradition plus ancienne ou l'émergence d'une tradition future, mais elle reflète au contraire de manière assez directe le *Sponsus* tel qu'il a, à un moment donné, été joué. En d'autres termes, il a existé des « acteurs » qui ont donné une réalité sonore à une langue hybride, celle-là même que le scribe s'est efforcé de transcrire. Reste à trouver un sens, une raison d'être à cette langue. Si l'on s'en tient en effet aux doctrines véhiculées par les éditions les plus récentes

du texte, il faudrait admettre que des acteurs ont joué un texte français, mais avec un accent limousin dont l'intensité serait proportionnelle à l'importance accordée par l'éditeur à l'« effet copiste » (maximal chez Thomas, moindre chez Cloetta et Avalle). En adoptant un tel point de vue, pourra-t-on éviter que des comédiens modernes ne transforment l'*Epoux* en une invraisemblable préfiguration du *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière ?

Le château de cartes

Au fur et à mesure de leur succession, on voit les éditions du *Sponsus* se rapprocher du manuscrit. A la fin du XIX^e siècle, les éditeurs, en véritables Viollet-le-Duc, « corrigent » à qui mieux mieux et il est probable que, questionnés par des acteurs désirant monter le drame, ils n'auraient pas renié notre premier scénario. Les éditions plus récentes donnent du manuscrit une transcription de plus en plus fidèle. On peut y voir le signe d'une humilité croissante des philologues, mais une telle humilité n'est pas innocente : en publiant, sous une portée musicale, les syllabes mêmes du manuscrit, et en permettant donc à n'importe qui de chanter ces syllabes sur des notes de musique, ils donnent corps à notre troisième scénario, celui de la langue hybride et admettent, ne serait-ce qu'implicitement, que le *Sponsus* a pu être joué dans une telle langue.

Et c'est ici que tout bascule. Car enfin, admettre que des « acteurs » ont pu, au Moyen Age, jouer dans une langue hybride, et que cette langue a pu être comprise par des « spectateurs », n'est-ce pas aussi admettre qu'un « auteur » a pu, à lui seul, forger une telle langue ? Sur quoi, en dernière analyse, la doctrine de l'original d'oïl copié ou remanié dans le domaine d'oc, et toutes les tentatives de localisation qui s'ensuivent, reposent-elles ? Sur l'affirmation dogmatique des deux principes suivants :

- Un « auteur » ne peut composer un poème que dans un dialecte absolument « pur » qui doit être celui de sa nourrice.
- Un « copiste » ne peut qu'altérer la pureté du poème original en le parsemant de traits linguistiques qui émanent de son propre terroir.

Pour pouvoir mener à bien leur entreprise de localisation, les philologues ont réduit les lettrés du Moyen Age à l'état d'automates, enfermés chacun dans son étroit dialecte et incapables de jouer avec les mots et la langue. A bien des égards, cela est absurde. Comment ne pas voir que les jeux formels de toute espèce sont l'essence même de la poésie, que les poètes lettrés n'ont manifestement jamais composé pour des veillées villageoises, mais en ayant toujours à l'esprit un auditoire bien plus vaste? Pourquoi vouloir à tout prix qu'un poème ait existé, à l'origine, dans un dialecte parfaitement pur alors même que, de tous les textes littéraires qui nous sont parvenus, qu'ils soient d'oc ou d'oïl, pas un seul n'existe sous cette prétendue forme originelle?

Retour au manuscrit

Privés de toute certitude philologique, nous en sommes maintenant réduits à repartir de ce qui reste : le manuscrit qui est, lui, localisé de manière précise. Il provient, c'est à peu près certain, de St-Martial de Limoges, c'est-à-dire du nord du domaine d'oc, et n'a rallié la Bibliothèque Nationale que tardivement. De la main même qui a écrit le *Sponsus*, on trouve, à quelques folios de distance, trois poèmes que Thomas qualifie de *limousins* et dont personne n'a jamais contesté l'appartenance à la langue d'oc. Voilà deux éléments concordants.

Toute la discussion philologique à propos du *Sponsus* est basée sur le dogme selon lequel le texte aurait voyagé d'oïl en oc, Limoges n'étant que la destination finale d'une tradition

commencée de l'autre côté de la frontière linguistique. Mais il n'existe pas le commencement d'un indice historique (c'est-à-dire extra-linguistique) à l'appui d'une telle proposition. Nous posons donc la question suivante : et si le texte n'avait jamais quitté Limoges ?

Imaginons que, en un lieu qui pourrait être Saint-Martial, on se soit mis à jouer un petit drame en latin sur le thème des vierges sages et des vierges folles. D'année en année, la renommée du « spectacle » croît et un public de plus en plus nombreux y afflue. Comme il comprend des laïcs, on ressent le besoin de farcir le texte latin avec des interventions en langue vulgaire. Des spectateurs importants étant venus d'assez loin, il est nécessaire, bien qu'on se trouve au sud de la frontière linguistique, de faire des compromis et de « franciser » quelque peu le texte afin d'en élargir la compréhension. Si l'on rejette les dogmes simplistes de la philologie, que peut-on encore objecter à un tel scénario ?

Le paradoxe des rimes

C'est sur le problème des rimes qu'on risque encore d'achopper, et c'est lui qu'il faut maintenant examiner plus en détail. Traditionnellement, on considère en effet que les dernières syllabes des vers, du fait de la contrainte formelle qui les régit, sont moins sujettes que les autres à être déformées par une transmission orale ou manuscrite. Il est donc peu étonnant que tous les éditeurs du *Sponsus* s'en soient servis comme d'une planche de salut et qu'ils aient considéré que la langue primordiale du poème était celle qui apparaît aux rimes. Deux types de rimes ont particulièrement retenu leur attention, les autres n'étant pas réellement déterminantes, car communes aux langues d'oc et d'oîl :

- Les rimes en e provenant de a latin, déjà évoquées plus haut, qui touchent près de la moitié des vers en langue vulgaire de l'œuvre, ce qui est très important. Sans exception aucune, elles sont notées par l'e caractéristique de la langue d'oïl. Une telle unanimité est presque trop belle : un bon copiste ne doit-il pas, de temps à autre, se « tromper » pour signaler son existence? S'il ne fait aucune erreur, il est « transparent », et donc parfaitement inutile au philologue! Mais il y a plus : qu'est-ce qui aurait donc bien pu empêcher un scribe occitan de « traduire » volontairement tout ou partie de ces rimes en en faisant des rimes en a? Rien, à vrai dire : à l'exception d'atendet, dont l'e ne provient pas d'un a mais qui n'a pas forcément besoin de rimer si, comme la majorité des éditeurs, on le considère comme faisant partie d'un refrain elles auraient toutes parfaitement fonctionné dans l'occitan le plus pur. Quel curieux « scrupule philologique » a donc pris ce scribe? On le soupçonnerait presque de n'avoir laissé traîner tous ces e que pour faire un clin d'œil aux philologues du futur et leur permettre de retrouver la « vraie » origine du texte...
- La rime dirum : comandarum : nom est seule de son genre. Traduits en occitan, les deux futurs prendraient la désinence -em, qui ne rimerait bien sûr plus avec le substantif nom. Le vers en question est donc en fait le seul du poème qui, pour rimer en occitan, devrait subir un remaniement en profondeur.

Ainsi donc, alors que les syllabes finales des vers indiquent à première vue la langue d'oil, on s'aperçoit que, paradoxalement, l'argument qui voudrait qu'un copiste d'oc ait été contraint par les conventions de la rime à maintenir la graphie originale d'un texte en langue d'oil ne repose en fait que sur un seul vers, et que ce vers est, qui plus est, le seul du poème à poser un problème majeur de métrique : il compte deux syllabes de trop, ce qui donne à penser qu'il n'est peut-être pas si « authentique » que cela.

L'art du déguisement

Partons alors de l'hypothèse d'un original occitan, qu'il ait été réellement écrit ou qu'il n'ait existé que de manière latente et fugitive, dans l'esprit d'un poète. Le texte est donc initialement construit sur des rimes en -a- et en -em et non en -e- et en -um. A un moment déterminé, on décide de donner à ce poème les habits du français. Il est assez vraisemblable que l'effort se porte d'emblée sur les traits les plus évidents, et donc en particulier sur les rimes. On peut imaginer, par exemple, qu'on ait volontairement transformé des futurs en leur donnant la désinence -um, et qu'il ait fallu, par conséquent, remanier un vers, celui qui se termine par nom et qui compte trop de syllabes, le remaniement un peu hâtif pouvant justement être à l'origine de cette irrégularité.

La volonté de donner un air français à un texte occitan pourrait aussi fournir une explication assez convaincante (plus convaincante à notre avis que celle du « scrupule philologique ») au fait que le scribe a pris soin de transcrire par e tous les a latins apparaissant à la rime, et ce sans exception aucune. Elle expliquerait aussi le fait que le Sponsus fait fi de la loi de Bartsch: en effet, bien avant tout dialecte d'oïl, l'occitan ignore superbement ladite loi. Or, pour suggérer, il n'est pas nécessaire d'imiter précisément: en écrivant e pour a, le poète ne cherchait-il pas simplement à suggérer la langue du nord? Rien ne l'obligeait donc à pousser le mimétisme jusqu'à respecter une loi phonétique qui ne lui était probablement pas familière. L'essentiel était que le « déguisement » convainque...

La pratique du déguisement est aussi vieille que celle du théâtre. Les clercs qui jouaient le *Sponsus* se servaient, on peut le penser, d'accessoires vestimentaires qui aidaient à identifier les personnages. Personne n'était dupe au point de croire que tel chanoine barbu était réellement une vierge folle. Mais les conventions du théâtre fonctionnaient, de sorte que les spectateurs se prenaient au jeu. Pour une raison ou pour une autre, afin peut-être d'honorer tel haut personnage venu exprès du nord assister au jeu, on a pu vouloir, sans les traduire tout à fait, donner une apparence de français aux farcissures vulgaires du *Sponsus*. Et si les philologues avaient été les premiers à se laisser abuser par ce déguisement ?

Langue ad hoc

Notre propos n'est pas, on l'aura compris, de réfuter point par point l'argumentation des philologues. Ceux-ci ont tenté de construire leur discipline sur le modèle des sciences dites naturelles. Ils expliquent les phénomènes en éliminant au maximum le « facteur humain », c'est-à-dire en ayant recours à des lois linguistiques et phonétiques qu'ils ont voulues analogues à celles de la physique, et auxquelles ils veulent considérer tout locuteur comme inconsciemment et irrémédiablement soumis. Forts de ces présupposés, ils ne pouvaient guère aboutir à des résultats différents de ceux auxquels ils sont parvenus.

Nous nous sommes au contraire efforcé de replacer ce « facteur humain » au centre de notre réflexion. Face au strict « évolutionnisme » affiché par la science philologique pure et dure, nous avons cherché à faire valoir une forme de « créationnisme » qui repose sur le fait difficilement contestable que, justement, l'élaboration d'un texte littéraire, qu'il soit poétique ou dramatique, est un processus de *création* qui n'a pas grand-chose à voir avec la production spontanée du langage dans la vie quotidienne. Nous pensons que le lettré médiéval, surtout en des temps reculés où la norme écrite n'était pas encore toute puissante, disposait d'une liberté qui, contrairement à ce qu'on a pu croire, pouvait toucher jusqu'à la substance même de sa création : la langue.

Ce changement de perspective nous fait remettre en cause la thèse « classique » mais probablement simpliste voire trompeuse d'un texte d'oïl copié par un méridional. Nous avons vu qu'il n'y avait en fait aucune raison d'écarter l'hypothèse de l'occitan francisé. Du point de

vue de l'interprète, une telle hypothèse a l'avantage de permettre de voir le *Sponsus*, celui du manuscrit, comme le résultat d'un acte créateur cohérent et non comme la résultante fortuite d'une errance géographique. Elle permet aussi de construire une interprétation artistique sur des indices matériels (le manuscrit et sa provenance) et non sur une origine mythique.

Il convient toutefois de rester prudent: en des temps aussi anciens, il n'est pas certain, répétons-le, que l'alternative « oc ou oïl ? » ait eu un sens. Il est en tout cas probable qu'elle ne se posait pas d'une manière si binaire et exclusive à l'auteur du *Sponsus*. Celui-ci a, à notre avis, cherché à composer dans une langue vulgaire qui convenait aux circonstances et dont il espérait simplement qu'elle serait comprise. Qu'il ait puisé, pour ce faire, dans les dialectes qu'il entendait autour de lui, dans les *koinès* d'oïl ou d'oc qui, déjà, avaient commencé à circuler ou même dans les manuscrits latins qu'il fréquentait, la question est somme toute secondaire.

Peu importe donc que nous soyons en présence d'un texte d'oc ou d'un texte d'oïl (en admettant que la question ait, malgré tout, un sens), que sa gestation ait passé par plusieurs stades ou qu'il ait été rédigé directement sous la forme que nous lui connaissons. Il nous suffit d'affirmer que la langue du *Sponsus* est une langue ad hoc et que, si elle a la forme qui est la sienne, c'est que quelqu'un l'a voulu ainsi. Nous refusons d'y voir un idiome composite qui, fortuitement mélangerait deux ou plusieurs **terroirs** et nous choisissons résolument de la considérer comme une langue en partie « artificielle », forgée volontairement en obéissant à des **conventions** qui, même si nous ne pouvons en connaître les termes exacts, prévalaient à un moment où le *Sponsus* fut représenté.

Cela implique que, conformément aux conventions qui, de toute éternité, ont régi la déclamation théâtrale et le chant, nous ne chercherons pas à ancrer notre diction dans une ou deux « localités » précisément déterminées, mais que, partant du manuscrit lui-même et cherchant à ne pas nous en éloigner, nous nous efforcerons de proposer la prononciation la plus « universelle » possible, quitte à admettre que la langue qui en résultera n'a jamais été parlée par personne d'autre que par des « acteurs », et à s'abstenir, même, de lui donner un nom.

Et le latin?

Comment les clercs du XI^e siècle, quelque part dans le sud de la France, pouvaient-ils prononcer le latin? Certainement pas comme Virgile ou Cicéron. Encore moins selon l'usage mâtiné d'italien qui est aujourd'hui en vigueur dans les églises de France où l'on pratique encore cette langue. Ce sont là nos seules certitudes.

Qui voudra aller un peu plus loin sera tenté d'affirmer qu'ils prononçaient le latin « comme » la langue vulgaire. L'affirmation paraît raisonnable, car c'est bien ainsi que, partout en Europe, le latin semble s'être prononcé dès le Moyen Age. Le problème est que, pour une période aussi ancienne, ce « comme » peut prendre deux significations fort différentes.

• La lecture globale et « romanisante » : le lecteur « voit » le mot latin comme un tout, l'identifie et le prononce de fait comme il prononcerait le mot vulgaire qui en est dérivé. Ainsi, dans la bouche d'un clerc médiéval, les vers initiaux du Sponsus :

Adest sponsus qui est Christus vigilate virgines

pro adventu cujus gaudent et gaudebunt homines

auraient très bien pu ressembler à quelque chose comme :

Ades espos ki es Christ velhet virg(in)es

pro aven cui gauden e gaudiran omnes

• La lecture analytique et phonétique: le lecteur se sert de la graphie comme d'un code phonétique. Ce n'est que la valeur phonétique des divers caractères qui est influencée par les habitudes articulatoires qu'il tient de sa langue maternelle. Ainsi, le caractère u sera-til prononcé [y] parce que c'est comme cela que certains u latins ont évolué, par exemple flumen > flum. C'est pour cela aussi que les scribes utiliseront ce même caractère u pour noter les [y] de la langue vulgaire.

Il est fort plausible (quoiqu'invérifiable) que, jusqu'à la fin du VIII^e siècle, ce soit la lecture globale qui ait largement prédominé. En ces premiers siècles du Moyen Age, la langue vulgaire n'était pas encore considérée comme distincte du latin, mais plutôt comme ce que nous appellerions aujourd'hui un *niveau de langue*. Un lettré qui parlait roman (ou qui lisait du latin en le « romanisant ») avait donc simplement l'impression d'employer un latin un peu plus relâché et populaire. Ce sont les réformes carolingiennes, initiées par Alcuin, qui ont scellé l'individualisation de la langue vulgaire par rapport au latin, langue savante. Ce sont elles aussi qui ont rétabli une prononciation du latin plus analytique et phonétique. Mais il est peu probable que la prononciation « romanisante » ait immédiatement et totalement disparu et l'on peut penser qu'elle persistait au XI^e siècle, parallèlement à une prononciation analytique, plus scolaire mais probablement aussi plus soutenue et convenant mieux à la solennité du chant et du drame.

Ce qui nous fait opter sans hésitation pour une prononciation analytique dans le chant du *Sponsus*, c'est la musique. Une prononciation « romanisante » a pour effet de diminuer considérablement le nombre des syllabes. Or, dans notre manuscrit (comme d'ailleurs dans la totalité des manuscrits notés), chaque syllabe du texte latin est surmontée d'un neume. Il faut donc bien par exemple que *Christus*, *cujus* aient été chantés chacun sur deux syllabes, ce qui exclut en bonne partie les fantaisies « romanisantes » auxquelles nous nous livrons ci-dessus.

Prosodie et versification

Le *Sponsus* est construit sur deux vers bien distincts. Le décasyllabe, d'une part et une forme rythmique extrêmement courante dans la latinité médiévale d'autre part.

Le décasyllabe

Il est ici roi : refrains exceptés, toute la partie centrale et dramatique de l'œuvre, que ce soit en latin ou en langue vulgaire, a recours à ce vers. En plus du compte des syllabes, le poète s'astreint à la contrainte de la césure qui partage le vers en deux hémistiches de quatre et six syllabes respectivement. Sur le papier, cette césure correspond à une fin de mot et, le plus souvent à une « fin de sens », quoique cette dernière notion soit un peu floue. Ainsi, dans :

Deus merchaans / que lai veet ester

ou dans:

Nos virgines / que ad vos venimus

où le premier hémistiche est sujet de la proposition principale et le second une relative.

La grande majorité des vers sont « masculins ». Seuls les trois derniers, associant à la rime trois mots « féminins », c'est-à-dire dont la dernière syllabe est inaccentuée :

A tot jors mais / vos so penas livré-as

Conformément à une convention qui fonde la tradition de la versification française, cette dernière syllabe est surnuméraire. Les décasyllabes latins sont, quant à eux, tous terminés par un proparoxyton (mot accentué sur l'antépénultième), équivalent rythmique latin du mot masculin en langue vulgaire.

A la césure également, on peut, contrairement aux règles « classiques » de versification française, trouver un mot féminin. Souvent, sa dernière syllabe est aussi surnuméraire. Ce procédé, qui consiste donc en l'ajout, à l'hémistiche, d'une syllabe « muette » au vers, a été nommé « césure épique », car il est largement employé dans la chanson de geste. On en trouve des exemples dans :

Venit en tér-ra / per los vostres pechet

ou dans:

Ad vos orá-re / sorores cupimus

Pour être surnuméraires, ces syllabes n'en étaient pas moins chantées. En effet, elles sont toutes surmontées d'un neume dans le manuscrit. Cet usage de la césure épique n'exclut nullement le recours à la césure dite « lyrique », où la syllabe « muette » se trouve à la quatrième place et n'est pas surnuméraire. Ainsi, dans :

De nostr'óli / queret nos a doner

ou dans:

Quamvis mále / contigit miseris

Finalement, l'auteur du Sponsus recourt occasionnellement à l'élision. Ainsi, dans :

Atendet un espos / Jesu Salvair(e) a nom

ou dans:

E resors es / la scriptur(a) o dii

Il apparaît clairement que, pour conserver six syllabes au second hémistiche, les dernières voyelles de *salvaire* et de *scriptura* doivent être élidées. Dans les deux cas, la notation musicale contredit cette interprétation, en réservant un neume pour la syllabe féminine. Il ne faut y voir ni incohérence ni erreur, mais simplement un reflet du fait que le chanteur n'était pas soumis aux règles de composition auxquelles s'astreignait le poète.

Le vers rythmique

Les vers de l'Adest Sponsus et de l'Amen dico sont-ils des tétrapodies trochaïques rythmiques alternativement acatalectiques et catalectiques, comme le veut Thomas, ou des tétramètres trochaïques catalectiques rythmiques comme l'affirme Avalle? Qu'y a-t-il derrière la scolastique pseudo-métrique utilisée par ces deux auteurs?

• En utilisant tous deux le terme « rythmique », ils reconnaissent que ces vers n'obéissent pas aux règles de la versification métrique antique, mais à celles de la versification rythmique latine du Moyen Age, et par conséquent qu'ils se caractérisent par un nombre de syllabes exactement déterminé. Ils ont donc cet élément fondamental en commun avec les décasyllabes.

- Un mètre selon Avalle compte quatre syllabes, alors qu'un pied (ou pode) selon Thomas n'en compte que deux. Ceci assimilé, on peut sans dommage oublier les tétrapodes et tétramètres car, l'unité de versification étant quand même la syllabe, les notions de pied et de mètre perdent une bonne partie de leur contenu. Il en va de même pour tous les autres termes employés qui appartiennent eux aussi au vocabulaire de la métrique antique et ne s'appliquent que très imparfaitement au vers rythmique.
- Par catalectique, ils entendent que le dernier pied (ou mètre) du vers est amputé d'une syllabe, et donc que le nombre de syllabes est impair. On calcule que, là où Thomas voit un octosyllabe suivi d'un heptasyllabe, Avalle ne voit lui qu'un seul vers de quinze syllabes, composé de deux hémistiches de huit et sept syllabes respectivement. L'histoire des origines de la versification rythmique et la disposition des rimes donnent raison à Avalle. L'évolution ultérieure de la versification vulgaire donne, elle, raison à Thomas.
- En utilisant le terme trochaïque, ils rendent compte du fait que les accents des mots latins tombent sur des syllabes impaires. Un tel emploi dans un contexte rythmique est à notre avis malheureux : un trochée consiste par définition en une syllabe longue suivie d'une brève et non d'une syllabe accentuée suivie d'une syllabe inaccentuée. Quoi qu'il en soit, cette disposition régulière des accents des mots latins est propre à cette forme de versification et ne se retrouve pas dans les décasyllabes du reste de l'œuvre.

Cela résumé, la principale question que se pose l'interprète est de savoir si la disposition des accents, dont l'auteur s'est manifestement servi comme d'une règle de composition, influençait la manière de chanter le vers, et si oui comment. Cette question, qui touche en fait une grande partie de la monodie médiévale, a agité bien des esprits depuis le XIX^e siècle. Elle n'a jamais reçu de réponse définitive, ni même provisoirement satisfaisante. Il est clair en tout cas que rien dans la notation musicale du *Sponsus* ne permet d'y répondre. Il n'y a guère de raison de prendre à la lettre le terme *trochaïque* utilisé par les éditeurs de ces vers et de faire systématiquement coïncider les syllabes impaires avec des notes longues et les paires avec des brèves. Pour le reste, il revient à l'éditeur de la musique de faire des propositions, et à aux interprètes de les suivre... ou non!

La prononciation en pratique

Nous utilisons ici l'Alphabet Phonétique International, dont se sert, notamment, le Petit Robert. A sa première occurrence, chaque signe phonétique est suivi, entre parenthèses, d'un exemple tiré du français standard. Nous soulignons le son proéminent des diphtongues. Lorsque deux voyelles sont en hiatus, nous les séparons par un tiret. Sauf remarque particulière, la prononciation donnée vaut aussi bien pour les passages en langue vulgaire que pour ceux en latin. Les points qui ne concernent que les passages latins sont signalés par un *.

Voyelles

- a : en général [a] (patte). L'a précédent une consonne nasale, écrite ou seulement étymologique (merchaans, Jorda) peut éventuellement, par analogie avec la langue des troubadours, être prononcé postérieur : [a] (pâte).
- e: en syllabe accentuée, maintien de l'opposition e ouvert, [ε] (bête) e fermé, [e] (blè) qui existe aussi bien en occitan qu'en français archaïque et qui dérive du latin vulgaire. Pour les e provenant de a latin, nous choisissons un e « de compromis », et donc ouvert ([ε]).

en syllabe inaccentuée : un seul e plutôt fermé ([e]).

- i : [i] (*lit*).
- o : en syllabe accentuée, maintien de l'opposition o ouvert, [ɔ] (cotte) o fermé, [o] (côte) qui existe en occitan et en français archaïque, et qui dérive du latin vulgaire. L'o fermé peut être considéré comme « plus que fermé », donc à mi-chemin entre [o] et [u] (clou). Nous le notons néanmoins par [o].

en syllabe inaccentuée : o très fermé, très proche de [u]. Nous le notons aussi par le signe [o].

Comme il n'y a pas d'opposition [o]-[u] dans la langue du *Sponsus*, on peut fort bien choisir de prononcer [u] là où nous notons [o]. On prendra par contre garde à bien marquer l'opposition [o]-[o]. Plus [o] sera fermé et mieux elle sera sensible.

- u : on admet qu'en français, l'u s'est palatalisé en [y] (chute) au VIII^e siècle. La question est plus controversée pour l'occitan où, selon les auteurs, une telle évolution, qui s'est bel et bien produite, pourrait être très ancienne, ou nettement plus récente que le Sponsus. Comme nous considérons que ce texte, s'il n'est pas forcément français, est néanmoins francisé, nous optons pour [y]. Si l'on préférait [u], il faudrait rester attentif à maintenir une distinction entre u et o fermé, ce qui interdirait de trop fermer cette dernière voyelle.
 - * Si l'on prononce [y] les u romans, il faut logiquement faire de même pour ceux du latin, y compris dans les finales en -us ou en -ur, bien qu'elles ne se soient conservées ni en français ni en occitan. Cet usage est largement attesté à partir du XII^e siècle, par le biais de rimes bilingues *français-latin* en -us.
 - *Le cas de *u* suivi, dans la même syllabe, d'une consonne nasale (*m* ou *n*) est plus délicat. En effet, la tradition de la rime a, depuis toujours, c'est-à-dire au moins la *Vie de saint Alexis* (XI^e siècle), associé –*um* final latin avec –*on* français. Dans cette situation, il faut donc considérer l'*u* graphique comme un *o* (très) fermé et prononcer [om] ou [um] (mais certainement ni [om] ni [ym]). Le manuscrit du *Sponsus* ne nous donne-t-il pas, d'ailleurs, dans un autre contexte, un exemple de confusion des graphies –*um* et –*om* à la rime (*dirum* : *comandarum* : *nom*) avec la valeur d'o fermé? Dans d'autres contextes, *u* suivi d'une consonne nasale est également un o fermé : *gaudebunt*, *secundus*, *numquam*, etc. Seule exception, elle aussi traditionnelle : les mots où la consonne nasale est suivie d'un *c*, comme *nunc*, où l'*u* est à prononcer [y] conformément à la règle la plus générale.

Diphtongues

La langue du *Sponsus* est pauvre en diphtongues : *ie*, *ue*, *ui*, *ou*, pourtant fréquentes en français, n'y apparaissent pas. Certains commentateurs en ont fait une marque d'occitanisme, d'autres parlent d'archaïsme. Ne pourrait-on pas y voir aussi une marque de la vocalité propre au chant qui, souvent, s'accommode mal des diphtongues?

- ai : [ai], comme en français avant le XII^e siècle et en occitan.
- au : [au], diphtongue latine qui s'est conservée en occitan (et non en français).
- ei : [\varepsiloni] car, dans sa seule occurrence (areir), est issue d'un e ouvert.

- $eu : [\underline{e}u]$ ou $[\underline{\varepsilon}u]$, selon l'origine de l'e.
- oi : [oi].

Voyelles nasales

L'occitan ne connaît en principe pas de voyelles nasales. En français, on admet que les nasalisations sont en majeure partie plus tardives que le XI^e siècle. On peut donc considérer qu'il n'y en a pas dans le *Sponsus*.

Consonnes

- **b**: [b] (*bête*). Il est bien distinct du *v* dans notre texte, alors que certains parlers occitans confondent ces deux consonnes.
- \mathbf{c} : devant a, o, u ou consonne, [k] (col).
 - *ca ne se trouve pas dans les farcissures vulgaires : on trouve cha en lieu et place.
 - *Cu est également absent des vers romans.

devant i, e, [ts] (tsé-tsé). Cette prononciation est commune au français et à l'occitan.

• ch : devant a ou'e provenant d'a latin, [ts] (atchoum). Cette prononciation est commune au français central et méridional et à l'occitan septentrional.

devant i (une seule occurrence): [k].

- **d** : [d] (dinde).
- **f** : [f] (force).
- **g**: devant a, [g] (goutte). Dans une bonne partie des domaines d'oïl et d'oc, g latin s'est palatalisé et a donné [d3], mais le scribe du Sponsus utilise la lettre i (à lire comme un j) dans cette situation. Il réserve la graphie ga à des g d'origine germanique ou savante (gaire, Gabriel): dans ces cas, ainsi qu'en ce qui concerne les passages latins, il faut admettre que le caractère g devant a a bel et bien la valeur phonétique [q].

devant u^* ou consonne, [g] également.

devant i et e, [d3] (djinn). Prononciation commune à l'occitan et au français.

- *gn : (ignosco) pourrait avoir la valeur de n mouillé [n] (agneau), ou même celle d'un simple [n].
- *h : non aspiré (donc non prononcé).
- i semi-vocalique ou yod : [j](panier). Nous admettons qu'un yod non écrit peut exister entre deux e, ou entre e et a consécutifs (bateet, livreas), ainsi qu'on le trouve écrit dans meneias.
- **j** (*i* consonne) : [dʒ].

- 1: [1] (loup).
- **m**: [m] (*main*).
- \mathbf{n} : $[\mathbf{n}]$ (nu).
- **p**:[p] (pou).
- *ph : [f], probablement.
- qu : [k], comme en français et en occitan.
- r: [r], toujours apical (roulé).
- s: entre deux voyelles, [z] (rose), comme en français et en occitan, parfois [s] en fonction de l'étymologie.

```
ailleurs, [s] (sou).
```

- *sc : devant voyelle, probablement [s].
- **t**:[t](tout).
- *ti: devant voyelle, [ts].
- v (u consonne) : [v] (vous).

Groupes de consonnes

La graphie des passages en langue vulgaire peut être considérée comme essentiellement phonétique. Elle ne contient pas encore la multitude des consonnes « fantômes », étymologiques ou simplement ornementales qui apparaîtront aux siècles suivants. Il est donc raisonnable de faire entendre toutes les consonnes. La prononciation des groupes consonantiques du latin, quant à elle, était susceptible d'entrer en conflit avec les habitudes articulatoires des clercs. On peut donc supposer une certaine « paresse », notamment dans l'articulation des consonnes implosives, sans qu'il soit possible de donner des règles vraiment précises. Pour Adest Sponsus, par exemple, on pourra être tenté de simplifier quelque peu le groupe [stsp] qui se forme entre les deux mots. Peut-être [adesponsys] est-il suffisant. Le choix final, qui dépendra largement du phrasé et du tempo adoptés, doit revenir aux interprètes.

Consonnes finales

En principe prononcées. M et n finaux peuvent avoir tendance à s'amuïr, particulièrement en occitan.

Nous considérons que, devant voyelle, s final est susceptible de se sonoriser en [z], conformément à la pratique de la *liaison* en français standard.

Les vers romans du Sponsus

Nous jugeons utile de donner ici une transcription phonétique complète des vers en langue vulgaire. Nous ne prétendons nullement accéder à la Vérité, mais seulement proposer une

solution pratique, qui soit si possible plausible et cohérente en vue du chant. En plus des signes phonétiques, nous avons noté des accents, qui correspondent à ceux de la langue vulgaire. Pour certains emprunts latins, nous avons préféré une accentuation « vulgaire ». Ainsi notons-nous virgines alors que le latin réclame virgines. De cette manière, nous rendons ce mot « féminin » : sa syllabe finale peut donc faire l'objet d'une césure épique. De oleó, (au lieu de de óleo qui serait orthodoxe en latin) correspond aussi à une scansion « vulgaire » de cet hémistiche, qui entre ainsi mieux dans le schéma du décasyllabe. Tout cela est bien sûr sujet à discussion. Quoiqu'il en soit, l'interprète doit se sentir libre de ne pas marquer systématiquement tous les accents notés et de faire reposer sa diction sur une minorité d'entre eux seulement. Seuls les « posés » principaux que sont la césure et la rime nous paraissent incontournables.

Oiet virgines aiso que vos dirum aiset presen que vos comandarum atendet un espos <u>ies</u>u salvaire a nom

Gaire no i dormet

Aisel espos que vos hor'atendet venit en terra <u>per</u> los vostres pechet de la virgine en betleem fo net e flum jorda lavet e bateet

Gaire

Eu fo batut gablet e laidenjet
Sus e la crot batut e claufiget
(D)eu monumen desoentre pauset

Gaire

E resors es la scriptura o dii gabriels soi eu [m'a] trames aici atendet lo que ja venra praici

Gaire

dolentas chaitivas trop i avem dormit

De nostr'oli queret nos a doner no n auret pont alet en achapter deus merchaans que lai veet ester ojét virdzines <u>a</u>isó ke vós diróm <u>a</u>isét prezén ke vós komandaróm atendét yn espós dzezý salv<u>á</u>ire a nóm

gáire nói dormét
aisél espós ke vóz ór atendét
venít en térra per los vóstres pet∫ét
de la virdʒíne en betle-ém fó nét
e flým dʒordá lavét e batejét

éu fó batýt gablét e laidendzét sýz e la krót batýt e klaufidzét éu monymén deso-éntre pauzét

e resórz és la skriptýra ó di-í gabri-éls s<u>ó</u>i <u>é</u>u má traméz <u>a</u>itsi atendεt ló ke dʒá venrá pr<u>a</u>itsi

doléntas t∫aitivas trop i avém dormit

de nostróli kerét nóz a donér nón <u>a</u>urét pónt alét en at∫aptér d<u>é</u>us mert∫a-áns ke l<u>á</u>i vejét estér Domnas gentils no vos covent ester ni lojamen aici a demorer cosel queret no u vos poem doner queret lo deu chi vos pot coseler Alet areir'a vostras sinc seros e prejat las per deu lo glorios de oleo fasen socors a vos

faites o tost que ja venra l'espos

ni lodzamén aitsi a demorér kosél kerét nou vos po-ém donér kerét lo déu ki vos pot koselér alét aréir a vóstras sink serós e predzat las per deu lo glorios de ole-ó fásen sokórz a vós faitez ó tost ke dzá venrá lespos

domnas dzentils no vos kovent ester

Alet chaitivas alet malaüreas a tot jors mais vos so penas livreas en efern ora seret meneias

alét t{aitivas alét mala-yréjas a tot dzors mais vos so penas livrejas en efern óra seret menejas

Editions consultées

- D'Arco Silvio AVALLE, Sponsus, Ricciardi, Milano-Napoli, 1965.
- Alfons BECK, Le Jeu des vierges du manuscrit Paris B.N. Lat. 1139, Revue Romane, 19(2)-1984, pp. 245-283.
- W. CLOETTA, Le Mystère de l'Epoux, Romania, XXII-1893, pp.177-229.
- E. STENGEL, Zum Mystère von den klugen und thörichten Jungfrauen, Zeitschrift für romanische Philologie, 3-1879, pp. 233-237.
- Lucien-Paul THOMAS, Le « Sponsus », PUF, Paris, 1951.

Lectures suggérées

- Pierre BEC, La Langue occitane, Que sais-je, PUF, 1963.
- Olivier BETTENS, Chantez-vous français? En cours de publication sur le réseau Internet (http://home.worldcom.ch/~obettens/).
- Bernard CERQUIGLINI, La Naissance du français, Que sais-je, PUF, 1991.
- Frank R. HAMLIN, Peter T. RICKETTS, John HATHAWAY, Introduction à l'étude de l'ancien provençal, Genève, Droz, 1967.