

l'image. La suite humaine du drame n'est pas indigne de ce tableau féerique. Depuis le retour de sire Olaf jusqu'au trépas de sa fiancée, l'action se déroule suivant le rythme tragique, et comme poussée par un flot montant d'angoisse et de terreur; et déjà les trois questions de la fiancée, touchant le son des cloches, le pleur des femmes, l'absence du chevalier, contiennent en germe tout cet entretien fameux, qui deviendra chez le Breton et le Français le point culminant de leur œuvre...

“L'idée du dialogue de la mort secrète, incidente chez le Scandinave et rudimentaire, le Breton s'en empare avec puissance; il l'isole, il la multiplie, il l'accentue par l'exacte symétrie des phrases, tellement que c'est autour d'elle que gravite enfin tout son poème. Aussi bien, par le changement de situation du héros, qui n'est plus le fiancé d'une vierge, mais l'époux d'une femme accouchée d'hier, ce dialogue prend plus de vraisemblance, et surtout plus d'intensité dramatique. C'est sans doute une chose imposante que cette entrée de la fiancée d'Olaf dans la maison à la fois nuptiale et mortuaire: mais les funérailles de Nann, coïncidant avec les couches de sa veuve, donnent lieu à un contraste bien autrement saisissant, et qui atteint au sublime... Comme la fiancée scandinave, elle le rejoint aussitôt dans la mort; mais elle se souvient de plus qu'elle est mère; et son mot suprême est pour le petit orphelin qu'elle confie aux soins de l'aïeule.

“Quant à la chanson du *Roi Renaud*, elle serait de tout point conforme à son modèle armoricain, sans un retranchement qui constitue, de la part de l'auteur français, une innovation capitale. Le gwerz lui offrait un assemblage de deux thèmes joints bout à bout, et sans connexion nécessaire: il sacrifie décidément le premier, remplaçant les nombreux couplets relatifs à la rencontre de la fée par deux vers, d'une énergique brièveté, qui évoquent l'image d'un chevalier revenant de guerre et blessé à mort. Ce poème, à moitié flottant dans le monde du rêve, enfoncé à moitié dans la réalité humaine, il le ramène ainsi tout entier aux limites de la nature; et si par là son œuvre perd quelque chose du côté du merveilleux, il faut faire état de ce qu'elle gagne en unité d'intérêt, en solidité de composition. Encore que le Français, à partir de son troisième couplet, ne s'écarte pas sensiblement du gwerz, son imitation est toujours celle d'un vrai poète, et qui renouvelle par une continuelle création de détail le sujet qu'il a reçu d'autres mains. D'abord, aux scènes dialoguées dont le gwerz est composé presque uniquement, il

entremêle des vers narratifs, pleins de couleur et de vie, qui précisent l'action et qui posent les personnages. Le dialogue même, qu'il ne fait le plus souvent que traduire, d'autres fois il le développe ou le retouche avec un singulier bonheur. C'est ainsi qu'il ajoute aux lamentations des valets et des servantes le plus affreux des bruits funèbres, ces coups de marteau clouant la bière, que la mère du défunt met sur le compte d'une vulgaire besogne de charpentier. De même il imagine le chuchotement des petits bergers sur le passage de la veuve...

“On voit comment le thème poétique de la Mort secrète fut porté par l'auteur du *Roi Renaud* à son plus haut point de perfection. Mais ce n'est pas au Français tout seul qu'il faut faire l'honneur de son œuvre; d'autant que nous y avons constaté la superposition de plusieurs chants et la collaboration de plusieurs poètes, divers de race, d'idiome et de génie. Le *Roi Renaud* n'existerait pas, si un Breton de langue française n'en eût emprunté la matière au gwerz d'un Breton celtique; et celui-ci n'aurait jamais eu l'idée de son gwerz, sans la vise scandinave qui lui fournissait, avec les premières données et les personnages principaux de l'histoire, l'ébauche du dialogue caractéristique entre la belle-mère et la bru. Ainsi, dans la chanson du Français, ses deux devanciers ont leur part. Il n'avait pas sans doute l'imagination grandiose du Danois; il le cédait à l'Armoricain pour l'invention dramatique; mais ce par quoi il est vraiment admirable, et qui lui appartient en propre, c'est la beauté achevée d'un art quasi classique; la simplicité forte de l'expression, une vision nette et juste des choses, une façon de les peindre efficace et rapide; avec cela, la belle ordonnance du sujet, l'exacte liaison des parties, l'équilibre du dialogue et du récit, la gradation savante des effets, enfin toutes ces qualités de composition et de style qui ont coutume d'imprimer aux ouvrages d'esprit je ne sais quoi de définitif et d'universel. Bien que ce soit une pédanterie vaine de prétendre assigner des rangs aux poètes et classer leurs productions comme en un concours, il se rencontre cependant certains poèmes d'une si rare excellence—tel le *Roland* entre les chansons de geste—, qu'on les sent d'instinct supérieurs à toute comparaison, et qu'ils gardent dans l'histoire littéraire la valeur absolue d'un type. Or, ce qu'est la chanson de Roland à notre épopée médiévale, la chanson de Renaud l'est justement à notre romancéro populaire. Depuis des siècles qu'elle dure en la mémoire du peuple, nulle autre n'y a pénétré si fortement, ni si largement rayonné; nulle n'a captivé à ce

point le goût des artistes, nulle n'a autant occupé la curiosité des doctes; et tant que de vieilles plaintes voleront chez nous sur des lèvres naïves, c'est celles-là que rediront les chanteurs et que les connaisseurs vanteront toujours, comme le joyau incontesté de la lyrique traditionnelle du pays de France."

#### GERMINE

La superbe complainte de *Germine* ou de *Germaine* nous conduit tout droit au moyen âge; elle est un souvenir lyrique de l'ère des croisades.

Le croisé dont elle dit le retour est le prince d'Amboise, ou encore, le personnage historique Guilhem de Beauvoir, qui voyagea au loin sur mer, fut absent longtemps, pendant que sa jeune épouse, fort éprouvée, l'attendait en lui gardant la foi jurée.

La complainte débute au moment du retour. "Ah! bonjour donc, madame! Peut-on loger ici?" Mais après tant d'années, il n'est pas si tôt reconnu. "Ah, non, certes! dit-elle, je n'loge personne ici." Il lui faut donc donner des marques de son identité. Là se noue toute l'action.

Par l'inspiration, le souffle poétique de son drame, qui touche au sublime, *Germine* nous rappelle un autre chef-d'œuvre de la poésie traditionnelle de France, la complainte du *Roi Renaud*. Ces deux récits anciens sont épiques; leur origine se perd dans la légende. Un prince ou un guerrier revient à son château vers sa jeune épousée, l'un pour mourir sans la revoir, l'autre pour être enfin reconnu d'elle. Là s'arrête la ressemblance des sujets, mais non celle du procédé lyrique, qui est identique. Le barde esquisse la scène, met ses personnages en jeu, dramatise son sujet dans un dialogue vibrant, qui aboutit au dénouement, l'un fatal, l'autre heureux.

Voilà en peu de vers, dans des mélodies simples mais transcendantes, deux grandes créations du génie français, qui, malgré les vicissitudes des siècles et mille pérégrinations, restent encore splendides dans leur vétusté. Elles nous rappellent les temples gothiques, rongés par les vents et par la pluie, à l'ombre desquels elles sont nées, l'an je-ne-sais-quel.

\* \* \*

Le Retour du croisé devint un thème littéraire au temps même des croisades, dont la dernière date du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce thème se bifurqua de bonne heure, dans la chanson populaire, et deux rameaux distincts nous en sont parvenus par voie orale:



Le récit de ces deux plaintes est le même au fond, mais leur forme est différente. Chacune d'elles ont un passé qui leur est propre. L'une, la *Porcheronne*, naquit dans le sud de la France; l'autre, *Germine*, vient du nord. Dans leur longue carrière, elles ont beaucoup voyagé; elles se sont même rencontrées sous le même toit, ont fait route ensemble; et elles ont souvent été prises pour des sœurs jumelles. Mais elle ne le sont pas.

*Germine*, au Canada, s'est bien conservée. Nos chanteurs nous en ont jusqu'ici chanté dix-sept versions, tant sur le Saint-Laurent qu'en Acadie. Tout comme en France, elle s'y subdivise en deux variantes, *Germine* et *Germaine*, dont *Germine* est la plus répandue.

La *Porcheronne*, que Doncieux étudie dans son *Romancero* (196-206), semble mieux connue en France, que *Germine* ou *Germaine*. Mais elle n'a guère survécu chez nous, étant surtout franco-provençale. Je n'ai jusqu'ici recueilli que deux versions incomplètes, l'une dans Témiscouata et l'autre dans Gaspé, sous les noms de la *Cochonnière* et de la *Bergerette*. Le croisé y porte le nom défiguré de Lorabe ou de l'Orable, c'est-à-dire l'Arabe, qui revient de ses voyages en pays musulman.

Le contraste entre ces deux plaintes, *Germine* et la *Porcheronne*, est bien marqué. *Germine*, attend dans son château son mari absent. Assise sur son lit, entourée de servantes, elle refuse d'ouvrir la porte même au "plus joli gendarme qu'il y ait dans le pays—le prince d'Amboise et d'Amboisie". Elle est femme d'honneur, volontaire et respectée. A sa belle-mère, qui l'invite à souper avec des cavaliers en quête d'aventures galantes, elle répond fièrement: "Allez-vous en d'ici! Si vous n'étiez la mère de mon mari, je vous ferais jeter en bas du pont-levis."

Mais la *Porcheronne* provençale ou la *Cochonnière* gaspésienne subirent des épreuves bien plus dures que celles de *Germine*, dans leur attente prolongée. "Petite bergerette!" dit le croisé de retour, "à qui ce beau château?—C'est au nommé Lorabe, qui m'avait épousée" (version du Témiscouata). Ou encore, sur mer, le croisé entend par miracle gémir s'amie, que la belle-mère en son absence persécute—elle lui fait garder les pourceaux. "Revire, navire! J'entends ma mie pleurer... Petite cochonnière, va-t'en te laver les pieds... Mon mari est sur mer... Maudit soit l'Orabe et toute sa lignée!" (version gaspésienne).

Il ne reste dans les deux versions du bas Saint-Laurent qu'un souvenir vague de la belle et ample chanson de la *Porcheronne* qui, d'après Doncieux, fut composée dans la région franco-

provençale, "dans un rayon rapproché de Beauvoir-de-Marc (Isère), qui se répandit "par toute la France, et qui abonde aussi en Catalogne (Espagne) et en Piémont (Italie)."

Le mari de la *Porcheronne* semble être Guilhem de Beauvoir, "un personnage historique du XIII<sup>e</sup> siècle..., qui fut l'un des plus puissants barons du Dauphiné. De Beauvoir se croisa et prolongea beaucoup son absence. Il laissa un testament en date de 1277." Doncieux ajoute que son "voyage outre-mer cadre bien avec la longue absence du mari de la *Porcheronne*."

\* \* \*

Laquelle de ces deux plaintes sœurs sur le retour du croisé est la plus ancienne? On ne saurait le dire avec certitude. Mais il semble, à certains indices, que la *Porcheronne* est l'aînée. Elle s'en tient plus fidèlement au fait historique qui paraît leur avoir donné naissance. Ses vers pour la plupart sont mieux conservés que ceux de *Germine*; leur assonance en *i* est uniforme. Ses couplets ne comprennent chacun que deux vers. Et elle suit de près le dessein rythmique et l'intention du poète soucieux de son art et maître de son œuvre.

Mais *Germine* n'a pas si bonne tenue. En dépit de sa grâce naturelle, elle s'écarte souvent de la norme. Ses assonances passent capricieusement de *i* à *é*, même par accident, à *a*; ses couplets sont tantôt de trois vers, tantôt de deux. Il est difficile, dans la confusion de ses versions délabrées, de reconstituer le texte original, qui semble ne se trouver nulle part. On croirait avoir affaire à une adaptation en dialecte d'oïl d'une chanson méridionale.

Il y a même, en *Germine*, des vestiges significatifs qui la rattachent au Midi. Ainsi, le croisé se nomme Beauvais, de Bourgès, de Beau-Cère, dans certaines versions du Nivernais sur la Loire; ce qui est une déformation du nom originaire de Beauvoir, dans *La Porcheronne*. On y mentionne aussi une ville du Midi, même dans nos versions canadiennes, comme "mes chiens de Lyon" ou "le pont de Lyon."

*Germine* et *La Porcheronne* sont, toutefois, des chansons différentes. Nulle part elles ne se côtoient; nulle phrase dans les deux n'est identique. Le poète, dans *La Porcheronne*, redit en abrégé plusieurs épisodes d'une longue aventure. Le barde du Nord, reprenant le même thème, dans *Germine*, le simplifie, le transfigure de main de maître. Comme un autre le fit dans le

*Roi Renaud*, il ne prend de tout ce récit que le moment du retour, à la porte du château, où le croisé se fait reconnaître de sa châtelaine. Dramatisant la scène qui l'inspire, il la rend transcendante, sublime; ce que l'auteur de son modèle présumé dans le Midi n'avait su faire dans son récit épisodique. L'un s'en tenait au fait historique ou légendaire; l'autre ne se souciait que de l'art, et le faisait en maître.

*Germine* en peu de mots s'élève sur les ailes de l'inspiration la plus libre, et elle escalade les sommets de la poésie. Même la désuétude de sa prosodie ou les lacunes de la tradition ne sauraient l'en empêcher. Chantée sur son air laurentien, ici reproduit, elle s'anime d'un souffle aussi puissant que celui d'un autre chef-d'œuvre de la chanson française, le *Roi Renaud*. Le jeu des réparties, dans ces deux chansons, se ressemble d'ailleurs. Dans *Renaud*, l'épousée questionne les serviteurs, ou la mère de son mari, et les réponses voilées s'acheminent vers le tombeau funeste. Mais dans *Germine* le dialogue tôt s'engage entre le croisé et s'amie: "Germine, belle Germine! Ouvre-moi, ton mari! —Non, je ne croirai pas que tu es mon mari Avant que tu me dise quel jour que tu m'as pris. —Te souviens-tu, Germine..." Et le dénouement, pour se faire attendre, n'en est que plus heureux, plus enchanteur: "Servantes, belles servantes, accourez ici! Allumez les flambeaux aux quatre coins du lit. Je vais ouvrir la porte tout'grande à mon mari!"

Après leur naissance, l'une dans le Midi, l'autre dans le Nord-ouest, ces chansons coururent le pays; elles se rencontrèrent sans se confondre, traversèrent provinces et frontières, même les mers, et ne s'arrêtèrent que sur notre seuil.

De *Germine* nous avons déjà dix-sept versions canadiennes, tant du Saint-Laurent que de l'Acadie. M. Massicotte l'a retrouvée dans Laprairie, près Montréal; M. Lambert, dans Arthabaska; et moi-même, nombre de fois, dans l'île d'Orléans, dans Charlevoix, Kamouraska, Gaspé et la baie des Chaleurs. L'abbé Arsenault en a recueilli une version parmi les Acadiens de l'île du Prince-Edouard. Tout comme *Renaud*, elle est donc une des vieilles chansons françaises les mieux enracinées dans notre terroir.

Il n'en est pas ainsi de *La Porcheronne* (*La Cochonnière*) qui n'a fait qu'atterrir chez nous, pour s'y étioler. Je n'en ai recueilli que deux versions fragmentaires dans le bas Saint-Laurent. Mais en France et en Europe elle est mieux connue que *Germine*. Elle ne l'était pas, cependant, au XVII<sup>e</sup> siècle,

parmi les émigrants de la Loire et de la Normandie qui vinrent s'établir au Nouveau Monde. Autrement, elle s'y serait mieux conservée.

*Germine* ou *Germaine* (elle est partout connue de ces deux manières) fut moins souvent recueillie en France qu'au Canada. Elle y a beaucoup voyagé, cependant, même dans le Midi, où *La Porcheronne* est dans son vrai milieu. Julien Tiersot n'en a trouvé que deux vestiges dans les Alpes françaises. Mais elle était autrefois assez bien connue dans les provinces du Nord. Champfleury cite une version de l'Île-de-France; Millien en donne plusieurs, qu'il a recueillies dans le Nivernais (sur la Loire); les *Poésies populaires de France* contiennent une version du Berry. On en a aussi retrouvé d'autres en Normandie, dans le pays messin, en Franche-Comté, et ailleurs. Tiersot affirme même que "la chanson de *Germaine* est plus connue au point de vue musical" que *La Porcheronne*.

Doncieux donne une liste de plus de treize versions de *La Porcheronne* dans son *Romancero* (196-206). A sa liste s'ajoutent nos deux versions du Canada, et celles du Nivernais que Millien a, depuis, publiées.

D'autres auteurs avant Doncieux avaient étudié *La Porcheronne*, qu'ils confondent le plus souvent avec *Germine*. Villemarqué le premier publiait *L'épouse du Croisé* de Bretagne (*Barzaz Breiz*, XIX), en 1839; et de Puymaigre disait de *Germine*, en 1865: Cette chanson est "une des plus anciennes de ce recueil"; il la comparait à Don Guillermo, de la Catalogne (Espagne). Ce traditionniste signale même des parallèles dans le folklore des pays suivants: Espagne, Portugal, Italie, Grèce, Bohême, Allemagne, Hollande, Flandre et Angleterre.

D'autres variantes ont aussi été ajoutées aux listes par Crane, dans ses *Chansons populaires de la France* (267-8). Il mentionne en particulier les annotations de Child sur "Hind Horn" et "The Lass of Loch Royal" (*The English and Scottish popular Ballads*, I, 213, III, 187).

C. Nigra, continuant l'étude de *La Porcheronne* dans son recueil du Piémont, indique comment cette chanson française de Provence s'infiltra en Espagne, en Italie et de là passa en Grèce et même en pays slaves.

Elle est, en effet, populaire dans la haute Italie et en Catalogne (Espagne), où de nombreuses versions furent recueillies par les folkloristes; elles sont énumérées par Doncieux, dans son *Romancero* (187).

Il se pourrait même qu'elle remontât plus haut que le XIII<sup>e</sup> siècle, pendant lequel eut lieu la dernière Croisade. C'est du moins ce que prétendait de la Villemarqué, dans sa sixième édition des *Barzaz Breiz* (1867). Je le cite:

"La ressemblance est telle entre *l'Epouse du Croisé*, *Don Guillermo*, *La Pourcheireto* et *Germaine* qu'on ne peut l'attribuer à des rencontres fortuites; le chant breton, dit M. de Puymaigre, diffère par les détails du romance catalan et du romance provençal, mais tous trois ont certainement une origine commune." De la Villemarqué n'ose pas se prononcer sur la question de priorité des variantes néo-celtiques et néo-latines; mais il croit que la ballade de *l'Epouse du Croisé*, "qui est très répandue dans toute la Cornouaille, dramatise le retour d'Alain et des chefs bretons qui le suivirent en Palestine et ne revinrent qu'au bout de cinq ans, au cours de la première croisade; ce qui ferait remonter la ballade bretonne au XI<sup>e</sup> siècle et en ferait la souche de toute cette floraison poétique."

#### LA NOURRICE DU ROI

La seule version canadienne de cet excellent cantique populaire nous vient de l'Acadie. Elle forme partie, dans notre répertoire national, de la *Collection Arsenault*.

La seule version acadienne de *La Nourrice du Roi* s'ajoute à huit ou dix versions recueillies en France, surtout au centre, à l'est et au sud-ouest. Somme toute, ces versions varient assez peu entre elles et leur commune origine ne remonterait pas au-delà de quelques siècles. Avant le passage de cette chanson au Canada, elle avait déjà eu le temps de voyager et de se ramifier quelque peu. Le refrain de la version acadienne, "Dieu, aidez-moi! Douce Vierge Marie, saint Nicolas!" diffère de la variante française telle que donnée par Doncieux, qui est: "Ah! mon Dieu, aidez-moi, ne m'abandonnez pas!" Celui d'une version de Provence se rapproche plus de la manière canadienne: "Jésus, Maria! O grand saint Nicolas!"

Autre différence notable: dans le récit acadien il est dit que la nourrice, trouvant l'enfant en cendre, "poussa un si grand cri que tout le monde accoura." "Qu'avez-vous, donc, nourrice, à fair' ce grand cri-là? —Oh, ce n'est rien, dit-elle, J'en ai brûlé un drap." Cependant, le texte français reconstitué se lit: "La reine est en fenêtre: Apportez-moi le Roi! —Oh! non, Madame, il dore, je ne l'éveill'rai pas."

Plus loin, la version acadienne dit: "Retourne à la maison, l'enfant te tend les bras," tandis que celle de France se lit: "Retourne-t'en bien vite! Ton enfant est chez toi."

Doncieux (p. 389) conclut que "cette chanson de nourrice fut composée dans la France d'oïl, probablement en Lorraine, aux environs du bourg de Saint-Nicolas-du-Port, qui est... le centre du culte de ce saint... Il n'y a trace du prodige du nourrisson brûlé et ressuscité dans aucune vie de saint Nicolas, ni ancienne ni moderne. Mais il existe d'ailleurs une chanson catalane fort répandue (Briz, *Cans. de la Terra*, I—Mila, *Romançerillo catalan*, n° 33, quinze versions), où l'évêque de Myre n'intervenant d'aucune sorte, le même miracle est formellement attribué à la Madone. Si, comme il y a tout lieu de le croire, l'une des deux chansons est imitée de l'autre, la catalane circonstanciée plus ingénieusement que la française, et où l'accident essentiel se motive mieux, doit être tenue pour la primitive. Justement la Catalogne possède un des sanctuaires de Notre-Dame les plus fameux qui soient dans la chrétienté: c'est l'abbaye de Montserrat, près Barcelone, où une vierge noire, portant l'enfant Jésus, attire, depuis le XIIIe siècle, un grand concours de pèlerins. Il est probable que le chant catalan a dû partir de ce sanctuaire et rayonner alentour. Quant à son introduction en France, il se peut également qu'un pèlerin catalan l'ait importé à Saint-Nicolas-du-Port, ou bien qu'un paumier lorrain soit allé le chercher à Montserrat. Quoi qu'il en soit, il appert qu'un dévôt au grand saint Nicolas a, un jour, insinué son saint favori dans le miracle du nourrisson brûlé, sans pourtant oser en déposer tout à fait la Sainte Vierge, de qui l'évêque de Myre apparaît plutôt comme le coopérateur ou le messenger. Il y a ainsi plusieurs exemples de ces miracles volants qui, suivant les temps ou les lieux, s'attachent à l'un ou à l'autre thaumaturge."