Anciens recours au basque dans les littératures romanes

Autor(en): **Guiter, Henri**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de linguistique romane**

Band (Jahr): **41 (1977)**

Heft 161-162

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-399632

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ANCIENS RECOURS AU BASQUE DANS LES LITTÉRATURES ROMANES

« Une seule chose est certaine : la langue basque est la plus vieille de toutes celles de l'Europe ; elle s'est perpétuée sur place depuis les temps préhistoriques et a évolué lentement depuis l'époque où les premiers habitants du pays, dont Juvénal nous trace un si puissant tableau, s'abritaient dans les grottes de la montagne, vêtus de peaux de bêtes, armés de pierres taillées, rudes et incultes, et uniquement occupés à chercher leur nourriture » (Julien Vinson, *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 1910, I, p. 40).

Les travaux effectués depuis plus d'un demi-siècle, aussi bien sur la toponymie que sur les substrats linguistiques, n'ont pu que confirmer ce qui pour J. Vinson avait encore un caractère quasi prophétique : avant la grande expansion indoeuropéenne du deuxième millénaire, des langues de la famille du basque occupaient l'ensemble de l'Europe occidentale.

Mais, de ce passé indiscutable, nous n'avons pas d'attestations directes, c'est-à-dire de monuments écrits en basque, parce que ces populations ne connaissaient pas l'écriture. Des vocables basques ne font leur apparition qu'au fur et à mesure de contacts avec des nouveaux venus détenteurs d'un syllabaire ou d'un alphabet.

C'est avec le syllabaire ibérique que nous lisons la fameuse inscription *gudua deistea*, « la guerre, l'appel », du vase de Liria, tout près de Valence (Pio Beltran Villagrasa, *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su Museo en el pasado año 1934*, Valencia, 1935, p. 62).

Quelques siècles plus tard, c'est l'alphabet latin qui permet aux inscriptions aquitaines de nous révéler un certain nombre de mots, *cison* « homme », *sembe* « fils », *berri* « nouveau », etc., presque identiques à leurs correspondants basques actuels (Julien Sacaze, *Inscriptions antiques des Pyrénées*, Toulouse, 1892).

Encore quelques siècles plus tard, l'ogam irlandais sera utilisé pour graver les inscriptions des Basques d'Écosse (Henri Guiter, *La langue des*

Pictes, Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1968, 3, p. 281).

Au cours du Moyen Age, et à partir du IXe siècle, l'onomastique est à peu près la seule source de renseignements sur le basque. Des noms de personnes et de lieux apparaissent nombreux dans les documents rédigés en latin ou, plus tard, en roman.

Parfois, la traduction latine éclaircit le sens d'un terme basque : « cui vocabulum est Sancte Marie de *Izpea*, subtus penna, ... » (1051) ou « que dicitur a rrusticis *Aker Çaltua*, nos possumus dicere saltus ircorum » (1074).

Inversement, le manuscrit num. 60 du monastère de San Millán, daté du milieu du Xe siècle, présente des gloses qui expliquent le sens des mots latins, les *Glosas Emilianenses*, et deux d'entre elles sont en basque.

Ces reliques sont évidemment précieuses pour le linguiste ; on ne saurait dire toutefois qu'elles constituent les éléments d'une littérature.

Le premier texte littéraire basque de quelque extension fut imprimé à Bordeaux en 1545. Il s'agit d'un recueil poétique de 52 pages, *Linguae Vasconum Primitiae*, dû à Bernart Dechepare, curé de Saint-Michel-le-Vieux. Quelques lustres plus tard, en 1571, un pasteur protestant, Joanes de Leizarraga, originaire de Briscous, publie à La Rochelle une traduction basque du Nouveau Testament. Telles sont les premières manifestations, modestes et tardives, d'une littérature basque.

Cependant, les œuvres littéraires antérieures en langues romanes avaient parfois emprunté certains éléments basques. L'emprunt était souvent fort réduit, comme le *bildur* « peur » dans les *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (première moitié du XIIIe siècle), ou le *bay fedea* « oui, ma parole » dans la *Comedia Tinelaria* de Bartolomé Torres Naharro (1513).

Mais, dans quelques cas, le recours au basque prenait beaucoup plus d'importance, et il s'agissait d'une ou de plusieurs phrases. Nous pensons évidemment au texte basque que Rabelais place dans la bouche de Panurge, ou à la chanson de Perucho dans la *Tercera Celestina*, mais aussi à certains passages, réputés mystérieux, du *Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel ou de l'*Enfer* de Dante.

Nous nous proposons de revenir d'abord sur les deux premiers de ces textes, pas seulement pour proposer quelques nouveautés dans leur traduction, mais surtout pour y étudier la « technique » de transcription du basque. Cette transcription pose d'ailleurs un réel problème en ce qui concerne les trois fricatives sourdes *z*, *s*, *x* et les affriquées correspondantes *tz*, *ts*, *tx* : *z* est une sifflante dorso-alvéolaire (le *s* du français) ; *s*, une sifflante

apico-alvéolaire (le *s* du catalan ou de l'espagnol) qui donne une impression auditive de chuintement ; *x*, une chuintante (le *ch* du français). La situation se complique encore du fait que de malheureuses interversions peuvent confondre les affriquées avec les groupes intérieurs *zt* et *st*.

Mais, outre cette véritable difficulté, les textes basques du XVIe siècle se signalent par une graphie flottante ou surtout d'invraisemblables coupures de mots et agglutinations des fragments ainsi libérés.

Le texte basque de Rabelais apparaît dans l'édition de 1542 (donc trois ans avant l'ouvrage de Dechepare) au chapitre IX du livre II. Les premières observations à son sujet sont dues à Julien Vinson (*Revue des Études rabelaisiennes*, 3e année, 3e livraison). Elles ont donné lieu, depuis, à plusieurs autres commentaires, dont le dernier en date nous semble être celui de Luis Michelena (*Textos arcaicos vascos*, Madrid, 1964).

Rappelons le sujet. Pantagruel, se promenant aux alentours de Paris en compagnie de sa suite, voit venir un homme assez mal en point, qui lui inspire d'emblée une vive sympathie. Aux questions que lui pose Pantagruel, le nouveau venu, Panurge, répond successivement en allemand, en arabe, en italien, en anglais, en basque, en hollandais, en espagnol, en danois, en hébreu, en grec, en breton et en latin, avant de se décider à parler français.

Nous allons superposer, en caractères différents, le texte basque de Rabelais, sa graphie en basque moderne et sa traduction en français :

Jona andie guaussa goussy etan be harda er remedio

Jaun[1] *andia*[2], *gauza*[3] *guzietan*[4] *bear*[5] *da*[6] *erremedio*[7] ;
Grand[2] seigneur[1], en toutes[4] choses[3] il est[6] besoin[5] d'un remède[7] ;

beharde versela ysser landa. Anbates otoy y es nausu

bear[8] *da*[9] *be(re)*[10] *ertze*[11] *laister*[12] *landa*[13]. *Ainbatez* [14] *otoiez*[15] *nauzu*[16] :
de plus[13] la tripe[11] en a[9] aussi[10] besoin[8] rapidement[12]. Pour autant[14] vous m'avez[16] suppliant[15] :

ey nessassu gourray proposian ordine den. Nonyssena bayta

egin ezazu[16] *gure*[17] *proposian*[18] *ordine*[19] *dan*[20]. *Nun*[21] *izena*[22] *bai*[23] *da*[24],
faites[16] qu'il y ait[20] de l'ordre[19] dans nos[17] propos[18]. Là où[21] le nom[22] est[24] oui[23],

fascheria egabe genh erassi badia sadassu noura assia.

faxeria[24] *gabe*[25], *jen*[26] *erazi*[27] *badiazaidazu*[28] *neure*[29] *asea*[30].
sans[25] façon[24], vous me[28] faites[27] venir[26] de quoi me[29] rassasier[30].

Aran hondouan gualde eydassu naydassuna. Estou oussyc

Aren[31] *ondoan*[32] *galde*[33] *egidazu*[34] *nai*[35] *dazuna*[36]. *Ez*[37] *dut*[38] *utsik*[39]
Après[32] cela[31] faites-moi[34] comme demande[33] ce que vous[36] voudrez[35]. Je[38] ne[37] vous [41]

egunan soury hin er darstura eguy harm. Genicoa plasar vadu.

eguinen[40] *zuri*[41] *inardeste*[42] *ura*[43] *egiaran*[44]. *Jainkoa*[45] *plazer*[46] *badu*[47].
ferai[40] pas vainement[39] cette [43] réponse[42] en vérité[44]. S'il[47] plait[46] à Dieu[45].

Nous remarquons d'abord un certain nombre de mots romans introduits dans le texte basque : *gauza, erremedio, proposian, ordine, faxeria, plazer* ; points de repère qui facilitent l'interprétation.

Nous notons de fréquentes confusions de voyelles, surtout *a* et *e* ; l'amuïssement de consonnes intervocaliques, particulièrement *g*.

Le plus frappant est sans doute le tronçonnement des mots et le regroupement anarchique des tronçons. On peut supposer que (le ou) les informateurs de Rabelais étaient des bilingues illettrés.

Nous voyons, par exemple, *guzietan*, l'équivalent basque du latin *in omnibus*, arbitrairement coupé en deux : que penserions-nous d'un informateur latin qui, ayant dicté *in omnibus*, ne réagirait pas en le voyant écrit *inome nibous* ? L'erreur est du même ordre.

De même, *bear da* est recousu en *be harda* ; le supin *egin* a son *n* final rattaché à l'auxiliaire d'impératif *ezazu* ; etc.

Les commentateurs sont généralement d'accord pour les sept premiers mots. En revanche, le membre de phrase 8-13 n'avait pas été élucidé : « En todo caso, *ysser landa* no ha significado aclarado », nous affirme Luis Michelena.

Or, Panurge nous a déjà dit : « ... *non vi saprei contare le mie fortune, se prima il tribulato ventre non a la solita refectione* »... ; et il nous dira plus loin : « pour cette heure, j'ai nécessité urgente de repaître, dents aiguës, ventre vide, gorge sèche, appétit strident... » Il est donc normal de s'attendre à une intervention de *ertze* « intestin », et nous le voyons enchassé au centre de *versela*.

Pas de difficulté ensuite jusqu'au mot 18. Pour le mot 22, nous hésitons à substituer *izanen* à un *izena* si clairement écrit, et à rattacher le petit membre de phrase ainsi obtenu, *nun izanen bai da* « où il y en aura », à la phrase précédente. Ensuite l'accord est à peu près général.

Rabelais devait sans doute être un peu frotté de basque oral, car au chapitre V de *Gargantua* intitulé « les propos des bien-ivres », il émaille

ceux-ci de locutions latines, et soudain d'une invitation basque : *Lagona edatera* ! « Camarade, à boire ! ».

La *Celestina*, œuvre composée par Fernando de Rojas dans la dernière décade du XVe siècle et imprimée en 1499, jouit d'une légitime célébrité. Moins connues sont les suites et adaptations qu'elle a inspirées à des auteurs de second ordre, Feliciano de Silva en 1534, et Gaspar Gómez de Tolède en 1536.

Dans cette « *Tercera Celestina* » apparaît un palefrenier basque dénommé Perucho. Il parle castillan avec une syntaxe fortement basquisante, et sème ses discours de vocables basques : *ogia* « le pain », *mandoa* « le mulet », ... ou même de brèves phrases comme *zabilz ordu gaitxez* « allez à la male heure ». Mais en outre, à l'acte XVI, Perucho chante une chanson basque. Elle a été d'abord commentée par Julio de Urquijo (*Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 1910, 4, p. 573), et, plus récemment, par Luis Michelena dans son ouvrage déjà cité.

Nous présentons ce texte de la même façon que le précédent.

> Lelo lirelo çarayleroba Yaçoe guia ninçan Aurten erua
>
> *Lelo*[1] *! il*[2] *Lelo*[3] *; Zarac*[4] *il*[5] *Leloa*[6]*. Igaz*[7] *zogia*[8] *nintzan*[9]*, aurten*[10] *eroa*[11]*.*
> Lelo[1] ! Lelo[3] est mort[2] ; Zara[4] a tué[5] Lelo[6]. L'an passé[7] j'étais[9] sage[8], cette année[10] (je suis) fou[11].
>
> Ay joat ganiraya. Astor usua. Lelo lirelo çarayleroba. Ayt joat ganiraya.
>
> *Ai*[12] *joat*[13]*, gabiraia*[14]*. Ator*[15]*, usoa*[16]*. Lelo ! Lilelo ; Zarac il Leloa. Ai joat gabiraia.*
> Ah[12] ! va-t-en[13], épervier[14]. Viens[15], colombe[16].
>
> Aztobicarra Esso amorari Gajona chala y penas naçala
>
> *Atz*[17] *obe*[18] *ekarna*[19]*, uso*[20] *amorari*[21]*, gaiso*[22] *naizela*[23]*, penaz*[24] *naizela*[25] ;
> Porte[19] meilleur[18] signal[17], colombe[20] amoureuse[21], que je suis[23] malheureux[22], que je suis[25] en peine[24] ;
>
> Fator que dala. Lelo lirelo çarayleroba.
>
> *letorkedala*[26]*. Lelo ! il Lelo ; Zarac il Leloa.*
> qu'elle peut venir à moi[26].

Dans les six premiers mots J. de Urquijo voit « un simple estribillo por el estilo del *Tra la la* », et L. Michelena « un monstruo sin sentido ».

On y reconnaît tout de même le refrain du *Canto de Lelo*, ou *Canto de los Cántabros*, dont J. de Urquijo nous donne reproduction hors-texte dans le

même article, et que nous adoptons dans la ligne du texte rectifié. Mais nous voyons mal pourquoi on le qualifierait de « refrain du genre Tra la la » ou de « monstre dépourvu de sens ». Francisque Michel et Angel Irigaray (*Poesias populares de los Vascos*, San Sebastián, 1963, p. 40) en donnent une traduction que nous avons reproduite. Il s'agit d'une vieille légende basque, rappelant celle d'Agamemnon. Pendant que le brave chef Lelo entreprenait une expédition guerrière, un dénommé Zara séduisit son épouse Tota. Au retour de Lelo, les deux amants le tuèrent.

Les modifications linguistiques intervenues ne dépassent pas le niveau de celles que le basque présente lorsqu'on passe d'un parler à un autre parler (C. C. Uhlenbeck. *Contribution à une Phonétique comparative des dialectes basques, Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 1909, p. 465 et 1910, p. 65) ; dans la mesure du possible, nos textes rectifiés se rapprochent de la norme guipuzcoane, celle du plus central des dialectes basques.

Ce refrain du *Canto de Lelo* réapparaît à trois reprises, au début, au milieu et à la fin du fragment.

Les mots 7 et 8 présentent des démembrements et remembrements analogues à ceux du texte de Rabelais : un *g* intervocalique du guipuzcoan se présente au degré zéro. Malgré la cacographie, le sens parait très sûr, en se fondant, comme le fait remarquer J. de Urquijo, sur l'opposition avec les mots 10 et 11, qui, eux, ne posent aucun problème.

Les mots 12-14, à peu près répétés un peu plus loin, ont prêté à quelque discussion. L'interjection *ai* et *gabiraia* « l'épervier » sont hors de doute : dans ce dernier substantif, la graphie *v* rendant le son *b*, a été confondue avec *n*. Mais la forme verbale *joat* est moins claire ; seul le *t* final ne peut être qu'un pronom allocutif de première personne. J. de Urquijo a traduit : *se me ha ido el gabilán* « l'épervier *me* s'en est allé ». Or ce passé composé serait aussi rendu en basque par une forme composée telle que *joan zait*, ce qui n'est pas le cas. L. Michelena a compris : *véteme* « va-t-en » (pour rendre l'allocutif de première personne, le français dirait « fiche-moi le camp »). Or, l'impératif de deuxième personne est *oa*, et, avec le pronom allocutif, *oat*. On peut penser que le yod final de l'interjection a un segment graphiquement individualisé devant l'initiale vocalique suivante.

Autre désaccord sur les mots 15 et 16. J. de Urquijo pense que la lecture *astor* est pour *ator* « viens », et il traduit « viens, colombe ». L. Michelena pense au contraire que *astor* est pour *aztore* « autour », et sa version est « rapide autour » comme apposition à *gabiraia* ; on peut objecter que ce serait la seule occasion où le castillan confondrait *s* et *z*, alors qu'il a les moyens

de les distinguer. Nous optons d'autant plus volontiers pour la traduction de J. de Urquijo, qu'elle introduit en 12-16 une opposition du même ordre qu'en 7-11.

J. de Urquijo a renoncé à traduire 17-19. L. Michelena confesse que « es la *crux* del cantar » ; il se rallierait peut-être à l'admission de *aztore* suivi d'un adjectif à préciser : la qualification d' « autour » adressée à l'épervier serait donc répétée. Nous pensons, quant à nous, que ce long mot est à partager en trois tronçons, dont le dernier *ekarna* est l'impératif féminin du verbe *ekarri* « porter » (le basque n'introduit la catégorie du genre que pour quelques formes de la deuxième personne familière des verbes transitifs). L'impératif est au féminin, car il s'adresse au destinataire de 20-21, que nous traduisons avec J. de Urquijo, « colombe amoureuse ».

Pour le mot 20, L. Michelena ajoute un *k* final, ce qui en fait un impératif masculin, solution que nous ne pouvons adopter après notre impératif féminin ; dans le mot 21, il considère *ari* comme un suffixe de datif ajouté à l'emprunt roman *amore* : ce même suffixe sert aussi à former des noms d'agents.

L'accord est à peu près complet en ce qui concerne 22-25 ; le suffixe *la*, introducteur de propositions complétives, est justifié tout aussi bien par notre locution impérative que par l'impératif dont L. Michelena avait senti le besoin.

Reste le mot 26 dont la lettre initiale a pu être lue *f*, *s*, ou *j* ! Pour la forme verbale terminée en *ke*, il ne peut s'agir que d'un potentiel du verbe *etorri* « venir ». Mais à la troisième personne, l'initiale de cette forme serait régulièrement un *d* au potentiel simple « elle peut venir », et un *l* au potentiel conditionné « elle pourrait venir »... Dans la suite du mot, *da* est un pronom allocutif de première personne, et *la* le suffixe introducteur de propositions complétives.

Ainsi donc, la transcription de la chanson de Perucho présente des anomalies du même ordre que celles du discours de Panurge. En particulier, nous avons dû démembrer les « mots » de nos textes, et remembrer les fragments ainsi obtenus, pour arriver à une lecture intelligible.

Ce même traitement qu'ont exigé deux passages unanimement reconnus comme basques, nous nous proposons de l'appliquer à deux fragments, antérieurs de deux à trois siècles, dont nous avons été seul à indiquer dans une brève note (« Sur deux passages obscurs de Dante et de Jehan Bodel », *Revue des Langues Romanes*, 1967, p. 179) la possibilité d'interprétation par le basque.

Au chant XXXI de l'Enfer, Dante et son guide, Virgile, se trouvent sur la digue qui sépare le huitième cercle du neuvième. De ce dernier, Dante croit voir s'élever des tours : ce sont des géants enfoncés jusqu'à mi-corps dans le puits central. Le premier qu'ils aperçoivent est Nemrod sonnant du cor. A la vue des deux voyageurs, celui-ci s'écrie :

Raphèl maỳ amèch zabì almì (v. 67)

Virgile l'invite durement à se contenter de son cor. Puis il explique à Dante :

« *Questi è Nembròt per lo cui mal coto*
Pur un linguaggio nel mondo non s'usa.
Lascianlo stare e non parliamo a voto ;
Chè così è a lui ciascun linguaggio
Come'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto. »

Virgile estime donc que toute tentative de conversation avec Nemrod est inutile (« ne parlons pas en vain »), puisque tout langage est pour lui comme le sien propre à autrui, c'est-à-dire incompréhensible.

Beaucoup de commentateurs de Dante ont reproduit le cri de Nemrod sans lui chercher une explication quelconque. L'un d'eux concède qu'il se pourrait que ces mots eussent un sens dans quelque langue, mais non pas que Dante le sût, ni qu'il en usât volontairement ; affirmation surprenante, si l'on songe à la très faible probabilité pour que dix syllabes ajoutées au hasard aient un sens dans une langue inconnue du locuteur !

Cependant, sans se risquer à une quelconque interprétation, D'Ovidio (*Studii sulla Divina Commedia*, 1901, p. 497) reconnaît « un je ne sais quoi de sémitique dans les termes composant le vers ».

Fort de cette suggestion, un commentateur ultérieur fait intervenir l'hébreu pour en tirer « Peuples, quoi donc ? Vous abandonnez le grand travail ? » ; et un autre, l'arabe : « Savant jeune homme, débarrasse-moi de l'eau. » D'autres interprétations ne sont pas plus séduisantes, et tout ceci ne fait pas très sérieux.

Nous avons pourtant eu le souci d'appliquer à ce vers mystérieux du XIVe siècle commençant, la technique qui avait permis de trouver un sens aux deux passages de la première moitié du XVIe siècle.

Raphèl may amèch zabì almì
Errape[1], *ele*[2] *amaian*[3], *ez*[4] *zan*[5] *bear*[6] *mi*[7].
En dessous de l'expression[1], dans la fin[3] du langage[2], point[4] n'était[5] besoin[6] de langue[7].

En principe, aucun mot basque ne commence par *r*. Mais L. Michelena (*Fonética Histórica Vasca*, 1961, p. 332) nous indique que « l'habitude de certains écrivains, surtout Leiçarraga, d'écrire certains emprunts sans voyelle prothétique, ne doit être autre chose qu'une pratique savante, sans relation avec la langue parlée ». Inversement, l'initiale du mot basque pourra donner à l'auditeur étranger l'impression d'un *r* très fortement roulé.

Et puis, il faut bien dire que l'inclusion de cette phrase dans le moule d'un décasyllabe (comput français) avait sans doute posé quelques problèmes à Dante (Aldo Menichetti. *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanze delle origini*, *Cultura Neolatina*, 1966, XXVI, p. 5). Le dernier mot est à la rime en effet avec *palmi* et *salmi*, dans lesquels les syllabes finales sont atones ; or le substantif basque *mi* ne pouvait décidément pas donner l'impression acoustique d'une syllabe moins accentuée que la précédente. Dante s'est donc décidé à faire de son « *almì* » un oxyton, qui ne rime que pour l'œil avec *palmi* et *salmi* ; du coup, le nombre des syllabes du vers mystérieux se trouvait strictement limité à dix.

Notre mot 1, *errape*, est formé de *erra*, radical correspondant au supin *erran* « dire » ; *pe* est un suffixe local indiquant la position inférieure, en-dessous du terme auquel il est adjoint : le sens est donc « au-dessous du niveau de l'expression, quand on n'arrive pas à exprimer ».

Le mot 2, *ele*, signifie « parole, langage, discours » ; le mot 3, *amaian*, est l'inessif de *amai* « fin » ; l'ensemble de ces deux mots peut se traduire littéralement « dans la fin du langage », c'est-à-dire « lorsque le langage a cessé de jouer son rôle ».

Le digraphe final de *amech* n'est employé en italien que pour rendre l'occlusive sourde vélaire devant voyelle d'avant ; ici il est en position implosive, ce qui est totalement étranger à l'italien. Il traduit donc très vraisemblablement une spirante sourde, et ceci nous amène à voir dans le *ech* final la négation basque *ez*.

Le mot 5, *zan*, est la troisième personne de l'imparfait du verbe copule ; il nous est déjà arrivé de devoir restituer un *n*.

Le mot 6, deux fois rencontré dès le début du texte de Rabelais, *bear* « besoin' », présente la variante dialectale *biar* (en collision homonymique avec *biar* « demain »), où l'hiatus explique la fermeture de *e* en *i*. Quant au phonème final, « l'alternance *r*/*l* est fréquente » nous dit C. C. Uhlenbeck, qui commence la liste de ses exemples par *uster*/*ustel*.

Enfin le mot 7, *mi*, contraction de *mii*, est le plus usuellement employé pour désigner la « langue » en tant qu'organe du corps humain.

Le sens du vers est donc : « Pour ne pas arriver à s'exprimer, lorsque le langage a cessé de jouer son rôle, il n'était pas besoin d'avoir une langue ».

La plainte du gigantesque damné n'a rien par conséquent, que de fort naturel ; elle correspond à la glose qu'en fait Virgile dans les vers qui suivent, et il est probable que, si Dante-personnage fait profession d'en ignorer le sens, il n'en était pas de même de Dante-auteur.

Nous en arrivons maintenant au texte de Jehan Bodel, sensiblement antérieur d'un siècle à celui de Dante. Rappelons brièvement la situation. Une statue de Saint Nicolas fait recouvrer un trésor volé au roi musulman d'Afrique, Arabie et autres lieux. A la suite de ce miracle, il se convertit à la foi chrétienne avec son sénéchal et trois de ses émirs ; un quatrième émir doit apostasier contraint et forcé. A ce moment-là, la statue du dieu musulman Tervagant prend la parole pour énoncer les quatre mystérieux octosyllabes dont nous nous occuperons. C'est là un fait non moins miraculeux que l'action de Saint Nicolas ; néanmoins il ne semble nullement impressionner les nouveaux convertis. Tervagant paraît se consoler de la perte de ses ouailles en mystifiant les assistants.

L'édition d'Alfred Jeanroy (*Jean Bodel, trouvère artésien du XIII*e *siècle. Le Jeu de Saint Nicolas*, 1925) s'abstient pour ce passage de tout commentaire et de toute note : tout se passe comme s'il était parfaitement clair.

L'édition d'Albert Henry (*Le Jeu de Saint Nicolas de Jehan Bodel*, 1965) reproduit le texte, face à lui-même, sur la page de la traduction ; une note (p. 275), « à propos de ce jargon de Tervagan », rappelle l'appréciation de Ch. Foulon (*Mélanges G. Cohen*, p. 66) « qu'il mérite de figurer en bonne place, dans une histoire de notre langue dramatique, en précurseur du turc de Molière et de l'iroquois de Pixérécourt ».

La comparaison ne semble pas très heureuse : on se garde bien de placer un nom sur la langue employée par Tervagant ; par ailleurs, le sabir de Molière avait une réelle existence méditerranéenne, et demeure parfaitement intelligible.

Présentons la brève harangue de Tervagant de la même manière que nos textes précédents.

Palas aron ozinomas Baske bano tudan donas

Ba[1] *ela*[2] *zar*[3] *ona*[4] *otzi*[5] *nuan*[6], *azpi*[7] *aski*[8]. *Baño*[9] *dudan*[10] *dona*[11] *ez*[12]
J'avais[6] donc[1] enterré[5] la bonne[4] vieille[3] langue[2], domaine[7] suffisant[8].
Mais[9] le saint[11] à qui j'ai affaire[10]

Geheamel cla orlaÿ Berec, he, pantaras taÿ.

zan[13] *amenkoia*[14] *orlaki*[15] : *Berak*[16] *ere*[17] *pantzara*[18] *ez*[19] *daki*[20].

n'[12]était[13] pas l'ami de ces lieux[14] de cette manière[15] : Lui[16] ne[19] sait[20] même pas[17] la langue française[18].

Les difficultés les plus sensibles sont : au mot 6, l'interprétation *nuan* de *nom* ; au mot 14 *amenkoia* pour *amel cla*. Au mot 13, le basque français offre *zen* au lieu de *zan*, ce qui rapprocherait le vocalisme de celui de *gehe*.

Voici ce que veut exprimer Tervagant : il avait renoncé à employer le basque (la bonne vieille langue), qui pourtant avait autrefois suffi à ses nécessités d'expression. Nous pouvons supposer qu'il y avait renoncé pour mieux être compris des populations nouvelles. Sacrifice inutile, car le saint auquel il a affaire (littéralement : « le saint que j'ai ») ne s'était pas soucié d'être l'ami des lieux de cette même manière, c'est-à-dire en en connaissant la langue ; il ne sait même pas le français.

On pourrait objecter que le français est tout aussi étranger que le basque à un roi d'Afrique et d'Arabie ; mais, par convention théâtrale, tous les protagonistes sont censés parler la langue du pays où la pièce est représentée.

En dépit de son inutilité pratique, l'affirmation d'une supériorité linguistique demeure donc pour Tervagant une mélancolique consolation ; cela lui permet aussi de mystifier les assistants parce qu'il s'exprime en basque.

Il ne semble guère possible de dénier le caractère basque aux deux textes médiévaux, alors qu'on l'a admis pour les deux textes renaissants ; il est vrai que la *Tercera Celestina* parle de *vizcaíno* à plusieurs reprises. Les rajustements pratiqués sur les quatre fragments sont du même ordre, et les sens obtenus s'adaptent parfaitement aux éléments du contexte.

A quelles préoccupations ont obéi les auteurs romans en introduisant quelques phrases de basque dans leurs œuvres ? Elles paraissent bien différentes chez les écrivains renaissants et chez les médiévaux.

Chez Rabelais, le basque s'interpose au beau milieu de discours en une douzaine de langues différentes ; il n'apporte pas de notation particulière. Les compagnons de Pantagruel ne réagissent que devant des langues classiques : « A cette heure ai-je bien entendu, car c'est langue hébraïque bien rhétoriquement prononcée ». « Quoi ? dit Carpalim, laquais de Pantagruel, c'est grec, je l'ai entendu ».

Rabelais n'attend donc pas du basque d'autres effets que de l'arabe, du danois ou du breton : éblouir le lecteur par l'étendue et l'éclectisme des

connaissances exposées, bien que l'on soit en droit de croire qu'en réalité elles étaient fort sommaires dans plusieurs domaines. C'est une manifestation de la griserie de savoir tellement propre à la Renaissance.

Chez l'auteur espagnol, le basque joue un rôle original, et l'on pourrait penser qu'il vise à apporter de la couleur locale, à authentifier le personnage de Perucho dont l'espagnol hésitant devait amuser le spectateur. C'est certainement le but essentiel. Néanmoins, l'interlocuteur de Perucho ne manque pas d'exprimer à plusieurs reprises que, lui aussi, comprend le basque : « Je t'ai bien compris ; tu as dit que j'aille à la male heure »... « *astoa* veut dire âne, ce dont je le traitais, et lui, pour me rendre la pareille, me dit *mandoa*, ce qui en roman signifie mulet ».

Ainsi donc nous retrouvons un certain souci de faire étalage d'érudition, et nous ne nous en étonnons pas puisque nous avons encore affaire à un Renaissant.

Avec les auteurs médiévaux, la situation est très différente. Ils se gardent bien de manifester qu'ils emploient une langue peu connue : au XXe siècle, on admet encore qu'ils s'étaient contentés d'« enfiler des syllabes qui n'eussent pas de sens et ne constituassent pas des mots d'aucune langue » (D'Ovidio, *Op. cit*). Il n'apparaît donc pas chez eux la petite vanité d'étaler un savoir hors du commun.

Les raisons de leur choix doivent être cherchées dans la nature des personnages qui usent de l'étrange langage.

L'un de ces personnages est Nemrod, sur lequel nous renseigne la Genèse : « un homme puissant sur la terre (X, 8)... le commencement de son empire fut Babel (X, 10)... Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots (XI, 1) ». Cette langue unique pouvait être celle qu'avait élaborée Adam : « Et l'homme donna des noms à tous les animaux domestiques, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs (II, 20) » ; la langue en laquelle Adam s'entretenait avec Dieu, et Ève... avec le serpent.

L'autre personnage est Tervagant, dieu d'une religion non-chrétienne, c'est-à-dire démon pour l'homme du Moyen Age. De quelle langue se servirait normalement ce démon, sinon de celle de l'aurore du Monde, celle qu'il a justement déjà employée avec Ève ?

Voici donc deux personnages qui, pour des raisons bien naturelles, vont s'exprimer dans la langue du début du Monde. Mais quelle était cette langue ?

Le sens de la parenté des dialectes romans, et de leur divergence à partir du latin, était suffisant (Colette Dumont-Demaizière, *Charles de Bovelles.*

La différence des langues vulgaires et la variété de la langue française, Amiens, 1972) pour éviter de confier ce rôle à une langue romane : on aurait eu conscience d'une invraisemblance et d'un anachronisme. Les notions linguistiques étaient même suffisantes pour faire éliminer le latin, le grec, l'arabe, l'hébreu, ou toutes autres langues anciennes des familles indo-européenne ou sémitique.

En revanche, il s'est trouvé jusqu'au XVIIIe siècle des auteurs pour affirmer que le basque était la langue du Paradis Terrestre (par exemple, Juan de Perocheguy. *Origen y antigüedad de la lengua bascongada.... en que se hace ver que dicha lengua fué la primera que se habló en el mundo*... Barcelone, 1731). S'il est impossible de démontrer l'exactitude de cette thèse, il est non moins impossible d'en démontrer la fausseté !

Il est donc naturel que des hommes du XIIIe siècle, l'un du début, l'autre de la fin, aient eu l'idée de recourir au basque pour le mettre sur les lèvres de Nemrod ou de Tervagant, et c'est une remarquable intuition de voir en lui « la bonne vieille langue », antérieure non seulement à la romanisation, mais aussi à des alluvions linguistiques précédentes.

Henri GUITER.