

Études sur les Chansons populaires danoises au Moyen-âge.

Par

Johannes C. H. R. Steenstrup.

(Communiqué dans la séance du 9 janvier 1891.)

La partie la plus considérable des chansons populaires danoises a été publiée par Svend Grundtvig dans son œuvre classique: Les vieilles chansons populaires du Danemark¹⁾. Il reste encore, il est vrai, dans sa collection manuscrite quelques centaines de chansons qui doivent être insérées dans une continuation de son ouvrage; cependant les chansons les plus importantes, quant au caractère et au contenu, se trouvent parmi les premières. Dans ses introductions savantes, Grundtvig nous a fourni un guide très précieux pour comprendre le contenu et les formes des différentes chansons, et pour comparer notre trésor de chansons populaires avec celui de l'étranger. Par contre, Grundtvig ne nous a pas donné un aperçu général de l'esthétique des chansons, ni des particularités de leur forme, de leur structure, de leur but pratique et de leur relation avec la danse et la musique, de même qu'il omet de nous indiquer le point de vue général des auteurs quant à la religion, à la morale et au patriotisme.

¹⁾ Danmarks gamle Folkeviser, udgivne af Svend Grundtvig. Vol. I—V, 1853—1890. Le vol. V a été achevé, après la mort de M. Grundtvig, par M. Axel Olrik.

On trouve bien çà et là dans son ouvrage des observations et des recherches, souvent très profondes et très ingénieuses, sur ces divers points, mais sa mort prématurée ne lui a pas permis d'en donner un tableau complet.

A cela vient s'ajouter que Grundtvig a peut-être trop embrassé dans son ouvrage. C'est ainsi qu'il s'intéressait vivement aux changements que les chansons du moyen-âge ont subis dans le cours des siècles et de nos jours, bien que cela n'ait aucun intérêt ou du moins que fort peu, en comparaison de la tâche autrement importante d'en reproduire le texte dans sa forme primitive. Ce recueil contient aussi un grand nombre de chansons qui, soumises à une critique plus sévère, devront être regardées comme appartenant non au moyen-âge, mais bien au 17^{me} et au 18^{me} siècle. Il ne semble pas avoir assez observé la différence entre les chansons de rue de cette époque et les chansons populaires du moyen-âge. Par une série d'études publiées dans mon ouvrage «Nos chansons populaires au moyen-âge»¹⁾, j'ai cherché, à l'aide de l'œuvre fondamentale de Grundtvig et de ses recherches multiples, s'il n'était pas possible de déterminer quelles sont les chansons anciennes, quelles sont les nouvelles, et quelle était la nature du vieux style des chansons. Je rendrai compte ici d'une partie des résultats auxquels je suis parvenu dans mon livre.

Mes recherches ont porté sur le point de savoir comment on se servait des chansons, et comment cet emploi a dû avoir de l'influence sur leur forme extérieure, comme aussi sur les changements et les altérations qu'elles ont dû subir par l'usage quotidien, quand, après avoir été, à plusieurs reprises, en partie oubliées, elles ont été reconstituées d'une manière plus ou moins heureuse. En outre, j'ai suivi la même voie aussi

¹⁾ Vore Folkeviser fra Middelalderen. Studier over Visernes Æsthetik, rette Form og Alder. Af Johannes C. H. R. Steenstrup. (Forlagt af Rud. Kleins Eftf. Th. Sørensen) 1891.

longtemps qu'il m'a été possible; c'est ainsi que j'ai cherché à trouver et à déterminer le cachet particulier du style des chansons, ce qui a nécessairement dû exclure du cycle certaines chansons qui y sont étrangères, ou du moins les faire reléguer aux confins. J'ai ensuite poursuivi de la même manière d'autres particularités, en cherchant à établir quelle est l'étendue du lyrisme, à quel degré se fait sentir la personnalité de l'auteur, sa foi, son amour de la patrie, et continué à marcher ainsi aussi loin qu'il m'a été possible.

Mais quand toutes mes recherches, ou du moins la majeure partie, me conduisent peu à peu à exclure du domaine général les mêmes chansons et groupes de chansons, quand mes lignes de mire convergent toutes vers le même point et désignent, quoiqu'avec une force inégale, les mêmes chansons, je crois être arrivé à séparer ce qui appartient au moyen-âge des compositions récentes ou étrangères, comme aussi de ce qui doit être rapporté au temps de la Réforme, ou qui sort du domaine de la poésie populaire et touche à la poésie érudite et savante. En outre, les différences de goût et de style que présentent toutes ces exceptions, sont particulières aux vers ou aux strophes qui, dans les manuscrits récents, sont ajoutés aux vieilles chansons, telles que nous les connaissons par les vieux manuscrits.

Il est fort heureux pour cette étude que le Danemark, comparé aux autres pays scandinaves, possède les plus anciens textes des chansons. Nous avons en effet environ quarante manuscrits, contenant des collections de chansons antérieures à l'an 1700, et dont plus d'une dizaine sont antérieures à l'an 1600. Grâce aux dames de la noblesse qui les recueillaient, nous connaissons non seulement la forme de beaucoup de chansons, telle qu'elle était immédiatement après la fin du moyen-âge, mais encore les changements que le goût fit subir aux chansons au 16^{me} et au 17^{me} siècle. Quant à consulter les chansons de l'Islande et des îles Féroé, il y a une circonstance

qui semble conseiller de le faire avec prudence. Chez ces populations, le souvenir toujours vivant de la poésie de l'Edda et des Sagas a dû facilement se glisser dans les poésies de la dernière partie du moyen-âge, et y laisser des traces. Par contre, la connaissance de l'ancienne poésie islandaise avait complètement disparu en Danemark. Tandis qu'en dehors de la chanson populaire, il n'y avait, pour ainsi dire, pas chez nous d'autres poésies danoises, les chansons populaires de l'Islande ne font qu'une petite partie d'une grande littérature poétique des derniers siècles du moyen-âge. Il est donc naturel qu'une branche de cette poésie ait exercé une influence sur les autres, ou, en d'autres termes, que la chanson populaire ait reçu par là un cachet moins naïf et plus littéraire qu'ailleurs. De plus, des « savants » (*lærðir menn*), c'est-à-dire des ecclésiastiques, ont, dans ces îles, grandement contribué à développer cette poésie ou du moins à la conserver; elle a par suite pris un caractère qui la rend moins apte à servir de pierre de touche pour ce qui est authentique et ancien dans la chanson danoise.

Le poème diffère de la chanson. Les chansons du moyen-âge n'étaient pas des poèmes écrits dans un livre qu'on lisait, c'étaient des chansons sues par cœur, que chantaient une ou plusieurs personnes, et dont l'exécution était en outre mimique ou dramatique et accompagnée de danse. En la comparant à la chanson de notre époque le texte jouait un rôle considérable, on le chantait avec des gestes et se mouvait soi-même dans les rythmes que contenait la mélodie. Encore au 18^{me} siècle, nous voyons au théâtre royal de Copenhague des danseuses qui chantaient tout en dansant. C'était des restes de la vieille opinion que la musique et la danse sont inséparables. La danse (*danz*) était aussi en Islande, à l'époque des Sagas, le terme dont on se servait pour désigner une chanson.

Mais il s'agit d'examiner quel était le genre de l'ancienne danse. On peut établir comme certain que la danse

moderne par couples n'a été connue qu'à partir de la fin du 16^{me} siècle¹⁾. L'ancienne danse était celle où l'on marchait. Un premier danseur menait toute la bande des dames et des messieurs, qui se tenaient par la main²⁾. Les mouvements des danseurs étaient énergiques, on inclinait fortement la tête, on agitait dans tous les sens les bras et les jambes, on cherchait à exécuter dramatiquement le contenu de la chanson. C'est ainsi que sont dansées encore aujourd'hui les anciennes chansons par les hommes et les femmes aux îles Féroé.

Le sujet ne s'opposait jamais à ce que les chansons fussent dansées. C'est ainsi qu'aux îles Féroé toutes les chansons, soit érotiques, soit historiques ou religieuses, se dansent; rien n'empêchait le pasteur de danser aux noces en robe et en rabat. Nos recueils mentionnent à plusieurs reprises que les chansons de toute espèce se dansaient, par ex. aussi les chansons satiriques³⁾, comme c'était le cas pour les *Schnadahüpfel's* bavarois.

La danse commençait de la façon suivante: le premier danseur s'avancéait une coupe à la main, chantait une première strophe et invitait les autres à y prendre part. Là dessus on

¹⁾ Franz M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. I, p. 49 suiv. Vore Folkeviser p. 9—23.

²⁾ Nr. 220:

Det var om en Midsommers Nat,
Riddere og Svende skulde gaa paa Vagt.

I Lunden ganger den Ridderdans,
de danser med Blus og Rosenkrans.

For danser Hr. Iver under Sobel og Maar,
den fejreste Ridder i Kongens Gaard.

Kongen staar i Lofte,
han hører den Dans over Tofte.

«Hvem er den Ridder, der Dansen for træder,
hvem er den, der over de andre kvæder?»

³⁾ Comp. la chanson des fils du chevalier Lave de Lund imprimée dans Vore Folkeviser p. 20—21.

s'alignait, on répétait le refrain chanté par le premier danseur, et l'accompagnait dans sa diction. Il est évident que nous avons une réminiscence de cette façon de dire la chanson dans le premier vers caractéristique conservé dans plusieurs chansons, par exemple dans le n° 75, de l'ouvrage cité plus haut de Grundtvig.

(Strophe 1.) Seigneur délivre-nous de la crainte et de la douleur de notre âme; le cœur de celui qui souffre d'un chagrin secret est bien malade.

(Refrain.) Seigneur délivre-nous de notre crainte.

(Strophe 2.) Sire Pierre courtisa la petite Mette pendant cinq longs hivers, mais il n'obtint jamais d'elle une réponse satisfaisante.

(Refrain.) Seigneur délivre-nous de notre crainte¹⁾.

On voit donc que la première strophe est une introduction à la chanson, introduction qui n'a rien affaire avec le récit et le reste du texte, si ce n'est qu'elle en donne le ton fondamental et fixe un refrain qui suit chaque strophe. Mais cette strophe d'introduction est souvent d'un rythme, d'une versification tout autre que le reste (voyez les nos 129²⁾, 142,

¹⁾ 1. Herre Gud løse vel vor Angest
og Sorgen af vort Bryst:
i hvem som haver en lønlig Sorg,
hans Hjerte det er vel tørst.

Herre Gud løse vel vor Angest!

2. Herre Peder han bad stolt Mettelille
i fulde Vintre fem:
ikke kunde han god Ansvar faa
i nogen af alle dem.

Herre Gud løse vel vor Angest!

²⁾ 1. Det er i Nat Vaage-nat,
der vaager i hvem som vil:
der vaager hin stolten Signelil under saa grønne.

2. Stolt Signelil spurgte sin Moder saa brat:
— *der vaager i hvem som vil* —

«Maa jeg gaa at vaage i Nat?»
— *der vaager hin stolten Signild under saa grønne.*

146, 155¹⁾); elle est lyrique, tandis que le restant est épique. C'est évidemment là la première strophe du premier chanteur, celle qu'il chante la coupe à la main, et par laquelle il engage à prendre part à la danse et au chant, et indique le refrain que tous doivent chanter.

Quand la chanson ne possédait pas une telle introduction, on commençait par le refrain. Le plus ancien manuscrit que nous ayons d'une chanson (n° 67), met le refrain en première ligne²⁾ et, aux îles Féroé, on chante d'abord le refrain, comme fixant le mouvement des danseurs.

Mais l'influence que la danse a exercée sur la forme de la chanson se manifeste aussi d'une autre manière. Je veux parler d'une versification curieuse qu'on rencontre dans quelques chansons (Grundtvig n° 3, 90, 20; Kristensen³⁾ I. 65, II. 11, 27); on y remarque une différence étrange entre le groupe du premier et du troisième vers et celui du deuxième et du quatrième⁴⁾. Les premiers courent pour ainsi dire à perte

1) Jeg tør ikke om lysten Dag udride:
jeg bær for saa stolt en Jomfru baade Sorrig og Kvide,
de kjender min Skjold saa vide.

Det var Junker Laurids,
haver sig en Jomfru fæst:
de haver hende i Kloster givet,
den Sorrig ganger hannem næst.
De kjender min Skjold saa vide.

2) *Drømth haffuer mik om jomfrwer i alle naath.*
Thet wor herræ Peder,
han taler till swene tw:
«Kwnde i mik stolz Ose-lille
meth fager talen fa?»
Drømth haffuer mik om jomfrwen alle nath.

3) E. T. Kristensen. Jydske Folkeviser. 1871—89. I—III.

4) Nr. 90:

«Du stat op, stolten Elselille,
luk op Din Dør!
jeg kan saa vel Jesu Navn nævne
som jeg kunde før».

d'haleine, tandis que les derniers s'avancent d'un pas lourd et en mesure. On pense au changement de mesure particulier aux vieilles mélodies, où, par exemple, après une courte série de tons dans la mesure $\frac{3}{4}$, les suivants sont dans la mesure $\frac{2}{4}$. En tout cas, on est porté à croire qu'il y a eu un changement dans la danse à chaque vers ¹⁾.

Nous allons maintenant examiner la place esthétique et littéraire des chansons. Il faut à cet égard faire remarquer le contraste curieux qui existe entre la poésie danoise et la poésie allemande au moyen-âge. Non seulement nous autres Danois, nous n'avons pas eu de *Minnesang*, mais notre poésie populaire diffère essentiellement de la poésie populaire allemande. Les chansons danoises ont toujours un caractère épique, tout ce qui est subjectif en est exclu, le récit ne souffre jamais d'un mélange des idées particulières de l'auteur. On y chante la force guerrière, la fidélité, l'amour, mais jamais comme des idées abstraites; ce

Op staar stolten Elselille
 med Taare paa Kind:
 saa lukker hun den døde Mand
 i Buret ind.

Nr. 209:

Og saa førte de den unge Brud
 i Hr. Renoldts Gaard:
 der var ikke det røde Guld
 for Legeren spart.

Saa fulgte de den unge Brud
 i Salen ind:
 for gik Ridder og Svende,
 de bar hendes Skind.

Og saa satte de den unge Brud
 paa Brude-Bænk:
 frem gaar Ridder og Svende,
 de bar hender Skjænk.

¹⁾ Vore Folkeviser p. 116—117, 143—146.

sont des personnages qui nous présentent sous forme plastique l'image de ces qualités. Le sentiment n'a point le dessus, et la fantaisie des auditeurs est occupée par l'action. Pourtant les chansons éveillent toujours des sentiments d'une nature spéciale, une sensation particulière. Le but du récit est d'éveiller un tel sentiment, mais cela se fait d'une manière si peu apparente qu'on ne s'en aperçoit pas, et le sentiment n'en souffre pas.

Nous n'avons rien de semblable aux chansons d'amour des Allemands, à leurs *Tagelieder*, à leurs chansons sur la nature, à leurs chansons à énigmes, à celles qui sont chantées par les voyageurs, les militaires, les personnes des différentes classes, etc. J'ai cité les chansons à énigmes et je fais observer à cette occasion qu'il peut s'en trouver aussi dans nos chansons (n° 18 Svend Vonved), mais uniquement comme des parties du contenu épique. Dans les chansons qui roulent sur les événements historiques, on aperçoit bien moins qu'en Allemagne le point de vue subjectif de l'auteur et l'élément politique. Nos chansons sont longues; elles ont rarement moins de vingt strophes, les chansons allemandes sont souvent des transports lyriques de quelques strophes. Les Allemands chantent ordinairement une jeune fille, un jeune homme en général, tandis que nos chansons chantent un personnage dont le nom s'y trouve indiqué, par exemple: la petite Kirsten, la fière Else, sire Pierre, sire Lauge Stison.

Si l'on examine de plus près à quel degré le côté subjectif apparaît dans la chanson danoise, on verra ce qui suit: La première strophe de la chanson ne commence pas par le vers: «je m'en vais vous chanter une chanson» (*Jeg vil Eder en Vise kvæde*), comme bien souvent c'est le cas en Allemagne¹⁾; ce ne sont que les chansons récentes, en très

¹⁾ Talvj, Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volklieder germanischer Nationen p. 340; Vore Folkeviser p. 39.

petit nombre, dont le commencement est autre. Même dans la strophe d'introduction, mère du refrain, on n'entend que fort rarement un « moi » (jeg), quoiqu'elle ait d'ailleurs un caractère subjectif, et bien qu'en nommant quelquefois les personnages comme connus de l'auteur ou des auditeurs, elle rapproche les événements de ceux-ci¹⁾. En tout cas, ce caractère subjectif s'arrête à la deuxième strophe, et dès lors on n'entend jusqu'à la fin de la chanson que le récit objectif où le poète et le chanteur n'intercalent jamais de raisonnements. Dans le dernier vers, le poète n'annonce pas davantage que la chanson est finie. Les chansons évitent de faire paraître une subjectivité ailleurs que dans le refrain.

Il y a cependant quelques exceptions qui ne font que confirmer la règle générale. C'est ainsi qu'on raconte dans la chanson 82 comment Ribolt enlève sa bien-aimée Guldborg, mais est rattrapé par le père et les frères de cette dernière et contraint de lutter avec eux; ce n'est que quand Guldborg, oubliant sa promesse de ne pas prononcer le nom de son fiancé, s'écrie: « Ribolt, épargnez mon frère cadet », ce n'est qu'alors, dis-je, que les forces manquent à Ribolt; il est blessé et meurt, sa fiancée se suicide. Dans le n° 83, Hildebrand et Hilde, on raconte comment Hilde, interrogée par la reine sur la cause de son chagrin, répond qu'il lui est arrivé quelque chose d'analogue à ce qui est raconté de Guldborg. La reine lui découvre que Hildebrand était son fils et

¹⁾ Nr. 202. Oluf et Asser Hvid:

Her holder uden for vor Gaard
de ærlige Mænd;
her er to Jomfruer inde,
de vunde dem ei ind.

Hr. Oluf og Hr. Asser Hvid
de taled til Smaadrenge to:
«Og I skulle os de stolte Jomfruer
med faver Tale faa.»

Her er to Jomfruer inde.

Hilde meurt dans ses bras. On a donc encadré le récit cité en premier lieu, et le personnage principal s'est éloigné des auditeurs de la chanson par ce cadre qui s'est glissé entre eux.

La même particularité se retrouve dans la chanson 55, La jeune fille changée en loup (comparée au n° 58, La jeune fille changée en daim), et comme troisième exemple on pourrait citer les n°s 270 et 271, comparés aux n°s 272 et 273. Les chansons qui contiennent réellement un monologue sont complétées d'une certaine manière par d'autres chansons, où le monologue est intercalé dans le récit et où, au commencement et à la fin de la chanson, on parle à la troisième personne¹).

Dans plusieurs chansons on trouve une particularité fort singulière; les premières strophes ou la première moitié de la chanson est une narration subjective, tandis que plus tard cette subjectivité se change en une troisième personne: le chevalier ou la demoiselle. C'est un trait particulier à plusieurs chansons; la subjectivité, le moi, peut disparaître soit plus tôt, soit plus tard dans les différentes formes, mais le récit se termine toujours à la troisième personne (voir les n°s 56, 180, 239, 254; dans la collection de Kristensen I. 78, 79; II. 6, 54.

On ne saurait émettre un doute sur cette manière de chanter les chansons, puisque celles recueillies de nos jours par l'instituteur E. Tang Kristensen ont été chantées devant lui par les paysans du Jutland de cette façon.

Ces différentes particularités nous conduisent à quelques considérations générales. Une narration subjective n'a évidemment pas été goûtée par cette poésie naïve. Elle devait aussi, d'après les particularités des chansons, présenter beaucoup d'inconvénients. Il ne faut pas oublier que les chansons sont fort

¹) Comp. les observations de Grundtvig, Folkeviser II. 390, V. 289. Udsigt over den nordiske Oldtids heroiske Digting, 79 suiv.

dramatiques et contiennent des répliques de tous les personnages qui y figurent, tandis que, en général, on ne dit pas quel est celui qui parle, ce dont ne doutent cependant jamais les spectateurs. Si le héros de la chanson est en même temps celui qui raconte, et s'il faut qu'il s'entretienne avec un autre interlocuteur, il sera difficile de faire paraître les répliques du personnage principal comme telles, de façon qu'elles se séparent du reste du récit sous forme subjective, à moins qu'on ne veuille se servir du «dis-je» peu heureux. En d'autres termes, la vigueur dramatique disparaîtra, l'impression vive s'effacera à cause des nombreux «moi». De plus, le récit subjectif n'est pas possible là où il y a un dénoûment tragique, puisque celui qui chante ne peut pas raconter sa propre mort.

Mais il faut surtout tenir compte de la répugnance bien naturelle qu'on éprouve à entretenir tout le monde de sa propre personne, notamment quand il s'agit, comme dans nos chansons, de manifester ses sentiments intimes. Quand, de nos jours, le poète B. S. Ingemann se disposait à écrire ses mémoires, il chercha longtemps comment il apparaîtrait devant le public autrement que comme un pénitent devant son confesseur, et en trouva le moyen en mettant «lui» au lieu de moi. C'est sous des impressions pareilles qu'agit le poète naïf, le sentiment n'est par étalé directement, mais il est le noyau de l'action. C'est pourquoi la romance épique-lyrique est devenue la forme la plus ordinaire de la poésie populaire¹⁾, et la chanson populaire des pays scandinaves en suit presque toujours les traces.

Quand cette forme n'existe pas, nous avons le droit d'y voir une exception. Il est donc facile de comprendre qu'après s'être servi d'une forme subjective, on ait souvent pu sentir comme le besoin de s'effacer, en faisant en sorte que

¹⁾ Comp. M. Berger dans la Zeitschrift für deutsche Philologie vol. XIX p. 443.

la narration fût un compte-rendu, raconté à une tierce personne, non pas à vous, qui écoutez.

Il faut expliquer de la même manière les chansons où le « moi » se change insensiblement en un « lui ». Dans quelques-unes, le « moi » apparaissant dans l'introduction, où le chanteur est en rapport direct avec l'action, peut se reproduire dans les premières strophes qui suivent; mais toutes les chansons ne s'expliquent pas par un pareil changement. On ne peut l'interpréter comme un cas fortuit, ni comme une négligence de la part du copiste, puisque de nos jours nous voyons que la chose se passe de même dans les chansons des paysans. Il ne reste pas d'autre issue que de l'expliquer comme une particularité se rattachant à la poésie populaire et à la manière naïve de chanter. L'enfant et les domestiques nègres ont un désir semblable de substituer leur nom au « moi ». ¹⁾ Le chanteur populaire s'efface à mesure que la chanson avance, et finit par devenir une tierce personne. Il faut remarquer que c'est toujours le « moi » qui disparaît; l'évolution contraire n'a pas lieu, c'est-à-dire la troisième personne ne se change jamais en un « moi ». Si le changement reposait sur un cas fortuit ou sur une négligence, le phénomène contraire aurait dû apparaître aussi dans les chansons, mais tel n'est pas le cas.

En parcourant les chansons danoises peu nombreuses où se trouve une narration subjective, on aura l'occasion de faire diverses observations. Le n° 91, Le revenant de Hedeby, n'est apparemment qu'un fragment, mais la fin qui y manque, nous la retrouvons dans une chanson populaire norvégienne, où cependant le récit subjectif se change à la fin en narration à la troisième personne ²⁾. La chanson 53, La plainte du

¹⁾ Comp. Jacob Grimm, *Kleinere Schriften* vol. III p. 241 suiv. Burdach dans *Zeitschrift für deutsches Alterthum* XXVII. 351. Vore Folkeviser p. 48—54.

²⁾ Bugge, *Gamle norske Folkeviser*, Nr. 15.

jeune homme, semble être une chanson allégorique et lyrique du temps de Frédéric II, et toute cette époque a un ton pessimiste et sentimental. Le n° 57, Le rossignol, n'est pas du tout une chanson populaire, mais bien une chanson de rue traduite de l'allemand, appartenant au 17^{me} ou au 18^{me} siècle et non pas au moyen-âge. La charmante chanson: «Je reposai ma tête sur la colline des Elfes» (Jeg lagde mit Hoved til Elverhøj, n° 46), par son lyrisme rêveur et son contenu, qui n'a rien d'épique, appartient évidemment à l'époque de la Réforme. Quelques autres chansons révèlent par l'amas des images, par l'usage des proverbes, par les expressions parallèles et par le ton plaintif, le seizième siècle¹⁾.

C'est ainsi que même le peu de chansons racontées subjectivement présentent des particularités qui démontrent qu'elles sont plus récentes.

Nous avons cependant encore à parler du vers où se trouve le «moi», et qui revient par centaines de fois dans les chansons: «Par Dieu je le dirai» (Det vil jeg for Sandingen sige). Nous voici sur un terrain tout autre. Ce vers n'a aucun rapport avec la chanson originale, mais est dû à la manière dont les chansons nous ont été conservées. En cherchant, on trouvera que quand il existe plusieurs formes de la même chanson, il y a eu, dans un autre texte, au lieu de ce vers, un autre vers dont le premier a pris la place. On ne peut douter que des vers comme: «Il se fiança à la demoiselle Adeluds, c'était une si charmante jeune fille», ne soient les véritables, tandis que les vers: «Par Dieu je le dirai, il se fiança à une si charmante jeune fille», ne le sont pas. Il en est de même des vers: «à chaque boucle de cheveux qu'elle peignait, elle versait de chaudes larmes», qui sont les véritables, tandis que les vers: «Je le dirai par Dieu, elle versait de chaudes larmes» ne le sont

¹⁾ Vore Folkeviser p. 54—61.

pas davantage¹⁾. On peut le faire voir en beaucoup d'endroits²⁾, ce n'est que quand la mémoire a fait défaut que l'on a eu recours à de telles chevilles. Il serait absolument impossible que le «moi», qui est exclu de la plupart des chansons où ce vers se trouve, se fût réservé ce seul vers pour satisfaire son besoin de s'exprimer. Le manque d'originalité du vers se fait également remarquer en ce qu'il ne se trouve jamais à la même place dans les différents textes de la même chanson. Il est en outre caractéristique que, dans les strophes où se trouve ce vers, la valeur poétique du texte décline et les expressions en deviennent fades, tandis qu'après cette affirmation, on s'attendrait au contraire à plus de force dans l'expression. Ce vers accompagne souvent les strophes répétées, où la même chose insensiblement modifiée est reproduite dans la strophe sui-

¹⁾ Nr. 33:

B 11. Det var German Gladensvend,
han red sig under Ø:
fæsted han Jomfru Adeluds,
hun var saa væn en Mø.

A 14. det vil jeg for Sandingen sige,
han fæsted saa væn en Mø.

B 24, C 27, E 22. Hun tog ud en Kam af Guld,
hun kæmmed hans favre Haar:
hver en Lok hun redte,
hun fældte saa modige Taare.

D 20. det vil jeg for Sandingen sige:
hun fældte saa modige Taare.

Nr. 20:

A 10. Der de komme i Søen ud,
det lysted dennem fuldt vel at være;
det vil jeg for Sandingen sige:
de vunde baade Pris og Ære.

B 12. ihvor de kom i fremmed Land,
de vandt baade Pris og Ære.

²⁾ Vore Folkeviser; p. 61—71.

vante¹⁾. Par la façon dont sont chantées les chansons aux îles Féroé, on sait comment la même strophe, toutes les fois que la mémoire du premier chanteur fait défaut, est répétée, avec un petit changement, pour que le chanteur ait le temps de réfléchir. Quand il s'agit de former une telle strophe, le vers dont nous avons parlé conviendrait fort bien. Il faut également se rappeler que, dans la récitation des chansons runiques de la Finlande²⁾, il y a toujours deux personnes en action, et que chaque vers chanté par l'une d'elles est répété par l'autre, en subissant une légère modification; on intercale dans le vers répété un: à la vérité, en effet, bien, dis-je, tu as dit, etc. Il s'ensuit que ce vers est bâtard et doit être supprimé si l'on tient à reproduire le vrai texte.

Le refrain peut différer. Il peut être l'idée principale de la chanson et en quelque sorte le titre, ou peut appeler l'attention des auditeurs sur une particularité qui ne peut être comprise qu'à la fin de la chanson; il peut en outre donner le ton fondamental, et nous en trouvons un exemple dans les fréquents refrains lyriques qui vantent la beauté de la nature, du printemps et du jour. D'autres refrains ont rapport à la danse, à l'équitation, au maniement de la rame, en un mot aux circonstances dans lesquelles la chanson est chantée. Par contre, les exclamations

¹⁾ Nr. 145:

B 24. Det var Konning Erik,
han ud af Vinduet saa:
«Hisset ser jeg Her Marsti,
han holder paa Ganger graa.

25. Hisset ser jeg Her Marsti,
han holder foruden vor Gaard:
og det vil jeg for Sandingen sige:
han glimmer som Duen hin blaa.»

²⁾ Gustaf Retzius, Finska Kranier, jämte några natur- och literaturstudier p. 132 suiv. Vore Folkeviser p. 72.

Eia! haa, haa! si fréquentes dans les chansons allemandes n'y apparaissent jamais.

Le refrain produit un certain repos; tandis que le texte s'avance, le refrain reste en place et contemple. C'est ce qui donne le temps aux spectateurs de saisir le récit fait dans chaque strophe, et donne à celui qui dirige le chant le temps de se recueillir. Dans le refrain, le chanteur a l'occasion de faire des exclamations lyriques. C'est ici qu'il peut faire des vœux, émettre des maximes générales, ou moraliser, ce qu'il ne fait jamais dans le récit même. Le chœur chantait également le refrain, les auditeurs prenaient donc part à la partie subjective de la chanson, où le sentiment s'exprime directement, et manifestaient ainsi leur intérêt.

Il faut considérer comme des exceptions les refrains qui changent après chaque strophe (genre qui d'ailleurs est rare), et qui par là sont mis en rapport avec le texte des différentes strophes¹⁾. Cet ajustement continué amène quelque chose de banal et de subtil, et il n'est pas laissé de repos au chanteur, qui chaque fois doit chanter le refrain de concert avec les autres et en donner la forme. En parcourant les manuscrits, on remarquera que de tels refrains variés n'appartiennent qu'aux textes récents.

Plusieurs chansons ont sans doute été chantées par deux premiers chanteurs, s'aidant mutuellement, comme cela a lieu chez les paysans des Ditmarches et ailleurs. De cette façon, on obtenait un excellent concours entre les différents facteurs. Ainsi, dans plusieurs cas, un chanteur chantait la première strophe, et le chœur chantait le refrain, après quoi un autre chanteur répétait la moitié de la première strophe, et chantait ensuite la

¹⁾ Nr. 28:

- Strophe 1. Vare jeg saa vis! sagde Ranild.
 — 2. Jeg ræddes ikke stort! sagde Ranild.
 — 3. Det fortryder og mig! sagde Ranild.
 — 4. Saa vilde jeg og gjøre! sagde Ranild . . .

strophe suivante, le chœur répétait de nouveau le refrain et le premier chanteur reprenait ensuite la moitié de la deuxième strophe, etc. (tels sont les n^{os} 14, Memering¹⁾; 83, Hildebrand et Hilde; 146, Les filles du maréchal Stig). Là où se trouve un double refrain, un après le premier vers, un autre après le second, dans une strophe de deux vers, l'un semble avoir été chanté par les jeunes gens, et l'autre par les jeunes filles²⁾.

Je crois que le refrain doit être considéré comme une partie inséparable des chansons scandinaves, en d'autres termes, que là où le refrain manque, la chanson n'est pas du moyen-âge, ou bien le refrain a été perdu. Quelque général que soit le refrain dans la poésie populaire des différents pays, nulle part il n'a été si intimement lié aux chansons populaires que dans le Nord, ce qui ressort également du caractère strictement épique des chansons, où le besoin d'un refrain lyrique se faisait sentir le plus vivement. En les examinant de plus près, on verra que la plupart des chansons manquant de refrain peuvent être regardées comme suspectes. La chanson

-
- ¹⁾
1. Memering var den mindste Mand,
som født var paa Karl Kongens Land.
Min skjønneste Jomfruer.
Den mindste Mand,
som født var paa Karl Kongens Land.
 2. Før han blev til Verden baaren,
da vare hans Klæder til ham skaaren.
Min skjønneste Jomfruer.
Til Verden baaren,
da vare hans Klæder til ham skaaren.
 3. Før han nam at gange,
da bar han Brynjen tunge.
Min skjønneste Jomfruer.
- ²⁾
189. { (les filles): Forglem ikke mig!
(les garçons): Hun traad saa herlig!
 115. { (les chevaliers): Her holder Hertugens Mænd.
(en demoiselles): De komme ei end.
 244. { (les dames): Træder vel op, Ædeling!
(les chevaliers): Man skuld ære de Jomfruer i Dansen!

39, Agnete et le triton, n'a été composée que vers 1750. Rien n'en trahit l'ancienneté dans le pays, et beaucoup de particularités en montrent l'origine allemande. Le n° 5, La vengeance de Grimild, qui roule sur la chute des Nifflings, ne se trouve que dans un manuscrit d'environ 1580, et les expressions en sont très souvent incompréhensibles, tandis qu'en les traduisant en allemand le sens se présente aisément¹⁾. Beaucoup de vers concordent entièrement avec des vers du Nibelungenlied, la versification en est la même que celle de l'épopée allemande, tandis que, dans aucune autre chanson danoise, on ne s'en est servi. Ce n'est donc pas une chanson faite pour être chantée, mais bien une traduction faite par écrit, probablement par une dame noble d'après ce que lui avait chanté un serviteur allemand.

La chanson 57, Le rossignol, est une chanson de rue du siècle dernier, et le n° 258, La belle Anna, a été traduit au 16^{me} siècle d'après une chanson allemande. En réalité, les nos 15, Le moine chauve; 101, La petite Karen (Sainte Catherine); 254, Fidèle comme de l'or, n'ont aucun rapport avec la poésie populaire danoise. Quant à la chanson de la petite Karen, elle présente encore une particularité: elle est écrite en une versification différente de l'ordinaire, et qui n'a pénétré dans le pays que dans des siècles plus récents²⁾.

Le résultat de ces recherches est donc que fort peu de chansons manquent de refrain, et cette dernière particularité les désigne comme des chansons qui n'appartiennent pas au moyen-âge, ni à la poésie populaire danoise. Ou bien elles ont été introduites dans les derniers siècles, ou bien elles sont des traductions qui ne sont pas faites pour être chantées.

¹⁾ Comp. sur cette chanson Sophus Bugge chez Grundtvig, Folkeviser IV., 595 suiv. Gustav Storm, Sagnkredsene om Karl den Store, p. 197 suiv. Döring dans Höpfner und Zacher, Zeitschrift für deutsche Philologie II, p. 274. Vore Folkeviser, p. 92—101.

²⁾ Vore Folkeviser, p. 101—112, 114—116.

Quant à la rime, les chansons ne se servent pas toujours de la rime pleine, où, après la voyelle, les consonnes suivantes correspondent; la voyelle même pouvait varier; la ressemblance du son et l'harmonie étaient donc produites par une certaine analogie de consonnes. Fort rarement ou jamais, on ne se servait d'une diphtongue dans la rime (*Veï — ei, Feide — Leide, havde — lagde*), et des rimes comme *undre — dundre, vandre — andre, Bjerg — Dværg, Borrig — Sorrig, Konster — Blomster*, ne se présentent presque jamais; par contre, on les trouve dans les romans rimés.

L'allitération n'est jamais employée. Le fait souvent cité que l'allitération, si fréquente dans la poésie noroise, se retrouve dans les chansons, repose sur une méprise. Naturellement on se sert encore de nos jours de l'allitération dans la prose et dans les vers, quand on recherche l'harmonie ou la force, mais elle n'apparaît pas d'une manière consciente dans les vieilles chansons. Dans la chanson 72, où l'on a voulu voir l'allitération, ces lettres, formant la rime, qu'on cite, ne se trouvent que dans des syllabes qui ne portent pas l'accent tonique; en d'autres termes, il n'y a pas d'allitération. Tout au contraire, on peut prouver à l'aide des manuscrits que c'est à l'époque savante (1550—1700) que l'on orne les anciens textes en y ajoutant des allitérations; c'est ainsi que l'illustre littérateur Anders Sørensen Vedel, qui, le premier, en 1591, a publié une édition des chansons, y a ajouté de nombreuses allitérations (nos 130¹⁾, 156, 194). L'emploi de l'assonance,

¹⁾ On trouve dans l'ancien texte:

B 9. Ingen Fugl flyer saa snart under Sky,
som Hr. Nicholas rider igjennem den By.

et dans l'édition de Vedel:

C 13. Ingen Fugl fløyer saa fast under Sky,
som Hr. Nielus rider sin Ganger gjennem By.

c'est-à-dire la concordance des voyelles principales de deux mots, est bien plus général que celui de l'allitération.

Dans le refrain, on trouve plus souvent l'allitération que dans le corps de la chanson, ce qui s'explique parce que les refrains n'ont pas de rimes finales comme ornement. Mais là aussi l'emploi des assonances est plus fréquent¹⁾. Et on y trouve un certain parallélisme de construction, un rythme qui vous berce et qui produit souvent une singulière impression mélodique et pleine de charme²⁾.

Nous allons maintenant examiner jusqu'à quel degré les chansons se maintiennent dans ce champ épique à fond lyrique, qu'elles ont choisi comme domaine. Ces recherches devront d'abord s'occuper du rapport de la chanson à la nature.

La nature n'est dépeinte dans les chansons que comme fond. Ce sont tout au plus des phrases comme: tard dans la soirée, quand survint le crépuscule, ou la première heure où le coq chante. L'endroit est toujours désigné en toute généralité; dans l'île, sur le versant de la colline, dans le verger, sous les tilleuls, dans la roseraie, à la barrière du château, sur la plaine verte. Des fleurs, on ne cite que la rose, mais sans mentionner les épines réalistes, et les lis. Ce

¹⁾ Nr. 8. Men Kongen raader for Borgen.
 — 35. Maatte jeg *en* med de *vaneste* fange!
 — 59. Den Rosen vilde han love.
 — 79. Saa haver hun lagt hans Hjerte udi Tvang.
 — 80. Saa vel da forganges vor Angest.
 — 84. De danske Fruer udi Dansen.
 — 84. Det volder min egen Rose: min Hjerte haver ei Ro.
 — 127. Saa let da ganger der Dansen.
 — 206. Der min Fole render igjennem Skove.
 — 231. Alt om en Sommerens Morgen.
 — 260. Denne Sorg haver I mig voldet, Herre.
 Abrahamson Nr. 146. Thi sørger hun for hannem saa lønlig.

²⁾ Nr. 45. Men Linden hun løves.
 — 66. Imod saa blid en Sommer.
 — 84. Det volder mig den ene, som jeg haver Agt paa.

n'est que dans le refrain que la joie de la nature ressort davantage, mais elle ne s'étend jamais à ses différentes particularités. Là résonne la joie que font naître le tilleul, l'arbre le plus célébré dans les chansons¹⁾, le printemps et l'été. Les oiseaux chantent, mais leurs noms ne sont pas indiqués, et ce n'est que dans les chansons les plus récentes qu'on nomme le rossignol. Dans les couleurs, il n'y a que peu de naturalisme; les expressions consacrées reviennent. Les bras de la vierge sont blancs comme la fleur de lis, parfois le cheval est blanc comme les murs (*murehvid*), mais partout, dans les chansons, on rencontre le blanc argent et l'or rouge. Les yeux de la reine mourante Dagmar sont rouges comme le sang; dans d'autres circonstances, le rouge est généralement comparé à la rose. Le sol est noir, la bruyère est noire: «Qu'est ce qui est plus noir que la prune?» demande Svend Vonved et on lui répond: le péché. «Plus noir que la prune» est d'ailleurs une expression empruntée aux langues romanes. «Bleu comme le pigeon» se présente une fois. Bref la collection d'images reposant sur la couleur est limitée, et n'est pas du tout réaliste. Dans le refrain, la joie de la nature apparaît, et comme la première strophe de la chanson, nous l'avons vu, est en rapport intime avec le refrain, la nature peut également y être chantée. Au reste une telle introduction peignant la nature, qui est si commune dans toute poésie populaire, est fort rare dans les chansons danoises. De même que le lyrisme des chanteurs ne se contente que fort rarement d'images de la nature, de même il ne se sert jamais de la nature dans un but allégorique, cette poésie ne rendant, en général, pas les pensées par des images.

Après la nature, examinons le point de vue religieux des chansons. Nous rencontrons en premier lieu les chansons

¹⁾ Joh. Steenstrup, *Normannerne*, I, p. 182 suiv.

légendaires¹⁾, pour lesquelles Svend Grundtvig semble avoir eu une certaine prédilection. J'avoue qu'à l'égard de ces chansons j'ai des doutes critiques. Il est certain qu'au moyen-âge, on a composé en Danemark des chansons légendaires. Quelques-unes des chansons conservées datent sans doute de cette époque, et c'est peut-être à elles que l'évêque Pierre Palladius (1550 environ) fait allusion dans son livre de tournées pastorales, où il défend aux joueurs de fifre de chanter leurs chansons sacrilèges sur l'invocation des saints aux banquets et aux noces. Cependant il manque de preuves pour un assez grand nombre d'entre elles. Elles paraissent au 18^{me} siècle dans des feuilles volantes, et la forme n'en est pas telle qu'elle puisse prouver leur ancienneté.

Il est vrai que la rupture avec le catholicisme a été si entière chez nous, que tout ce qui portait des marques de la vieille foi a eu beaucoup de peine à subsister. Cependant il est singulier qu'aucune des chansons ne se trouve dans les manuscrits; beaucoup d'entre elles ne sont, à vrai dire, que fort peu catholiques. Par contre, on peut très bien supposer qu'une nouvelle série de chansons légendaires ait pénétré dans le pays au seizième et au dix-septième siècle. Nous savons que de nouveaux genres de chansons y furent introduits à cette époque. Rien n'empêche, semble-t-il, que nos soldats, pendant la guerre de Trente ans, nos troupes au service de l'étranger, nos marins dans les ports étrangers, sans parler de beaucoup de guerriers et d'artisans immigrés, n'aient pu faire connaître de telles chansons. Comme les anciens textes nous manquent, l'histoire de ces chansons nous échappe. J'ai seulement une certaine crainte que ce qu'on prétend être ancien ne le soit pas²⁾.

¹⁾ J'appelle ainsi les chansons qui contiennent une légende.

²⁾ En tout cas, la légende proprement dite doit être regardée comme étant plus éloignée de la poésie populaire. Mais plusieurs auteurs allemands refusent de reconnaître toute chanson religieuse ou cléricale comme appartenant au domaine lyrique de la poésie populaire allemande

Abstraction faite des chansons religieuses et légendaires, la règle générale pour toutes les autres, c'est que quelque merveilleux que soit un évènement, il ne se fait jamais de miracles, comme l'a dit aussi Svend Grundtvig dans une de ses admirables introductions (no. 64). Ce n'est pas en invoquant Dieu ni les saints que le chevalier ou la jeune fille métamorphosés recouvrent leur forme première, ce n'est pas en faisant le signe de la croix ni en lisant dans la Bible que le mal disparaît. L'intervention de la Vierge ou des saints n'est pas nécessaire; ce qui guérit et ce qui transforme, ce qui attire le froid amant vers l'amante passionnée, ce sont les moyens secrets, les nombreuses inventions de la superstition, ce sont des signes, des mots mystérieux. Les runes ont un pouvoir merveilleux pour séduire; dans le nom d'une personne est contenue sa vie, et l'on peut agir contre ce nom ou en sa faveur comme envers la personne elle-même. Dans un baiser réside une vertu magique qui rompt un enchantement, de même qu'en buvant le sang chaud d'un homme et en mangeant sa chair on se métarmorphose.

Ce qui en diffère est dû à une addition. Dans la chanson 52, Anders Vedel a ajouté une invocation au Fils de la Vierge pour produire une métamorphose, ce qui n'a point lieu dans la chanson originale; de même ce n'est que dans les formes récentes de la chanson 238, Le jeu de dés, qu'on trouve une intervention du Ciel. Ce qui particulièrement est chrétien ou catholique n'apparaît jamais dans les chansons. Même dans l'emploi du nom du Seigneur il y a une étrange modération. Les chansons diffèrent donc beaucoup des romans rimés, dans lesquels on rencontre souvent des allusions aux dogmes et

(par ex. Vilmar). Même Boehme dit: «On ne peut pas appeler les chansons religieuses de véritables chansons populaires, même quand elles évitent toutes les particularités de l'église et ne sont que des poésies religieuses. Il y manque le vrai ton populaire et avant tout la naïveté.» *Altdeutsches Liederbuch* p. XLVI, 676. *Vore Folkeviser* p. 154—155.

aux préceptes catholiques, et où la langue rappelle souvent le langage de l'Eglise. Ce qui précède ne permet pas bien d'attribuer les chansons à des ecclésiastiques. En d'autres termes, il n'y a pas dans les vieilles chansons de signe indiquant comme auteurs des savants, des érudits ou des ecclésiastiques. On raconte dans une chronique du Limbourg, de l'an 1370, qu'un moine lépreux était l'auteur de chansons et de mélodies excellentes, et qu'il n'y avait personne sur les bords du Rhin ni ailleurs qui pût l'égaliser. Il est possible qu'en Danemark aussi, il y ait eu des moines qui ont composé des chansons populaires; mais, en tout cas, elles ne présentent pas de traces indiquant une telle origine.

La marche complètement objective de la narration dans les chansons n'est jamais interrompue par une allocution aux auditeurs. Il est rare qu'elles se terminent par un vœu; ce n'est qu'au 17^{me} siècle que cela devient l'ordinaire, et c'est alors que s'établit la coutume de finir par une considération morale. Une chanson du moyen-âge peut très bien inculquer une moralité, mais celle-ci n'est jamais exprimée sous forme d'un commandement moral direct. C'est ainsi que la chanson 112, *Le sacrilège*, nous fait comprendre combien il est impie d'aller chasser les jours de fête, «dans la matinée sacrée de de Pâques», en nous racontant comment deux chasseurs en arrivent ce jour là à se quereller au sujet de leurs chiens et de leurs chevaux, et se tuent l'un l'autre. Dans les sept formes différentes de cette chanson, on ne trouve pas le mot final qui en indique la quintessence. Ce n'est que dans la huitième forme, datant du 17^{me} siècle, qu'un vers final engage à se rendre à l'église le dimanche.

Une idée qui n'est point exprimée dans nos chansons, c'est l'idée de la patrie. Elle ne se présente pas non plus dans celles de l'Allemagne¹⁾. Je dois pourtant faire observer

¹⁾ Boehme, *Altdeutsches Liederbuch* p. XL, XLII.

qu'il ne s'agit que de l'idée abstraite de patrie. Il est évident qu'il faut distinguer entre le sentiment que nous appelons l'amour de la patrie, et l'idée abstraite. Que ce premier sentiment s'y trouve tout entier, cela est hors de doute. Notre nationalité danoise a, au moyen-âge, été défendue contre les Vendes, les Allemands et les Suédois avec autant de courage qu'à n'importe quelle autre époque. Mais, chez nous comme ailleurs, le prince était le représentant personnifié du peuple, de ses désirs et de sa volonté; la lutte pour le pays se confondait avec la lutte pour le roi. Dans la littérature suédoise du moyen-âge, il en est de même. L'autonomie des différentes provinces était encore si grande qu'on ne peut guère s'attendre à trouver, à cette époque, un sentiment national suédois, au vrai sens du mot. Ce n'est qu'au 15^{me} siècle que l'amour de la patrie éclate davantage, et apparaît comme une haine de plus en plus forte contre les Danois¹). En Danemark, le sentiment national ressort davantage vers la fin du moyen-âge, spécialement vis-à-vis des Allemands, comme par exemple, dans les chansons sur Svend Felding, n° 31 et 32. La tradition d'Ogier le Danois n'est pas d'origine danoise, mais a été importée vers la fin du moyen-âge. Dans l'une des chansons sur ce héros (no. 17), qui ne date cependant que du 16^{me} siècle, il nous semble que le sentiment patriotique se fait aussi sentir.

Un certain groupe de chansons peut être désigné comme celui des chansons-romans, tels sont les n^{os} 49, Malfred et Magnus; 86, Flores et Marguerite; 87, Charles et Marguerite; 88, Le roi Apollon de Tyr, et, dans le recueil d'Abrahamson, les numéros 143, Axel et Valborg; 200, Thorkel Trundesøn. Elles sont souvent d'une longueur remarquable (environ 200 strophes), et l'unité d'action y est remplacée par une série d'aventures. L'intérêt dramatique a disparu, et elles se distinguent par de longues considérations, des essais de

¹) Henrik Schück, *Svensk Literaturhistoria* p. 85.

persuasion et une exactitude minutieuse. La morale en est souvent confuse; les héros n'osent faire ni le bien ni le mal, et la chanson 49, Malfred et Magnus, finit par ce dénoûment immoral que Magnus épouse les deux femmes qui prétendent à sa main. L'amour est sur le point de devenir langoureux et sentimental; en d'autres termes, ces chansons se rapprochent des romans rimés et traitent souvent la même matière qu'eux. Elles se servent souvent de personnages étrangers, et l'action s'y passe à l'étranger. A cause de leur longueur elles sont difficiles à retenir, et ont sans doute appartenu au répertoire des chanteurs de profession, les «jongleurs» (*legere*). Elles appartiennent en général à un genre secondaire de chansons.

Le style des chansons est fort simple et connaît peu les inversions. Les mots occupent la place qu'ils auraient occupée dans le langage ordinaire. La liaison des phrases se distingue par une grande simplicité. Les phrases parallèles sont les plus ordinaires et toutes les constructions compliquées sont évitées. La proposition incidente vient dans le vers suivant; quand la strophe contient quatre vers, les deux premiers forment généralement un tout; sauf dans des cas rares, le troisième vers n'est jamais lié au deuxième par la construction grammaticale. Chaque strophe forme un tout et il est tout à fait contraire à la nature des chansons d'avoir la proposition principale dans une strophe et la proposition incidente dans une autre. C'est par cette simplicité de construction que les chansons diffèrent du tout au tout du style des romans rimés. L'antithèse n'est presque jamais employée, elle a sans doute paru trop raide à l'auteur. La langue des chansons forme donc un contraste complet avec les proverbes, où l'antithèse, l'inversion, l'allitération et la langue courte et concise sont dans leur propre domaine. Les proverbes, les sentences, les idées générales, ne se trouvent pas dans notre poésie populaire.

Les chansons se distinguent par leur construction dramatique. C'est ainsi que souvent l'introduction est faite de main de maître; en quelques vers, l'auteur nous conduit en pleine action, de façon cependant à nous faire croire que nous y sommes arrivés insensiblement¹⁾. On ne peut se figurer un plus grand contraste que celui qui existe entre ces charmantes introductions et celles des chansons de rue, plus récentes: «Je vous chanterai une chanson». Nous avons parlé, dans ce qui précède (p. 13), d'une autre sorte d'introduction, par laquelle l'auteur, d'une manière plus vague, et par quelques accords, nous conduit dans le domaine des pensées et des sentiments sur lesquels repose le reste de la chanson.

La véritable narration dramatique ne raconte pas tout ce qui se passe. Elle ne tend pas à être complète, mais à rendre tout vivant et clair pour le lecteur. On passe tous les intermédiaires et ne raconte que ce qui est le plus saillant; par là on atteint la véritable énergie dans la narration. Ce que juge, ce que pense une personne est dit brièvement; c'est par leurs actions que nous apprenons à connaître les héros, les chevaliers, leur caractère et leurs particularités. Les chansons sont rarement descriptives. La

¹⁾ Par exemple n° 90. Le fiancé dans le tombeau:

1. Det var Ridder Hr. Aage,
han red sig under Ø,
fæsted han Jomfru Elselille,
hun var saa væn en Mø.
2. Fæsted han Jomfru Elselille
alt med sit meget Guld.
Maanedsdag derefter
laa han i sorten Muld.
3. Det var Jomfru Elselille,
hun var saa sorgefuld:
det hørte Hr. Aage
under sorten Muld ...

beauté de la jeune fille ou de l'amante n'est jamais décrite, nous y croyons parce que nous entendons que la renommée en remplit le pays, parce qu'elle a attiré un grand nombre de prétendants, et que les éconduits sont inconsolables. La force de l'homme nous est montrée par ses actions, mais son extérieur n'est décrit qu'à grands traits et ce n'est que dans les chansons récentes qu'on rencontre une description plus étendue, comme celle qu'on trouve dans les romans rimés. «Avec l'*Aventiure* (les romans), naissent les descriptions ineptes de chevaux, de selles, de brides, de tentes, de tapis, de lits, de manteaux, de harnais — si coûteux parce qu'ils ne coûtent rien», dit un auteur allemand¹).

Tout arrêt dans l'action est évité, les scènes se rattachent l'une à l'autre, les transitions sont habilement ménagées, comme lorsqu'on raconte comment la sentinelle, sur le haut du rempart, aperçoit et annonce celui qui arrive; c'est de cette manière qu'on est conduit de scène en scène dans la représentation de la tapisserie de Bayeux. L'usage fréquent du présent de l'indicatif rend l'image plus claire pour le lecteur. Il y a en outre dans le récit une gradation qui éveille l'attention («ils y étaient pendant un mois, ils y étaient pendant trois»). Quand on fait des offres, quand on prête des serments, les plus solennels et les plus sérieux suivent toujours les autres qui sont moins importants. En parlant des richesses, on ne les énumère pas dans un ordre quelconque, mais passe du petit au grand, de l'ordinaire à l'extraordinaire.

Avec tout cela le repos nécessaire ne manque pas dans la description. Des répétitions font entrer l'image plus profondément dans l'imagination des auditeurs. Plusieurs vers reviennent à dessein, comme lorsque le messager annonce le message dans les mêmes termes qu'il l'a reçu.

¹) Goedeke, Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung. Zweite Auflage. I. p. 75.

Les dialogues, les allocutions, les réponses sont une des parties principales en toute chanson. Mais il est étonnant que plusieurs fois, et même le plus souvent, les répliques se fassent sans qu'on sache qui parle. C'est ainsi que le n° 184, La demoiselle dangereuse, comprend une narration de ce qu'ont fait les personnages, et ensuite toute une série de répliques échangées entre eux, sans que jamais on dise quel est celui qui parle, et sans que cependant l'auditeur soit dans le doute à cet égard. La même chose a lieu dans la chanson de Hagbard et Signe (n° 20). Il en est de même dans la poésie noroise, par exemple dans l'*Alvíssmál*, qui consiste uniquement en un dialogue entre le nain Alvis et Thor.

L'instituteur E. T. Kristensen parle quelque part «de l'expression et de la diction merveilleuses avec lesquelles une vieille femme peut chanter une chanson populaire. Il faut pour cela une certaine simplicité et une complète ignorance du monde, une vie assez dénuée de pensées et pourtant quelque poésie». Mais ce qu'on demande ainsi du chanteur, doit se retrouver dans la poésie elle-même et c'est par là qu'elle peut continuer à vivre et à être conservée dans les classes inférieures. Elle se fraye alors un nouveau chemin et renait dans les cercles littéraires, pour y être quelquefois comprise dans un sens encore plus profond.

C'est cette simplicité incomparable qui constitue ce que les chansons populaires ont de plus particulier. Elle paraît aussi bien dans le corps et dans l'âme de la chanson que dans les données sur lesquelles repose la composition et dans les moyens employés; elle se montre dans le style et dans le ton, ainsi que dans le but même que s'était proposé la chanson. La langue est simple comme celle de tous les jours, et se sert de mots à la portée de l'homme du peuple. Quelquefois seulement on trouve, comme dans toute langue poétique, quelques expressions appartenant à un monde plus élevé. Les chansons sont extrêmement discrètes dans l'em-

ploi des images. La jeune fille chantée peut briller comme une étoile, elle est comparée à la rose, à la fleur de lis, etc., mais les chansons vont rarement au-delà de telles comparaisons.

De nouveau apparaît la grande distance qui sépare la chanson de l'antiquité scandinave de celle du moyen-âge. Car rien ne pourrait être plus éloigné de celle-ci que de ne pas appeler une chose par son vrai nom, et de le remplacer par un nom de convention (*kenning*) dont il faut changer la valeur réelle. La chanson du moyen-âge ne parle pas d'arbres marins au lieu de navires, ni de destructeurs d'armées à la place de héros. Tout ce qui s'appelle érudition et tout ce qui est étranger à la connaissance de tout le monde est laissé de côté. Chacun peut la comprendre sans être savant ni érudit. Il n'y a pas d'allusions mythologiques, bibliques ni historiques. L'action se passe en Danemark ou n'importe où; les rois d'Angleterre, d'Islande, et du pays des Vendes ont tous au même degré la réalité poétique, bien qu'ils manquent de fondement historique ou géographique. Tous ceux qui s'intéressent aux actions ou aux sentiments humains, peuvent se réjouir des chansons.

Les idées abstraites ou les personnages qui en représentent n'apparaissent pas, comme il a été dit, dans les chansons. La méchante belle-mère qui calomnie, la servante rusée suscitant des querelles, le serviteur infidèle trahissant son maître, peuvent figurer dans les chansons et y recevoir leur châtiment, mais nous connaissons leurs noms, nous savons où ils demeurent et qui ils servent; ce sont de véritables personnages, et non pas la dame Invidia en personne, ni les revenants Fallacia et Perfidia comme dans les moralités. Les productions poétiques du 16^{me} siècle ont un caractère tout différent. Dans la poésie toute lyrique de cette époque, le calomniateur et la calomnie (*klaffer*) figurent dans un grand nombre de chansons. Le ton découragé qui règne dans la poésie de cette époque,

où la méchanceté du monde et la perfidie des femmes sont des sujets très recherchés, s'accorde bien avec l'emploi fréquent du « calomniateur ».

Une recherche sur l'âge des chansons doit nécessairement s'occuper surtout des chansons historiques et les examiner chacune en particulier. Dans mon ouvrage, j'ai spécialement étudié une partie des chansons historiques les plus anciennes et les plus curieuses, pour en déterminer le rapport à la vérité historique. Des résultats auxquels je suis parvenu, je citerai les suivants. Les chansons où il est question de personnes et d'événements du douzième siècle, comme le meurtre du roi Eric Emun, en 1137 (n° 116), l'assassinat du roi Knud à Roeskilde, en 1157 (n° 118), le roi Valdemar le Grand (1157—1182) et sa soeur, la petite Kirsten (n° 126), la reine Sophie et Tove, la maîtresse de Valdemar (n° 121), ces chansons, dis-je, ne peuvent pas dater de l'époque où se sont passés ces événements, car elles sont trop remplies de détails inexacts et romanesques. La chanson sur l'assassinat du roi Knud paraît s'appuyer sur la chronique de Svend Aagesen¹). Cela n'empêche pas cependant que ces chansons ne puissent renfermer quelques éclaircissements historiques peu connus.

Par contre, les chansons sur la reine Dagmar de Bohême, mariée au roi Valdemar le Victorieux (nos 132, 133 & 135), n'ont été composées que trente à cinquante ans après sa mort (en 1212). La chanson sur la captivité du roi Valdemar (depuis 1223 jusqu'à 1225) n'est nullement contemporaine de l'événement. Elle est tout au contraire un exemple éclatant de la manière dont on écrivait les chansons historiques à la fin du moyen-âge. Elle ne contient pas de renseignements réels inconnus des chroniqueurs, elle fourmille d'erreurs historiques des plus graves, fait parade d'une érudition pédantesque,

¹) Vore Folkeviser, p. 208—241.

parle du roi et des évènements à l'imparfait, est économe en fait de dialogues et y mêle des considérations religieuses; bref, il faut la mettre sur la même ligne que les romans rimés (n° 141). Les chansons sur le maréchal Stig et son meurtre du roi Erik Klipping¹⁾, en 1286, sont par contre contemporaines des évènements. Quant à l'essai qu'on a fait de regarder ces dernières chansons comme empruntées à l'histoire du roi des Goths Ermanric et de son perfide maréchal Sibiche, telle qu'elle est racontée dans la Saga norvégienne de Thidrik, ou dans *Das deutsche Heldenbuch*, imprimé en 1477, on doit le considérer comme manqué²⁾. Trois chansons danoises roulant sur l'histoire suédoise, le rapt de femmes dans la famille de Sune Folkesøn, doivent être rapportées au treizième siècle (nos 138, 155, 180). La chanson n° 156 sur Niels Ebbesen, qui tua le comte Gert à Randers dans la nuit du 1^{er} Avril 1340, et déliyra ainsi le Danemark du joug des Holsteinois, est si riche en renseignements historiques que le poète ne peut les avoir pris dans les chroniques, et elle est si bien renseignée sur les personnages et sur leurs familles qu'il faut l'envisager comme ayant été écrite par un homme qui s'y connaissait, et cela immédiatement après l'évènement.

Il semble donc être établi que l'on composait des chansons déjà au 13^{me} siècle. On aurait pu arriver au même résultat par des preuves extérieures. Dans un manuscrit, écrit en runes, de la loi de Scanie, datant de 1300, il nous reste quelques vers d'une chanson populaire avec la mélodie³⁾. Des vers de chansons islandaises conservés dans les Sagas du treizième

1) Cette forme est plus juste que celle de Glipping, qui est plus récente. Vore Folkeviser 284—288.

2) Vore Folkeviser, 265—275.

3) Det Arnamagnæanske Haandskrift n° 28, 8^{vo}, Codex Runicus, p. 52:

drömde mik æn dröm i nat
um silki ok ærlik pæl.

siècle ont d'ailleurs absolument la même forme que nos chansons populaires.

Le quatorzième et le quinzième siècle ont sans doute été la grande époque où florissaient les chansons ; mais il est vraisemblable que beaucoup d'entre elles datent de la période de transition qui a précédé la Réforme, et même de l'époque luthérienne. M. Gaston Paris a récemment, dans un savant traité plein d'intérêt, protesté contre la tendance de reculer trop loin les chansons populaires des différents pays de l'Europe ; il fait prévaloir que l'époque où florissait la poésie épique-lyrique commence, dans la plupart des pays, au quinzième ou au quatorzième siècle au plus tôt¹). Je crois que, pour le Danemark, il faut reculer un peu cette époque, mais la poésie a cependant eu son plus grand développement et a produit la plupart de ses fruits dans les derniers siècles du moyen-âge, bien qu'on eût perdu le goût de composer de bonnes chansons historiques.

Dans la période précédant immédiatement la Réforme, nous remarquons un changement dans la poésie populaire. Nous constatons l'influence d'une poésie plus artificielle et plus savante dans les romans rimés, où un goût impur se fait également sentir. Nous voyons dans les chansons récentes des éléments lyriques se rattacher à l'ancien style purement épique, et en même temps, la mélodie commence à prendre le dessus sur le texte, comme c'est le cas en Allemagne. De plus il entre dans la poésie de nouvelles cordes, de nouvelles observations, de nouveaux procédés, l'amour de la patrie se fait sentir de plus en plus, et tandis que le chant d'amour antérieur était vif, animé et heureux, l'amour dédaigné, le cœur déchiré apparaissent dans les chansons de la Réforme. C'est là que se fait voir le découragement, plutôt produit par une mode nouvelle, que par une autre conception de la vie.

¹) Journal des Savants 1889, p. 526 suiv.

Dans mon ouvrage je me suis également proposé de dégager la chanson populaire de tout lien avec la poésie de l'antiquité¹⁾ scandinave. Il n'est pas possible de tracer un arbre généalogique ni de construire un pont conduisant de l'une à l'autre, car elles sont radicalement opposées. La versification, dans les Eddas et les Sagas, repose sur l'accent du mot isolé, tandis que dans la chanson c'est sur l'accent que donne la phrase ou le sens. Il n'y a point de rapport entre la versification noroise et celle des chansons. La marche de la poésie noroise est lente, la mesure en est ferme et rappelle l'oscillation d'un pendule, tandis que la chanson coule mélodieusement en murmurant, ou saute à son gré et comme elle peut. Dans la poésie noroise, les mots sont rangés les uns contre les autres et les appositions abondent, tandis que jamais dans les chansons la phrase n'est si fortement condensée, ni les mots en si petit nombre. Et tandis que la poésie noroise se permet les inversions les plus violentes, tandis qu'elle change la place naturelle du sujet et du complément suivant son bon plaisir, jamais la chanson n'ose produire de telles inversions.

L'expression en est ainsi en complète harmonie avec la narration naturelle et simple, qui diffère radicalement du récit lourd et méditatif de la poésie noroise. Celle-ci emploie l'allitération, elle est récitée, tandis que les chansons sont rimées et chantées ou accompagnées de danse, ce que les anciens connaissaient à peine. En ajoutant enfin que la langue de la poésie noroise est difficile ou appartient exclusivement à la poésie, tandis que les chansons ne connaissent pas ces transcriptions ni ces périphrases, et que la langue en général ne diffère pas de celle de tous les jours, je crois qu'on peut dire que les deux sortes de poésie sont absolument différentes, et qu'il est difficile de trouver des rapports entre

¹⁾ Vore Folkeviser, p. 121—124, 141, 322—323.

elles. Autre chose est que le cycle représentatif de l'antiquité renaît dans la poésie du moyen-âge, que la mythologie et les légendes payennes reviennent sous d'autres formes, et que même certaines expressions et images de la poésie noroise païenne réapparaissent dans la poésie populaire chrétienne.
