

A propos du Chant de Lelo

par

Philippe Veyrin

Parmi les sujets d'investigation auxquels le nom de Don Julio de Urquijo restera durablement attaché, il faut inclure à coup sûr l'étude de l'énigmatique refrain qu'on est convenu d'appeler (en commettant une inévitable tautologie) ⁽¹⁾ le *Chant de Lelo*.

A la démonstration que la *Revue Internationale des Etudes Basques* publiait, dès 1910, sous le titre de *La Tercera Celestina y el Canto de Lelo*, notre maître n'a cessé depuis lors d'ajouter de nouveaux faits. Ceux-ci devaient tous voir le jour au cours d'une autre étude extrêmement détaillée, à paraître dans la R. I. E. B., intitulée *La Crónica Iburgüen-Cachopin y el Canto de Lelo*. Nous disons bien *devaient*, car, commencé en 1922 (fascicules 1, 2 et 3), continué en 1924 (fascicules 1 et 3), ce travail, qui n'avait pas encore dépassé le stade de la critique des sources et des commentateurs, est finalement demeuré interrompu. Ainsi, à notre grand regret, avons-nous dû renoncer à connaître le dernier mot des arguments supplémentaires que nous promettait

(1) Effectivement, le mot *leloa* apparaît avec le sens de «chant» dès le XIII^e siècle: Un panégyrique de l'archevêque Rodrigo, conservé à Tolède, dit que celui-ci surpassait *Navarros in leloa*. En 1588, la généalogie de Juan Pérez de Lazarraga raconte qu'un blessé venait en chantant *aquel leloa viejo*. Le recueil anonyme *Refranes y sentencias comunes en Bascuence* (1596), apporte à son tour le proverbe *Leloa berri dan artean ayta* = «la chanson autant qu'elle est nouvelle est renommée». Même sens dans un passage d'Axular (p. 588 du *Guero* de 1643), ainsi que dans le dictionnaire manuscrit de Silvain Pouvreau (milieu du XVII^e siècle). Dans les *Atzotizac edo Refranak* d'Oihenart (1657), *leloa* signifie plus précisément un «refrain»; il prend, le sens de «rengaine» dans un dicton recueilli par Humboldt: *Bethico leloa* = «la sempiternelle rengaine». De là, on est passé au sens de «réputation», «célébrité» qui survit plus ou moins dans le basque actuel.

son auteur pour établir que ces pseudo vers basques sont une simple ritournelle totalement dénuée de sens.

Toutefois, nous espérons toujours dans l'activité laborieuse du fondateur de la R. I. E. B. Nous aimons à croire que, entre nombre de grands travaux bascologiques qui lui restent à terminer, ce thème, pour lequel il semble avoir toujours ressenti certaine prédilection, trouvera encore sa place.

Un tel souhait apparaît d'autant plus justifié que le problème du *Chant de Lelo* a été, il n'y a pas bien longtemps, remis sur le métier, de façon assez imprévue, par notre ami Don Julio Caro Baroja. *La significación del llamado Canto de Lelo*, tel est en effet le titre d'un des chapitres de son intéressant ouvrage: *Algunos mitos españoles y otros ensayos* (2).

Après un exposé précis et substantiel sur l'état de la question, Caro Baroja conclut qu'il ne saurait pour sa part adopter une attitude totalement négative. Selon lui: 1.° Le fait que le susdit *Chant de Lelo* soit devenu une ritournelle associée à toutes sortes de chansons, n'exclut point qu'au début il ait pu posséder une signification particulière.

2.° Que ce refrain comporte d'autres variantes complètement dénuées de sens ne serait pas davantage un argument opposable à la possibilité d'une signification originelle.

3.° La structure même du *chant de Lelo* serait digne de considération et appuierait l'idée qu'il a signifié quelque chose.

Nous n'avons pas l'intention de discuter ici la manière de voir de Caro Baroja, basée principalement, nous semble-t-il, sur des analogies assez vagues. La critique de ces hypothèses, assurément ingénieuses, déborderait par trop les limites de ce bref article. Notre but est plus modeste. En présentant quelques menus faits folkloriques, extérieurs au Pays Basque et glanés sans idée préconçue au hasard de nos lectures, nous croyons apporter une légère contribution de nature à renforcer au sujet du *Chant de Lelo* la position constamment affirmée de Don Julio de Urquijo.

(2) La première édition date de 1941, la deuxième, sensiblement revue et augmentée, de 1944. C'est à cette dernière que nous nous référons uniquement.

Rappelons au préalable, pour l'intelligence de ce qui va suivre, quelques notions pouvant être considérées comme définitivement acquises.

Le Chant de Lelo, sous sa forme la plus répandue par une légion de commentateurs, constitue la première strophe (sans aucun rapport avec les vers suivants) d'un prétendu *Chant des Cantabres*, dont le seul original existant fait partie d'une volumineuse chronique manuscrite rédigée vers la fin du XVI^e siècle. Conservés jusqu'à nos jours, dans les archives de la maison de Mugar-tegui à Marquina, les cinq tomes subsistants de cette compilation ont été acquis, vers 1920, par la Diputación de Vizcaya.

En 1801, lors de son voyage au Pays Basque, Guillaume de Humboldt connut le susdit *Chant des Cantabres*, par Juan Antonio de Moguel, qui lui en remit une copie, d'ailleurs assez peu exacte (3). Mais c'est seulement en 1812 (4), dans une revue scientifique publiée à Koenigsberg, que le célèbre voyageur prussien fit connaître, pour la première fois, au public lettré de toute l'Europe ce document quasi inédit, sur l'antiquité duquel il faisait toutefois de prudentes réserves.

A la suite de sa révélation par Humboldt, cette cantilène épique, remontant soi-disant à l'époque de la conquête romaine, fut très souvent reproduite et volontiers tenue pour authentique. Pourtant, des doutes, plus ou moins solidement étayés, se faisaient jour peu à peu. A partir de 1866, date à laquelle J. F. Bladé publiait sa mémorable *Dissertation sur les Chants héroïques des Basques*, cette mystification littéraire, fabriquée par un érudit basquisant du XVI^e siècle, a été définitivement reconnue pour apocryphe, sauf par quelques écrivains, volontairement aveugles à l'évidence (5).

(3) Humboldt paraît avoir ignoré la copie antérieure d'Iturriza, exécutée vers 1783, de façon assez fidèle. (Cf: J. de Urquijo, dans R. I. E. B. 1922, pp. 468-470).

(4) Cette première impression a été signalée par notre ami Justo Garate dans la R. I. E. B. 1935, pp. 640-645. Auparavant, on croyait que le morceau était resté inédit jusqu'à sa publication dans les *Corrections et Additions au Mithridates d'Adelung*, en 1817. Erreur que j'ai reproduite par distraction dans les deux premières éditions de mon livre *Les Basques*.

(5) On trouvera l'analyse minutieuse de toutes ces interprétations (qui, par leur

Depuis que la Chronique est entrée aux Archives de la Diputación de Vizcaya, elle a pu faire l'objet d'examens plus approfondis qui ont projeté d'appréciables lumières sur ses rédacteurs comme sur leurs méthodes de travail. Il en résulte que ce gigantesque manuscrit a été élaboré, entre 1580 et 1620, par Juan Iñiguez de Iburgüen (longtemps considéré comme son seul auteur) et par un certain Cachopin, fils du Dr. García Fernández Cachopin, de Laredo, lui-même historien jadis fort renommé. En dépit de leurs affirmations tendancieuses, les deux compères paraissent avoir fort peu puisé dans des pièces originales. Ils se sont contentés de piller, sans trace d'esprit critique, des manuscrits de seconde main, principalement parmi les généalogies fantaisistes des rois d'armes. L'intérêt actuel de la Chronique réside donc surtout dans les détails de nature folklorique dont elle est parsemée.

Des indices probants montrent, que l'un des deux compilateurs, celui-là précisément qui a recueilli et glosé avec insistance le *Chant des Cantabres* et notamment le refrain de *Lelo*, c'est-à-dire très probablement Cachopin, ignorait certainement la langue basque (6). Il s'ensuit qu'il n'a pas pu forger lui-même la supercherie et qu'il se sera contenté de la transcrire et de la commenter. Selon Don Juan Carlos de Guerra, qui retrouve dans la langue du *Chant des Cantabres* les caractéristiques du dialecte biscayen, voire plus précisément du parler de la Vallée d'Arratia, le véritable auteur — d'ailleurs non dépourvu d'une certaine valeur littéraire — pourrait avoir été Don Anton de Bedia. Ce personnage, Arratiano d'origine, assez notable fonctionnaire à la cour de Charles-Quint, entre les années 1520 et 1540, écrivit en effet un *Tratado de las Cosas de Vizcaya*, aujourd'hui perdu, mais cité par divers autres écrivains du temps (7).

diversité même, se ruinent mutuellement) dans la grande étude inachevée de Don J. de Urquijo, mentionnée plus haut.

(6) Notamment dans le 65^e cahier de la Chronique où il fait de *Lelori* et de *Sarac* des noms propres, sans paraître se douter que les terminaisons *ri* et *c* sont en *eskuara* des désinences grammaticales.

(7) J. C de GUERRA: *Los Cantares Antiguos del Euskera* (San Sebastián. 1924 — Tirage à part de la revue *Euskalerraren-Alde*), pages 92-120.

Au surplus, peu nous importe l'auteur ni même l'oeuvre. Nous n'avons à nous occuper ici que du *refrain de Lelo*, refrain que le subtil faussaire eut l'adroite idée de placer en tête de son poème pour l'accréditer d'un trait réel et, croyait-il, de caractère typiquement euskarien.

De fait, et c'est là le point vraiment intéressant, les Basques du XVI^e et même du XVII^e siècle avaient coutume, depuis un temps immémorial, de faire précéder leurs chansons par cette sorte de ritournelle destinée à donner la mesure et le ton du morceau. Cela résulte à l'évidence des témoignages concordants, qu'apportent: 1.^o la chanson de Perucho dans la *Tercera Celestina* (1536); 2.^o deux poésies de Bernard Dechepare, *Potaren galdacia* et *Sautrela* (1545); 3.^o d'un passage de Micoleta dans son *Modo breve de aprender la lengua vizcaina* (1653), où il s'exprime ainsi: «Dexando a las coplas de *lelori, lelori*, que suelen cantar las moças los dias festivos, que no entran en la mas grave poesia vascongada...»; 4.^o par la glose ci-après qui apparaît au soixante-cinquième cahier de la Chronique elle-même: «En esta Cantabria superior que es la natural Vizcaya, en general entre todos las de ella, tienen de costumbre muy antiquissima de que en el comienzo y principio de todos cuantos Cantares viejos cantan, en las primeras palabras y versos de cada uno de ellos, para dar la consonancia del entendimiento de los versos y pies del cantar, venideros que van entonados empiezan diciendo *lelori lelo le lorilelo, leloa sara, y leloa*; y otras veces dicen, *lelori, lelori, sara yl lelori*; que todo es una misma cosa, y después de dicho esto van prosiguiendo su cantar hasta los acabar, y el que oyere cantar e decir palabras referidas ni las podrá entender, ni sabrá la etimologia de ellas, ni lo que quieren decir realmente, pues no tienen consigo ningun genero de razon, mas (que) del sonido y composura para darle consonancia». (8).

Mais si Cachopin insistait ainsi sur l'incompréhensibilité du

(8) Nous donnons ici la transcription en orthographe moderne. La reproduction textuelle des divers passages de la Chronique, avec toutes les abréviations et particularités de l'original, se trouve dans la R. I. E. B., 1922. pp. 235-247.

refrain, tel qu'il se chantait de son temps, c'était dans le dessein de faire d'autant mieux ressortir la gloire de son père le docteur Cachopin, de Laredo, qui, à l'entendre, aurait le premier déchiffré l'énigme et découvert la fabuleuse histoire du capitaine basque Lelo, assassiné traîtreusement, au temps de Jaun Zuria, par Çara, l'amant de Tota, son infidèle épouse!

Ce conte invraisemblable, dont Humboldt relevait déjà avec méfiance l'analogie avec la légende d'Agamemnon, n'est plus tenu naturellement aujourd'hui en la moindre considération. Mais, adopté ou combattu pendant plus d'un siècle, il a, croyons-nous, laissé dans l'esprit de tous les commentateurs—y compris les plus récents—un résidu plus ou moins conscient, à savoir: la croyance que le refrain de Lelo contient quelques mots vraiment basques susceptibles d'être traduits.

C'est pourquoi aussi bien l'abbé Pierre Lafitte proposant naguère de corriger Dechepare ⁽⁹⁾ que Don Julio Caro Baroja comparant plus récemment les sept leçons différentes fournies par Iburgüen-Cachopin avec les variantes de Dechepare et de la Tercera Celestina ⁽¹⁰⁾ sont infailliblement enclins à prendre pour archétype le texte qui forme le verset liminaire du *Chant des Cantabres*:

«Lelo, yl, lelo,
lelo, yl, lelo
Lelo çarac
Yl leloa»

et à considérer implicitement toutes les autres leçons comme des déformations de celle-là. Or, cette préférence difficile à justifier n'est sans doute fondée que sur le sens général plus précis que semble donner au refrain la lettre *c* accolée au mot *çara*, suffixe grammatical si opportun que Don Julio de Urquijo serait justement tenté d'y voir une petite supercherie supplémentaire destinée à authentifier l'explication *a posteriori* imaginée par Cachopin.

(9) Dans son *Euskaldunen Lorelegia* (Bayonne, 1933).

(10) Cf.: J. CARO BAROJA, ouvrage cité, pages 102-105. Voici le tableau comparatif de ces variantes:

Convenons-en, on peut, avec de la bonne volonté, distinguer dans les syllabes diversement juxtaposées du refrain de Lelo en ses multiples variantes, l'apparence de certains mots basques tels que: *lo* = «dormir», *lelo* «chant» ou renommée», *yl* = «mort», *bay* = «oui», *eta* = «et», *çara* = «vieux», ou *çaray* pour *zare* = «vous êtes», ainsi que certaines désinences euskariennes comme la marque du datif *ri* et celle du sujet du verbe actif *c*.

Toutefois si, hors du Pays Basque, nous rencontrions à diverses époques des chants analogues totalement dépourvus de sens et faisant pourtant usage presque des mêmes syllabes, n'aurions-nous pas là une preuve, indirecte mais très forte, que le *chant de Lelo* lui-même ne contient en réalité aucun mot basque et en définitive ne signifie et n'a jamais rien signifié?

Une telle démonstration a déjà été ébauchée par don José Leite de Vasconcellos signalant le refrain portugais

Ai lari lari lo lelo
Ai lari la lo meu bem! (11)

Voici maintenant ce que nous pouvons pour notre part y ajouter:

D'abord, cette note, glanée à la page 72 de la brochure de l'ori-

Ibargüen	}	A. Lelo yl lelo—lelo yl lelo—leloa çarac yl leloa.
Cachopin.		B. Lelo yl lo, lelo yl lo, leloa sarac, leloa yl.
		C. Lelori lelo, lelori lelo, leloa sara, yl leloa.
		D. Lelori lelori sara yl lelori.
		E. Lelo yl, lo, lelo yl lo, leloa sarac, lelo yl.
		F. Lelorilo, lelorilo, lelora sarac lelori yl.
		G. Lelorilelo, lelorilelo, leloan sara yl leloa.
Dechepare		H. Etay lelori bay lelo leloa çaray leloa.
Tercera Celestina		I. Lelo lirelo çaray leroba.

Il faudrait pouvoir ajouter à ce tableau une dixième variante du *refrain de Lelo* que fournit la Chronique elle-même dans un récit de l'emprisonnement du Comte de Salinas, mais Urquijo qui l'a signalée (R. I. E. B. 1922, p. 233) ne l'a pas encore publiée.

Un des arguments de Caro Baroja en faveur d'une signification initiale du *Lelo* tient à sa structure rythmique en trois parties, analogue, dit-il, à certaines lamentations funèbres des Anciens (pages 110-111). En fait, ce tripartisme n'est vraiment caractérisé que dans la leçon A; beaucoup moins, sinon du tout, dans les autres. Ainsi se trahit la préférence implicite que Caro Baroja accorde à cette variante A, laquelle est à la fois la mieux susceptible de traduction mais aussi la plus suspecte de fraude.

(11) Cf. R. I. E. B., 1911, p. 282.

ginal bascophile anglais E. S. Dodgson, *Inscriptions Basques*, (Madrid-1896).

«Parmi les noms de lieu du département des Hautes-Pyrénées qui pourraient dériver du Basque, il y a *Azkue*. Les pâtres des environs chantent le *Lelo* de Micoleta, comme ceux d'Isaba de Roncal».

L'affirmation de Dodgson, observateur très averti, sur une survivance presque contemporaine du *Lelo*, quoique dans des régions où le basque n'est plus parlé, n'a je crois, jamais attiré l'attention. Elle mériterait d'être vérifiée. Retenons-en seulement le fait que le *lelo* semblerait être un usage spécifiquement lié aux coutumes de la vie pastorale, détail dont voici une confirmation inattendue:

Un livre récemment publié par Madame Marie-Louyse des Garets sur *Le Roi René*, (1409-1480), nous donne, parmi maints autres détails biographiques, des renseignements sur les productions littéraires de ce pacifique souverain angevin et provençal.⁽¹²⁾ A la page 207 de l'ouvrage précité, il est question d'une pastorale en vers composée par le bon roi et intitulée *Regnault et Jehannton ou les Amours du Bergier et de la Bergeronne*.

La tradition veut que ce poème dépeigne les rives de la Durançe chères à Jeanne de Laval, deuxième femme du roi; il se peut qu'il ait été écrit lors du premier séjour de Jeanne en ce pays, entre 1457 et 1461. Or, voici ce que nous conte un bref résumé du sujet: à un moment, les deux amoureux étant assis sur l'herbage, la pastourelle baise son amoureux «et ils se mettent à chanter le *dalalo*; bergers et bergères du voisinage accourent pour danser avec eux sous les saules».

Ainsi, au XV^e siècle, certain chant d'appel des bergers provençaux était formé de syllabes que l'on pourrait parfaitement prendre elles aussi pour des mots basques. Mais voici mieux: de tels chants existent encore et c'est M. Arnold Van Gennep qui nous l'apprend au Tome I, p. 187 de son monumental *Manuel*

(12) René, duc d'Anjou, de Bar et de Lorraine, comte de Provence où le souvenir de son gouvernement débonnaire est demeuré vivace, roi de Sicile et de Naples où il n'arriva d'ailleurs jamais à régner effectivement.

de *Folklore contemporain*:

«Sinon dans toute la Lorraine, du moins dans une partie des Vosges dite La Bresse, les pâtres ont des cris d'appel particuliers qu'on désigne sous le nom de *iélôs*... Des chants semblables, lancés à pleine voix, rappellent à l'ordre le vacher qui laisse aller ses bêtes dans le champ du voisin ou insultent le coucou. Tous présentent des caractères musicaux archaïques ou plutôt nettement folkloriques, par une combinaison de modes et de rythmes dont la notation pour le piano ne peut rendre les vibrations chantées».

«A ces chants de plein air vosgiens correspondent les *bayléro-léro-léro* de l'Auvergne et du Quercy, les *liouba-liouba* de la Suisse Romande, et aussi les charmants *Eho, orelo-alahi-alaha-iélo alaho* des vachers du Nivernais».

«Il va de soi que dans tous ces chants et hurlements à voix pleine où voix tremblée, les refrains sont, à peu de chose près les mêmes, sur des *é*, des *â*, et des *ô* prolongés, et qu'on ne pourrait fonder sur ces similitudes une théorie d'imitations ou d'emprunts, tout en convenant de les classer ensemble sous le nom de *iélôs* quand ils sont chantés, de *huchements* quand ils descendent en tremblant la gamme chromatique».

Comment ne pas être frappé par l'analogie des exemples qu'on vient de lire avec les *Lelo* de Cachopin, de Dechepare, de Perucho, de Micoleta. Comment, dès lors, ne pas voir dans la vieille ritournelle basque un simple cas d'un phénomène folklorique beaucoup plus généralement répandu que ne l'avaient cru les basquistes, phénomène qui, par son caractère instinctif et irrationnel, exclut, à notre avis, toute possibilité que le mot *Lelo* ait pu être le nom d'une divinité indigène (13), ou que le chant lui-même puisse être interprété comme le vestige d'une lamentation funèbre en langue euskarienne.

(13) Parmi les dieux Pyrénéens, Caro Baroja (pp. 113-114) mentionne à l'appui de ses hypothèses *Lelhunnus*, divinité du territoire d'Aire-sur-Adour citée par Camille Jullian; mais il ne paraît pas s'être avisé qu'il s'agit très probablement d'une simple variante dialectale d'*Nunnus*, une des divinités les plus répandues du panthéon pyrénéen, dont le nom sous sa forme habituelle ne se rapproche guère de celui de *Lelo*. (Cf. R. LIZOP: *Le Comminges et le Couserans avant la domination romaine* (Paris et Toulouse, 1931), notamment la note 89 de la page 216.