

Annales publiées par la Faculté des Lettres
et Sciences humaines de Toulouse

Année IX

1960

Fascicule 4

Via Domitia

VII

Décembre 1960

Publié avec une subvention
du Conseil Général de la Haute-Garonne

TOULOUSE

IMPRIMÉ par le CENTRE RÉGIONAL
de DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Annales publiées par la Faculté des Lettres
et Sciences humaines de Toulouse

Année IX

1960

Fascicule 4

Via Domitia

VII

Décembre 1960

Publié avec une subvention
du Conseil Général de la Haute-Garonne

TOULOUSE

IMPRIMÉ par le CENTRE RÉGIONAL
de DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

ERRATA

Article de J. ALLIERES, Petit atlas linguistique basque français "Sacaze" I.

p. 206, l. 5 du bas : scientifiques, lire : scientifique

p. 210, l. 9 du bas : neigeait " : gelait

id° l. 7 du bas : veant " : vant

p. 219, l. 8 du haut : dabez " : dauz

p. 220 et feuille détachée, l. 4 du haut : incapables, lire : incapable.

carte 11, A 19 vous (pl.) êtes : Le symbole rouge qui précède dans la liste des types morphologiques la forme ziarte ne représente en réalité cette forme qu'aux points 116 (Etcharry) et 123 (Lohitzun). Dans tous les autres cas, il s'agit de la variante beaucoup plus répandue ziezte. D'autre part, ziradeie est strictement théorique ici, et n'est attesté dans aucune localité de notre atlas.

S O M M A I R E

X. Ravier et J. Séguy	Chants folkloriques Gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées 2ème série	2
M. Boulin	Fabrication et utilisation d'une baratte en peau de bre- bis à Viella (H-Pyr.) en 1960	183
A. Soutou	Quelques anciens noms de lieux dans la région de Ste-Eulalie- de-Cernon (Aveyron)	195
J. Allières	Petit atlas linguistique basque français "Sacaze".	205

Le Comité de rédaction des "ANNALES" est sous
la direction de Monsieur le Doyen de la Faculté.

10^e
La 9^e année des ANNALES comprendra :

LITTERATURES VII I

PALLAS IX

~~PALLAS IX 2~~

VIA DOMITIA VII

Abonnement à la 9^e année : 15 NF

Prix de VIA DOMITIA VII : 3 NF

Ensch
Arch

Prière d'adresser la correspondance, les com-
mandes et les demandes d'abonnement à R. LUCOT
4, rue Albert-Lautman, Toulouse ; les versements
à Monsieur l'Agent comptable de la Faculté des
Lettres, 34, rue des Lois, Toulouse.

C.C.P. 8000-30 - Toulouse.

<u>61</u>	<u>62</u>
<u>IX</u>	<u>X</u>
<u>X</u>	<u>XI</u>
<u>II</u>	<u>III</u>
	<u>IX</u>



CHANTS FOLKLORIQUES GASCONS
DE CREATION LOCALE
RECEMMENT DECOUVERTS DANS LES PYRENEES
2ème Série

par

Xavier RAVIER

Assistant de recherches au Centre National
de la Recherche Scientifique

et

Jean SEGUY

Professeur à la Faculté des Lettres
et Sciences humaines de Toulouse

AVERTISSEMENT

Nous annonçons dans le premier fascicule de ce travail - désigné ici du sigle CFG I - que nous comptions publier dans le volume VII de *Via Domitia* les chansons dépendant du folklore général enregistrées aux cours de nos campagnes dans les Pyrénées de 1957 à 1960. Nous avons renoncé à ce projet. "La collecte de documents folkloriques n'est pour nous qu'une activité latérale (CFG I p. 118)". Encore plus leur interprétation : il y a heureusement en France des spécialistes parfaitement qualifiés pour exploiter scientifiquement les matériaux par nous recueillis et que nous mettons bien volontiers à leur disposition. Or, en contradiction évidente avec ces dernières propositions, nous avons l'an dernier non seulement publié, mais abondamment commenté une partie de nos récoltes ; et nous persévérons par cette seconde série. Il faut nous expliquer.

Par une investigation continue et minutieuse qui a pris deux années pleines, M. Ravier a découvert, et a découvert lui tout seul, des chansons populaires créées dans les Pyrénées et jusqu'ici inconnues. A la collecte des pièces il a joint celle d'une information détaillée, vivante, de toute première main, obtenue, au prix de longues peines, en questionnant une foule de témoins ruraux et en compulsant des piles de documents. La propriété scientifique de ces découvertes appartenait sans contestation possible à M. Ravier, et c'est à lui que revenait le droit et l'honneur de les publier.

Les phonogrammes enregistrés par M. Ravier se répartissent en deux catégories :

1) versions pyrénéennes, souvent très belles, de chansons attestées dans le répertoire du folklore général : nous offrons ces phonogrammes aux ethnomusicologues, non point par dédain, mais parce que nous savons que l'étude de telles pièces n'est pas de notre compétence.

2) chansons de création locale. Certaines sont construites sur des données de peu de fond, essentiellement ludiques, mais peuvent être musicalement intéressantes : pour les mêmes raisons que ci-dessus, nous les livrons bien volontiers aux experts. Mais une belle série de ces créations pyrénéennes présentait des caractères tels que la chaire de langue et littérature méridionales et philologie romane de la Faculté des Lettres de Toulouse se devait d'en prendre à charge la publication et l'exégèse. D'abord parce que ces pièces, par leur ampleur, leur richesse humaine et leur vertu artistique entrent dans le patrimoine poétique de l'Occitanie. Ensuite parce que l'analyse psychologique, sociologique, historique, géographique, thématique, stylistique et esthétique de poèmes est affaire de la Faculté des Lettres ; parce que les problèmes philologiques que pose la critique et l'exploitation de versions multiples concernent les philologues ; parce que les difficultés linguistiques ardues que présente le gascon pyrénéen étaient du ressort de l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* ; enfin et surtout, parce que l'information et la compréhension psycho-sociales exigeaient une communion intime et de tous les instants avec les milieux créateurs : en pareille matière, une enquête d'une ou deux semaines, menée par des enquêteurs d'élite mais étrangers au milieu, n'aurait appréhendé que des faits de surface, la plupart décevants. Qu'on ne voie pas là un los détestable à nos propres mérites : nous connaissons déjà certains défauts irrémédiables de ce travail, et nous en soupçonnons bien d'autres. Mais nous croyons pouvoir affirmer que c'est bien nous qui étions dans les meilleures conditions de succès : seules nos insuffisances personnelles nous ont empêché de faire mieux.

Il est indiscutable que certaines des pièces que nous étudions dans cette seconde série ont été composées le crayon à la main. En ethnographie de stricte observance, cela suffi-

rait à les faire exclure de la littérature populaire, fussent-elles devenues de tradition orale. Mais ce critère, d'une commodité suspecte, est pour nous inexistant. Nous avons montré (CFG I, p. 3-4) combien il est difficile, sinon impossible, de prouver que tel chant populaire a été composé de tête ou non ; nous avons même cité un exemple en prosodie et métrique populaires imprimé ; on trouvera ici des chants qui ont tout l'air, par leur mètre libre et leurs assonances, d'avoir été composés de tête, et dont nous avons pourtant tenu en mains l'original écrit (chansons de Porte-Labit, de Mme Germaine Crampe). Sans vouloir réinventer une définition outreucidante de la littérature populaire, disons simplement que les critères formalistes habituellement proposés manquent de subtilité et de souplesse. "Toutes les gradations existent entre l'écriture lettrée et la composition de tête immédiatement livrée à la tradition orale" (*ib.*). Plus généralement et comme pour toute classification, il y a gradation transitoire entre la catégorie idéale "populaire" et la catégorie "lettrée". Nous préférons nous fier aux critères de fond : une poésie composée par des paysans ou des bergers mus par la nécessité d'exprimer la pensée et les affects *de leur collectivité* est poésie populaire. Ce qui n'a d'ailleurs aucune portée d'ensemble, et ne s'applique qu'aux pièces ici étudiées. Mais à toutes ces pièces.

La musique - "Nos commentaires porteront exclusivement sur le texte des poèmes : en matière d'ethnomusicologie, nous sommes incompétents, et l'on voudra bien considérer comme purement subjectives les quelques impressions que nous n'avons pu garder par devers nous touchant les mélodies" (CFG I p. 6). Malgré cette réserve, les "impressions" que nous avons extériorisées/maintenant fort regrettables, et il vaudra mieux remplacer "considérer comme purement subjectives" par "considérer comme nulles et non avenues". Aussi, dans cette seconde série, nous sommes-nous gardé du moindre épanchement de ce genre.

La légitimité des airs notés tels que nous les donnons est elle-même fort discutable. "C'est donc la transcription phonétique qui fournit le document intégralement authentique" (CFG I, 7). Mais nos transcriptions musicales sont tout juste du niveau de la *broad transcription* en orthographe classique qui constitue la version usuelle de nos chansons : à la transcription phonétique ne correspond aucune transcription musicale de même niveau, c'est-à-dire strictement authen-

tique ; établir à l'oreille des notations musicales d'un tel degré de finesse dépassait de loin notre savoir. Si bien que les seules notations que nous soyons en mesure de procurer continuent les errements du XIXe siècle : par une figuration académiquement normalisée, on a donné à croire, on s'est persuadé que la musique populaire ne se distinguerait en rien de celle des cours de solfège. L'infidélité est du même ordre que si l'on alignait le dialecte des chansons de Gazost sur le béarnais officiel de l'*Escole Gastou Febus*.

D'autre part, le lecteur à qui l'on offre des chansons dépouillées de leurs airs s'estime à bon droit frustré : il eût été inconcevable de publier des chants gascons musicalement muets. Théoriquement, et grâce aux appareils de tonométrie et chronométrie mécaniques dont nous sommes munis, nous aurions pu faire des transcriptions musicales totalement objectives, descendant au détail infra-audible, tels les appels d'animaux publiés dans ALG II 460 et 461 (et encore n'avons nous aucun engin pour mesurer les intensités). Mais analyser intégralement par ces procédés nos phonogrammes musicaux eût été une entreprise insensée, qui aurait occupé plusieurs années à plein temps, et dont l'exposé aurait pris une place exorbitante dans le corps de la publication. Nous prions donc les spécialistes d'ethnomusicologie de bien vouloir nous passer ces transcriptions de type traditionnel que nous présentons encore dans cette seconde série : étant bien entendu qu'il s'agit là d'ébauches toutes provisoires, d'une sorte de vulgate. Il est souhaitable que des personnalités compétentes reprennent le plus tôt possible l'analyse musicale de tous ces phonogrammes - répétons qu'ils sont à leur entière disposition - : les assurances qu'on nous a données à ce sujet allègent le sentiment de notre responsabilité.

Dans les transcriptions de cette seconde série, nous avons supprimé de l'armature de clé les accidents qui ne sont pas attestés dans la mélodie. Quant à la notation du rythme, elle reste inadéquate.

Au fond, comme nous l'écrivions CFG I p. 116, tout l'embarras vient de ce qu'il nous est impossible de fournir au lecteur des documents directement audibles : tout un chacun est libre d'ausculter un disque à sa façon. Par malheur, l'édition de microsillons de faible tirage et à bas prix est encore du domaine de la science-fiction.

LA CHANSON DES BERGERS DE GAZOST

Texte de la version directrice p. 26.

Les versions

Les versions que nous avons récoltées de ce chant sont nombreuses. Bien que certaines se réduisent à quelques vers, nous devons commencer par les énumérer toutes : en effet, nous serons constamment amenés, dans l'étude de cette pièce, à tenir compte de la diversité des traditions et à citer nos informateurs. Ce sera au moyen des sigles, désignant, suivant l'occurrence, les informateurs eux-mêmes ou le texte des versions qu'ils nous ont procurées.

Chaque notice de version comporte la séquence authentique des vers, le système de référence numérique étant celui de la version directrice. Les séries de vers organisées en strophes sont entre parenthèses. Les points de suspension notent une lacune perçue et signalée par l'informateur, le signe // une interruption prolongée (notamment pour commentaires) Les leçons des versions non directrices sont reportées dans le moindre détail à l'apparat critique p.32. Pour l'établissement de la version directrice, v. p. 24.

De *A* à *H* : versions recueillies en Castelloubon, berceau de la chanson.

I et *J* : versions de Gèdre-Héas

K : version de Lesponne.

De *L* à *R* : versions du val d'Azun, la plupart très fragmentaires.

A. Cheust, c^{on} de Lourdes, de M. Lia Jean-Marie, 79 ans ; le 13 mai 1980. Le 3 mai, notre informateur M. Félix Pleaux, d'Ousté, après nous avoir donné lui-même les fragments *F*, a eu l'amabilité de rechercher une version complète : il est allé trouver à Cheust M. J. M. Lia, qui lui a chanté la chanson. Quelques jours après, M. Pleaux nous a dicté de mémoire la version qu'il venait d'apprendre, et c'est cette dictée que nous utilisons sous le sigle *B* ; elle nous a paru si importante que nous avons tenu à prendre un enregistrement à la source : à notre tour, nous avons visité M. Lia à Cheust, et le sigle *A* désigne le phonogramme qu'il nous a procuré, et qui a été utilisé au maximum pour constituer la version directrice. Séquence *A* : (1 à 4, 15, 16, 17, 8, 9, 10) (41 à 50) (31 à 40) (61 à 70) (71 à 80) (81 à 90) (91 à 96...).

B. voir ci-dessus *A*.

Séquence : (1, 2, 3, 4, 15, 16, 17, 8, 9, 10) (21, 22, 23, 24, 28, 29, 30) (31 à 37, 25, 26, 27, 38, 39, 40) (41 à 50) (61 à 70) (71 à 80) (81 à 90) (91 à 100).

C. Ousté, c^{on} de Lourdes, de M. Laplagne Jean-Pierre, 67 ans. Ici aussi, dictée qui nous été fournie copiée par Mme Laplagne Irène, 27 ans, belle-fille de l'informateur et fille de M. Félix Pleaux, le 21 décembre 1959. Mis en graphie classique. *C'* : v. 45-47 proposés par M. Pleaux. Séquence : (...15, 16, 17, 8, 9, 10) (21 à 30) (31 à 38, 40, 39) (41, 42, 43, 44, 55, 56, 57 <*C'* 45, 46, 47>, 48, 49, 50) (71 à 80) (81 à 90) (91 à 96...) (...65 à 70).

D D'. Gazost, c^{on} de Lourdes, de Mme Fine Caze, en 1957. L'informatrice a d'abord enregistré *D'* (*Petit Torriolon*), et immédiatement après *D*, sous le titre *Cançon de Verneda* (Bernède est un pâturage aux environs de Gazost). Ces enregistrements constituent la première découverte de la chanson. Séquence : *D'* (71 à 80) // *D* (21 à 30) (41 à 50) (51 à 60).

E. Ousté, c^{on} de Lourdes ; M. Félix Pleaux, 59 ans ; le 24 novembre 1959. Voir ci-dessus *A*. Séquence : (91 à 100) ; 65 à 70.

F. De M. Darré Rémi, 54 ans, né à Ourdis, en Castelloubon, venu à l'âge de 30 ans s'établir à Sireix en Azun (c^{on} d'Aucun), où nous l'avons enregistré le 29 avril 1960. Séquence : 1, 2, 3, 4 + interpolation de 11 vers : v. apparat critique, et p.15;46; // (71, 72, 73, 74, 75(<=75 +76), 77 à 80) (81 à 90) (91 à 97 ; = 98- 100) (61 à 70) // ; 45 à 50; (41 à 50) (21 à 30).

G. Gazost, de M. Lia Albert, maçon, 37 ans ; en 1957 (v. CFG I, p. 26 et 65). Séquence : (1 à 7, 28, 29, 30) (11 à 17, 8, 9, 10) (21 à 27, 38, 39, 40) (41 à 50).

H. Gazost ; M. Mathe-Darré Julien, 60 ans, propriétaire de l'auberge Galan (vers 42) ; le 6 mai 1960. Un seul fragment, mais des informations précieuses. Séquence : 71, 72, 73, 74, 75 +77, 78, 79, 79a, 80).

I. Gèdre, c^{on} de Luz, quartier de Gèdre-Dessus ; Mme Crampe Germaine (v. chapitre spécial), le 5 février 1960. Séquence : (1 à 10)... 15, 16, 17, 28, 29, 30 ; ...25, 26, 27, 28... ; (61 à 70) (71, 72... 75 à 78, 80, 79) (21, 22, 38, 40, 45 à 50).

J. Héas, commune de Gèdre, M. Jean Bordère - frère du chansonnier Bernard, v. chapitre spécial - a noté en 1923 cette version dans son cahier personnel, qu'il nous a communiqué le 28 avril 1960. Graphie patoisante, ici mise en graphie classique pour raisons pratiques. Intitulée dans le cahier *Chanson de Sarrastès*. Séquence : (1 à 10) (21 à 30)(71 à 78, 80, 79) (101 à 109) (61 à 70) (52, 52a, 53, 54, 45 à 50) (11 à 20).

K. Lesponne, commune de Bagnères-de-Bigorre ; M. Chelle Jean-Pierre dit Yanou de Mar, 75 ans ; décembre 1958. Séquence : (1 à 4, 15 à 20) (61 à 64, 75 à 80) (61 à 70) 21, 22, 24...

L. Arcizans-Dessus, c^{on} d'Aucun ; M. Berganton Paul, 79 ans ; 24 avril 1960. Séquence : (1, 2, 3, 4, 15, 16, 17, 8, 10, =9) (71 à 78, 80, 79)... 110, 111, 112.

M. Arcizans-Dessus ; Mme Berganton Marie, 71 ans, épouse du précédent. Séquence : 45 à 50.

N. St-Savin, c^{on} d'Argelès ; M. Fréchou Jean-Marie, 53 ans ; 6 et 21 mai 1960. Séquence : 45 à 50 (71 à 78, 80, 79) (61,

62, 93, 94, 25, 26, 27, 8, 9, 10) // (91, 92, 63 à 67, = 98-100).

O. Arcizans-Dessus ; M. Cardebat Dominique, 85 ans, et son fils Edouard, 57 ans (ne garantissent pas l'ordre des couplets); le 6 mai 1960. Séquence : 45 à 50 (71 à 78, 80, 79) 5 à 10 ; 15, 16, 17...

P. Arcizans-Dessus ; M. Cardebat Léon, 51 ans, et son épouse, 47 ans ; tous deux demeurant actuellement à Argelès ; le 2 mai 1960. Séquence : 45 à 50 (71 à 78, 80, 79).

Q. Gaillagos, c^{on} d'Aucun. Séquence : 91, 92, 65, 66 ; 45, 49, 50, 48.

R. Estaing, c^{on} d'Aucun ; M. Larribère ; 3 février 1960. Séquence : 91, 92, 63, 64.

Étapes de la découverte

Dès 1957 nous enregistrons à Gazost deux fragments : l'un concernant un certain *Petit Fourrioulou (D')*, et immédiatement à la suite et de la même informatrice, les trois strophes *D*, qu'on nous présenta sous le titre de *Chanson de Bernède* comme une sorte d'hymne national. Quelques jours plus tard, M. Albert Lia, l'interprète de la version *G* du *Déserteur Grangé* (v. CFG I p. 26, 116, et fotogr. I), nous donnait la version *G*, que nous avons déjà reproduite *op. cit.* p. 65-66 dans l'introduction du chant *Les amoureux en quête et les bergers*. En décembre 1958, nous enregistrons à Lesponne, en dehors du Castelloubon mais aux abords immédiats, la version *K*, qui rassemblait pour la première fois des éléments séparés en *D D'*. Ainsi alertés, nous devions, à partir de 1959 et grâce à une quête systématique, trouver des versions plus étoffées ou plus réduites, mais s'éclairant mutuellement, et dont le nombre et l'extension géographique attestent la vitalité et le succès persistants de cette création locale. La liste des versions montre les étapes ultérieures de la découverte. Remercions chaleureusement nos informateurs si accueillants, en particulier M. et Mme Pleaux d'Ousté et leurs proches, qui se sont

révélés à la fois informateurs précieux et enquêteurs compétents en nous procurant les versions principales.

Le berceau de la chanson

Que la chanson ait été créée à Gazost et pour Gazost, cela ne fait pas l'ombre d'un doute : le relevé des lieux-dits, l'identification des personnes visées dans les strophes satiriques suffit à la démonstration. Vers cette évidence convergent la popularité de la chanson dans le Castelloubon, le nombre et la plénitude des versions qui en proviennent, le fait que le seul informateur du val d'Azun connaissant une version à peu près complète (F) soit né en Castelloubon et venu en Azun à l'âge de 30 ans, et déclare en outre avoir appris la chanson dans son pays natal ; le fait que Mme Crampe de Gèdre tient la chanson d'un sien oncle qui la tenait lui-même d'un berger du Lavedan (pour les habitants de Gèdre et de Gavarnie, le Lavedan est la partie du bassin du gave de Pau en aval de Luz : ils ne se situent pas eux-mêmes dans ce pays, mais dans celui des *Thòis* = "les gars", v. ALG III, 566). Rappelons que Gazost est également le berceau du magnifique chant épique de Grangé.

Date de la composition

L'informant A, âgé de 79 ans, nous dit avoir appris la chanson dans sa jeunesse, ce qui ne nous fournit qu'un très vague terminus ad quem. Mais d'autre part, plusieurs de nos informateurs déclarent avoir connu certains personnages visés dans la revue satirique str. VII à XI : *l'aulhèr det Casau* (v. 92) était l'arrière-grand-oncle d'un habitant actuel du Castelloubon ; quand il était jeune, A a connu *Fausèp det Mayo-rau* (v. 62), ainsi que le *Petit Torriolon* (v. 72) ; ce dernier était également bien connu de H, âgé de 80 ans, qui nous en fournit un signalement précis : il est mort vers 1917. Enfin, la copie J est de 1923. On peut donc situer la date de la composition et de l'élaboration décisive dans les deux dernières décades du XIXe siècle. Mais cette datation ne s'applique vraiment qu'aux strophes VII à XI : pour les str. I à VI, il

faudrait démontrer qu'elles ne sont pas antérieures, ou même primitivement indépendantes, ce qui ne peut être fait d'une manière absolue (v. ci-dessous p.16,22).

A la str. V vers 49, dix versions mentionnent les orgues de Gazost «les orgues (y) vont» : non seulement cinq versions du berceau de la chanson, mais une de Gèdre et quatre du val d'Azun (celles-ci avec des adaptations locales, v.p.24). Il n'y a pas et il n'y a jamais eu d'orgue à l'église de Gazost ; mais il y a un harmonium. Avant l'acquisition de cet harmonium, on devait chanter sans accompagnement, ou avec le soutien d'un serpent ou d'un ophicléide : il paraît difficile que le chansonnier ait pu évoquer par «orgues» autre chose qu'un harmonium. Par conséquent la date de la mise en service de cet instrument à l'église de Gazost devrait en principe fournir un terminus a quo pour la composition de la chanson. Voici les renseignements que nous avons pu recueillir sur ce point. Témoignage de M. Lavigne Gabriel, 73 ans, de Gazost : il a été enfant de chœur durant sept ans, et il n'y avait alors ni orgue ni harmonium à Gazost ; quand il était âgé de seize ans, en 1903, le curé Cazalot, originaire de Lourdes, apporta le premier harmonium à l'église de Gazost. L'abbé Cazalot quitta Gazost en 1907, mais son harmonium est encore en service aujourd'hui. Nous avons examiné l'instrument : il ne porte aucune date de fabrication ; toutefois la plaque du facteur (Dumont et Lelièvre, Les Andelys) mentionne des prix d'expositions obtenues en 1896 et 1897. Donc, ces données fourniraient comme terminus a quo de la str. V l'année 1903. Mais M. Lavigne précise que la chanson se chantait à Gazost bien avant l'installation du curé Cazalot ; d'après lui, si l'on a mis *era òrgas*, c'est «pour embellir» (sic). Le témoignage de A, l'identification de l'*au- l'hèr det Casau* (v. ci-dessus) confirment les indications de M. Lavigne. D'autre part, M. Mathe-Darré Gérard, âgé de 25 ans, fils de l'inform. H, nous donne pour les vers 48-49 la version suivante : *Ena glèisa un bèt chant- eras dròllas que i van* «à l'église un beau chant- les filles y vont», et affirme avoir entendu en plusieurs endroits *eras dròllas* et non *eras òrgas*. Effectivement, l'inform. F, né en Castelloubon mais émigré en val d'Azun à l'âge de 30 ans, chante : *'ras goyatas ya- i van* «les filles y vont». Donc, malgré la concordance impressionnante de dix versions de provenance diverse, il semble bien que *les orgues y vont* soit une correction de *les filles y vont*, la version primitive ayant été sentie comme inconvenante, plus exactement comme inadéquate au genre de la chanson (v.p.15) :

les "orgues de Gazost" résultent d'une élaboration folklorique et ne peuvent servir de repère chronologique. Ajoutons que l'expression *les filles y vont* (à l'église) est bien plus directe et naturelle que *les orgues y vont* = les orgues jouent.

Auteur (s)

A et F n'ont aucune idée sur l'auteur de la chanson. Suivant M. et Mme Pleaux (E), il y aurait eu composition collective. Les bergers d'Ousté, Gazost et Juncalas se retrouvaient soit à la cabane de Cuyelade, à proximité de la scierie de Gazost (v.21), soit à la cabane des Courbes et du Pla de la Pène (Mme Pleaux) ; à moins que ce ne soient plutôt les bergers du quartier d'Ilhens, car la cabane de Cuyelade ne communique pas avec la scierie (M. Pleaux). "Dans leur désir de *hèr bèt verset* (v.10 ABCJNO), les auteurs de la chanson ont pris leurs sujets à l'avenant : ils ont non seulement dépeint leur condition, mais encore ils s'en sont pris à diverses personnes du Castelloubon". On sait que la clause de la composition collective - qui n'est d'ailleurs nulle part formulée dans cette chanson - est un stéréotype de signature (cf. CFG I, p. 14 § 20 ; p. 19 § 25). Mais il faut aussi tenir compte que le fait existe : c'est le procédé courant des improvisateurs basques, et il a été observé *in vivo* en Albanie en 1938 (E. Koliqi *Come nasce in Albania un canto popolare* ; in *Studi in onore di A. Monteverdi* I, 376 - 386 ; cité d'après M. Delbouille *La technique littéraire des chansons de geste* p. 300). Encore qu'elle ne repose sur aucune preuve directe, cette hypothèse ne doit pas être exclue a priori, du moins en ce qui touche les str. VII à XI : on se représente sans trop d'in vraisemblance un groupe d'improvisateurs jouant à se passer l'un à l'autre le vers introductif *Parlem ne drin adara* et brossant à tour de rôle une charge inspirée de l'actualité locale ; ces motifs donnant eux-mêmes lieu à des imitations ultérieures, comme c'est certainement le cas pour la str. XI.

Selon H (M. Mathe-Darré, aubergiste à Gazost) l'auteur de la str. VIII relative au petit Tourrioulou serait un certain Cazenave Michel, né à Artalens en Dabantaygue, qui "était gendre" dans la maison Culauris de Gazost. L'inform. a bien connu ce Culauris, mort vers 1917 ou 1918, à peu près

le même temps que le sujet qu'il a véritablement immortalisé (v. ci-dessous p.18).

La version *J* porte le titre *Chanson de Sarrastès*. *H* ne connaît aucune maison de ce nom à Gazost. M. Jean Bordère pense que Sarrastès est le nom de l'auteur. Il a connu, il y a 40 ans, "un domestique de chez Sarrastès" qui se trouvait au Camp-Long de Gèdre ; toutefois, ce personnage ne composait pas.

La chanson

La *chanson des bergers de Gazost* présente trois développements bien nets ; le troisième est si nettement distinct que le problème de l'unité se pose. Les strophes I et II décrivent les peines et travaux du berger en montagne ; les str. III, IV, V, VI expriment les désirs de récréation et de reprise de la vie en société ; les str. VII à XI constituent une sorte de revue où défilent les portraits-charges de quelques personnages du Castelloubon.

Dans le premier fascicule de cette publication (CFG I, p. 64 ss.) nous avons essayé de dégager la signification sociologique du chant de bergers pyrénéen, élément typique de notre folklore. Coupé de la communauté villageoise durant toute la saison d'estivage, le berger souffre de sa solitude, à laquelle les petits regroupements de cabane à cabane en veillées de conversation et de chant n'apportent qu'une compensation très insuffisante. Alors que le chant des *Amoureux en quête et des bergers* est l'expression transposée et onirique de cette aspiration à la vie de société, la *Chanson des bergers de Gazost* en est la formulation concrète : c'est ce qui ressortait déjà des quatre strophes de la version *G* que nous connaissions en 1957. La découverte de versions plus fournies ne fait que compléter ces formulations en énumérant et amplifiant une suite de visions réalistes, entremêlées, dans un ordre qui varie suivant les chanteurs, de ces sentences par lesquelles se communique la pensée généralisatrice, autrement dit la *sagesse populaire* ; et nous ne voyons aucune raison de réprouver cette désignation.

Les peines. En premier lieu le mauvais temps. Dans les Pyrénées atlantiques, les jours d'été pleinement ensoleillés sont rares (en altitude, le beau temps est plus fréquent en hiver). Le brouillard vient à chaque instant gêner la surveillance (v.4), et transforme en prison la solitude du berger (6-7) ; comme une obsession, le thème des intempéries revient à la fin des str. I, II, III. Ce sont les motifs les plus lyriques, les plus beaux de la chanson. L'angoisse diffuse s'y exprime dans la pénombre. En un énoncé libre de tout lien syntaxique, voici évoquées la longue nuit, la longue période de froid, ambiguës : c'est en même temps la froidure sombre des hauts pâturages, et la saison d'hiver, de repos, qui donne loisir de composer la chanson. Non pas l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre (v.8-10). De même la nébuleuse phrase gnomique 18-20 (versions J et K seules) : alternance inéluctable des contraintes atmosphériques qui gouvernent les fatigues de l'homme obligé, par sa condition, de vivre dehors. Conclusion morale et pratique : il est juste et nécessaire que la longue affliction du mauvais temps soit compensée par "un moment de contentement" (28-30).

Solitude et mauvais temps engendrent l'humeur noire, les troubles intérieurs (le redoutable *aveyèr* des bergers, v. CFG I, 65). Mais le Gascon, même pyrénéen, n'est pas naturellement triste : il n'a aucune propension à se complaire à la mélancolie. Du même coup qu'il l'évoque, il l'exorcise en manifestant son énergie morale *Si non- n'èram hardits* (5) et en désignant le trouble de la solitude du mot comique *pepis* (6), par optimisme et aussi par effet de la pudeur bien connue qu'éprouve l'âme populaire à étaler son affectivité intime. Dans cette même strophe se lit la fonction sociale de la chanson qu'il faut faire (v.10), nécessité inconsciente puisque de détermination collective : par la libération des affects, par la récréation qu'elle procure, par les liens qu'elle affermit dans les groupes de bergers réunis dans les cabanes pour la chanter et pour l'écouter, la chanson sert.

Les travaux. Ils sont sobrement évoqués, mais suffisamment. Le travail du berger est dur : lever matinal (15), longs cheminements (17), et toujours la solitude *cada un son camin* (16). Mais comme dans le tableau des peines morales, tout de suite le correctif : la conscience professionnelle heureuse de la réussite, la satisfaction de la fonction bien

remplie, la sympathie hommes-bêtes : pour le berger, l'animal est promu à un substitut de la présence humaine, et ce transfert se réalise en formes diverses et souvent très vives (11-14 : la version *G* est plus fine que *J*). La sollicitude professionnelle se prolonge même dans les périodes de "vacances" : v. 24.

Célébrer les peines et les travaux pastoraux est donc la mission droite du chansonnier-berger. De cela on trouvera un exemple parfait dans le cas de Louis Porte-Labit (v. chapitre spécial), et l'on en a une autre attestation dans l'interpolation de la version *F* : aux motifs communs des fatigues s'ajoute celui d'une alimentation fruste (v. ci-dessous). Mais le style de l'interpolation *F* n'a pas la discrétion de la chanson de Gazost : il est déclamatoire, francisé, et pourrait bien être teinté du répertoire parisien humanitaire, du genre Montéhus, qui florissait vers 1912. L'allure du timbre musical confirmerait cette impression.

Les désirs. Les projets qui tiennent le plus de place sont des projets de ripaille. La nourriture rude et monotone des bergers en montagne n'est pas signalée parmi les peines dans la chanson de Gazost : mais elle l'est sans façon dans l'interpolation *F*. La réparation de cette carence est juste et obligée : *qu'èm hèt la sason* v. 60. D'où les trois stations prévues : à la cantine de la Scierie (21), à l'auberge de Gazost (42) et dans les maisons (51). On énumère complaisamment ce qu'on va boire et manger (surtout str. VI).

Mais au fond, ce n'est pas là l'aspiration essentielle : le désir le plus profond est de renouer avec la vie sociale et civilisée. Parler avec l'un avec l'autre (23) ; retrouver les concitoyens sédentaires si gentils et sociables (45-47) ; dans la salle de l'auberge, donner à la chanson la plénitude de son rite d'assemblée (33-34) ; retrouver les présences féminines : trois mentions 38-40, 43, 53, ou plutôt, trois allusions strictement voilées à l'une des hantises de la solitude pastorale : seules sont évoquées les fonctions ménagères des femmes et leurs soins maternels. Dans la littérature populaire, les astreintes de ton et de genre n'admettent aucun compromis : une chanson érotique l'est vertement, mais une chanson qui n'est pas de ce registre doit être immaculée : il est à peu près certain qu'une allusion trop précise de la version

primitive au charme de l'assistance féminine a été sublimée : à *l'église un beau chant, les filles y vont*, est devenu dans presque toutes les versions à *l'église un beau chant, les orgues y vont* (v. ci-dessus p. 11). De toute façon, c'est l'assemblée religieuse qui parfait la réabsorption au sein de la communauté (vv. 48-50). L'aspiration à la reprise de la vie sociale est vraiment la principale : même le besoin physique de réfection alimentaire est vu comme une cérémonie de communion : le chansonnier ne dit jamais "je", tout est à la personne intégrante. La joie du bain matinal sera aussi collective (36), et s'asseoir non plus sur les *bancs, escabèlas* et *trubàs* sans dossier des cabanes, mais dans les confortables *chèsas* (v. ALG III, 759 et 981) replace les bergers dans la vie vraiment civilisée.

La partie satirique. Dans cette pièce, la satire et la moquerie s'articulent à un contexte, le chant de berger pyrénéen, où, de prime abord, on ne s'attendrait pas à les rencontrer, et où effectivement nous ne les avons pas jusqu'ici rencontrés. Mais un fil nettement perceptible, qui est une direction d'intention, relie les couplets satiriques aux strophes III et IV : au v. 22, les bergers formulent le projet de descendre à la cantine de la Scierie "pour aller nous amuser". *Amusar* a évidemment un sens très extensif, qui comprend les félicités de tout ordre énumérées à la suite ; mais sa valeur restreinte et tout à fait courante de "jeu" est impliquée : le jeu de massacre des strophes VII à XI. L'intention se précise aux vv. 33-34 : après nous être assis à l'auberge "nous allons savoir tout de suite qui peut le plus chanter". Cela peut se comprendre de l'étendue du répertoire ou de la puissance vocale des chanteurs, mais aussi du jeu des caricatures : chaque berger-chanteur, à tour de rôle, improvise, ou est censé improviser, un ou plusieurs couplets satiriques sur des victimes de son choix. Et ici joue le facteur d'ambivalence : heureux de retrouver leurs compatriotes sédentaires "braves gens, ils sont très avenants et serviables" (45-47), les bergers vont tout aussi joyeusement se payer un peu leur tête. A quoi il faut ajouter la stimulation des complexes de supériorité liés aux clivages professionnels. On verra dans *Joan Míeyet* celui des agriculteurs en face des artisans : ici c'est celui des bergers-estivants vis-à-vis des agriculteurs sédentaires, ailleurs on trouvera surabondamment celui des marins devant les terriens, des volants au-dessus des rampants, etc.

En somme, la revue finale n'est qu'un article du programme des réjouissances envisagées dans les strophes III à VI. Et cette galerie de portraits devait bien amuser les gens du Castelloubon, d'autant plus que les personnages visés étaient bien vivants et connus de tout le monde à l'époque de la composition et de la diffusion de la pièce. La contemporanéité des héros et des oeuvres où ils sont mis en cause constitue, on le sait, une source supplémentaire d'intérêt pour l'auditeur ou le spectateur (v. cas analogue pour le *Déserteur Grangé* CFG I, p. 18).

Mais aujourd'hui, les modèles sont morts depuis longtemps. Voici ce qu'on sait encore d'eux en Castelloubon.

Yausèp det Mayourau str. VII. Et *Mayourau* est le nom de la maison, et cette maison était riche : à l'époque, elle possédait trois domestiques, 200 têtes de moutons, 30 juments et 30 chèvres ; "on y mesurait les écus à la *cartèra* (20 litres : v. ALG II, 240-241), l'or était conservé dans des pots à graisse sur l'étagère, et ils mettaient les louis d'or au soleil pour les faire sécher" (inform. H ; comparer cette folklorisation de la tradition à Bladé *Contes populaires de la Gascogne* II, 20 ss.). H a connu l'un des maîtres de cette maison mort vers 1904, et son petit-fils serait actuellement à l'hôpital de Lourdes : Yausèp était un oncle de ce dernier. A a également connu Yausèp dans sa jeunesse, sans autre précision. Selon F, il avait effectivement la réputation d'un brave homme ; il était assez instruit, et avait réellement fait des études au collège de St-Pé-de-Bigorre, petit séminaire du diocèse de Tarbes. La moquerie touchant la fabrication d'une baratte en forme de tuyau laisse nos informateurs perplexes, puisque les barattes de bois sont normalement ainsi (la version Q, du val d'Azun, résout cette perplexité par l'absurde : *canerèr* "tube" y devient *candelèr* "chandelier" ; une "baratte en forme de chandelier", en effet, doit être un objet assez étonnant). Mais les barattes du Lavedan n'ont pas toujours été en forme de tube. voici ce que notait A.Th. Schmitt en 1934 : "La baratte en bois est un ustensile moderne et remplace la peau de bête anciennement en usage... Malheureusement cette outre est en train de disparaître, quoique les paysans soient très conservateurs. Ce sont surtout les baigneurs, et aussi les habitants des villes voisines, qui refusent, pour des motifs de propreté, le beurre fabriqué dans une telle peau. La peau servant

à faire du beurre est encore en usage dans les vallées d'Estaing, dans la région de Luz, dans certaines "bordes" foraines d'Aure et en Espagne. Elle a totalement disparu dans le Larboust (depuis 50 ans environ), dans la vallée du Louron (depuis 40 ans environ), dans la commune de Campan (depuis 60 ans au moins), dans la vallée d'Aure en général (depuis une dizaine d'années) ; à Cauterets, à Luchon, elle a disparu depuis longtemps sous l'influence des stations thermales (*La terminologie pastorale dans les Pyrénées centrales* p. 115). Pour notre compte, en 1953, nous n'avons plus trouvé la baratte-outre qu'à Gavarnie (ALG III, 755), et l'objet reproduit planche 750 fig. VI était désaffecté*. Les observations de M. Schmitt montrent clairement le déterminisme économique qui a poussé Yausèp det Mayourau, homme instruit, à introduire une innovation destinée à se généraliser. La satire n'est qu'une banale réaction de misonéisme, et les traits finals de la strophe décèlent, une fois de plus, les antagonismes de castes professionnelles : le tort de Yausèp det Mayourau paraît bien être son affiliation hybride, industrie laitière-cléricature-artisanat.

M. J.M. Lia, de Cheust, a vaguement connu le *Petit Torriolon* (str. VIII). Mais nos informateurs de Gazost en ont gardé un souvenir précis : "C'était un petit bonhomme qui faisait un peu de commerce, notamment celui du beurre. Par suite d'une alliance de famille, il appartenait à la maison Mayourau de Gazost, mais n'avait aucune parenté avec Yausèp (E)". - "De son vrai nom Honta Jean, il était né à Gazost et mourut vers 1917. Il mesurait dans les 1.58m, Il était un peu malin, et il avait trouvé le moyen de commercer avec les paysans de Gazost : il leur achetait du beurre et devait le revendre au prix fort. A la maison Paillassou, à Lourdes, les marchands de beurre d'Ossun près Tarbes (*Aussun dets burriaires*) venaient racheter la marchandise venue de la montagne et fournie par des gens du genre de Tourrioulou" (inform. H).

Nous touchons là un ferme soubassement économique. "Le beurre est une source de revenus relativement considérable pour les paysans des Pyrénées. Presque partout on fait du beurre régulièrement pendant toute l'année. Naturellement pendant la saison balnéaire on en fabrique plus que d'ordinaire. C'est surtout dans les vallées, où se trouvent des stations thermales, que les montagnards s'occupent à la fabrication de ce produit".

*A corriger et compléter par les toutes récentes découvertes de M. Boulin publiées dans ce même numéro de Via Domitia.

duit du lait. Ainsi dans la région de Luz le fromage joue un rôle inférieur par comparaison avec celui du beurre. De même à Caunterets..." (Schmitt *op. cit.* p. 113). C'est d'une part vers Caunterets que le Castelloubon écoule les produits de son industrie beurrière, d'autre part vers le marché encore plus important de Lourdes. Mais, alors que Yausèp det Mayourau est un producteur, le Petit Tourrioulou n'est qu'un ramasseur qui vient s'insérer dans un circuit de distribution fort lourd : dans le sens de Lourdes, on a : producteurs de gazost > Tourrioulou > ^{Paillassou} grossistes d'Ossun > détaillants > consommateurs. Entre producteurs et consommateurs, quatre prélèvements d'intermédiaires. C'est au plus proche, au plus visible de ces "exploiteurs" que s'en prennent les producteurs, d'ailleurs sans méchanceté : on se contente de décrire son trafic. Le seul commentaire est le vers peu clair 79 "il emporte la fleur" qui doit s'entendre "il emporte le plus gros bénéfice", encore qu'un informateur étranger au Castelloubon (O) comprenne "il devait vendre davantage de beurre ou du beurre mieux préparé". En somme, ce portrait à peine caricatural est une revanche, une modeste reprise morale des producteurs frustrés (c. CFG I p. 73). A ce propos, il n'est pas sans intérêt de noter que H, qui explicite le plus clairement l'activité parasitaire du ramasseur, éprouve le besoin de corser la charge en interpolant après "il emporte la fleur" un vers hyperstrophique certainement improvisé et gratuitement injurieux : "au cul du pantalon". Est-ce l'attache économique qui a assuré le succès du couplet ? Des cinq portraits de la galerie, c'est le plus fameux : il est conservé intact dans douze versions sur dix-sept, même dans celles du val d'Azun. Les repères topographiques connus de tout le monde en Lavedan (*Castèl - Lobon, Cautarès Lorda, Palhasson*), placés à l'assonance, étaient un bon facteur de conservation, et aussi un je ne sais quoi de plaisant, d'aisé, une grâce de l'harmonie syllabique et du rythme, qualités auxquelles l'oreille des chanteurs populaires est fort sensible.

L'infirmité de la charrette de Hourgué (str. IX) n'est qu'une de ces menues anomalies dont s'alimente la chronique villageoise et qui fournissent ici matière à un couplet satirique anodin : Hourgué lui-même n'a pu que s'amuser d'entendre chansonner sa petite mésaventure. Pourtant, à y regarder de plus près, on voit s'esquisser le tripartisme fatal de toute communauté : une gauche progressiste (Yausèp det Mayourau),

une droite immobiliste (Hourgué), et un centre critiquant les deux (le chansonnier). - Ce Hourgué est inconnu de A ; selon E, c'était un propriétaire de Gazost.

L'aulhèr det Casau (str. X) était un cadet de cette maison, à Ousté. «Il avait la réputation d'être très fort : on le disait capable d'étouffer quelqu'un en le serrant dans ses bras, ou de transporter un arbre entier. Il allait se battre avec les jeunes gens de Lourdes, revenait de ces rixes les bottes pleines de sang, et s'exclamait à son retour: "Aquerò, qu'èra pos!" = "Ça, c'étaient des coups!" Les Lourdaïds avec qui il se battait garnissaient leurs cannes de pointes, mais ces armes ne paraissaient lui faire aucun mal ; ils disaient qu'il avait une tête d'étaupe. Il avait reçu le surnom de *Berret*" (inform. E). On comparera la figure de ce champion à celle que le majoral Larribe a laissée dans la légende de Barousse (CFG I, p. 37). C'est un exemple typique de la condition de ces cadets qui, dans les familles bigourdanes, préféraient ne pas se marier et rester ainsi attachés à leur maison. Ils tournaient facilement au vieux garçon hargneux, bizarre (voir le cas de Pierre de Seubère, p. 77), peu soigné et même malpropre : c'est ce dernier travers qui est raillé dans la strophe, et en termes fort désobligeants. Le personnage ne devait pas être sympathique. Mais on peut conjecturer qu'il était dangereux de lui chanter le couplet de trop près, puisque l'un de ses descendants à la quatrième génération nous a roïdement éconduit quand nous avons ^{tenté} d'obtenir de lui quelques renseignements.

La strophe XI, propre à la version J, est un ajout, techniquement maladroit : la formule strophique est rompue. Les quatre derniers vers doivent s'entendre symboliquement : il s'agit d'une déconvenue d'ordre sentimental, ce qui nous amène aux thèmes des filles visitant les bergers en estivage : voir *Yoenessa dera vath*, *L'entremetteuse Migueta*, et surtout le chapitre sur les chansonniers de Gèdre.

Quant au fragment XII, il provient d'une version d'Azun (l'inform. E. de Gazost, connaît ce fragment, mais n'a pu le situer dans un contexte). Voici l'explication qui nous a été donnée en val d'Azun par les inform. LM : "A Arras, il y avait un pré dit *Prat Lobon*. Quant on demandait au propriétaire la raison de ce nom, il répondait que c'était parce que de ce pré on voyait le pays de Castelloubon ; et il paraît

qu'on chantait le couplet se terminant par ces trois vers". En fait, l'appartenance à la *Chanson des bergers de Gazost* reste à démontrer.

Cohésion

Dans les chants que nous avons jusqu'ici récoltés dans les Pyrénées, le fil de la relation historique sert de guide à la succession des éléments retenus de mémoire. Il n'en est pas de même dans cette chanson : l'énumération des peines ou des désirs du berger n'est commandée par aucune nécessité de gradation de valeurs ou de séquence temporelle, et l'assonance ne peut tenir lieu d'un cadre ferme. Aussi, privé des repères mnémotechniques habituels de la littérature orale, l'enchaînement des motifs est-il livré aux aléas de la mémoire et de l'association des idées. Il va sans dire que les divers membres du timbre musical, convenant indifféremment aux unités métriques et prosodiques correspondantes de n strophes, ne peuvent non plus constituer un aide-mémoire : au contraire leur cycle favoriserait plutôt un enchaînement quelconque de l'ordre du texte.

Dans les versions que nous avons recueillies, l'ordre des strophes est variable dans les 2ème et 3ème parties, et il arrive qu'un informateur intervertisse les parties 2 et 3, ou se souvienne d'une strophe "désirs" seulement après la galerie des portraits (I). La version J, qui est une version écrite, sans doute de mémoire, mêle un peu tout. Bien plus, surtout dans les divisions *peines* et *désirs*, les motifs font le chassé-croisé d'une strophe à l'autre. Tenons-nous à deux ou trois cas. Les vers 5-7 "si nous n'étions pas hardis, nous deviendrions idiots, dans les cabanes" ont pour correspondants en ABC les vv. 15-17 "se lever tôt, chacun son chemin, chercher le package" empruntés à la str. II, laquelle disparaît complètement dans ces trois versions. - L'élément 8-10 "maintenant la longue nuit, une longue période de froid : il faut faire ma strophe" quitte en G la str. I, passe à la str. II où il comble l'absence de 18-20 "le temps va arriver, la saison s'en va : on doit payer", et est remplacé en str. I par les vv. 28-30 de str. III "après tant de mauvais temps, il faut prendre un moment de contentement", l'association "temps" ayant provoqué

une superposition mémorielle 18-20 X 28-30 ; à leur tour, les vv. 28-30 déplacés sont remplacés par 38-40 "Louisa va nous soigner parfaitement bien, comme notre maman", seul débris de la str. IV ainsi réduite à zéro puisque les sept premiers vers en sont absents. - En B, 25-27 "maintenant nous voici: tirez-nous un peu de vin, nous allons nous y plaire" quittent la str. III, du coup défective, et vont se loger dans la str. IV (suite des projets de bonne chère et de récréation), qui devient redondante. - Les strophes satiriques sont mieux fixées, sans doute grâce à une certaine coaptation des traits caricaturaux. La str. VIII (Petit Tourrioulou) doit posséder des vertus spéciales (v. p. 19), puisqu'elle est parfaitement conservée dans douze versions, même dans celles du val d'Azun pourtant étranger à la communauté créatrice. Mais les autres portraits sont en val d'Azun dépecés et recousus (N VII et X), ou bien effilochés et plus souvent encore tout à fait oubliés.

Sur cette étoffe particulièrement malléable, le génie de l'élaboration et de la condensation folkloriques pouvait s'activer à plein exercice. Nous avons là un exemple vivant du perpétuel ^{devenir} qu'est une chanson populaire et cela dès son éclosion ; aperçu qui se fera encore plus mouvant à l'examen des adaptations locales p. 24 .

Nous avons déjà mentionné le problème que pose le rattachement de la partie satirique aux strophes I-VI de la pièce. Pour certains de nos informateurs du Castelloubon, il s'agit de deux compositions différentes. C'est surtout net chez l'informatrice D, qui nous donne d'abord la str. VIII (Petit Tourrioulou), et conclut : "Je n'en sais pas d'autre" ; puis, sous le titre *Cançon de Verneda*, chante les str. III, V, VI. Pour A, les str. I, V, IV "sont dans la chanson" ; les autres, "un chacun" (c'est-à-dire : chacun chantait la sienne). Sur question "pensez-vous que ce soit la même chanson?" "Je ne crois pas". Entre D et D', le dessin du timbre est bien différent aux deux premiers vers. En A, l'attaque de l'air est identique dans les strophes satiriques (il est vrai que les paroles le sont également), qui paraissent ainsi s'opposer aux attaques des trois premières strophes de la version. Mais le polymorphisme du timbre est tel qu'on ne peut tirer une grande signification de ces divergences.

La majorité des informateurs est pour l'unité. Il est capital de constater que la copie *J*, faite en 1923, est résolument unitaire, puisqu'elle donne les strophes pêle-mêle dans l'ordre suivant et sous le titre *Chanson de Sarrastàs* (nous marquons en italique les couplets satiriques) : I, III, VIII, XI, VII, VI, II ; en face de chaque strophe, on lit en marge *1er couplet*, *2e couplet*, etc., dans l'ordre de la copie. Les informateurs d'Qusté sont catégoriques : tous les couplets appartiennent à une seule et même composition, qui en comprenait à l'origine au moins vingt (*E*). La version *C* coiffe l'ensemble du titre *Et Torriolon*, d'après le très apprécié couplet VIII. Même opinion à Lesponne *K* (ordre I, VIII, VII, III) et à Gèdre *I* (ordre intriqué : la plupart des strophes sont démembrées et recomposées ; la mémoire de l'informatrice n'était pas assurée, la pièce étant étrangère à son répertoire familial).

A moins de supposer gratuitement que l'ensemble résulte de la soudure de deux chants créés indépendamment, il faut admettre en tout état de cause que la partie satirique est postérieure aux couplets sur les peines et aspirations des bergers : postérieure d'une heure, d'un mois ou de deux ans ? Au fond, c'est ce qui importe peu. Il suffit de constater que dans l'esprit de certains chanteurs, il y a deux chansons, et que pour la plupart, il n'y en a qu'une. Nous avons essayé p.16 de dégager les raisons qui expliquent cette deuxième façon de voir.

La diffusion

Il est normal que les versions de Castelloubon, berceau de la chanson, soient les plus complètes. Le nombre des strophes s'amenuise dans les versions de Lesponne et du val d'Azun. Celle de Héas (*J*) est un cas exceptionnel, puisqu'il s'agit d'une "mémoire de papier" : c'est ce qui a valu à certains couplets de cette version (I et II notamment) de s'être mieux conservés qu'en Castelloubon.

L'aire de diffusion la moins fidèle est celle du val d'Azun (l'inform. *F*, émigré du Castelloubon, est un exemple vivant des moyens par lesquels se diffuse une chanson ; pour les voies de diffusion à Gèdre, par contact entre bergers

de communautés différentes, v. p.10). On retient évidemment le Petit Tourrioulou, mais ce qu'on garde en dernier résidu, ce sont les vers 45 à 50, qui célèbrent la gentillesse des gens de Gazost et la magnificence de sa musique sacrée. Seulement, on adapte : le trop lointain et inintéressant Gazost devient Arcizans à Arcizans-Dessus et St-Savin (NOP), et Gaillagos à Gaillagos (Q) : par une appropriation à la bonne franquette, un lambeau d'une oeuvre créée par et pour une communauté *a* devient le slogan, au sens ethnographique du mot, de communautés *b*, *c*, ..., *n*. De même l'érudit aurois F. Marsan croyait, en 1913, que le seul fragment qu'il connût de la *Chanson du majoral Larribe* était le "refrain" des majoraux de la vallée d'Aure : alors que la geste de Larribe a été composée dans la Barousse pour célébrer l'exploit d'un Baroussais terrassant à coups de trique tout un parti d'Aurois (CFG I, 38, 51 ; *Bouts dera Mountanho* 1913 p. 184). Il paraîtrait que ce même passage de *Larribe* - le double coup de piquet fabuleux qui massacre une troupe d'adversaires - se serait diffusé jusqu'en Lavedan, toujours sous forme de slogan : ce que nous n'avons pu jusqu'ici vérifier (v. Bourdette *Annales du Labéda*, 1898, p. 508).

Les versions d'Azun présentent d'autres adaptations topographiques (N 98) ou des altérations (*Castèl - Loron NP 74*) qui atteignent aussi fréquemment le petit Tourrioulou (v. apparat critique). Les noms des personnages caricaturés deviennent interchangeable, ou sont également adaptés : *Q2 aulhèr det Casaou* > *aulhèr det Bespiar Q*. Au vers 48, on observe une curieuse tentative, évidemment inconsciente, de laïcisation : chez *P*, le chant d'église se transforme en chanson d'auberge ; mais son fils, gardien de la lettre et de la logique - *P* ne craint pas d'allier auberge et orgues! - rétablit la leçon correcte.

Etablissement du texte directeur

Il était matériellement impossible de présenter un tableau synoptique des versions, tant à cause de leur nombre que du découpage et remembrement de certaines strophes (v. p.21). Tout en observant une méthode objective, il fallait donc établir une version directrice qui donnât une vue d'en-

semble de l'oeuvre et qui se prêtât à une traduction suivie. Cette version directrice n'est pas un assemblage de vers-éléments, comme celle de *Yoan Nleyet* : chacune des strophes est intégralement authentique. Ce n'est pas non plus la reconstitution d'un archétype, qui n'a peut-être jamais existé, tout au moins à l'état fixé : il se peut que certaines strophes soient dues à des amplificateurs (le cas paraît certain pour XI). Répétons qu'il s'agit seulement de procurer une somme de ce qui existe actuellement de la chanson : versions choisies comme directrices, et appareil critique exhaustif des leçons non directrices. Nous avons utilisé au maximum et par principe la version *A* (5 strophes sur 12). Mais des recoupements minutieux ont fait apparaître que *I* et *J* étaient incontestables pour les str. I et II : les passages correspondants des versions *ABC* - les plus fournies - sont à la fois incomplets et démembrés. M. J. M. Lia ayant omis en *A* la strophe III qu'il avait dictée en *B*, nous avons préféré le bon phonogramme *D* (qui de plus est presque identique à *C*). La str. VI n'existe à l'état complet que dans *D* ; à la str. X il a fallu avoir recours à *B*, M. J.M. Lia ayant eu une défaillance de mémoire à l'enregistrement direct *A*. Enfin, XI est particulier à *J*, et le fragment XII à *L*. En bref, le principe qui détermine notre option entre strophes de structures différentes est de préférer la leçon pleine à la leçon lacuneuse, de façon à mettre en oeuvre et en évidence la plus grande masse de données récoltées.

La séquence des strophes de la version directrice n'est pas une reconstruction logique subjective. Elle résulte de la confrontation des versions principales (rappelons que nous entendons par 1^{ère} partie les str. I, II (peines et travaux) par 2^{ème} partie les str. III à VI (désirs) ; par 3^{ème} partie la revue satirique VII à XI :

I initiale de la chanson assurée par *ABCFGHIJK*. Aucune autre position n'est attestée (l'incipit est un repère privilégié).

II après I assuré par *BGK* ; *J* aberrant, en dernier lieu. Absent des autres versions.

III après II en *GI* ; après la 1^{ère} partie réduite à la str. I en *CJ* ; tout à fait à la fin en *F* (après interruption suivant la 3^{ème} partie).

IV après III en *C* ; après V en *A*, mais bien en 2^{ème} partie ; après I - II en *B*, et seul représentant de la 2^{ème} partie ; réminiscence a posteriori en I. Absent ailleurs.

V après IV en *C* ; après III en *DG*, où IV absent ; avant IV en *A*, mais bien en 2^{ème} partie ; à l'avant-dernier rang en *F* et avant III (après interruption suivant 3^{ème} partie).

VI après V en *D* ; *J* aberrant : avant-dernier rang, entre VII et II. Absent ailleurs.

Sauf une réminiscence fragmentaire III venue après les couplets satiriques, la 2^{ème} partie est absente de *K* ; au contraire *D* se réduit à trois strophes de la 2^{ème} partie (la str. VIII étant considérée comme hétérogène).

Les str. VII à XI - aucune version ne présente la totalité - sont bien en séquence terminale en *ABC*, et on peut joindre *I* à ce groupe (v. IV). En *F* on a l'ordre 1^{ère} partie - 3^{ème} partie - 2^{ème} partie, avec coupure entre chaque partie. Les trois strophes VIII, XI, VII forment bloc au centre de *J*, malgré le brassage de cette version. L'ordre interne des strophes de la partie satirique (galerie de portraits) ne pouvant être déterminé par un cadre de pensée quelconque, nous avons simplement adopté celui de la version *B = A* (en *A* l'informateur, fatigué, a dû être stimulé par l'enquêteur au début de chaque strophe de la 3^{ème} partie, au moyen de la version *B* qu'il avait interprétée quelque temps auparavant).

L'air, avec quelques variantes, est noté à la fin du chapitre.

I

1. Dans ces montagnes,
il faut être habitués,
surtout avec la brume,
nous ne voyons pas à deux pas.¹

I

En aquestes montanhes
que cau estar abituats,
surtot dab era bruma,
non- nse viem à dus pas.¹

5. Si nous n'étions pas hardis,
nous en deviendrions idiots,
dans les cabanes.
Maintenant c'est la longue nuit,
une longue période de froid :
10. Je dois faire ma strophe².

Si non n'èram hardits,
qu'en deverim pepis,
peres cabanes.
Ara hè lonca net,
bèt drin de heret :
que-m cau hèr 't men
verset.²

I I

Vous pouvez être certains que nous
nous plaisons beaucoup
avec nos troupeaux ;
vous pouvez être certains que nous
nous plaisons beaucoup³,
surtout quand nous les avons beaux.

15. Il faut se lever de bonne heure,
chacun son chemin,
chercher le pâturage.
Le temps va arriver,
la saison s'en va :
20. on doit payer.

J

Ya podet crer que-nse
plasem hèra
e dab nostes tropèts;
ya podet crer que-nse
plasem hèra³
sustot quan los èm
bèts.

S'en cau lhevar de
maitin,
cada un son camin,
cercar 'ra yerba.
Lo tems que va arri-
bar,
era sason que s'en
va :
qu'a-om⁴ à pagar.

III

Descendons à la Scierie⁵
pour aller nous amuser,
parler avec l'un, avec l'autre :
"Comment va le bétail?"
25. Maintenant nous voici :
tirez-nous un peu de vin,

D

Devarem entà 'ra Sar-
ra⁵
t'anar- ns- en amuser,
parlar dab l'un dab
l'aute,
quin s'en va lo bes-
tiar.

Adara que n'em acì :
tirat-nè-en drin de
vin,

nous allons nous y plaire.
Après tant de mauvais temps,
il faut prendre un moment
30. de contentement.

que-nse vam plàser.
Après tant de mashant
tems,
cau préner un moment
de contentament.

IV

Prenez chacun une chaise,
nous allons nous asseoir .
Nous allons savoir tout de suite
qui peut le plus chanter.
35. Si nous ne pouvons chanter,
nous allons nous baigner,
les matinées.
Louisa⁶ va nous soigner
parfaitement bien,
40. comme notre maman.

A
Prengat-v-en sencias
chèsas,
que-ns anam assetiar;
que vam saber de sui-
ta
lo qui mès pòt cantar.
Se non podem pas can-
tar,
que-ns anam banhar,
eras maitiadas.
Loïsa⁶ ns-en va soen-
har
parfètament plan,
coma 'ra nosta mamà.

V

Descendons au village
pour entrer chez Galan⁷ :
il y a deux braves femmes,
elles y donnent à boire et à manger.
45. A Gazost, de braves gens,
ils sont très avenants,
et serviabes ;
à l'église un beau chant,

A
Devarem entà 't vila-
tye,
entrar ençò de Galan:⁷
n'i a duas bravas
hemnas,
béver e minyar < que⁸
i dan >.
A Gasòst, de brava
yent,
e qu'en son hèra pla-
sents,
e bona gracia ;
ena glèisa un bèt⁹
chant,

les orgues y donnent :
50, nous nous y plairons.

eras òrgas que-i van :
que-ns-i plaseram.

VI

Arrivons aux maisons,
nous allons bien les¹⁰ saluer ;
ensuite demander aux patronnes
si le jambon est fini.
55. Maintenant nous voici,
nous sommes rassasiés de soupe
à l'oignon,
il faut de la garbure¹¹ ;
il faut voir dans la maison
s'il y a quelque chose de bon :
60. nous avons fait la saison.¹²

D
Arribem aras casas,
las¹⁰ ne vam bien saludar,
demandar suita aras dau-
nas
si 't yambon ei acabat.
Adara que n'em acì,
que n'em harts de tor-
rin,
qu'en cau garbura¹¹ ;
cau véyer ena maison
se i a ren de bon :
qu'èm hèt la sason.¹²

VII

Parlons un peu maintenant
de Joseph du Mayourau.
C'est un brave garçon,
il travaillé comme il faut :
65. il a fait une baratte
en forme de tuyau ;
tout le monde s'en étonne.
Il est allé à St-Pé
étudier pour être curé,
70. ce pauvre menuisier.

A
Parlem- ne drin adara
de Yausèp det Mayourau.
Que n'ei un brave dròl-
le
tribalha coma cau :
que n'a hèt un amauguèr
en fòrma de canerèr¹³ ;
tot lo monde s'en esto-
na.
Qu'ei anat entà Sent
Pè
aprèner de curé,
aquet praube menuisièr.

viii

Parlons un peu maintenant
du Petit Tourrioulou.
Il ramasse tout le beurre
de tout Castelloubon ;

A
Parlem-ne drin adara
det Petit Torriolon.
Que n'amassa tot lo
burre
de tot Castèt-Lobon ;

75. il le porte à Caunterets,

là il le vend au poids,
et même à Lourdes :
devant chez Paillassou,¹⁴
il emporte la fleur,

80. le Petit Tourrioulou.

qu-o ne pòrta à Cauta-
rés,
aquiu ya- o ven at pes,
de mème à Lorda :
davant çò de Palhasson,¹⁴
qu'empòrta la flor,
lo Petit Torriolon.

IX

A

Parlons un peu maintenant
de la charrette de Hourgué.
Il a cassé la roue,
il ne sait plus comment faire.

85. Ah ! le fichu omnibus,
on ne peut plus monter dessus

si on ne le répare pas.
Comment fera-t-il, ce printemps,
pour charrier le fumier
90. à Sentrimens ?¹⁵

Parlem-ne drin adara
dera carreta de Horguèr.
Se n'a copat l'arròda
non sap mès quin a à
hèr.
O lo fotut omnibus !
non s'i pot poyar mès
dessus
se non l'adoban.
Quin vòu hèr 'queste
printems,
entà carriar shens,
entà Sentrimens ?¹⁵

X

Parlons un peu maintenant
du berger du Casau.
Il fait la bouillie,¹⁶
étant le plus sale.
95. Mais il ne sait pas la faire,
il ne sait pas la tourner ;¹⁷
ce pauvre homme,
il lui vaudrait mieux, dans leur
verger,¹⁸
faire le porcher,
100. plutôt que le berger.

B
Parlem-ne drin adara
det aulhèr det Casau.
Qu'en hè las torradis-
sas,¹⁶
com ei et mès pipaut.
Mès non las ne sap pas
hèr,
non las ne sap pas tor-
niar ;¹⁷
aquet praube òmi,
qu-o valerl mès en loe
veryèr¹⁸
anar 'star porquèr,
que non pas aulhèr.

XI

Parlons un peu maintenant
de Yantot de Mayourau,¹⁸
qui va faire un peu le poète

à la grange d'Arriu-Caud,

105. tout en attendant le beau temps.

Le loup parmi les brebis
a mangé une part du troupeau :

le pauvre Yantot
en est tout désolé.

J

Parlem-ne drin adara
de Yantòt de Mayourau,¹⁹
qu'en va hèr drin lo
poèta

ara bòrda d'Arriu

Caud,

tot en atendent et
bèt tems.

Et lop dab eras òlhas
de lo tropèt s'en a

minyot :

lo praube Yantòt
n'ei tot desolat.

XII

110. ...Adieu, Castelloubon,

tu te porteras bien,
jusqu'à l'autre saison.

L

... Adiu, Castèt-Lo-
bon,

que-t portaràs plan
dinca l'auta sason.

VARIANTES

La concordance totale avec le texte de la version directrice est indiquée par le signe = . L'absence du signe d'une version signifie que le vers n'existe pas dans cette version.

1 En aquestas montanhas *GKL*, Derà a.m.*F*, En aquesta montanha *AB* ; Pastors d'estes m. *J* - 2 qu'en c.e.abituat *A* ; qu'i c.*B* ; ya-n c. *F* ; en c.*G* ; qu'en c.yeste a.*JL* ; be-n c.*K* - 3 s.q.i ei e.b.*A* ; sustot q.i ei e.b.*BG*, - ei 'ra b.*K*, - q.i e 'ra b.*L* ; s.q.i ei la b. *F* ; sustot d.e.b.*J* - 4 = *J* ; non-nse -n veyem *A*, - vim *L* ; òm non s'i ve *B* ; non veyem *F* ; non- ns- i vem *G* ; la n'aivem a.d.p. "nous l'avons" *K*- *Interpolation F* : Et maitin tots maudisnats, - ara punta deu dia, - dab un tròç de pan tot sec, - que non arriba qu'à meidia. - Ya non- n èm qu'inquietudas e torments, - ya valerì mès ets estudis-e legir 'ra Vita dets Sents. - Ya n'èm tostems era galèra, - pets ahorèsts e pets bòscs ; - ya non- n èm qu'ena barguèra- que èm et sol moment d'arrepòs "Le matin ayant mal déjeuné, à la pointe du jour, avec un morceau de pain tout sec, qui n'arrive qu'à midi. Nous n'avons qu'inquiétudes et tourments : il vaudrait mieux faire des études et lire la Vie des Saints. Pour nous toujours c'est la galère, par les pacages et forêts ; ce n'est que dans le parc à moutons que nous avons un seul moment de repos." - 5 Se non n'èram p.h.*GO* ; Se non-n yèrem h.*J* - 6'qu'en devierim p.*G*, - petits *O* ; que-nse verim p. *J* - 7 enas c.*J*, enas xabanas *GO* - 8 Adara l.n. *A C G* (corriger *CFG I*, 65, et traduction : erreur de coupe phonétique), E a. - *J* ; e ara l.n.*B* ; e adara h.l.n.*L*, a.h.l. n.*NO* - 9 = *ABCDJNO* ; *L v.10* - 10 cau hèr bèt v.*ACJNO* ; haram bèt v.*B* ; cau hèr 't m.v.*G* ; 10-(9) cantem bèt verset - de qui vos sabet "chantons une belle strophe de qui vous savez" *L*- 11 Çò qui- ns- en distrès hèra "ce qui nous distraît beaucoup" *G*- 12 qu'ei ets n.t.*G*- 13 nos- aus qu-os aimam hèra "nous, nous les aimons beaucoup" *G*- 14 sustot coma- os èm hèt "surtout du fait que nous les avons créés" *G*- 15 = *K* ; que s'en c.*A* ; Lhevar-s de bon m.*B* ; s'cau lh. *CI*, que-s c.lh.*G* ; llevant-se d.m. "en se levant" *O* - 16 = *BCGK* ; c.un prèner s.c.*A* ; c.un hèr s.c. *LO* - 17 = *ACGIKL* ; c.la y. *BO*-18 Lo t. qu'en va cambiar "Le

temps va changer" K-19 'ra sason va passar "la saison va passer"
 K - 20 qu'auram à plagar "nous aurons à souffrir" K - 21 = *CFGIK*;
 D.e.la S.B ; p. - ne ta 'ra S.J. - 22 = *BCFGIJK* - 23 = *CF*;
 parlem "parlons" *BG* ; parlem dets uns dets autes "parlons des
 uns et des autres" J-24 e quin-nse va 't b.B ; e quin s'en va 't
 b.C ; e quin los va et b.F ; ver quin-nse va 't b.G ; aqui lo
 noste b. "voici notre b." J ; aqui que n'i a...K - 25 = *G*;
 e ara n'em a.B ; e adara n'em a.C ; adara ya n'em a.F ; e tant
 que n'em a.I, e push que- *JN* - 26 = *BCFGIJ* ; bibiam d. dev.
 "buwons" N - 27 = *BEG* ; un moment que-nse v.p. *FIJN* - 28 = *GFGI* ;
 E a.BJ - 29 = *BCG* ; quan preneram u.m. "quand prendrons nous
 u.m." F ; vam p.un m.IJ - 30 = *BCFGIJ* - 31 Balhat - nse s.c.
 "donnez-nous" B, - sinclas c.C-32 que-nse volem assiatar "car
 nous voulons" B, - vam a.C-33 = *BC* - 34 = *C* ; et mès qui p.
 c.B-35 = *C* ; e se non volem c.B ; 36 que-ns aneram b.B, que-ns-
 en a.C-37 era maitiada *BC-38* = *B* ; L.ense vdu s.C ; L.nse va s.
 G ; L.que-nse soenhara (*phonét. : swéyaro*) I - 29 = *BCG* - 40
 = *C* ; c.la n.m.B ; com 'ra n.m.G ; coma hasé n.m. "comme faisait"
 I - 41 = *BCD* ; d.e.v.F ; anem e.G - 42 passar ençò de G. *BCD*,
 ta çò F, entà çò G - 43 que i a *BCD*, que n'i a G ; aqui eu ya
 n'i a F - 44 = *BCFG* ; que i vam "nous y allons" A (*accidental:*
corrigé d'après la version B du même informateur et la concor-
dance logique de CFGD) ; ya-1 d. D - 45 = *DGI* ; E à *BFJ* ; Mès
 à G.b.y.C^f ; En Arcisans de b.yens *MO*, -yent P, Arcisans lo brava
 yent N ; A Galhagds monde complasent Q - 46 ya-n serà mès plasent
 "ce sera plus agréable" *BC*^f ; e monde hèra plasent F, e et m.-G;
 son hèra complasents "ils sont très complaisants" *IJ* ; e hèra
 complasents *MOP* (Q v.45), e hèra complasent N - 47 = *BC'DGIJMNOP*;
 de b.g.F - 48 = *BCGIJ* ; na *DF* ; ena glèsia un b.c.M, ena glèsia
 -N ; en aubèrja un b.c., *redressé par son fils* : ena glèsia P;
 que i a de b.c.Q - 49 = *BCDGNP* ; las o.qu'i v.I, eras d. que
 v. *JNQ*, las d.que v.O ; 'ras goyatas ya- i van "les filles y vont"
 F - 50 = *BCDGINOP* ; ya-ns-1 p.N ; que-nse p.J ; ya s'i plase-
 ràn "ils s'y plairont" F - 52 *Wam* s'alùdar 'ras daunas, 52^a
 quin los va la santat "Nous allons saluer les patronnes, comment
 va leur santé" J - 53 e demandar - los - ne de suite J - 54 s'ets
 yambons son acabats J - 55 a.n'em a.C - 56 sadots de t. C-57
 = C - 61 = *BFIKN* ;vam parlar d.a. J - 62 = *BFN* ; de Y.de M. J ;
 de Yantòt de M. I ; det caddèt det M.K, - 63 = *K* ; b.òme B ; ya
 n'ei un charmant d./brave F, que n'ei un c.d.*IJ* ; que n'èra un
 brave òme R, -òmí N - 64 trabalha c.c.*IJ* ; un òme c.c.*BR* -òmí N ;
 un dròlle c.c.*FK* - 65 = *BCEJK* ; amaubèr I ; ya- o ne hèn hèr
 un a. "on lui fait faire" F ; que s'en a hèt un a.*NQ* - 66 = *BCE*

FIJK ; en f.de candelèr "en forme de chandelier"*NQ* - 67 = *BCEFKN* ;
 estone *IJ* - 68 que s'en anè *K* ; que partesh ta *IJ*, n'èra partit
B, qu'èra partit *CE* ; ya-o n'envian e. "on l'envoie" *F* - 69 = *E* ;
 n'a.*B* ; t'anar a.c.*K* ; entà hèr-se c.*C*, ta 'nar 'star c.*IJ* ; ta-
 o préner entà c. "pour le prendre pour curé" *F*-70 aquet menui-
 sièr *B*, a.menuisièr *K* ; fotut menuisièr *C* ; aquet fotut menui-
 sièr *E*, f.m./aquet m.*F* ; aquet bèt memusièr *IJ* - 71 = *BCD'FHI*
KNOP ; vam parlar d.a.*J* ; p.donc d.a.'*L* - 72 = *CD'F* ; de P.T.
BHO ; det P.Tarriolon *I* ; deu P.Arriulon *JN*, de P.A.*L* ; de P.
 Auriolon *O*, deu - *P* - 73 amasse *J* ; que n'a.lo b.*D'* ; qu'en
 crompa tot et b. "il achète" *BCO*, - lo b.*HNP*, -lo burri *L* ;
 que n'a venit lo b. "il a vendu" *F* - 74 = *BCD'FJL* ; de Castèt
 -Lobon *H* ; dinca Castèt-Loron *NP* ; qui s-hè en Castèt-Lobon *O*-75
 = *CL* ; e q.*B*, e-o ne p.*J*, qu-o p.*O* ; qu'en va ta C.*D'* ; que s'en
 va ta C.*IN*, que s'en va à C.*K*, e s'en va entà C.*P* ; à C. qu-o ne
 ven et pes "à C.il le vend le poids" *F* - 76 = *BLP* ; a.qu-o v.*O*,
 a.qu-o ne v.*CD'*, a.lo v.*I*, a.lo va v.*J* ; (*F* : v.75) ; que s'en
 va véner et burre *H* ; que s'èh va véner at p.*K* ; a.qu-o vin at
 pesh "il le vend au poisson(!)"*N* - 77 e mèma à Lorda *BCD'FIJKLN*
OP ; à L.*H* - 78 = *BCD'HJO* ; det P.*FI* ; à çò det P.*K* ; devat çò
 de P.*LNP* - 79 'ra f.*F*, s'e.*HNP*, s'e.'ra f.*JKL* ; ya-n pòrta 'ra
 f. *B*, que p.-*D'* ; que s'e. 'ra f.*C*, - la f.*O*, que s'emporte 'ra
 f.*I* - 79^a en cul det pantelon *H* - 80 = *I* ; P.T.*BCF* ; et P.T.
D'H ; lo P.Arriulon *J*, P.A.*LOP* ; P.Tarriolon *K* - 81 = *BCF* - 82 = *B*
CF - 83 ya n'a'ua ròda copada *B*, que n'a - *C* ; ya n'avé l'arrò-
 da copada *F* - 84 e non sap q.*B*, non sap q.*C* ; ya non sabé q.*F*
 -85 aquet f.o.*B* ; que n'ei un f.o.*C* ; ya n'a un f.o.*F* - 86 non
 s'i p.p.d.*BC* ; que ne-i podé poyar d.*F* - 87 adòba *BCF* - 88 = *F* ;
 quin a à hèr aqueste p.*BC* - t'anar portar 't sh.*B*, antà p.-*C* ;
 ta tirar-n et sh. *F*-90 = *BCF* ; en S.*B* =91 = *ACEFNQR* ; 92 = *ACEF*,
 -de C.*R* ; d.a.det Bespiar *Q* d.a.det Mayorau *N* - 93 = *E* ; ya-o
 ne hèn hèr 'ras t."on lui fait faire" *A*, qu-o -*CF*, qu-o ne h.h.
 'ra torradissa *N* - 94 = *CE* ; coma n'ei *F* ; c.ei lo m.p. *A* ;
 coma yèra et m.p.*N* - 95 = *AE* ; ya non las hè brica de plan "il
 ne la fait pas du tout bien" *F* ; que las ne hè coma entascas
 "il la fait comme des mottes de gazon" *C* - 96 non las sap p.
 t.*E* ; ya las ne hèr coma ta 't can "il la fait comme pour le
 chien" *A*, ya las hè -*F* ; arrls non las pòt minyar "personne ne
 peut la manger" *C* - 97 = *E* ; d'aquet praube òme *F* - 98 = *E* ;
 98 - 100 : ya-n valerl mès entà porquèr - qu'entà 'star aulhèr-
 en veryèr de Mulè "il conviendrait mieux pour être porcher plutôt
 que berger dans le verger de Mulé" *F* - 98-100 : valeré mès estar
 aulhèr-que porquèr-en som d'Arrasèr "il conviendrait mieux pour

être berger plutôt que porcher au sommet d'Arrasé (*montagne entre Marsous et Arrens ; cf. EM Luz NO 397-79*) "N - 99 = E ; FN v.98. -100 = E ; FN v. 98.

N O T E S

Ces notes ne sont qu'un complément de détail à l'étude de la chanson.

1. Ici interpolation importante dans la version F : v. apparat critique.
2. Rappelons que le thème des intempéries est ici bivalent : ennui du mauvais temps dans les estivages, et vacances hivernales donnant loisir de composer des chansons. En cette dernière valeur, le motif est le stéréotype introductif par ébauche de signature circonstanciée et motivée : comparer *Amoureux en quête* strophes initiale et finale, CFG I, 68. L'ambivalence est démontrée par les permutations de la version G, v.p.21 .
3. La répétition du v.11 est évidemment une fausse leçon. Pour ces vv. 11-14, la version G est bien préférable à J ; mais nous avons dû adopter la str.II J parce que les trois derniers vers de G sont empruntés à str.I (8-10) ; 18-20 sont absents en G.
4. La postposition enclitique de HOMO est normale en gascon pyrénéen. C'est un tour qui se fait rare : on lui préfère actuellement la 4e ou la 6e personne.
5. *Era Sarra* : la scierie de Gazost (carte EM Tarbes SE 412-81). Il y avait et il y a encore une cantine pour les gens conduisant leurs troupeaux en montagne (H).
6. Tenancière de la cantine de la scierie.

7. Auberge de Gazost, également citée dans le *Déserteur Grangé* str.6 (CFG I, 31). Nous y avons fait plusieurs enregistrements et enquêtes : version G, Grangé version G.
8. Voir note critique.
9. *Chant* : pour ce gallicisme introduit en Lavedan par le clergé, v. Camélat *L'élément étranger dans le patois d'Arrens* (1896)p. 22. Ne s'applique qu'au chant d'église.
10. Il est douteux si *las* représente *casas* ou *daunas*. Probablement cumulatif.
11. V. ALG. III, 962.
12. Justification qui répète 28-30.
13. Selon A, *canerèr* = fusil.
14. Maison de Lourdes où les marchands de beurre, surtout ceux d'Ossun, venaient acheter la marchandise provenant de la montagne (H). - Maison de Lourdes, actuellement pharmacie Fosse, place du Monument aux Morts (E). - "Ferme des environs de Lourdes ; Petit Aurioulou descendait y faire pacager ses moutons" (N de St-Savin, hors du Castelloubon).
15. Pré appartenant à Hourgué, au-dessous de Gazost (E de Gazost). Champ à droite en arrivant à Gazost (A de Cheust).
16. "Pâte de lait et farine de maïs, nourriture traditionnelle des bergers en montagne" (E). - Le mot s'applique en principe à la bouillie faite avec de la farine de maïs torréfiée ; mais à Lourdes, il désigne la bouillie de maïs en général. Voir ALG III, 742.
17. Le texte de ces vers 95-96 varie suivant les versions : v. apparat critique. A (même inform. que B) et F : *ya las hè coma ta' t can* "il les fait comme pour le chien", qui devient en C, par une amusante attraction paronymique que *las hè coma entascas* (*éntaşkas*) "il les fait comme des mottes de gazon", sans doute par un moyen terme *entà ts cans* (*éntaşkas*) "pour les chiens".

18. Pré jouxtant la porcherie (E)

19. Ce Yantot de Mayourau apparaît aussi dans l'autre version de Gèdre I, à la place de Yausèp det Mayourau au v. 62 - J mentionne les deux, séparément.

Transcription phonétique

Cette transcription présente seulement les strophes des versions directrices obtenues par enregistrement magnétique des chanteurs.

I (I)

en akéstés mūntānēs
ké kau éstā abitwāts
surtut dab éra brumò
nū zé byem a dus pas
si nu n èrdm ardis
k én déwerim pépīs
pérés kabanés
aro hē lūnko nīt
beā drin dé érēt
k ēñ kau hē mé bersēt

III (D)

dēbarém énta ra saṛa
tanās en amuzā
parlā dal l u dab l auté
kīn s ém ba lu béstya
adara ké n ém asi
tirā s én drin dé bī
k ēnze bam plazé
après tā_n de maṣan tēs
kau prén u mumēñ
dé kūnténtamēñ

IV (A)

prénkab bē_n sēnklaṣ sēzās
k énd énam asetya
ke ḡam sabé dé swīta
lu ki més pōk kāntā
sé nu pudém pas kāntā
k énd énam baṅa

éra maityaḍas
luizā nzém ba swēṅa
parfētamē plā
kuma ṛa nusta mama

V (A)

dēbarém énta b bilāḡyé
éntrā nso dé galān
na duòs brābas énnas
dew è minya k éi bām
a gazos e brāba yén
e k én sun éra plazén
e bynā ḡaṣya
ena glèiḍ u bèt sãñ
era ḡrgas k éi bā_n
k éñzi plazérām

VI (D)

aṛibém aras kazās
la'né bam byén saluḍā
démāda swīt aras dānnas
sì t yāmbḡ éi akabāt
adara ké n ém asi
ké n ém arz dé tuṛī
k én kau garḡura
kau bēyé éna maizḡ
se y a rē dé by
k ém hēt la sazḡ

VII (A)

parlénné rin ad̄ara
dé yauzèd̄ dém mayur̄a
kén éi u br̄ap̄é dr̄ollé
trib̄ala k̄uma k̄au
kén a h̄èd̄ u òm̄aḡè
è f̄orma dé kan̄éré
tul lé m̄éndé s̄ én ést̄una
k i anat énta s̄ém p̄è
apr̄éné dé kur̄è
akép pr̄aubé mén̄w̄izyè

IX (A)

parlénné rin ad̄ara
déra kar̄éta dé urgè
sé n a kupal l a r̄oda
nu sam mes kin a h̄è
o lu futu anib̄us
nu s i pop p̄uya me' des̄us
se nu l ad̄uban
k̄im bo h̄è k̄ésté pr̄int̄é
énta kar̄ya s̄én
énta s̄éntrim̄éns

VIII (A)

parlénné dr̄in ad̄ara
dép p̄étit turyulu
kén am̄sa tul lu d̄ur̄é
dé tuk kast̄èllub̄u
ku né port a k̄antar̄és
ak̄iu ȳa né h̄én ap p̄és
dé m̄èm a l̄ur̄da
daw̄ā ſo dé pal̄as̄u
k ém̄porta la fl̄u
u p̄étit turyulu

Présentation synoptique de l'air pour la première strophe de cinq versions, plus la première strophe de l'*Entremetteur* Marc-Antoine version Baranne CFG I, p. 120. Afin de faciliter la comparaison, les airs de certaines versions ont été transposés : en ce cas, la "tonalité" originale est indiquée entre parenthèses.

G (ré) $\text{♩} = 72$
 En a-ques-tas mon-ta-nhas, qu'en cau es-tar 'bi-tuats

II $\text{♩} = 72$
 De-va-rem en-tà 'ra Sar-ra tà 'nar-nen' a-mu-sar

K (sol) $\text{♩} = 69$
 + En a-ques-tas mon-ta-nhas ben cau es-tar 'bi-tuats

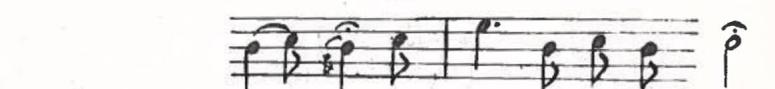
I (sib) $\text{♩} = 66$
 En a-ques-tas mon-ta-nhas que cau es-tar 'bi-tuats

D' $\text{♩} = 84$
 Par-lem-ne drin a-da-ra det Pe-tit Tor-rie-lon

Ma (CFG I, 110) (ré) $\text{♩} = 76$
 En plan de Ca-tar-ra-bas un char-mant bor-da-lat,

G  sus - tot quan iei 'ra bru - ma non - ns i vem à dus pas

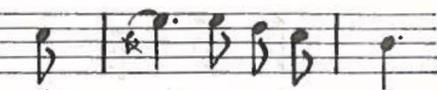
D  par - lar dab l'un dab l'au - te quin - nse va lo bes - tiar

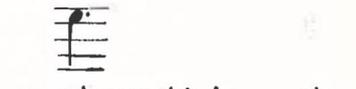
K  sus - tot quan iei 'ra bru - ma non ai - vem à dus pas

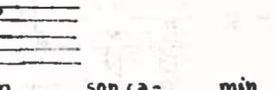
I  sur - tot dab é - ra bru - ma non - ns - en viem a dus pas

D'  que n'a - mas - sa lo bur - re de tot Cas - tèt - Lo - bon

Ma  que ia va ei - re - tè - ra pla de ca - pa - ci - tat.

G  Se non n'è - ram pas har - dits qu'en de - vie - rim pe - pis

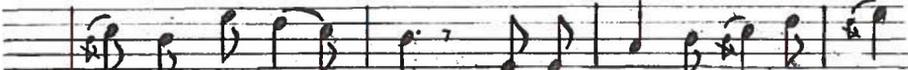
D  a - da - ra que n'em a - ci ti - rat - ns - en drin de vin

K  s'en cau lhc - var de mai - tin ca - da un son ca - min

I  se non n'è - ram har - dits qu'en de - ve - rim pe - pis

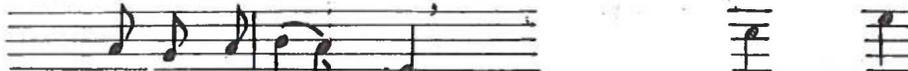
D'  qu'en va tà Cau - ta - rés a - quieu qu'o ven at pes

Ma  son pai la n'a - com - pa - nha per Ar - ye - lès en vath

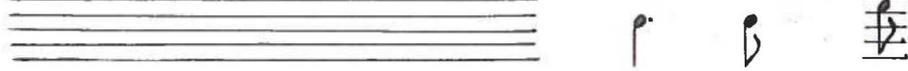
G  e- nas ca- ba- nas. A- près tant de ma- chant tems

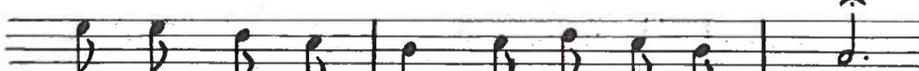
D  que- nse vam plà- ser. A- près tant de ma- chant tems

K  cer- sar 'ra yer- ba. Lo tems quen va com- biar

I  pe- res ca- ba- nes. A- ra hè lon- ca net

D'  e mèm' à Lor- da ; da- vant çò de Pa- lhas- son

Ma  cer- car un ri- she yen-

G  cau prén' un mo- ment de con- ten- ta- ment.

D  cau prén' un mo- ment de con- ten- ta- ment.

K  'ra sa- son va pas- sar : qu'au- ram à pla- gar.

I  bèt drin de he- ret, quem cau hèr 't men ver- set.

D'  qu'em- pòr- ta 'ra flor et Pe- tit lor- rio- lon.

Ma  dre mès que non l'an tro- bat

Présentation synoptique des six strophes de la version A. A signaler que l'informateur était assez fatigué, et de surcroît pressé : on l'attendait pour surveiller le bétail dans l'enclos. - Malgré des interruptions, pas de changement de "tonalité" (ici transposée) d'un bout à l'autre de la chanson.

(mi b) $\text{♩} = 60$

1 En a-ques-tas mon ta-nhas qu'en cau es-tar bi-tuats

2 De-va-rem en-tà t'vi-la-tye en-trar 'ngò de Ga-lan

3 Pren-gat-ve sen-clas chè-sas, qu-ens a-nam as-se-tiar

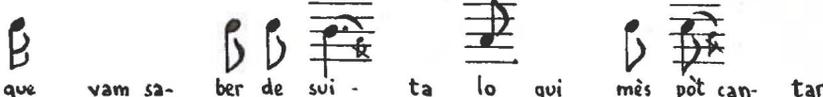
4 Par-lem-ne drin a-da-ra de Yau-sèp det Ma-yo-rau:

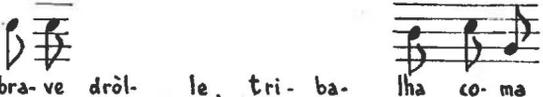
5 Par-lem-ne drin a-da-ra det Pe-tit Tor-rio-lon;

6 Par-lem-ne drin a-da-ra de-ra car-re-ta de Hor-guèr:

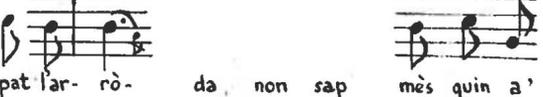
1  sur- tot quan iei e- ra bru- ma, non- ns-en ve-yem à dus pas

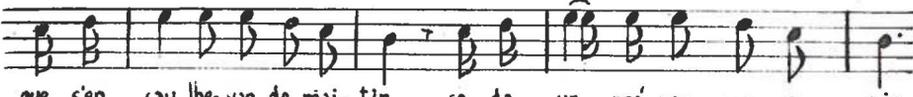
2  n'ia du- as bra- vas hem- naç bé- ver min- yar que-ri vam

3  que vam sa- ber de sui- ta lo qui mès pòt can- tar

4  que n'ei un bra- ve dròl- le, tri- ba- lha co- ma cau

5  que n'a- mas- sa tot lo bur- re de tot Cas- tèt- Lo- bon

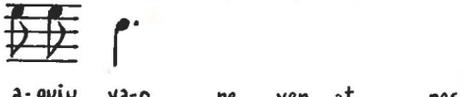
6  se n'à co- pat l'ar- rò- da non sap mès quin a' hèr

1  que s'en cau l'he- var de mai- tin ca- da un pré- ner son ca- min

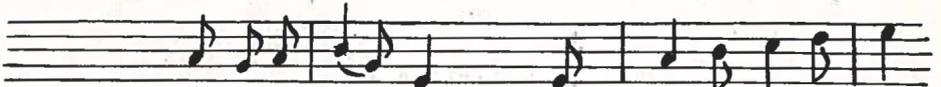
2  à Ga- sòst de bra- va yent e qu'en son hè- ra pla- sent

3  se non po- dem pas can- tar que-ns a- nam ba- nhar

4  que n'à hèt un a- mau- guèr en fòr- ma de ca- ne- rèr

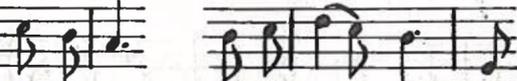
 qu-o ne pòrt' à Cau- ta- rés, a- quiu ya- o ne ven at pes

 o lo fo- tut om- ni- bus, non s'i pòt po- yar mès des- sus

1  cer- car 'ra yer- ba. A- da- ra lon- ca net

2  e bo- na gra- cia; e- na glèis' un bèt chant

3  e- ras maj- tia- das. Lo- i- sà ns-en va soe- nhar

4  Tot lo mon- de s'en- es- to- nà. Quèi a- nat en- tà Sent Pè

5  de mem' à Lor- da; da- vant sò de Pa- lhas- son

6  se non l'a- do- ban. Quin cau hèr 'ques- te prin- tems

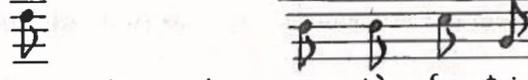
1  bèt drin de he- ret, cau hèr bèt ver- set.

2  e- ras òr- gas que- i van que- ns i pla- se- ram.

3  par- fè- ta- ment plan, com 'ra nos- ta ma- mà.

4  a- pré- ner de cu- rà, a- que- t pau- be me- nui- sièr

5  qu'em- pòr- ta la flor, lo Pe- tit Tor- rio- lon.

6  en- tà car- riar shens en- tà Sen- tri- mens?

Version F

1° Début de la strophe I et interpolation enchaînée ; le tout dans les "tonalités" originales.

De- rà 'quee-tas mon- ta- nhas ya-n cau es-tar 'bi- tuats
sur- tot quan iei 'ra bru- ma , non-n ve- yem à dus pas.
et mai- tin tots mau-dis- nats, a- ra pun- ta deu di- a
dab un tròç de pan tot sec que non ar- ri- ba qu'à mei- di- a.
Ya non n'èm quin- quie- tu- das e tor- ments,
accel.
ya va- le- ri mèts ets es- tu- dis e le- gir'ra Vi- ta det's Sents.
ya n'èm tos- tems e- ra ga- lè- ra pets aho-rests e pets bòscs;
ya non n'èm que- na bar- què- ra que èm et sol mo- ment d'ar- re- pòs.

2° après arrêt, retour à l'air commun. Transposé.

♩ = 66

(mib)

Par - lem - ne drin a - da - ra de Ya - sèp det Ma - yo - rau:
Ya 'nèi un bra - ve dròl - le un dròl - le co - ma cau

Ya - o ne hèn hèr uno - mau - guèr 'n fòr - ma de ca - ne - rèr.

tot lo mon - de s'en es - to - na .. Ya - o n'èn - vi - an en - tà Sent Pè

v

tà - o ne prén' en - tà cu - rè, fo - tut me - nu - sièr. - lèr.

vers 99

YOENESSA DERA VATH

Texte p.52.

Des trois versions jusqu'ici récoltées, *M* est la plus fournie, mais présente une lacune entre les vers 14 et 15, comblée par les versions fragmentaires *C* et *D* (v. apparat critique).

La fille mise en cause - plus exactement la "maison" à laquelle elle appartenait - a été identifiée par les informateurs *M*, *C* et *D*, plus un autre témoin d'Estaing : c'est une maison de la commune de Sireix. La clé paraît bonne, puisque le nom de cette maison, qui ne figure pas dans la chanson, nous a été révélé indépendamment par quatre informateurs.

Selon l'inform. *M*, l'auteur de la pièce serait un certain Pelat det Barracou (l'informatrice ne l'a d'ailleurs pas connu) ; le Marie de la signature était un simple d'esprit de Bun, fils d'un douanier : c'est par dérision qu'on lui aurait attribué la paternité de la chanson (rappelons le cas identique de l'*Entremetteur Marc-Antoine* CFG I, p. 74).

Ce témoignage ne concorde pas avec celui de M. Miqueu de Camelat (né à Arrens en 1871). M. Camélat a bien connu le Cap pelat de Barracou (= le chauve de B.), mort à Bun avant 1890. C'était effectivement un chansonnier satirique - M. Camelat a dans sa mémoire quelques fragments de ses compositions : une pièce de *Et piu-piu dera mia laguta* a été composée sur le timbre de l'un de ces fragments-, mais Barracou n'est pas l'auteur de *Yoenessa dera vath*. En 1890 -nous dit M. Camélat- le dialecto-

logue Jean Passy, voyageant dans le train entre Lourdes et Argelès, entendit de la bouche d'un habitant d'Estaing *Yoenessa dera vath*. Passy, qui avait été frappé par la beauté de la voix de l'exécutant, n'avait pu noter qu'un fragment. Il mit au courant M. Camélat, qui se fit chanter la chanson complète, en 1892, par Bialade, maire d'Estaing. Quand Passy entendit la chanson, elle avait été composée un ou deux ans plus tôt, contre une fille-mère d'Estaing (identification de la maison différente de celle que nous mentionnons plus haut). La chanson fut chantée la première fois un dimanche à la sortie de la messe : un jeune homme monta sur une grosse pierre qui se trouve devant l'église et qui sert de tribune au crieur public, et entonna *Yoenessa dera vath*. Le morceau devint vite très populaire dans tout le Lavedan (M. Camélat y fait allusion dans un passage de son étude *L'élément étranger dans le patois d'Arrens*). Selon M. Camélat, la chanson a été composée par un dénommé Paul dera Escota, dont la maison se trouve à Estaing, quartier d'Arrenausans, en face de Pahu, et qui est mort vers 1900. Il composait une ou deux chansons par an ; on utilisait ses talents pour les charivaris, et M. Camélat se rappelle quelques passages d'une composition satirique et scandaleuse de cet auteur, dirigée contre une personne d'Arrens ; la signature est déferée, certainement avec des intentions malignes.

Yoenessa dera vath appartient au répertoire immense, universel et fonctionnel de la "police des moeurs". Dans le sein des petites communautés rurales, l'arsenal destiné à réprimer les écarts à la norme sexuelle et matrimoniale comporte trois armes principales : au niveau familial la puissance paternelle, et auxiliairement fraternelle ; au niveau religieux, la confession (en pays catholique) et surtout la mercuriale en chaire, avec souvent affichage personnel ; au niveau de la cité, l'opprobre sous diverses formes : emblèmes lors des cérémonies calendaires (marques infamantes sur les maisons), charivaris, chansons, etc. Ce n'est pas de trop pour brider, avec un succès d'ailleurs très relatif, la plus violente et la plus antisociale des forces de la nature animée. La grande faveur des chansons stigmatisant l'inconduite féminine procède d'une part de la conscience collective défendant la loi, d'autre part de la satisfaction individuelle : agressivité et érotisme.

Mais cette répression collective ne s'exerçait pas aveuglément, du moins dans nos vallées : qui calomniait une honnête femme s'exposait au même châtiement que les impudiques. M. le chanoine Isidore Gerbet (né à Arcizans-Dessus, c^{on} d'Aucun; âgé de 84 ans) fut le témoin des faits suivants en l'année 1883: une commère d'Arcizans avait accusé injustement une jeune fille sans reproche ; d'où procès et condamnation pour diffamation. Un berger, Menicot der Ostau, composa la chanson du procès, laquelle connut tout de suite une vogue énorme en val d'Azun, et même dans l'Estrem de Salles. La calomniatrice, excédée par les couplets qu'on lui ressassait à pleine gorge, fit appel aux gendarmes, et dans la nuit du 27 août 1883, ceux-ci entrèrent en conflit avec cinq jeunes gens d'Arcizans qui, formant le cercle sur la place en se tenant par le cou, donnaient la sérénade à la plaignante : bagarre à cinq contre deux, gendarmes battus et désarmés (cf. le *Déserteur Grangé*), puis arrestation des délinquants suivie de trois semaines d'incarcération. A leur sortie de prison, les cinq garçons rameutèrent à l'auberge d'Arras une foule de jeunes, qui au clair de lune entreprirent de remonter le val d'Azun sur deux files de trois cents mètres en braillant la chanson (il va sans dire que la maison de la pau intéressante victime était sur le parcours de la procession). Le chanoine Gerbet a pu nous citer quelques couplets de la chanson.

Dans le haut pays des gaves, les dérèglements, contenus par la surveillance réciproque de l'habitat groupé, se libéraient à la faveur de l'estivage. Durant la belle saison, la partie jeune et active de la population s'établit dans les granges foraines d'altitude (*yèrms*) pour s'occuper des troupeaux : les filles allaient d'un *yèrm* à l'autre... De là découle en Lavedan un incroyable foisonnement de poésie chantée, réellement et exclusivement composée à date récente par d'authentiques bergers. Ce répertoire va de l'idylle la plus sucrée, étroitement tributaire des bucoliques béarnais des XVII^e et XVIII^e siècles, jusqu'aux fureurs priapiques du berger campanais Baylac, qui tenait journal (un fragment a été publié dans *Temps modernes* sept. 1951; 495-508). *Yoenessa dera vath* dépend de la section moralisatrice et satirique de ce répertoire, dont un foyer encore actif sera étudié dans le chapitre *Les chansonniers de Gèdre*.

Au stéréotype liminaire de rigueur succède une localisation d'une ampleur inhabituelle (5-15), véritable digression topographique, d'ailleurs émaillée de clichés (9) qui, combinés

à ceux de la partie idyllique (20-24), démontrent l'emprise intime et interminable de Despouirins sur le génie folklorique de la Gascogne occidentale. L'exhortation mi-plaisante (additif après 15), conservée seulement par les versions fragmentaires D et C, loin d'être un placage de concession, exprime, probablement à l'insu de l'auteur, la motivation collective de la composition. Ce n'est qu'au vers 25 que le chansonnier se décide à attaquer son sujet ; il le développe gaillardement en exploitant le petit fonds de recettes que le métier et la tradition mettent à sa disposition (nous les retrouverons dans d'autres pièces de la même veine) : expressions érotiques codées (31, 32, 56), situations typées (57-58), dialogues sarcastiques (46ss., 57-62), stéréotypes divers : l'inévitable médecin (37-38 ; 43-50 ; cf. CFG I p. 17 et 49), la signature apocryphe (v. ci-dessus). L'art du chansonnier consiste justement à revêtir ces éléments préfabriqués de variations verbales, d'allusions ironiques, de répliques vivantes dans un style à la fois quotidien et spirituel. La meilleure preuve de réussite pour une pièce satirique de ce genre est dans sa persistance alors même que le souvenir des personnages visés est éteint depuis bien longtemps : celles dont la faveur était due à la seule malignité publique sont oubliées, celles que soutient un art certain persistent plus longtemps.

Version M

Recueillie à Bun, C^{ON} d'Aucun (Hautes-Pyrénées), le 16 décembre 1959, de Mme Marie-Louise Malibert, âgée de 70 ans, qui déclare tenir cette chanson de sa grand-mère maternelle Marie Auzero, morte vers 1912 à l'âge de 96 ans.

La chanson se chante sur l'air du *Bon roi Dagobert*. L'absence totale d'assonances féminines, exceptionnelle dans les chants gascons jusqu'ici récoltés, semble indiquer que la versification a été réglée sur le timbre. Les lettres A B C désignent les trois membres de l'air de *Dagobert* (rappelons que le quatrain B est en reprise, et que C ne se distingue de A que par la terminaison). L'informatrice utilise les trois membres dans un ordre arbitraire : aucune structure strophique n'apparaît ; on a simplement affaire à une suite de distiques.

1. Jeunesse de la vallée,¹
venez écouter, s'il vous
plaît,
une nouvelle chanson.
4. faite par un jeune homme.
Dans un coin reculé,
il existe un charmant hameau,
dépendant de Sireix,²
8. avec en plus bien des commodi-
tés.
C'est au bord d'un ruisseau,³
qui murmure là,
et fait perdre le courant⁴
12. à l'eau d'Estaing⁵;
il arrose le Port-Debat⁶
par mille canaux divisés.
Un jour, au Mont de Pratleu,⁷
16. bergère de notre équipage,⁸
personne d'autre n'y parut
que moi.
Je montai plus haut,
20. à l'ombrette d'un hêtre.
Là je trouvai
un joli berger :
il avait les yeux gracieux
24. et l'air d'un jeune amoureux.
Il se mit à me parler :
si je voulais bien m'asseoir
un peu ?
Et avec peu de façons
28. nous entrâmes en conversation.
Encore le lendemain
tous deux nous voulûmes recom-
mencer ;
nous tombâmes dans un trou⁹ ;
32. là je brisai mon sabot.¹⁰
Amis et parents,
de près et de loin,
ayez compassion
- A. Yoenessa dera vath,¹
vengat escotar, si vos
platz,
C. ua novèla cançon
hèta per un yoen garçon.
A. Per un coèn reculat
qu'exista un charmant bor-
dalat,
C. dependent de Sireix,²
dab bien de facultats
après.
B. Qu'ei at long d'un arriu³
que murmura aquiù,
que fà pèrder et flam⁴
ar' aiga d'Estanh⁵;
C. qu'arròsa et Port Devat⁶
per mila canaus devisats.
A. Un dia, at Mont de Prat-
leu,⁷
pastora det noste batèu,⁸
C. arris non-s paresco,
nada auta persona que yo.
B. Que m'en puyèi drin mès
haut,
à l'ompreta d'un hau.
Aquiù qu'atrapèi
un beròi aulhèr :
C. qu'avé los oelhs graciós
e l'aire d'un yoen amorós.
B. Que m'en comencè à parlar
si-m voliá be drin asse-
tiar,
C. e dab pòc de façons
qu'entrèm en conversacion.
A. Encoèra et lendoman
tots dus que-ns i volom
tornar ;
C. que caigom en un clòt⁹ :
aquiù que-m copèi et es-
clòp.¹⁰
B. Amics e parents,
de près e de loenh,
ayat compassion

36. de ma situation.

Personne ne peut me guérir,
ni pharmacien ni médecins ;

depuis longtemps

40. Je ne peux plus que pleurer.

Ce vilain mal,
passera-t-il comme ça ?

L'officier de santé

44. _ Je lui en ai assez parlé-
me dit tout bonnement :

"Ma chère,
votre mal, je pense,

48. Je ne sais pas s'il y aura là
rien de (bien) neuf.

Vous seriez-vous avisée un jour
de vous amuser avec quelque

garçon ?"

51-52. Un jour je rencontrai Matthias¹²

devant chez Oustalet,¹³
tout seul au milieu du chemin.

Il me dit : "Qui t'a fait ainsi

56. ce tablier ?"¹⁴

Là où vous avez le valet,
n'as-tu jamais eu quelque af-
faire avec lui ?"¹⁵

Je me tournai vers lui :

60. "Que veux-tu dire, toi, mal
fichu ?"¹⁶

De cela tu en as menti,
toi et celui qui te l'aura dit".

Celui qui a fait la chanson,

64. c'est un fameux joli brave

garçon.

Il s'appelle Marie¹⁷ ;

celui-là, c'est un poète achevé.¹⁸

de ma situacion.

A. Arris non-m pot garir,
ni farmacièn ni mede-
cins;

C. desempush longtems a
yo non pòdi hèr que
plorar.

C. Aqueste vilèn mau
se s'espassarà atau ?

B. L'oficièr de santat
-qu-o n'èi pro parlat -
que m'en ditz tot doç :
"Ma chèra de vos,"¹¹

A. yo pensi, vòste mau,
non ac sèi se i airà
ren de nau.

C. S'aurit jamès pensat
à v-amusar dab nat
goyat ?"

B. Un dia qu'atrapèi à
Matias¹²

A. davant çò d'Ostalet,¹³
à mèi det camin tot
solet ;

B. que m'en ditz : "Qui t'a
hèt atau
aquet devantau ?"¹⁴

C. Don avet lo vailet,
as jamès avut nat ahar
dab et ?"¹⁵

A. Qu-o m 'en virèi de
cap:

"Que vòs dîser, tu,
apeçat ?"¹⁶

C. D'acò que n'as mentit,
tu e et de qui t'ac
aya dit".

A. Lo de qui a hèta 'ra
cançon,

qu'en de famus polit
brave garçon.

C. Que s'apèra Marl¹⁷ ;
aquet qu'ei poèta fenit.¹⁸

Version D (M. David, maire d'Ayros-Arbouix, C^{On} d'Argelès, le 14 octobre 1959).

5-14 *absents*. *En place* : En aqueste indret-là on vosauts sabet, -en tota sason- que s'i hè l'amor. - Filhas à maridar, -gardat de lhessar-vs trompar; - pensat à vòste estat-e leshat los aulhèrs de costat. "En cet endroit, là où vous savez, en toute saison, on y fait l'amour. Filles à marier, prenez garde à vous laisser tromper ; pensez à votre situation, et laissez les bergers de côté." ; 15 en noste P. ; 17 aqui non s'i p. ; 19 que p. ; 24 de y. ; 25-52 *abst.* ; 55 M'en disó tot plasant-tot en s'en arreyent : "Q. § 57-66 *abst. sauf* 60 ; 61 Que n'as berdi m. ; 62 t'ac a d.

Version C (Cazaux François, 76 ans, né à Estaing, C^{On} d'Aucun; le 5 janvier 1960). *Début identique à DM ; puis* : En aqueste indret - qui vosauts sabet, - qu'à tota sason - s'i pot hèr l'amor. - Aulhèras det vòste estat - leshat passar los pastors de costat. ; 15 darrèr et P. ; 16 aulhèra d. ; 19 qu'en p. ; 21 E a. ; 25-66 *abst.*

Version A (citation des vers 19-24 dans M. Camélat *L'élément étranger dans le patois d'Arrens* p. 13 ; Tarbes 1896) : 19 M'én p. dret mei haut ; 20 à l'ombreta ; 21 atrapè ; 22 un b.

NOTES

1. Sur ce mot v. CFG I p. 46 n.l. Le contenu sémantique de *vath* est de moins en moins identique à celui de fr. *vallée* : pour cette dernière valeur, le gascon adopte le gallicisme *valea*. *Vath* = plutôt "territoire d'une communauté ; toponyme désignant une agglomération secondaire (*Era Vath d'Aucun* est un hameau d'Estaing)".
2. 100 hab., C^{On} d'Aucun ; limitrophe de Bun. La maison de l'héroïne, telle que l'identifient les inform. M, C, D est à la limite des communes de Sireix et d'Estaing.
3. L'identification de ce ruisseau est incertaine : si c'est celui de Banciole qui se jette dans le gave d'Estaing aux

environs de la maison Arrébaucie, la précision *que hè pèrder et flam-ar' aiga d'Estanh* ne se comprend plus. L'inform. C pense qu'il s'agit de l'*arriu de Pòrt Devat* (?).

4. Valeur sémantique donnée par l'inform. (conforme à Mistral *Tresor* v°). Mais on attendrait ici *eslam* (cf. ALG III, 700, 701). La présence de la forme pan-occitane peut s'expliquer par l'influence du gallicisme *flancar* "flanquer" (Palay *Dict.* v°). La locutrice réalise d'ailleurs *flãñ* et non *flãm*.
5. 257 hab., C^{on} d'Aucun, dans la vallée S-N qui débouche à Bun et Sireix. *Er' aiga d'Estanh* est le gave de Bun.
6. Montagne de la vallée d'Estaing, mais qui appartient à Sireix et Arras. Les troupeaux d'Estaing peuvent y pacager moyennant redevance (C).
7. Montagne dans la même situation que le Port-Debat (C).
8. *Pastora* est apposition à "moi" : l'anticipation est due aux nécessités de rime. - P. *batèu*, v. Palay *Dict.* v° : "bateau ; train d'une maison, d'un ménage ; cheptel d'une ferme". La communauté (familiale, pastorale) est plaisamment figurée comme l'équipage d'un navire.
9. Valeur très générale : bas-fond, dépression, et d'ailleurs ici figuré.
10. Stéréotype local d'un symbole érotique universel : cf. "la cruche cassée".
11. Gallicisme gasconné ; littér. "ma chère de vous".
12. L'informatrice manifeste la difficulté qu'elle éprouve à chanter ce passage altéré. - Ce Matthias n'a pu être identifié.
13. Maison d'Arras ou de St-Savin : l'inform. C ne peut préciser.
14. Cf. *L'entremetteuse Nigueta* str. III v.3.
15. Cf. la donnée fondamentale de *Nigueta*.
16. D'après l'inform. D = rabougri, petit ; conforme à Palay *Dict.* v°.

k u m žm birėi d  kap
60. k  b dz d z  tu ap sat
d akd k  naz m ntjt
t   d d  ki t ag aya djt

lu d  ky a h ta ra k nsy
64. k  n d  famys pulib brab 
garsy
k  s ap ra marij
ak k k i po ta finjt

LA CHANSON DE YOAN MIEYET

Texte p. 61.

Comme la précédente, cette chanson appartient au répertoire satirique du val d'Azun de composition récente. En date du 8 mars 1960, M. Camélat nous procure les renseignements suivants : il lui paraît que la chanson a été faite dans la Rivière de St-Savin, c'est-à-dire aux abords mêmes d'Argelès ; il l'a entendue pour la première fois d'un maçon de Villelongue, Auguste Sarthe, vers 1900 (Sarthe est mort vers 1907). L'auteur n'est pas connu de M. Camélat, qui estime que la pièce a été composée vers 1880 ; par contre, les gens de la maison Mieyet étaient des clients de M. Camélat (rappelons que l'illustre poète gascon a tenu pendant plus de soixante ans une épicerie à Arrens, jusqu'à ces toutes dernières années).

Comme titre, nous avons gardé celui qui est usuel dans le pays. Mais il correspond seulement à l'incipit : Yoan Mieyet n'est pas le personnage principal, lequel reste anonyme. Si l'on voulait dégager le sens global de la chanson, on pourrait l'intituler *Tailleur et paysan*.

Dans les communautés agricoles et pastorales, les individus mal conformés (boiterie, cyphose, rachitisme) sont presque automatiquement voués à l'artisanat sédentaire : coiffeur, cordonnier, tailleur, etc. Etant en marge de la norme du groupe de par leur double anomalie physique et professionnelle, ils sont en butte à une hostilité latente ou déclarée, qui s'échelonne de la condescendance amusée à la persécution collective (v. Sébillot *Le Folk-lore* p. 302) ; et il y a interaction, car assez souvent le « déclassé » compense son infériorité par une activité mentale aiguë (médisance, facéties, esprit frondeur),

ou par un érotisme diligent (v. l'*Entremetteuse Migueta*). La *Chanson de Yoan Mietet* n'est qu'une réalisation de cette hostilité ; la donnée en est des plus simples : un tailleur de village a été engagé par un propriétaire comme ouvrier agricole durant la saison d'été. Dans la première partie (1-20), le chansonnier et ses amplificateurs dessinent avec une verve féroce la caricature physique du tailleur anonyme ; la suite de la composition montre l'inaptitude grotesque de l'artisan à vaquer même occasionnellement à des travaux nobles, tel celui de la fenaison : son rendement se limite à deux ou trois "gags".

De cette chanson nous avons jusqu'ici recueilli six versions, dont deux présentent des variantes internes. En outre, une chanson tout autre, *L'entremetteuse Migueta*, se greffe sur celle-ci (v. chapitre suivant), et la version A de *Mietet* contamine les deux compositions. Ces six versions sont à tel point fragmentaires et délabrées, d'ordonnances si contradictoires, qu'il a été impossible d'en retenir une comme base d'édition, ou même de les présenter en disposition synoptique. Nous avons dû nous résigner à enfreindre les règles de la philologie honnête, en fabriquant une version composite. Précisons bien que nous ne prétendons nullement faire passer cet assemblage pour la reconstitution de l'original : il s'agissait simplement d'utiliser au maximum les éléments dispersés et souvent disparates qu'ont pu nous fournir nos informateurs, pour dresser un inventaire complet des traits caricaturaux prêtés au tailleur-valet par la malice d'une communauté. On verra d'ailleurs dans les notes que cette version composite est çà et là redondante, puisqu'elle accumule artificiellement des motifs qui sont en réalité des variantes, des broderies improvisées par des rhapsodes, puis fixées dans des traditions diverses.

La formule de l'apparat critique est ici exceptionnelle : le sigle de la ou des versions retenues figure après chaque vers de la composite. Les variantes non retenues sont groupées à la fin vers par vers ; de sorte que l'absence d'un sigle indique non point concordance avec la version composite, mais lacune pour ce passage ; inversement, les groupes de sigles indiquent concordance exacte entre les versions. Observons enfin qu'il n'y a pas une seule correction : chacun des vers est entièrement authentique, et aucune variante, même menue, n'a été omise.

Voici la liste des versions. Chaque notice comporte la séquence authentique des vers. Les points de suspension notent une lacune perçue et signalée par l'informateur (de même dans les variantes).

A. M. Victor Larribère, 59 ans, à Estaing, a dicté ces fragments le 3/2/60 ; le même jour son fils Alexis, 29 ans, les a chantés devant notre micro ; pas de divergence entre les deux informateurs. Séquence : 1, 2, 5, 6... 9, 10, 14, 13... 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32... *Ici 8 vers correspondant à la str. 1 de Migueta (v. cette pièce), en double version...* 17, 18, 19, 20...38, 39, 41, 42.

B. M. l'abbé Borie, curé d'Arras, le 9/2/60 ; il tient ces fragments de M. le chanoine Gerbet (v. introduction à *Yoenessa de-
ra vath*). Séquence : 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 25, 26, 27; 28, 40, 41-42.

C. Mme Madeleine Lacaze, 64 ans, originaire de Sireix, et arrière-petite-fille de Yoan Mïeyet ; quelques passages fournis par son neveu Théophile Lacaze, 48 ans, et originaire lui aussi de la maison Mïeyet à Sireix. Recueilli à Lourdes, à la ferme Ugolou, près du lac, le 17/2/60. Séquence : 1, 2, 9, 10, 5-6, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28... 13, 14, 15, 16, 38, 39, 41, 42.

D. M. Tirat Jean-Marie, 60 ans, né à Arcizans-Dessus. Enregistré à Arrens le 18/3/60. Nous avons vainement tenté d'obtenir à Estaing d'un descendant de Yoan Mïeyet la version intégrale qu'il connaîtrait et qu'on lui a entendu chanter dans certaines circonstances ; la diplomatie de M. Tirat a également échoué, et il n'a pu que nous communiquer les fragments présents à sa mémoire. Séquence : 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42.

E. M. Carrieu Louis, 50 ans, de Sireix ; le 9/3/60. Séquence : 1, 2, 7, 8, 9, 10, 14, 13... 17, 19... 25, 26, 29-30, 31, 32... 41, 42...

F. M. Toulouzet Auguste, 45 ans, de Sireix ; le 9/3/60. Séquence : 1, 2, 7, 8, 9, 10, 14, 13... 17, 19... 25, 26, 29-30, 31, 32... 41, 42.

Version composite

1. Mïeyet ¹ a pris valet, le tailleur ² du village; il a la tête comme une écuelle de bois ³	Mïeyet ¹ qu'a pres vailet, et talhur ² det vilatyè; qu'a et cap coma un cosset, ³	ABDE ABEF B
4 et le visage tout rond; passé par un tamis, il a là un vilain outil. ⁴ Il est tout ravaudé,	tot ardon det visatyè; passat per un sinnèr aquiu qu'a un lè gatye. ⁴ Que de tot arcamat, ⁵	B A A E
8 ce pauvre diable; ⁵ cul étroit, lèvres desséchées, avec traits d'Oustalet. ⁶ La mauvaise rencontre	aquet praube diable; cu estret, pòt sec, deras traças d'Ostalet. ⁶ Lo mashant arrencontre	EF FD CD D
12 qu'a faite Jean Mïeyet !	Lo mashant arrencontre qui a hèt Yoan Mïeyet!	D D
Pour être ouvrier d'été chez Mïeyet	Entà 'stivar à Mïeyet	CDF
il faut de bonnes barbes ⁷ ; il ne faut pas être tout cour- bé	que cau de bonas barbas; ⁷ non cau estar cros hits	CDF C
16 comme quelque arçon de bât. ⁹	coma nat hòrr ⁸ d'aubarda. ⁹	F
Le cordon sur le béret ne plut pas à Marie, ¹⁰ ni la chemise à plis,	Et cordon en berret non l'agradè à Maria, ¹⁰ ni era quessa dab plecs	CE C C
20 le premier jour qu'elle le vit. Mon Dieu, Payau, ¹¹ qu'en ferons-nous de ce nigaud?	qu'an lo vi et permèr dia. Mon Diu, Payau, ¹¹ qu'en haram d'este nigaut? ¹²	AC CF CF
La vilaine sorte d'homme 24 pour faucher à Goutau! ¹²	las lèvas traças d'òmi entà dalhar en Gotau! ¹²	C C
Au premier ballot de foin, l'aria ¹³ tombe par terre :	At permèr hèsh de hen, er' aria ¹³ que tomba à terra :	BC CE
deux durent le soutenir, 28 un à droite, l'autre à gauche.	dus que l'òn à sustier, un à drete, l'autre à es- querra.	C AC
Mon Dieu, Ninon, nous avons là un triste sai- sonnier :	Mon Diu, Ninon, b'èm la triste 'stivador:	A A

	si tu ne pars pas bientôt	se non t'arretiras lèu	AE
32	pour toi le soleil disparaît. ¹⁴	que se t'en passa t	
		sou. ¹⁴	A
	"Allons donc, marchons donc,	"Anem donc, marshem	
		donc,	D'
	allons, au soir retirons-nous	anem, et ser quons arre-	
		tirem	D'
	sans compliment ;	sinse compliment ;	D'
36	allez chercher Caset, ¹⁵	anat còlher à Caset, ¹⁵	D'
	allez coudre des rideaux. ¹⁶	anat còser cortias. ¹⁶	D
	Courons, voyons,	Corriam, veyam,	CD
	voyons où nous le trouverons".	nham on lo trobaram".	A
40	Il passa à travers les barres; ¹⁷	Que s'en passè peras	
		traus ¹⁷ ;	B
	sur l'aire de la grange	en èra dera bòrda	ACDE
	ils le trouvèrent qui pleurait.	qu-o trobèn en plorant.	BC'D

Variantes. † Joan M. C ; M. n'a F - 2 talhur C ; det t. DA' - 3 que n'a et cap d.D - 4 e a.D ; e n'ei a.D' - 5,6 que valéré mès còser - o sus un sinnèr "il vaudrait mieux le coudre sur un tamis" C - 7 qu'en d.F - pòts secs D ; còt "cou" E ; p.s. c.e.AC ; c.e...B - 10 qu'a las t.EF ; goerat l.B ; deras talhas A †1 la prauba rencontra B - 12 qu'a h.BD' - 13 ta e.AE - 14 qu'en cau las b.E ; be n'a las tristas barbas A. - 15 que cau e.D ; cau pas estar torsut F - 16 coma un mièt h.d'a. "un demi-arçon" D' ; c.un torn d'a. F - 17 det b.A - 18 non agr.A - 19 de plec A ; era q.E - 23 que cau de bonas barbas F - 24 ta d.F - 25 At prumèr hèsh qui portè E ; Un dia en carreyant en Clos "Un jour en charriant (du foin) à Clous (topon.)" A - 26 er' aria t. A ; ar' aria yetè p.t.B - 27 d.q.la vòn s.A ; e dus que la sostievan B 28 e l'a.B - 29 Ninon, Nanon E - 30 la t.s.E - 32 que se t'acaba et sòu E - 38 Correyam A - 39 on l:t.C ; e on l.t.D - 41 en èra.. B - 42 q.t.en bèt p.B ; que l'òn e.p. "ils l'eurent" AC.

NOTES

1. Maison de Sireix, aux environs d'Arrébaucie (même théâtre que *Yoenessa dera vath*). Voir carte E.M. Luz NO Lamb. 64+65 ; plan cadastral de Sireix, section A2 (nom du quartier).
2. Les inform.FF sont intrigués par ce tailleur : ils disent qu'il n'y a jamais eu de tailleur à Sireix.
3. Voir ALG III, 736 fig. III.
4. La référence au tamis fait une plaisanterie difficile à saisir : d'où les variantes ; cf. celle de *Migueta* str. 1 vv. 7-8, où la traduction (avec note) résulte de notre interprétation personnelle.
5. La structure de la strophe musicale montre que ces distiques 3-4, 5-6, 7-8 sont en réalité interchangeables, et non pas consécutifs comme dans notre version composite.
6. Famille de Sireix. Les inform.FF commentent : "Ce tailleur devait être quelque bâtard".
7. = de solides gaillards, bien virils.
8. Pour ce mot v. ALG II, 381b fig. III pièce 2 (Arrens) ; *hòf* < germ. FÖDR (cf. FEW III, 674b ; à ajouter aux rares représentants gallo-romans non suffixés de cette racine).
9. Les vers 13-16 ne constitueraient qu'une demi-strophe.
10. V. *Migueta*, introduction.
11. Non identifié.
12. Quartier de la propriété Mietet ; signifie "endroit où il y a de l'eau" (F).
13. Engin pour transporter le foin à dos d'homme : v. ALG II, 345 (figures).

14. Passage obscur. La leçon A retenue peut, semble-t-il, s'interpréter ainsi : Ninon fait la fenaison en compagnie du "triste saisonnier" ; on lui conseille de partir sans s'occuper de lui : sinon la nuit va tomber avant qu'il n'ait fait sa tâche.
15. Non identifié.
16. Dans quel but ? Fabriquer une civière pour le maladroit qui a disparu et à qui il a dû arriver un accident ?
17. Les barres horizontales qui supportent le foin dans le fenil (B).

Transcriptions phonétiques.

Version A

myéyé k̄ a préz bailét
dét talur déb dilādyé
pasap p̄ér u sinné
akyéu k̄ a u lé gādyé
pòt sék kù éstrét
déras talaz d ustalét
bé n āllas tristaz barbas
ta stiba a myéyé
u dyāñ kar̄yan en̄ klw₂
ér ar̄ya tumb a tēra
dus ké la bō sūstyé
u a dréta l aut a skēra
mūn dju ninu
b el la tristé stibady
sé nu t arētirāl lēu
ké sé t ém pasa t sy

ék kurāu dé d̄érét
nu agrade a maria
ni ra késa dé plék
kā lu di p̄rémi dia

Version D'

myéyek k̄ a préz bailét
dét talur déb dilādyé
ké n a k kad d u kusét
e n g ardūn déb bizādyé
ku éstrét p̄òt sék
déras trasas d ustalét
lu masānt arēngūntre
k a èt jwāñ myéyé
énta stibā myéyé
ké kaw dé bunoz barbas
ke kab ésta krusis
kum u myét ɔ̄r d duḥarād
anén dūn marēn dūn
anén et sé kēnz arētirén
s̄insé k̄āmplimén

L'ENTREMETTEUSE MIGUETA

Texte p. 67.

Ce titre ne correspond pas à la thématique complète de la chanson, qui est triple : 1) caricature du tailleur engagé comme ouvrier saisonnier ; 2) la fille séduite ; 3) satire de l'entremetteur de mariages.

1) Le premier thème est un remploi littéral du début de la *Chanson de Yoan Mietet* : comparer les vers 1-6 à la première strophe de *Migueta* ; de plus, le v.6 str.3 *Migueta* reproduit le v. 30 *Mietet* ; l'héroïne s'appelle Marion (str.4 v.5) : dans *Mietet* une certaine Maria porte une appréciation sur la tenue vestimentaire du tailleur (v.18). Les connexions sont si apparentes que les informateurs de la version A de *Mietet* interpolent la str.2 de *Migueta* (en deux versions reproduites ici à la suite du texte de *Migueta*). Enfin, les deux histoires sont censées se passer à Sireix, et elles se chantent sur le même air. Il est impossible de dire si le chansonnier s'est remployé lui-même, ou si un confrère a branché une dérivation sur la satire à succès du tailleurs-estivador.

2) Jusqu'à plus ample informé, le thème de la fille séduite paraît traité ici de façon originale, et ne s'apparente à celui de *Yoenessa dera vath* que dans sa généralité.

3) quant à la satire de l'entremetteuse, il y a non seulement identité de thème avec *L'entremetteur Marc-Antoine* (CFG I, 72), mais d'importantes concordances formelles : *Migueta* str.4 v.2 *que n'e ua bona hemna* = *Marc-Ant.* version Baranne (même informatrice que pour *Migueta*) str.8 v.5 *hemna de gran meriti* ; la redevance d'une paire de sandales *un par de çabatetas* dans *Migueta* str.8 v.4 = *Marc.-Ant.* str.8 v.3 ; de *préner-o entà yendre* dans *Migueta* str.8 v.2 = *Marc-Ant.* str.5 v.7 ; les deux

signatures comportent une attribution fictive à un *vaquèr* du secteur Catarrabes à Cauterets.

A ne considérer que le troisième thème, on a l'impression que l'auteur de *Migueta* et celui de *Marc-Antoine* ne font qu'un. Si c'est Clémence Barrère (v.CFG I, 73), elle s'en serait prise, cette fois, à une collègue entremetteuse, concurrente dans la quête aux *çabatetas*.

De toute façon, l'antériorité de *Marc-Antoine* et de *Mieyet* par rapport à *Migueta* est certaine : d'une part unicité des thèmes, d'autre part combinaison ; et la provenance multiple des emplois formels ne laisse aucun doute. Nous avons donc là un exemple intéressant de construction d'une chanson populaire à partir d'antécédents du même terroir : c'est l'esquisse en vase clos d'un procès d'élaboration folklorique dont on a pu voir un exemple achevé et de base géographique très large dans le canton de la *friste mariée* CFG I, 89.

La trame de la chanson est nette et solide : Andrevet a engagé un tailleur à domicile ; celui-ci, tout en confectionnant des habits pour toute la famille, séduit la plus jeune des filles. Un mariage honorable est urgent ; c'est pourquoi l'entremetteuse *Migueta* de Sireix emploie ses talents à fiancer la fille compromise à un garçon de la vallée ; mais le jeune homme évente le piège, et il ne reste plus qu'à marier la demoiselle à son séducteur besogneux. Tout cela débité avec une friponnerie pince-sans-rire à laquelle l'art du dialogue propre à la chanson populaire vient ajouter son animation habituelle.

L'informatrice a appris la chanson à Cauterets, à la même époque et dans les mêmes circonstances que celle de *Marc-Antoine* (CFG I, 120). Elle a connu Andrevet et l'entremetteuse *Migueta* : "c'était une paysanne qui travaillait la terre ; elle s'occupait à faire des mariages ; autrefois on ne se mariait que par intermédiaire (cf. ib. p.80 n.12) ; on disait qu'elle *était bien* avec le père de la jeune fille". Le reste du commentaire fourni par l'informatrice et par les membres de sa famille n'ajoute rien aux données internes de la chanson.

Recueilli à Ayros-Arbouix, Con d'Argelès (Hautes-Pyrénées),
le 25 septembre 1959, de Mme Baranne Marie, 75 ans, née à Viers-
Bordes (limitrophe).

1

André a pris un valet,
un tailleur du village ;
il a les yeux comme une jeune
grive,
et il est petit du visage.
C'est bien là, on peut le voir,
un bon outil pour le devoir³ ;
il lui aurait mieux convenu
de coudre sur le tamis.⁴

Andrevet¹ n'a pres vailet,
un talhur det vilatye ;
qu'a ets oelhs coma un grivat,

e petit det visatye.
Be-n dei, be-s pòt vei,
là², bon gatye tà't dever³ ;
l'aure⁴ plan mès valut
cóser sus et sinnèr.⁴

2

Le tailleur au travail
n'écoute pas aventures ;
il ne fait même pas attention
à leurs allures.⁵
Il les habilla
de la tête aux pieds,
jusqu'à la plus jeune des filles,
à qui l'habit fut le plus seyant.⁶

Et talhur en tribalh
non-n escota ventura ;
non hè mème atencion
aras loas alluras.⁵
Qu-os n'abilhè
e de cap dinca at pèd,
dınca ara caddèta darrèra,
à qui mès plan l'anè.⁶

3

André chagrin
de voir sa fille
avec le tablier doublé⁷ :
"Nous allons avoir de la famille,
- dit-il à Marion-,
oui, nous avons là un bon
ouvrier saisonnier⁸ :
le travail marchait,
encore que je ne fusse pas là".

Andrevet chegrinat
de ver-s'en era hilha
dab et tablièr doblat⁷ :
"E qu'en vam èr familha,
-qu'en ditz à Marion-,
be n'èm la bon 'stivador⁸ :
et tribalh que marshava,
quan non i hori⁹yo".

4

Miguette de Sireix¹⁰
est une brave femme,
capable en tout travail,
elle veut rendre tout service ;
elle lui en avait parlé
de faire l'entremetteuse¹¹ auprès
d'un garçon :
à Argelès, l'autre jour,
ils en avaient discuté.

Migueta de Sirés¹⁰
que n'e ua bona hemna,
capabla à tot tribalh,
vòu rénder tot service ;
qu-o n'aye¹¹ya parlat
de traciàr-ne un goyat :
à Aryelès l'autre dia
qu'en s'en yèran mariat.

5

Miguette lui dit :
"De garçons ne soyez pas en peine :
il y en a dans notre canton
qui tous sont sans femmes.
Dites-moi la situation :
j'en parlerai au garçon ;
moi, je vais à sa rencontre
lui faire la commission".

Migueta l'en dishó :
"De goyats ne siatz en pena,
que ne g'a 'n noste canton
qu'en son tots sinse hemnas.
Digat-me 'ra posicion,
qu'en parlarèi at garçon ;
yo, vòi at sue rencontre
hèr-o era comission".

6

Miguette se mit
en route toute seulette,
dans le but de gagner
une paire de sandales.¹²
Elle le rencontra
derrière le village d'Arras¹³ :
là elle l'arrêta
et causa longuement avec lui.

Migueta en anè
camin tota soleta,
en pormor de-s ganhar
un par de çabatetas.¹²
Qu-o n'arrencontrè
darrèr 't vilatye d'Arràs¹³ :
aquieu qu-o n'arrestè
e qu-o ne plan mariè.

7

Le jeune homme lui dit :
"Les promesses sont belles.
Je serais bien aise
de voir la cavalière.
Il faut me la faire venir¹⁴
pour la fête de Saint-Martin."
Le jeune homme; quand il la vit,
lui dit : "Merci !"

Et goyat ye-o digó :
"Ras promessas son bèras.
Que m'en haré gran gòl
de vei 'ra cavalhèra.
Que la me cau hèr vier¹⁴
tara hèsta Sent Martin".
Et goyat quan la vi
qu-o ne digó mercì.

8

"Maintenant nous sommes décidés
à le prendre pour gendre,¹⁵
bien qu'il soit un peu pelé
et courtaud de la rente."

"Ara qu'em decidats
de préner-o entà yendre,¹⁵
goaqu'en sia drin pelat
e cortòt dera renda".

9

Qui a fait la chanson,
ce n'est pas quelque fillette,
ni non plus quelque garçon
parmi les farceurs.
C'est un vacher
de la Boiga det Gatèr¹⁶ :
l'hiver quand il neigeait tellement
il ne savait que faire,

Qui n'a hèta 'ra cançon
n'ei pas nada mainada,
ni tapòc nat garçon
dets dera colhonada.
Que dei un vaquèr
dera Boiga det Gatèr¹⁶ :
er ivèrn quan tant nevava
non satyé que mès hèr.

Interpolation dans la version A de la *Chanson de Yvan Meyeet* correspondant à la str.2 de *Migueta* (v.p.60,65). A. 2 non demanda v.-3,4 absts.-5 qu-os abilhè tots-6 det c.-7 era c.-8 qui m. A'. 2 non demanda v.-3,4 absts.-5 à 8 talha doçament-non gastes nat abilhament,-que-t balharèi la hilha-entà pagament "coupe doucement : ne gâte aucun habit, car je te donnerai la fille en payement".

NOTES

1. Diminutif de *Andrèu* ; = "petit André" ou "fils d'André".
2. Pour cet emploi de *la*, qui est le fr. *là*, v. Palay *Dict.* v°.
3. A la demande d'explication touchant ce vers, les informateurs répondent par un rire collectif.
4. Vu sa petite taille, il lui aurait mieux convenu de coudre assis en tailleur non pas sur une table de bois, mais sur la toile fragile d'un tamis (réminiscence du thème de folklore gé-

néral "le petit mari"?). Mais notre interprétation est loin d'être sûre : le passage peut se traduire également "il aurait mieux valu le condre sur le tamis", et on ne peut traduire qu'ainsi les vers 5-6 de la version C de *Mieyet* : *que valéré mès cósar o sus un sinnèr*. Autrement dit, le pronom *l'* qui commence le v.7 de *Migueta* est syntaxiquement équivoque : il peut être compris soit comme régime indirect de *auré valut* soit comme régime direct de *cósar*, alors que l'enclitique *o* de *Mieyet C* ne peut être que le régime direct de *cósar*. De toute façon, l'allusion est obscure : v. *Mieyet* note aux vers 5-6.

5. Faut-il entendre que c'est la fille qui a fait les avances ? Le sens de l'allusion s'est perdu, et les versions de ce passage interpolées dans *Mieyet A* n'éclaircissent rien : l'offre bizarre du père en A' paraît contradictoire, et due à une addition de seconde main.
6. D'après les inform. cette toilette tellement seyante procurée par le tailleur doit s'entendre comme le "tablier doublé" de la str. 3.
7. Cf. *Yoenessa dera vath* 5-6. Symbole de grosseur, probablement général : cf. *Mistral Pres.* v° *davantau* (proverbe non expliqué) ; *Littre* 2. *tablier* 2° ; *Larousse du XIXe s.* VI, 566a ; *Haust Dictionnaire liégeois* v° *vantrin* 686a.
8. Dans *Mieyet* 30 le mot est employé avec sa valeur propre "ouvrier agricole pour les travaux d'été" ; ici le remploi est figuré-ironique, puisque le tailleur ne fait qu'exercer son métier propre.
9. Imparfait du futur, distinct des subjonctif imparfait et conditionnel ; les grammairiens gascons l'appellent *subjonctif futur* (Bouzet), *conditionnel du subjonctif* (Courriades). Voir là-dessus Ronjat III, 197 et 619, avec emploi tiré des oeuvres de M. Camélat identique à celui du texte. Cette forme n'existe que dans les Hautes-Pyrénées et partie du Béarn : l'aire géographique et les paradigmes exacts en seront exposés dans le volume de l'ALG consacré au verbe (en préparation).
10. 100 hab., Con d'Aucun, en val d'Azun.

11. Sur le nom gascon de l'entremetteur, qui vient de l'arabe *turđjumân*, v. CFG I p.80 n.12. En Azun ce mot est devenu *tracian*, fém. *tracianta/trashianta* (ib.121), et de ce pseudo-verbal en *-an*, *-anta* on a tiré un verbe *traciar*.
12. Pour l'identité avec *Marc-Antoine* str.6, v.ci-dessus introduction. Il semble bien qu'une offrande de chaussures soit un peu partout la rétribution rituelle de l'entremetteur: v. ALG I, 211, où l'usage est signalé à St-Savin (Gironde d'oïl), Beychac (Gironde gasconne), Mirande (Gers), Léguevin (Haute-Garonne).
13. 457 hab., Con d'Aucun, à 4 km en aval de Sireix.
14. Fête patronale d'Arras.
15. Nous avons adopté la leçon de la version dictée, qui comporte d'ailleurs une anomalie grammaticale *prēlè* « (on attendrait *préné* « prendre-le ») ; la version chantée *Ac ayan decidat, de préner o s'en ta yendre* est correcte quant à la construction des pronoms du second vers, mais le premier s'explique mal : le sens est mot à mot "(ils) le (neutre) aient décidé de prendre-le (masc.) pour gendre" ; *ayan decidat* est peut-être ici un subjonctif parfait de concession exprimant une décision prise à regret. - Sur les rapports entre les notions d'éventualité et de concession exprimées par le subjonctif présent ou parfait, v. Camproux *Etude syntaxique* p.103 - De plus, la strophe est incomplète.
16. Grange foraine (*yèrm*) au-dessus du quartier de Cat arrabes, à Canterets.

Transcription phonétique

Version dictée ; les variantes sont celles de la version chantée.

1. ānārébét n a préz baillét
u taḷur déb bilqāyē
k a édz wés kam u griḡat/ā dz wés
e pétit déb bizqāyē
be n déi bé s pot béi
la bu gqāyē tad débē
l aurī pla mēz balut
kuzē suz u bēt sīnné/suz et s.
2. ét taḷur en tribāḷ
nu n éskutò bēnturò
nu hè mēm atēnsyū/nu n y e m.
araz. lūòz aluros
kuz n abilē/e kus n
dé kab e dīnkò p pè/e dé kap dīnk ap pè
é ara kaddètò qarēra/dīnko ara k.
ki mēs pla l ane.
3. (chanté seulement)
andrēbét ségrinat
de bé s én éra hīlā
dab et tablyē dūblat
e ké m bam e famīlā
k én ditz a maryū
be n ém la bu stibādū
et tribāi ké marqāba
kan nū li ure yū
4. migétò dé sirés/migétā
ké dé u_o bunā hēnné/ké n e u. b. hēnnā
kapabl a tut tribāḷ
dō fēndāe tut serbisé
ku n èyēbe parlat/ayēbét/ayēbē
de trasyā n_{au} gwyat/trasyā u/trasyané u
l auté diaryilēs/āryilēs l aute dia
ké n ayēbon parlat/kén s en yarām maryat

5. migétò yé dééy/migéta ɛ́ é díyú
 dé guyats nu syatz ém péndò/dé
 guyat nó syad
 ké n ig a nusté kántú/ké n.ég
 ké n sun tus sînsé énnès/énnas
 digammé ra puzisyú
 ké m boi parla a nag garsyú/ké m
 parlarèi ag
 òu boi at sué fénkúntré/diú boi
 at swè
 hèu èro kumisyy/éra

7. eg guyat yéu dígyú/ég
 guyad yé n.á.
 res prumèsús sum bèrès/
 éras p. s. bèrās/ras
 ké mé n aré grañ gòi/mès
 ké m n ari
 dé béi ra kabalèrà/kòb-
 ké pé la mé hau hè byé
 /ké la m.
 tara hèstò sém marti
 ég guyat kã la di
 ku né dígyú mersi

6. migéta en anè
 a kami tutá sulété/kami tutò
 suléto
 em burmu á es ganyá/em burmu
 u pa dé sabatétès
 ku n a fénkúntré
 da fè b bilqáyé á a rās
 atéu ku n a fésté
 e ku né pla marye

8. ara k è désidats /ad ayan
 désidat
 dé pré lèu énta yéndré/
 dé pré né sén ta y
 kwak é su drin pétit/pélat/
 k. é si drim pélat
 é kurtot dera féndá /é
 kurtot dera féndá.

9. ét dé ky a hètè ra kãnsyú/ki
 n a hètè ra kãssú
 n éi paz naqá mainqá
 ni tapok naq garsyú /nag
 dez dera kuyunaqá
 ke déi u úake
 dera wíga dég gatét
 er idèr kan tã nébabe
 nu satyéba ké mès è /nu
 satyé ké mès è

A



be n'an las tris-tas bar-bas tà sti- var ' Mie- yet.

D



lo ma-shant ar-ren- con-tre qu'a hèt Joan Mie- yet.

Mig.



din- caa-ra cad- de-tà der- rè- re qui mès plan l'a- nè.

LA CHASSE D'ESQUIEZE

Texte p.80

La chanson a été recueillie à son berceau, la vallée de Barèges, et, jusqu'à plus ample informé, ne paraît pas s'être diffusée en dehors. Toutes les localités dont il est question dans la chanson ou qui seront mentionnées dans les informations sont alignées le long de la route nationale 618 qui fait communiquer Bagnères-de-Bigorre et Luz par le col du Tourmalet ; versant ouest, c'est la vallée du Bastan, et les agglomérations de Betpouey, Viey, Viella, Esterre, Villenave, Esquize et Sère sont situées de part et d'autre de la route et du Bastan, en aval de Barèges jusqu'au confluent Bastan-Gave de Pau, sur une distance de 6 km et sur un dénivelé de 400 m (v. carte EM Luz, Lamb. 66 à 68-408 à 412). Point ALG 697NE Barèges.

Nous sommes là dans une communauté agro-pastorale des plus exiguës : elle n'en possède pas moins un répertoire ethnomusical propre tout à fait remarquable. La fameuse danse du Bayar a été l'objet d'une étude approfondie : J.M. Guilcher, ATP 1956, 1-29 ; Mlles Marcel-Dubois et Andral ont fait à Betpouey des observations organologiques du plus haut intérêt, dont la publication est attendue avec impatience (cf. ATP 1959, 79) ; cette année même, M. Boulin, conservateur du Musée de Tarbes et Ravier ont pris sur le vif, également à Betpouey, une documentation touchant une curieuse *chasse à l'ours* qui se déroule dans les rues du village à l'occasion du Carnaval. Et la vallée du Bastan a aussi son ou ses chansonniers. Un chansonnier du

Bastan au moins a laissé un nom, bien entendu dans la seule mémoire de ses concitoyens. C'est Pierre de Seubère, pour l'état civil Pierre Mouré, né à Viey en 1832 ou 1838 (les tables décennales mentionnent deux homonymes à ces dates), mort et inhumé à Luz vers 1900, mais à une date qu'il n'a pas été possible de rechercher. Ayant quitté sa maison à la suite d'un "arrangement de famille", il s'en alla à Barèges, puis acheta un *yèrm* (grange foraine) à Seubère, lieu-dit au-dessus du hameau de Villenave, sur le soum de la Courbe (alt. 1992m, feuille Luz 65-411). Il vivait là en ermite au milieu de ses moutons ; puis il finit ses jours à l'hôpital. Il était illettré. C'est à ce personnage, type du *cadet* ombrageux des maisons lavedanaises, que nos informateurs attribuent la composition de la *Chasse d'Esquièze*.

Notre informateur d'Esterre, M. Soubervielle, nous a donné en plus de la *Chasse* d'importants fragments d'une chanson intitulée *Pierra dera Vit*, du reste assez médiocre, sur l'air et sur le patron de *Cadet Rousselle*. Mais la chanson s'est propagée en dehors du Bastan, et Mme Germaine Crampe, compositrice de chansons pastorales à Gèdre (v. le chapitre spécial) en a connaissance : selon cette personne particulièrement compétente en la matière, *Pierra dera Vit* est non seulement de Pierre de Seubère, mais le nouveau *Cadet Rousselle* est une auto-caricature : Pierre de Seubère avait l'habitude de se mettre en scène dans ses chansons. D'après le témoignage de Mme Crampe, il est aussi l'auteur d'une chanson satirique *Yoenas filhas de Vilanava* (hameau de Luz) dont il nous a été donné d'enregistrer quelques couplets dépareillés et de signification énigmatique ; et encore de couplets répondant à ceux d'un certain Lafresque-Hourcamidou relatifs à un mélange accidentel des troupeaux de cochons d'Esquièze et de Luz (fragments).

A la différence de la *Battue au sanglier*, célébration semi-épique d'un affrontement d'intérêts économiques, juridiques et de prestige tout à fait réel (v. CGF I, 56 ss.), la *Chasse d'Esquièze* est "une histoire de rigolade" (suivant la définition de notre informateur), bâtie sur un thème de folklore général : la chasse ridicule. Une communauté - ce n'est évidemment jamais celle qui fait la chanson - organise en grand arroi une battue aux fauves ou aux nuisibles ; mais ne figurent au tableau que quelques malheureux animaux domestiques. On connaît le parti adroit qu'a su tirer de cette donnée populaire l'auteur de *Tartarin de Tarascon*. Elle a tenté d'autres lettres : voici un échantillon du genre dû à un rimeur cultivé du haut pays de Foix (graphie de l'original manuscrit).

La chasse singulière
faite dans le canton
servira de matière
à faire une chanson.
Je vais vous conter l'affaire,
telle qu'elle est arrivée ;
Je la tiens d'un chasseur
qui a dit la vérité.
Au temps où les avoines
sont prêtes à couper,
Monsieur le X de X,
sur le talus a été épouvanté.
Il quitte sur-le-champ l'ouvrage,
court chercher secours,
en disant par le village,
qu'il a vu un bel ours !
...Mais une telle alarme
s'empare des esprits,
et fait que chacun s'arme,
aussi bien grands que petits.
L'un prend une hache,
l'autre des pistolets,
l'autre fusil de chasse,
couteaux et stylets.
...Ils font battre le tambour,
ils marchent vers l'animal.
L'ours voyant la lumière,
fait un mugissement,
et la troupe guerrière
part comme le vent...
Revenus de leur trace,
ils retournent l'attaquer.
Mais quelque bon chasseur,
en voyant l'animal,
l'ajuste, le fait tomber
aussi raide qu'un pal !
Criant d'une voix forte
"A mort ! A mort !"
plusieurs de l'escorte
s'approchèrent d'abord :
"Qu'avons-nous fait, camarades ?
On en rira alentour,

La casso singuliero
Feyto din lé cantou,
Serbira de matiéro
A fé uno cansou.
Bous baou counta l'affayré
Tal que nés arribat,
La téné d'un cassayré
Qué n'a dit la bertat !
Al tems où las sibados
Soun prestos à coupa
Moussu le X de X
Sul tap ba s'espanta.
Quitto sul cop l'oubratge,
Courris cerca sécours
En disen pel bilatge
Que n'a bist un bel ours !
...Mais uno talo alarmo
S'emparo des esprits
Et fa qué cadun s'armo
toutan gran qué petits.
L'un pren uno pigasso,
L'autré dé pistoulets,
L'autré fusil de casso,
Coutels et estillets !
...Né fan battré la caycho
Marchon bers l'animal.
L'ours bésen la lumiéro
Fa un mugissement,
Et la troupo guerriéro
Partis coumo lé bent...
Rebenguts dé lour fraisso,
Tournon per l'attaqua.
Mais qualqué boun cassayré,
En besén l'animal,
L'ajusto, lé fa cayré,
toutan retté qu'un pal !
Cridén d'uno boux forto
"A la mort ! A la mort !"
Et plusiurs dé l'escorto
S'approchèguen d'abord :
"Qu'aben feyt camarados ?
S'en riran al entours,

d'avoir tué à X
un veau pour un ours !"

D'abé tuat à X
Un bédeil per un ours!"

Nous n'avons cité cette pénible joyeuseté que pour confronter les oppositions irréductibles de la poésie paysanne lettrée et de la poésie paysanne populaire, plus exactement pour montrer l'imbattable supériorité de celle-ci quand il s'agit d'exploiter un thème folklorique. D'un côté on voit l'oppression des règles académiques de versification, l'astreinte au raisonnable et la révérence à l'ordonné, la prétention de l'effet terminal, les formes de la pensée française laborieusement travesties en languedocien, étouffer tout esprit, exorciser toute fantaisie. De l'autre côté la richesse verbale et formelle libre de tout ce qui entrave l'invention, la langue authentiquement pensée, et surtout, ce qui précisément définit et crée la poésie, même dans un sujet aussi futile et rebattu : le détachement du réel, la liberté vis-à-vis du donné : des faits réels ou supposés, la relation ne garde que trois ou quatre épisodes sans suite, détachés, et triés pour leurs possibilités de stimulation comique, d'animation dramatique, d'évocation concrète ; elle les aborde volontiers de biais, par allusions déchiffrables seulement au sein du clan (str.2 v.2,5-6 ; str.4 v.5-7 ; str.5 ; et toutes les personnalités) ; elle arrange, brode, amplifie (str.3, très probablement str.1 v.6-7) ; une étonnante intuition du style de position place à l'assonance les mots drôles, bizarres, injurieux ou de gravité sémantique principale (ceci d'un bout à l'autre de la pièce) ; le langage porte le poète, mais le poète le gouverne à sa fantaisie. Toutes vertus que nous avons observées dans les grandes pièces *Le déserteur Grangé*, *Le majoral Larribe*, *Les Amoureux en quête*, et que nous retrouvons dans ce badinage mineur.

Bien que le souvenir des personnes mises en scène soit aujourd'hui tout à fait perdu, la chanson conserve une vitalité remarquable : nous l'avons obtenue en versions presque identiques d'un informateur âgé de 67 ans et d'un autre de 28 ans (précisons que ces informateurs n'ont entre eux aucun rapport de parenté).

La substance de l'histoire est ainsi résumée par l'informateur A : "Autrefois il y avait des bêtes sauvages : loups, renards. Les gens d'Esquièze ont organisé une chasse de nuit.

Ils ont tué un chat, un chien, après ils ont tué un âne [ce dernier épisode ne figure pas dans la chanson]. A la fin, un certain Cazaux a tué une bête sauvage." Les explications de détail procurées par les informateurs sont données en notes.

Version A

Recueilli à Esterre, Con de Luz (Hautes-Pyrénées), le 30 juin 1959, de M. Etienne Soubervielle, 67 ans, né à Esterre.

1

Si vous voulez savoir ce qu'il en
est advenu
de cet esprit de vengeance,
à Esquièze¹ on a chassé
sans faire aucune différence²:
un de ces soirs,
ils ont pris le chien de Poueich³
et le chat de Lamarque en référence.⁴

Si volet saber çò qui n'ei
arribat
d'aquet esprit de vengença,
en Esquièsa¹ què n'an caçat
sinse n'hèr nada diferença²:
un d'aquestes sers
n'an pres et can de poesh³
e 't gat de Lamarca en refe-
rença.⁴

2

"Allez tout près du Bastan⁵,
allez former une barricade,⁶
mais un peu loin du bief,⁷
à peu près entre Esquièze et Sère,¹
pour qu'il n'y ait pas
de "chasseurs de renards",⁸
afin que votre prise soit entière."

"Anat-ne tot près det Bastan,⁵
anat-ne formar ua arquèra,⁶
mès un shinhau loenh det ba-
tan,⁷
à plus près entre Esquièsa
e Sèra,¹
tà que non g aye pas
chassurs d'arrenards,⁸
tà que ' ra vòsta presa seia
entièra."

3

Le Croque-mouches, enragé
de n'avoir pas d'arme pour la
guerre,

Et Cracamosques enratyat
de non èr nada arma tà la
guèrra,

a enfoncé la porte du moulin

pour aller chercher le blutoir.⁹
Pierre du Marquet,
en passant sur la passerelle,
fit deux tours dans la rigole.¹⁰

Et Vignolis tout ému
lui¹² a flanqué l'arquebusade¹³ :
"Je ne sais si je ne l'aurai pas
manqué,
avec ce fusil à longue portée".

Il lui a tiré à la tête,
il l'a manqué à la patte :
il faut en finir à coups de bâton.

"Ah ! mon Dieu, dit Salvat,
que devons-nous faire de ces
oiseaux-là ?¹⁵
Il va falloir casser les ailes à
quelqu'un
en guise de représailles.
Vous êtes tous des maladroits¹⁶ :
laissez Cazaux tranquille,
afin qu'il détruise la sauvagine".

era pòrta det molin que n'a
enfonsat
t'anar cercar 'ra tracadera.⁹
Pierra det Marquet,
en passant et palanquet,
que s'en dè dus torns en
aguèra.¹⁰

E Vinhòlis tot espancharrat¹¹
qu-o¹² ne fotó r'arcabusada¹³ :
"Non sé s-o me b'aye mancat¹⁴
dab aqueste fusilh à lonca
portada."

En cap que l'a dat,
en pèd que l'a mancat :
qu'en cau fenir pera basto-
nada.

"A mon Diu, çò ditz Salvat,
que n'èm à hèr d'aquesta¹⁵
auseralha ?
qu'en va caler eshalar
quaucun
en guisa d'arrepresalha.
Que n'yet tots barbaus,¹⁶
leshat estar Casaus,
entà destruir-n era heridlau

Version B. Recueillie à Betpouey, Con de Luz, le
29 janvier 1960, de M. Soubervielle Michel, 28 ans, né à Viel-
la (limitrophe). Str.1 v.1 qui-ns en arribat ; 2 en aqueste e. ;
3-4 abst.-Str.2 v.3 mès pas trop loenh ; 5 aye nat ; 6 chassur
d'arrenard-Str.3 v.2 'nta ra g. ; 3 ra p.d.m.n'a ; 6 passant ;
7 s'en a dat - Str.4 v.1 Vinhòlis ; 2 ya-o ; 3 mès non sé pas se
n-o n'aye m. ; 5 ya l'èi dat ; 6 et peu "le poil" me l'èi man-
cat ; 7 e qu'en vam fenir pela bastonada - Str.5 v.1 E ya, los
ne disó S. ; 2 qu'en cau h. ; 4 en guisera d'a. ; 5 estat-ne
tots bravaus ; 6 leshat-ne hèr C. ; 7 e qu'en vòu destruir-
n era h.

NOTES

1. Les deux agglomérations contiguës d'Esquièze et de Sère forment la commune d'Esquièze-Sère (378 hab.), à l'entrée de la vallée de Barèges. La commune d'Esterre, où la chanson a été recueillie, est limitrophe, mais sur l'autre rive du Bastan.
2. Certainement "sans faire de différence entre animaux sauvages et domestiques".
3. Poesh, Lamarca, Vinhòlis, Pierra det Marquet, Salvat, Casans; noms de personnes. Cracamosques : sobriquet.
4. En referença : l'inform. traduit "en référence". Une expression de haute volée, qui fait la rime, mais dont le sens précis n'a pas dû préoccuper le chansonnier outre mesure. Voir cas analogues *Battue au sanglier* str. 1 v. 2 et str. 7.
5. Torrent de Barèges, descendant du Tourmalet. Esquièze-Sère est au confluent du Bastan et du gave de Pau. D'autres torrents du Lavedan et du versant sud des Pyrénées portent le même nom.
6. barricade : traduction de l'inform.
7. *batan* = moulin à foulon (mot certainement emprunté à l'espagnol, lui-même d'origine obscure, v. Corominas *Dicc. cr. etim. v°*). Le terme n'est plus compris : l'inform., qui avait répété *Bastan* en chantant, rétablit le texte en dictant, mais explique : "la petite rigole qui faisait tourner le moulin".
8. Au lieu de *caçaires dera vop* (mais *arrenart* se dit concurremment à Barèges). Ce gallicisme flagrant, emprunté sans doute au langage mondain de Pau, où la chasse au renard est un sport de luxe, doit avoir ici une valeur comique qu'il est difficile d'explicitier. La chasse au renard est également une sorte de grand jeu collectif dans le Lavedan, notamment dans l'Estrem de Salles.

9. Traduction de l'inform., qui explique : "Ça fait *trakarət-trakarət*". Il s'agit d'un simple châssis de bois sur lequel on faisait glisser le tamis (cf. Elcock *De quelques affinités phonétiques entre aragonais et béarnais* p. 46 ; ALG II, 493 note 790S et III, 741 fig. II). Mais Palay *Dict.* donne pour la même vallée "claquet du moulin" : pour cet engin et les onomatopées qui le désignent v. Krüger *Volkstum und Kultur der Romanen* 1936 p. 51-58. De toute façon, l'emprunt d'un blutoir ou d'un claquet comme "arme de guerre" n'est qu'une plaisanterie, à moins qu'il n'y faille voir un engin bruyant de rabatteur.
10. Au cours du commentaire, l'énoncé de ce gag provoque un bon rire collectif.
11. Traduction de l'inform. : "qui a peur". Ce mot ne figure pas dans Palay *Dict.*
12. = à la bête (inform.).
13. L'usage de l'arquebuse s'est perpétué en France plus tard qu'on ne le croit communément : v. Trémaud *Jeux de force et d'adresse* ATP 1959 p. 240 ss., notamment n° 834. Néanmoins le mot est ici facétieux.
14. Un informateur traduit : "je ne sais pas si je vais l'avoir manqué". Dans cette traduction en français régional, l'auxiliaire du passé *je vais* est un procédé de subjectivation définitivement éclairci par M. Marquàze-Pouey in *Via Domitia* II, 112-121. Mais la traduction de l'inform. transpose au moyen de ce tour la nuance subjective exprimée dans le texte par le subjonctif parfait. En effet, en gascon et généralement en occitan, la construction indicative après *si* interrogatif indirect n'est pas stéréotypée comme elle l'est en français (cf. Camproux *op. cit.* p. 175), et le subjonctif est disponible pour souligner l'incertitude (si l'on veut, le gascon retrouve la valeur du subjonctif latin d'interrogation indirecte avant que cette construction ne fût stéréotypée). La phrase conforme à la morphologie et à la syntaxe de Barèges telles que nous les avons relevées dans notre enquête complémentaire ALG serait : *non sé s-o m'aye mancat*, littér. "non sais si-le m'aie manqué" ; mais nous avons vu que la versification pyrénéenne, si elle s'accommode fort bien des

vers hypermètres, admet moins les défectifs : nous avons observé (CFG I, 115) des cas de remplissage au moyen de syllabes tout à fait arbitraires. Ici la version A introduit l'énonciatif *de entre me et aye*, et B construit *na sé pas se n-o n'aye mancat* "ne sais pas si ne-l'en (en vide : CFG I, 102 ss.) aie manqué". - Plus logiquement que A, la version B continue à la 1ère personne jusqu'à la fin de la strophe.

15. Collectif-péjoratif : blason des habitants d'Esquièze (inform.).
16. Traduction Palay Dict. L'inform. ne comprend plus le mot et traduit, avec hésitation, "des barbares".

Transcription phonétique

[variantes du texte chanté ; / variantes de la version dictée

1. sé bélét sabé so ké n é aribat / sé blét
à akéà ésprid dé bēnyēnsò / esprit
en éskyézò ke n ān kasat
sīnse n e nada diféréso / s hēné n. diférénsò
u à akésté sé_z
n ā préz ek ka dé pwēs / n am p. e. k. dép p.
è g gat dellamarkā référéso (-markā r. / e g g. d. lamarkò èn référénsò

2. anan né ty préz déb bastān / préz
anan né fūrmā u arkèro / furma
méz u pūpau en déb bastān / lwēin deb batai
ap plus prètz entr éskyéz é séro / a plus p. e. éskiéz
ta ké nu g qyé pas
sasurs d ātēnars
ta ké ra bostò prézo sé, āntyèro (bosta / bōsta

3. *ék k₂ rakamuskéz ěratyqt/ek krakamuskés ěra d₂ yat*
dé nu é nad arma ta la gěro/de nu é
éra pdrto dém muli ké n ā fūnsat/n ā fūsat
ta na sérka ra trakađéro
pyěro de marké / p. dém markét
řasan ép palankét/ém p.
ké s'én dè dus turs en agěro / s en a dat dus tuřz
4. *è biqlis tu₂ dèspařěařat / è biqlis tu₂ èspanřařat*
u né futu r arkabuzqđo/ ku n. f. l arkabuzqđā
nu sè su mé b ayé mankat/mankā
dab akéf fuziĭ a lūnko purtađo/d. akésté fuziĭ a lūn-
kđ purtađđ
én kak ké ĭ a dat
ép pě sé n a mānkāt/ ém pě
k ěn kau fenĭ pěra bastunqđo / pěra bastunqđā
5. *a mūn diu sù dis salbat / so di salbat*
ké n ěm a è d akést anzéraĭo / a hé
k ěm ba kalé ěalq kauku
ěn gizò d ařéprézaĭo / ařéprézaĭo
k ěn yèt tuz bařbaus
léca₂ ěsta kazqus
ěnta destruiĭ n ěra héryĭo(-ĭ d ěta/destrui ā ěra h.

♩ = 100

Si vlet sa- ber řò qui-ns ei ar- ri- bat,

en a- quest' es- prit de ven- yen- řa, un d'a- ques- tes sers

n'an pres et can da Poesh e't gat de La- mar- ca'n re- fe- ren- řa

e't gat de La- mar- ca'n re- fe- ren- řa.

UN FOYER DE COMPOSITION DE CHANSONS PASTORALES

- *Era néu crobeish tot et yebrar*
Tà Yèdra, tà Yèdra cau devarar
"La neige couvre toute la genévrière
A Gèdre, à Gèdre, il faut descendre".

Fragment d'une chanson de Louis Porte-Labit.

- "Nous nous arrêtaimes à Gèdre que j'ai tant aimé,
mais un instant seulement pour dîner avec l'hos-
pitalière famille Périssère.
- ... Il faut revoir souvent les mêmes lieux dans ces
montagnes dont l'oeil dévore et ne peut consumer
à la fois toutes les beautés. J'avais déjà fait
le voyage de Héas et je n'avais pas vu Gèdre des-
sus et la riche entrée du vallon. Je n'avais pas
vu ce vaste hameau dont les maisons propres et
riantes sont répandues sur les plus délicieuses
prairies de la contrée".

Ramond *Carnets Pyrénéens* 4 septembre 1793.

- "A cet âge de mythe l'homme n'était pas plus li-
bre qu'aujourd'hui : mais sa seule humanité fai-
sait de lui un esclave. Comme son autorité sur
la nature restait très réduite, il se trouvait
protégé - et dans une certaine mesure affranchi-
par le coussin amortisseur de ses rêves".

C. Levi-Strauss *Tristes Tropiques* p. 422.

A la différence de ce que nous avons fait dans les autres parties du présent ouvrage, nous allons grouper ici un certain nombre de chansons recueillies au cours de notre campagne 1959-60. Si nous dérogeons à notre habituel système de présentation, c'est parce que ces pièces, tant dans leur origine que dans leur forme, ont entre elles des affinités remarquables dont nous dressons tout de suite la liste :

a) elles ont été toutes composées au même endroit, exactement dans la commune de Gèdre (Hautes-Pyrénées, canton de Luz-St-Sauveur).

b) leurs auteurs nous sont connus et l'un d'eux, qui est d'ailleurs une femme, est encore vivant.

c) leur inspiration est de caractère pastoral, mais avec parfois apparition d'éléments d'une veine différente. En tout cas, les personnes à qui nous les devons, mènent ou ont mené, de par leur profession, la vie des bergers pyrénéens : il y a donc unité en ce qui concerne le milieu de création.

d) elles ont été plus ou moins fixées par écrit. Nous aurons à déterminer quand et pourquoi intervient ce recours à l'écriture. Néanmoins nous pouvons dire déjà qu'il ne s'agit là que d'une donnée secondaire : les pièces en question, on le constatera, ne s'en trouvent pas trop affectées par rapport à celles qui proviennent de la pure composition de mémoire que l'on donne habituellement comme caractéristique du chant populaire.

L'importance de tous ces points, et particulièrement des trois premiers, nous a donc incités à traiter spécialement de ce foyer de composition de chansons pastorales qu'est le village de Gèdre. Car, en l'occurrence, les meilleures conditions d'étude paraissent réunies : le phénomène n'est pas encore éteint ; le monde dans lequel il se produit est caractérisable tant du point de vue géographique que du point de vue socio-humain ; il a été possible de solliciter le témoignage d'au moins un auteur (quant aux autres, des renseignements suffisamment explicites ont été fournis par des personnes les ayant bien connus et qui,

dans la plupart des cas, sont des membres de leur famille).

Il faut le reconnaître, celui qui s'occupe de littérature ou de chanson populaires n'a pas souvent l'occasion d'observer sur le vif et d'une manière intime, l'élaboration de l'objet de ses recherches, au moins dans les pays romans. D'ordinaire, quand il se présente pour mener des investigations, le souvenir des êtres ou des circonstances qui ont déclenché le mouvement créateur est perdu. Quant aux auteurs, nous préférons ne pas en parler. Et si par hasard il subsiste quelques données, elles sont tellement fragmentaires, imprécises ou même contradictoires, qu'il faut faire une large place à la conjecture ou à la restitution. Cependant, depuis que nous avons entrepris nos travaux sur le folklore ethno-musical des Pyrénées gasconnes, nous avons eu la chance extraordinaire d'échapper plusieurs fois à cette malédiction de l'obscurité des origines. Nous n'en voulons pour preuve que l'exemple des *Exploits du déserteur Granger* (CFG I, p.8 et ss.), pièce pour l'élucidation de laquelle nous avons disposé d'un faisceau d'informations exceptionnelles, de source écrite (documents archivistiques) ou orale (récits des gens du pays, témoignages divers). Grâce aux premières nous sommes parvenus à mettre au point une chronologie intéressante à la fois les événements décrits dans la chanson et la biographie des principaux acteurs ; les secondes nous ont aidés à voir comment s'établissent les relations entre les termes d'une trilogie que l'on pourrait ainsi énoncer : *fait brut / épos / oeuvre* ; à voir aussi par quels cheminements cette matière mouvante par excellence qu'est la tradition orale cherche à se composer un visage plus ou moins fixe, celui de la forme poétique.

Les investigations menées à Gèdre représentent, par rapport à celles qui viennent d'être décrites, un sérieux pas en avant. Et qu'on ne voie pas dans cette assertion la moindre pointe de vanité ! Expliquons-nous.

Le processus qui a conduit à l'élaboration d'une geste comme celle du déserteur Grangé appartient déjà intégralement à l'inactuel (ceci ne signifie pas que ladite geste, sous sa forme de poésie chantée, ne soit pas encore parfaitement vivante et couramment pratiquée dans la région où elle a pris naissance). Mais du fait de ce décalage temporel, l'enquêteur qui a pour mission d'en connaître se trouve dans la situation d'un observateur au deuxième degré. A Gèdre, au contraire, il y a, ou peu

s'en faut, contemporanéité de l'enquêteur et des faits qu'il étudie. Quand nous avons commencé nos recherches dans cette localité du Haut-Lavedan, nous avons eu le sentiment de pénétrer véritablement dans un atelier de chansons populaires, d'assister à son activité : inutile de dire que cette expérience a été pour nous aussi émouvante du point de vue humain, que fructueuse du point de vue scientifique. Elle nous a également prouvé une fois de plus ce que nous ne cesserons jamais d'affirmer, à savoir combien sont vaines les perpétuelles déplorations auxquelles s'abandonnent les gens obsédés par des clichés tels que "le bon vieux temps, aujourd'hui tout se perd... etc..." Il est singulier de constater que ces éternels verseurs de larmes qui, du point de vue de la connaissance ne fondent leur attitude sur rien de sérieux, ne se sont jamais vraiment posé le problème de savoir si les sources de la création populaire étaient ou non taries. Ils se sont contentés de faire des spectacles décevants donnés par des groupes dits folkloriques - et qui le sont dans le mauvais sens du terme - leur pain quotidien, ils ont même ainsi fait perdre un temps précieux à des travailleurs de bonne volonté.

Ah ! que les animateurs de mascarades costumées, les fétichistes de la couleur locale n'aillent surtout pas à Gèdre ; qu'ils épargnent ce haut lieu qui malgré eux et contre eux, conserve la civilisation pyrénéenne dans ce qu'elle a de meilleur et de plus authentique ; qu'ils évitent un gâchis dont les conséquences seraient irréparables et pourraient, à juste titre, être considérées comme un attentat à la culture.

Les considérations qui précèdent nous donnent tout naturellement le titre des rubriques que nous allons consacrer au patrimoine ethno-musical de Gèdre.

Nous commencerons par quelques indications d'ordre géographique et idéologique. Nous passerons ensuite à la présentation de nos trois auteurs de chansons : Louis Porte-Labit, Germaine Crampe et Bernard Bordère. Nous fournirons des échantillons de la production de chacun d'eux avec des données d'ordre biographique et des éclaircissements divers. Nous poursuivrons par une série de réflexions sur la composition pastorale (contenu socio-humain) . Enfin un catalogue des thèmes chers aux chansonniers de Gèdre, ainsi qu'un catalogue des pièces que nous avons récoltées, compléteront notre étude.

Le cadre et les habitants.

Celui qui traverse le Lavedan dans le sens de la longueur, après avoir dépassé Argelès-Gazost et Pierrefitte-Nestlas, franchit les gorges de Luz et parvient à l'agglomération du même nom ; il a, alors, le choix entre deux itinéraires. S'il oblique à l'Est, il emprunte la route qui conduit au col du Tourmalet et pénètre dans la vallée du Bastan (voir introduction à *La chasse d'Esquièze*). Au contraire, s'il poursuit vers le Sud, dans la direction de Gavarnie, il trouve environ treize kilomètres plus loin, le village de Gèdre (Canton de Luz-St-Sauveur, Hautes-Pyrénées), que nous allons essayer de présenter.

Le centre géographique et administratif de Gèdre (1.000 m d'altitude), se situe à peu de choses près à l'endroit où la vallée de Héas (qui se termine au Sud par le célèbre et grandiose cirque de Troumouse), débouche dans la haute vallée du Gave de Pau ou Grand Gave. Mais en réalité, la commune, tant du point de vue de son extension territoriale que de celui de l'habitat, déborde très largement la dépression formée par la jonction des deux vallées et que les gens du pays appellent Gèdre-Débat (c'est-à-dire Gèdre-Dessous par opposition à Gèdre-Dessus dont il sera plus loin question).

Gèdre-Debat, avons-nous dit, correspond au centre de la localité, au "village" (ce substantif, dans le français régional, prend le sens d'agglomération principale d'une localité et est, dans cette acception, l'équivalent exact de la locution catalane *nucli de població*). C'est là que se trouvent la mairie, l'église, le cimetière, le bureau des P.T.T. et celui des douanes, les boutiques des commerçants et une grosse^{usine} hydro-électrique, sans compter quelques hôtels fort convenables dont l'établissement a été favorisé par le passage de la route nationale n° 21 où le trafic, pendant l'été, est important (transit vers Gavarnie éloigné d'à peine huit kilomètres et demi dans la direction Sud).

A Gèdre, l'homme ne s'est pas contenté d'occuper la cuvette ou dépression centrale que nous venons de décrire : il a gagné les hauteurs avoisinantes. Aussi sur les pentes qui

font face au "village", existe-t-il une série de hameaux plus ou moins isolés. Essayons de les situer (les orientations sont bien entendu données par rapport au "village").

Sur le flanc Ouest, et en suivant une direction S-N nous avons successivement le *Saussa* et *Ayrues* (phonétiquement *sauça / aïrués*). Sur le flanc Est, rive droite du Gave de Héas, *Gèdre-Dessus* ; sur la rive opposée, *Chichaugué* (phonétiquement *xiogé*), qui vient toucher Gèdre-Débat.

Tout à fait à l'écart, trois unités : d'abord sur le tronçon de la R.N.21, entre Luz et Gèdre, *Pragnères* (où l'on a édifié une grande centrale hydro-électrique 5 Km N) et *Frimba-reilles* (4 Km N) ; ensuite, au S.E. par rapport au centre de Gèdre, et à 7 Km environ, presque au pied du crique de Troumou-se, *Héas* (avec sa chapelle qui est un lieu de pèlerinage).

La communicabilité entre Gèdre et les hameaux que nous venons d'énumérer, est variable. La route qui conduit à Héas n'a été construite qu'à une date récente et elle reste impraticable pendant l'hiver : aussi les habitants désertent-ils le hameau dès les premières neiges pour n'y retourner qu'au début du printemps ; tant que dure le mauvais temps, ils demeurent dans les maisons qu'ils possèdent à proximité du village. Celle de Gèdre-Dessus ne mène qu'aux premières maisons et n'est pas encore revêtue ; enfin celles du Saussa et d'Ayrues sont à peine commencées. Cette situation nous a d'ailleurs souvent mis dans l'embarras pour le transport de nos appareils d'enregistrement sonore : nous avons eu recours à plusieurs reprises au sac tyrolien ou au mulet. On sait que cet animal a le pied très sûr en montagne : nous serons les derniers à lui refuser cette qualité, étant donné que nos instruments ne semblent pas avoir souffert de la confiance que nous avons faite à l'échine de ce sympathique solipède.

La région de Gèdre constitue, il ne faut pas l'oublier, l'un des plus beaux cadres du monde. C'est là que sont groupées ces merveilles naturelles dont les noms sont universellement connus : les trois cirques, de Gavarnie, d'Estaubé, et de Troumouze. Quelques uns des plus hauts sommets de la chaîne des Pyrénées se dressent dans ces parages : Pic d'Estasou (3.080 m) ; de Monferran (2.789 m) ; de Pimené (2.803 m) ; de Campbieil (3.175 m) ; de Bugarret (3.030 m)... etc... sans omettre les

géants qui ont leur assiette en territoire espagnol,

tels le Mont Perdu (3.352 m) ou le Marboré (3.253).

Quant aux paysages appartenant en propre à Gèdre, leur variété n'a pas besoin d'être longtemps décrite. Forêts et pâturages d'Ayrues et du Saussa ; prairies de Gèdre-Dessus et de l'entrée du vallon du Campbiell (qui, précisément, rejoint la vallée de Héas à Gèdre-Dessus) ; chaos démesurés de Héas qui font de ce lieu un triomphe du monde minéral. Ramond avait été frappé par le contraste entre le caractère ordonné des mouvements géologiques qui ont présidé à l'apparition du site de Gèdre proprement dit et le déchaînement des forces naturelles dont Héas est le théâtre. Cette constatation devait lui tenir à coeur puisqu'il y revient à deux reprises dans ses *Carnets*, le 14 août 1792 et le 4 septembre 1793 et qu'à un an de distance il s'exprime en termes à peu près identiques. Nous ne résisterons pas au plaisir de citer cette page significative du sentiment montagnard à une époque où se faisait la transition entre le Siècle des Lumières et le Romantisme (non sans que nos coeurs de pyrénéistes fervents de 1960 nous poussent à faire de sérieuses réserves sur le déni de beauté que l'auteur inflige à Héas): "A Gèdre c'est le monument respectable d'un prodigieux événement, d'une secousse qui intéressa peut-être toute la masse des Pyrénées, à Héas c'est le produit de la dégradation lente et successive de ces monts. L'imagination la plus brûlante ne ferait rien de plus beau que le premier. Elle ne choisirait pas des masses plus imposantes, elle ne les accumulerait pas avec plus de majesté. Elle ne placerait point ce grand mouvement dans un lieu plus digne de le renfermer. Elle n'imprimerait point à cette gigantesque conception une plus juste mesure. Quelle différence à Héas ! Le premier brouillon échappé de l'enfer fera où l'on veut une pareille escarre. C'est une boutade sans plan et sans symétrie... Il y a je ne sais quoi de trivial dans ce désordre... Et le démon qui l'a produit, incapable d'imprimer à ses oeuvres l'unité d'une conception, aurait bien pu continuer jusqu'au bout du monde, si la Très Sainte Vierge ne s'était point montrée sur le Caillou de la raillé pour sanctifier ce faubourg des enfers". (*Carnets pyrénéens*, édition Le Bondidier, III, p. 58 et 59. Ramond fait allusion dans les dernières lignes à la Vierge de Héas, dédicataire d'une chapelle).

La civilisation matérielle.

Nous n'y insisterons pas car elle a été étudiée par Alfons Th. Schmitt dans son remarquable ouvrage *La terminologie pastorale dans les Pyrénées Centrales*, Paris, 1934.

Traits idéologiques.

Entreprendre la description d'un état de mentalité est une affaire toujours délicate. Nous ferons surtout part ici d'impressions personnelles et nous nous en excusons. Il nous semble que les habitants de Gèdre vivent sur un plan élevé. Leur sens de l'hospitalité, leur générosité et leur gentillesse ont été vantés par bien des auteurs : et nous-mêmes en avons été les heureux bénéficiaires. Nous pensons également qu'ils sont sensibles à la beauté du cadre où ils vivent, même s'ils ne le disent pas. Enfin nous avons constaté que leur intérêt se porte volontiers sur ce que le grand siècle appelait "les choses relevées" : les faits d'un certain ordre - histoires scabreuses ou potins - ne paraissent pas les obséder outre mesure. A ce propos on notera que les chansons relatives à l'inconduite féminine ou aux bons offices des entremetteurs - dont on retrouve de nombreux exemples dans d'autres parties du Lavedan - sont très peu fréquentes dans leur folklore musical : les quelques exemples que nous en avons débordent le cadre satirico-érotique proprement dit.

Pourquoi ne pas se demander en conclusion s'il n'y a pas lieu d'établir une relation entre le commerce qu'ils entretiennent avec les hautes solitudes et la richesse de leur vie intérieure ou leur goût de la réflexion ?

Louis PORTE-LABIT

Les Porte sont originaires de Luz. Le premier du nom qui vint s'établir à Gèdre-Dessus, fut Louis Porte dit Mazou ou Bitou (1801-1875) : il avait épousé une fille de la maison Labit et composait lui-même des chansons. Mais, dans l'état actuel de nos recherches, nous possédons encore trop peu de renseignements sur son oeuvre pour lui consacrer une notice spéciale.

Son petit-fils, Louis Porte-Labit, est né à Gèdre-Dessus en 1861, dans la même maison Labit, et il y est mort le 15 juin 1912. C'est de lui qu'il est question dans les pages qui suivent.

A l'école du village, il est l'élève de ses oncles Henri Bordère et François Soubervielle : les maîtres, impressionnés par les dons de l'enfant, voudraient qu'on lui fit poursuivre des études. Mais Louis est l'aîné : de ce fait il est obligé de rester à la maison pour prendre, à la tête de la famille, la succession de son père.

Il accomplit son service militaire de 1882 à 1886 au 123^e de Ligne, à La Rochelle et à Saint-Martin de Ré ; il obtient le grade de caporal.

Les années de caserne paraissent avoir eu pour lui une grande importance du point de vue affectif. C'est probablement durant cette période qu'il ressent le choc de cette nostalgie dont ses oeuvres sont imprégnées. On peut rapprocher son cas de celui du poète languedocien Paul Froment (1875-1898) qui, caserné à Lyon, ne put supporter l'éloignement du terroir natal et se donna la mort en se jetant dans le Rhône. Mais, Louis Porte-Labit ne s'abandonne jamais complètement à l'obsession. La vie militaire lui offre de quoi tempérer sa mélancolie et dans son journal, dont le contenu est examiné ci-après, on relève une série d'anecdotes ou de récits dans lesquels les "gaîtés de l'escadron" sont narrées et jugées avec une certaine malice.

A son retour à Gèdre, en 1886, Louis Porte-Labit renoue tout naturellement avec son existence antérieure, celle d'un authentique pâtre pyrénéen. Il partage désormais son temps entre les séjours au village et ceux qu'il effectue, avec ses troupeaux, dans les cabanes qu'il possède en montagne, notamment celles du Campbieil. Et c'est précisément de ce site du Campbieil qu'il devient le chantré passionné. Décrivons brièvement l'aspect et la disposition des lieux : un vallon encaissé qui débouche à Gèdre-Dessus dans la vallée de Héas et qui se termine, à l'Est, par un chaînon où l'on compte quelques hauts sommets. Du Nord au Sud, nous avons successivement le Pic Long (3.154m) ; le Pic Badet (3.161 m) ; le Pic de Campbieil (3.175 m) ; la crête de Lentilla et le Pic des Aguillous (2.960 m). Le ruisseau de Campbieil descend de ces hauteurs pour se jeter dans le Gave de Héas : il reçoit sur sa rive gauche le ruisseau de Bassias et sur sa rive droite les ruisseaux d'Estibère Male et d'Estibère Bonne (se reporter à la carte d'Etat-Major, feuille Luz S.E. Lambert 20+70/50-80). La partie inférieure du vallon est occupée par des prairies.

Le vallon de Campbieil a probablement constitué, depuis une date ancienne, pour les habitants de Gèdre-Dessus, la dépendance agro-pastorale naturelle de leur hameau. Louis Porte-Labit, que l'histoire locale intéressait, fait remonter cette occupation au début du XIV^e siècle et écrit à ce propos dans son journal : "les premiers défricheurs du Campbieil furent les habitants de Gèdre-Dessus, les nommés Mazou, Soubervielle, Labit, Marque, Pelloroy, Arruhat, Borde, Andréou, Cabessanis, Taillade, Haurine, Pradet, Abadie, Casnabe, Haure, Mousségné, Sarratou, Mouré, Sésqué. Mazou et Soubervielle, les premiers qui ont défriché ce vallon, s'établirent arés Couélarissés et partagèrent les deux principaux Coueylas de l'Ubac, à Mazou et du Soula à Soubervielle.

Labit s'établit à Lagarde et à l'Estartet, Marque arés Couélarissés, Pelloroy (Estartet et Prèse actuellement remplacé par Caubét, Arruhat (Estartet et Prèse), Borde (Garde, Prèse et Ubac), Andréou à Loupez, Cabessanis (Bazerque et Prèse Débat la moitié, le reste à Labit) Taillade et Pradet au germ de Hourcadet, Abadie (Basse et Cousté det Gay) Mousségné à la Soumpabère, Sarratou (idem Mouré arés Couélarissés et arés Trapuzes et Clouzet, Haurine (Cazaou de l'ours et Loupez, Haure (Bazerque et Gouertou et Trapuzes) Casnabé Trapuzes.

Je donnerai plus loin le plan approximatif de ces diverses prairies.

Ainsi le vallon fut défriché, des champs de seigle et d'orge couvrirent sa surface, les champs de Lagarde, de l'Estaret et Prèses étaient magnifiques, mais l'abondance du bétail et la position du pacage les firent supprimer, les derniers champs disparurent le mois de mai 1860.

.....les bergers de Luz habitaient aux Couélarissés dans des cabanes couvertes de terre ; ceux de Villenave, en face de Loupez, autour d'un énorme bloc de pierre au couéyla de Mourè ; ceux de Sazos au hourquet, ceux d'Esquièze au Trounquet d'Estibère Bonne et à la Maillade Gabardous, plusieurs autres au Bassia, mais tous en dehors de la limite du Broueilh du Cambieil.

Ces différents bergers furent expulsés du pays par les habitants. A cette époque la raison du plus fort était la meilleure, les bergers de Gèdre Dessus terrassèrent les autres étrangers et jetèrent leur matériel dans le gave, et ils furent ainsi obligés de quitter pour toujours le Cambieil.

Les habitants alors plus à leur aise pacagèrent librement jusqu'à ce que la Vallée vendit aux Espagnols et plus tard aux Lavedans et Bigourdans la montagne d'Estibère Bonne".

Nous ignorons évidemment dans quels documents Louis Porte-Labit a puisé ces renseignements, dont certains proviennent peut-être de la tradition orale. (Quant au "plan approximatif des prairies" qu'il annonce, il le donne effectivement dans son journal : p. 69 à 78). Néanmoins ce texte a le mérite de donner une idée de la manière dont s'est faite la mise en valeur de la montagne ; il nous éclaire également sur la nature des conflits qui, tout au long de leur histoire, ont opposé les Pyrénéens en matière de terrains de pâture (pour d'autres exemples en Lavedan, nous renvoyons à J. Bourdette *Annales des sept vallées du Labéda* Toulouse / St-Gaudens, 1898, *passim*). Et la conclusion qu'on peut en retirer, c'est que les gens de Gèdre-Dessus considéraient le Cambieil comme leur bien le plus précieux : ils ont établi en cet endroit l'un de ces habitats temporaires connus dans toute la chaîne.

On notera que Louis Porte-Labit use de trois termes spécifiques : *couéyla*, *germ*, et *broueilh*. Pour le premier, dont *couélarissés*, nom commun et toponyme, doit être rapproché, voir Alfons-Th. Schmitt *La terminologie pastorale dans les Pyrénées centrales* p. 17 ; p. 99, n. 4 et p. 109, n. 7 et aussi CGF I p.70, n. 2. Pour le second se reporter à Schmitt, op. laud., p 22 et à l'introduction à *Yoenessa dera Vath*. Quant à *broueilh*, il désigne, selon Palay, un pâturage mis, en défens à certaines époques de l'année et a par conséquent le même sens que *bedat* < VETATU, également bien attesté.

Ces trois termes sont connus, dans le domaine, comme noms communs, mais sont aussi largement représentés dans la toponymie^{et l'anthroponymie} (cf. le nom de notre informateur de Betpouey, Jean Brouelh à qui nous devons *La chanson des amoureux en quête*, CFG I p. 64 et sq).

Malgré ses occupations professionnelles, Louis Porte-Labit a eu le souci de compléter sa formation scolaire. Ce qui est rapporté ci-dessus concernant son goût de l'histoire locale ne représente qu'un aspect de ses préoccupations intellectuelles : Porte-Labit donne l'impression d'un homme qui a beaucoup lu dans sa vie et qui a cherché à acquérir une culture générale. Les allusions à la mythologie classique, à Virgile ou à Lamartine que l'on relève dans ses oeuvres ou dans son journal le confirment.

Ce journal est un document fort intéressant et il faut que nous nous y arrêtions un moment (néanmoins l'exemple n'est pas isolé : un peu plus loin nous aurons à nous occuper des écrits intimes d'un autre berger pyrénéen, J.-P. Baylac, de Campan). Il est rédigé en français et porte le titre de *Souvenirs d'Alter Ego*. Nous allons essayer d'analyser, dans l'ordre où elles se présentent, les différentes parties qui le composent.

Les cinq premiers feuillets, malheureusement, ont été perdus.

Les pages 6 à 15 sont occupées par une correspondance que l'auteur est censé échanger avec un de ses compatriotes, un certain Louis Sausset : celui-ci, récemment incorporé, décrit dans ses lettres ses premiers contacts avec la vie militaire. Bien entendu Louis Porte-Labit et Louis Sausset ne sont qu'un

seul et même personnage - Sausset est le nom d'un quartier du Campbieil où se trouve l'une des cabanes de notre chansonnier. On peut se demander s'il n'y a pas une relation entre cet artificé du correspondant fictif et le titre de *Souvenirs d'Alter Ago*. L'arrivée du conscrit à la caserne, sa première nuit en chambrée durant laquelle il rêve qu'il arpente librement les gazons de l'Estaret et tombe de son lit, au milieu des quolibets de ses compagnons, la traversée de Port Saintonge à l'île de Ré, odyssee qualifiée de "départ pour le purgatoire", les séances d'exercice et de tir, l'entraînement en campagne, sont racontés dans un style aussi alerte qu'ironique. Nous apprenons dans ces pages que la recrue ne dépassa pas le grade de caporal et qu'elle préférait la composition des vers à la théorie.

Vient ensuite le récit de la permission obtenue par notre soldat en 1885 et passée à Gèdre (p. 16 à 21).

Puis une série de croquis ou de tableaux (p. 21 à 53). Ils sont signés (ainsi que le récit de la permission qui les précède) Louis Campbieil - autre pseudonyme imaginé par l'auteur, probablement en signe d'attachement au site qui lui est particulièrement cher. Pour les composer, Louis Porte-Labit a utilisé des souvenirs personnels, mais aussi les invariables plaisanteries par lesquelles les pensionnaires de toutes les casernes de France et de Navarre s'octroient une compensation aux rigueurs de leur sort. ("Le peloton du Dimanche", "Un temps et deux mouvements", "Une corvée", ces quelques titres éloquents disent bien de quoi il s'agit. Les bons tours joués aux "bleus" ou aux occupants des chambrées voisines ne sont pas oubliés).

A cet endroit du journal, on tombe brusquement sur une suite de poèmes en prose où sont évoqués et célébrés divers lieux du pays natal (Le frêne de la Garde, Trapuzes et Hourquet). L'un d'eux mérite une mention spéciale. Il s'intitule "La charmozyne (sic) d'un conscrit" ; l'auteur a noté ceci en tête : "Le malheur d'un ami m'a inspiré cette prose". C'est une sorte de rêve amoureux et amer, rappel des serments de fidélité échangés avec la promesse avant le départ sous les drapeaux, des doutes qui envahissent l'esprit du conscrit dès qu'il est en route et sa déception devant l'inconstance de l'objet de sa passion, que son inconduite et ses excès ont rendue pareille à une "fleur trop tôt fanée".

Le dernier de ces poèmes en prose "Le Printemps à St-Fricot" - St-Fricot est le surnom de la caserne de Port Saintonge - est l'histoire d'un grillon qui profite des premiers beaux jours et se met à chanter dans le jardin du quartier. Le poète imagine que les eaux de l'Océan l'emportent, mais qu'il réussit à gagner l'embouchure de la Gironde et de là une vallée de la montagne où il peut enfin s'ébattre en paix. Le symbole est clair : ce grillon c'est Porte-Labit qui attend le jour de sa libération. La clé est d'ailleurs fournie par le paragraphe final de cette naïve et charmante composition : "cher village natal, c'est toi qui m'inspires ces deux vers, je te chéris, lieu d'amour ou j'ai vu mon premier jour. Je songe à tes solitudes, à tes âpres roches à ton onde pure où j'ai chanté comme le grillon sous l'herbe, dans un endroit ignoré des vents et respecté du soleil, la cabane du Sausset... Quand je pense à toi, je chante ton humble parure et je m'endors ensuite".

Le reste du journal est exclusivement consacré à la vie à Gèdre de Louis Porte-Labit. Nous n'y insisterons pas, car un peu plus loin nous citerons de larges extraits. Enumérons cependant les différents rubriques ou chapitres avec le titre qu'ils portent dans l'original : "Le vallon Brotescoïvis" (C'est la note sur l'histoire du Campbieil à laquelle nous nous sommes déjà référés) ; "Le Printemps" (contient en particulier la relation des mésaventures survenues à l'auteur durant le terrible hiver de 1887) ; "Un coup d'oeil" (poème en prose adressé au vallon de Campbieil) ; "Les Réparations" (il s'agit des travaux qui doivent être effectués dans les cabanes du Campbieil : le texte est illustré d'un dessin représentant l'une de ces demeures). Et au milieu, quelques chansons ou poèmes dus aux heures de solitude montagnarde.

Il est permis de se demander à quelle époque de sa vie Louis Porte-Labit a rédigé son journal. Est-ce sur le coup des événements qui y sont rapportés ou postérieurement ? La question se pose surtout pour la partie relative à la vie militaire qui pourrait bien avoir été écrite après le retour du régiment. Toutefois, la partie relative à la vie pastorale est probablement contemporaine des faits racontés, et ce qui est sûr, composée dans les lieux mêmes où lesdits faits se sont passés. Ceci résulte de la suivante annotation placée par l'auteur en un endroit de son texte "Le Printemps" : "écrit sur place".

Le goût qu'avait Louis Porte-Labit des choses de l'esprit se manifeste jusque dans les relations qu'il entretenait avec certains de ses compatriotes : il fut l'ami de l'érudit de Gèdre, Pierre Rondou, qui fut à la fois un entomologiste, un dialectologue et un toponymiste averti et qui a laissé, dans le cadre de ces trois disciplines, une série de travaux se rapportant au Haut-Lavedan.

Sans vouloir émettre un jugement qui sortirait du cadre de la présente notice, on peut tout de même souligner que de nos quatre chansonniers, c'est peut-être celui qui s'est le plus soucié de faire oeuvre littéraire. Mais ceci ne signifie pas qu'il doive être exclu de la catégorie des compositeurs populaires.

*"En som d'ua montanha, en un endret
désert..."*

Cette pièce se trouve dans le journal de Louis Porte-Labit, où elle est datée du 18 janvier 1887. Elle correspond, comme nous le verrons, à un épisode de la vie de l'auteur.

De toutes les oeuvres du poète chansonnier de Gèdre, c'est celle qui est le plus pratiquée en Lavedan où elle jouit d'une certaine renommée. Il est vrai qu'elle dépeint un aspect particulièrement pénible de la vie du berger pyrénéen et à ce titre elle ne peut que toucher bon nombre des habitants de la contrée où elle s'est répandue. Cet aspect, nous y avons fait allusion dans CFG I, p. 85 ("le terrible *aveyèr* - mot mal rendu par le français ennui - produit des interminables solitudes, du mauvais temps si fréquent dans la partie centrale et occidentale de la chaîne. C'est le mal moral qu'ont toujours redouté les pasteurs pyrénéens, dont ils se sont toujours plaints..") et nous y revenons dans le chapitre du présent ouvrage consacré à la Chanson des bergers de Gazost.

Après une localisation dans le temps et l'espace qui occupe tout le premier couplet (c'est l'hiver, le poète est seul avec son troupeau dans sa cabane d'Estartet - Estartet est le nom d'un quartier du Campbiell), nous assistons à une reprise des motifs communs aux nombreuses compositions dans lesquelles s'ex-

priment les peines et les désirs du berger pyrénéen : nostalgie des divertissements procurés par la vie au village (couplet 2), regret d'avoir à passer les nuits du temps de la jeunesse sans aucune compagnie (couplet 3 - Dans la *Chanson de la Blonde* de Bernard Bordère, qui est présentée quelques pages plus loin, nous trouverons une idée semblable, avec emprunt même à Louis Porte-Labit d'un passage de sa pièce), et, mêlée à tout cela, l'angoisse, celle de l'homme qui se sent écrasé par la solitude.

Les couplets suivants paraissent plus directement en relation avec l'épisode inspirateur : le couplet 4 est un tableau de l'action des éléments déchaînés et il est éclairé par un passage du journal de l'auteur, celui que nous donnons au § suivant de la notice (*Les circonstances*) sous le sigle c. Dans le couplet 5 entre en scène le compagnon favori de Louis Porte-Labit, son "petit chat gris Pyrène" (voir également extraits a et c du journal), tandis que le couplet suivant est destiné aux moutons, aux brebis et aux agneaux qui sont contraints de partager le triste sort de leur maître (ici perce cette affection pour le bétail que nous avons déjà décelée dans la *Chanson des bergers de Gazost* et qui constitue un adoucissement au dur métier de gardien).

Dans le couplet final le poète associe l'espoir du retour du beau temps à la joie qu'il retirera de ses futurs ébats amoureux.

Nous avons donc dans les lignes qui précèdent essayé de faire le départ entre ce qui appartient à la thématique générale du chant de berger pyrénéen et ce qui est proprement explicable par les événements eux-mêmes, tels qu'ils ont été vécus par l'auteur.

Les circonstances -

Les trois extraits du journal de Louis Porte-Labit que nous reproduisons ici, nous renseignent amplement sur les faits qui sont à l'origine de la pièce.

a) p. 78. "Le vallon du Cambieil se couvre d'un blanc manteau de neige vers l'automne. le pays devient triste et monotone, plus de chant : les oiseaux changent de climat, les bergers décar-

pent et je veux vous parler d'une année où je suis resté seul à l'Estaret pendant vingt huit jours dans la plus complète solitude avec mon troupeau et mon petit chat Pyrène ; c'est ainsi que j'ai eu le temps de réfléchir et de passer en revue les souvenirs et les beaux jours et les veillées que je faisais avec les vieux bergers d'autrefois. Après être revenu du métier militaire et avoir vu les fleurs, la verdure, le riant vallon pendant l'automne de 1886. l'hiver est revenu avec son blanc manteau et sa barbe grise, suivi de la neige, cette furie infernale la terreur de nos montagnes et qui m'a serré dans ses griffes sans me lâcher un seul instant durant mes vingt huit jours" (sic).

b) p. 80. «Je réfléchis à cette triste situation dans cette demeure peu sûre de l'Estaret car au moins une fois par siècle l'avalanche vient rendre visite à la cabane en lui donnant le fameux baiser de Judas.

Heureusement cette avalanche descend en petites quantités et la cabane robuste soutient bravement le choc. J'ai vu moi-même dans la fameuse journée du 18 janvier 1887 l'avalanche couvrir la surface entière de la cabane ne laissant qu'une petite ouverture du côté du midi pour sortir et entrer.

Ce jour-là, après quarante jours de tourbillon et de neige il fit un orage épouvantable de pluie, l'eau tombait à torrents en entraînant la neige. J'étais en ce moment au Canté de Lagarde heureux pays d'où je pouvais contempler à mon aise les terribles effets de ce jour désastreux, heureux pourtant pour les pauvres brebis car l'avalanche roulait en masses énormes et laissait le sol à nu.

Le Beau-temps revint avec les beaux jours et le printemps assez beau me rendit mon ancienne joie et mon amour pour le pays natal."

c) p. 108. (C'est le passage où Porte-Labit parle des réparations qu'il doit faire à ses cabanes). "Que de fois n'ai-je pas songé à ces urgentes réparations pendant l'hiver de 1887 alors que, entouré par l'avalanche, pouvant à peine sortir, resté seul enfermé pendant 28 jours avec mon petit chat gris - Pyrène-compagnon d'infortune qui partageait avec moi les peines et la solitude. Pendant neuf jours l'eau avait manqué, et décidément ce canal m'embêtera toujours avec son impénitence finale.

Je m'écriais alors :

Que pensés-tu Pyrène -
Era grabe nebade et canal yélat -
Era lit he ballade -

(D'autre part Louis Porte-Labit nous apprend, toujours dans son journal, qu'il avait déjà souffert de semblables désagréments en 1879 et qu'il en fut de nouveau victime en 1889).

La diffusion -

Nous l'avons déjà dit, cette chanson est connue dans tout le Lavedan. Pour des causes que nous ignorons, les versions que nous en avons recueillies hors de Gèdre sont fragmentaires.

Nous nous arrêterons cependant à l'une d'elles, celle qui provient de Gazost (30 km N de Gèdre) et que nous a fournie Mme Fine Caze, 52 ans. Nous la publions à la suite du texte original. On constatera en la lisant que, par une série de modifications en apparence mineures (interversion de vers ; changement de temps des verbes : passage notamment du présent au passé ; substitution d'un terme à un autre : *cantar* remplace *composar*), la chanson prend cette allure floue grâce à laquelle elle rejoint insensiblement le répertoire folklorique commun ; si l'on considère en outre que la donnée historique initiale a été plus ou moins perdue de vue, on voit la relation des malheurs dont a souffert le berger Porte-Labit en 1887, devenir une sorte de peinture de la condition du berger en général ; la narration d'un événement précis se muer en symbole. Le processus d'élaboration folklorique est commencé.

Les autres points où nous avons décelé une pénétration de la chanson sont Luz-St-Sauveur, Sazos (Canton de Luz), la vallée de Barèges, Estaing et d'une manière générale le val d'Azun.

Quant au chat Pyrène, l'imagination populaire lui fait subir à lui aussi une métamorphose. Pour les gens de Gazost et d'autres lieux, cet animal est tout naturellement un chien dont la présence auprès d'un berger est chose normale. Une exception cependant : à Cheust (3 Km S de Gazost), M. Lia Jean-Marie, 79

ans, à qui nous devons l'une des versions de la Chanson des bergers de Gazost, sait que Pyrène est un chat et que la pièce a été composée par un habitant de Gèdre.

N.B. _ Le processus d'élaboration folklorique que nous signalions il y a un instant, à propos de la version de Gazost, n'est pas un phénomène constant et obligatoire. Nos collègues du service d'ethno-musicologie du Musée des Arts et Traditions Populaires, Mlles Dubois et Andral, ont recueilli, en 1956, à Esquièze, une chanson de Louis Porte-Labit ("Pastous ad trabès dés nebès") dont le texte est exactement semblable à celui des cahiers où les membres de la famille de l'auteur ont copié les oeuvres de leur parent (au sujet de ces cahiers, on trouvera quelques explications en tête du catalogue des oeuvres des chansonniers de Gèdre). Et nous-mêmes avons enregistré à Sazos le 16. 10.59 une autre chanson de Louis Porte-Labit ("Mainats, cantem aquesta cançoneta...") qui, par rapport au texte donné dans les mêmes cahiers n'a pratiquement été l'objet d'aucun changement.

Le texte et la traduction

1) La version principale (version A) provient du journal de Louis Porte-Labit.

Nous donnons en apparat critique les variantes relevées dans les cahiers dont nous avons signalé l'existence au § précédent (*La diffusion*).

Deux de ces cahiers ont été confectionnés par des membres de la famille de l'auteur: ils sont désignés par les sigles G1 et G2. Un troisième est dû à Jean Bordère, de Héas: il est désigné par H (En tête du catalogue des oeuvres des chansonniers de Gèdre, nous indiquons la signification de ces sigles).

D'autre part, Mme Germaine Crampe a eu l'amabilité d'interpréter pour nous, le 17.11.59, l'oeuvre de son père: nous avons réalisé à cette occasion un enregistrement magnétique dont il a été tenu compte pour l'établissement de l'apparat critique sous le sigle GC.

La version B correspond à l'enregistrement réalisé à Gazost le 26.3.57 avec la voix de Mme Fine Caze.

2) Conformément aux préceptes de la philologie, nous respectons la graphie des documents écrits. Nous n'avons recours à la graphie classique que pour les transcriptions d'après les enregistrements.

3) Les termes marqués d'un astérisque sont des diminutifs. Il nous a été le plus souvent impossible de les rendre en français où la dérivation diminutive, contrairement à ce qui se passe en occitan, est pratiquement éteinte. Voir à ce propos le travail de Bengt Hasselrot *Etudes sur la formation diminutive dans les langues romanes* Upsala / Wiesbaden, 1957, p. 246.

Les trois remarques ci-dessus valent pour toutes les œuvres des chansonniers de Gèdre publiées dans le présent travail.

Version A

1

Au sommet d'une montagne,
en un endroit désert,
dans ma cabane
moi je passe l'hiver.
Ici je suis solitaire
en gardant mon troupeau
au pied de la Hitère
dans le quartier d'Estartet.¹

En soum due mountagne
En ù endret désert
Ena mie cabane
You que passì et iber
Assì soy solitaire
En gardant moun troupet
Ad pè déra Hitairé¹
En quartiè d'Estartet.¹

2

Adieu camarades,
vous autres allez partir,
vous allez au village
pour vous divertir.
Et moi dans la solitude,
avec mon bétail,
pour chasser l'inquiétude
je veux composer.

Adichat camarades
Bousatis bat parti
Que ben bat tad bilatyé
Tanabè débèrti
E you en solitude
Dab et miè bestia
Ta cassa èra inquiétude
Que bouy coumpousa.

3

Mon Dieu ! quelle tristesse
dans une longue nuit,
au temps de la jeunesse,
de rester seul
dans cet ermitage.
O sort infortuné,
loin de mon village
ici je suis exilé!

Moun diou quine tristesse
En ue lounco nét
En téms déra youénésse
Dé démoura soulet*
En aquesté ermitatyé
O sort infourtunat
Louein dét mié bilatyé
Assi soy éxilat.

4

La haute brume
couvre le pacage,
et nulle voix humaine
ne s'entend à travers.
L'étang couvert de neige,
le canal gelé,
l'avalanche qui danse la ballade,⁴
m'a tout entouré.

Era brume hautaine
Croubeich et ahourès²
E nade boueix humaine
Nou s'entén ad trabès
Era grabè³ nébade
Et canal yélat
Era lit hè ballade⁴
Què m'en a entourat.

5

Que penses-tu, Pyrène⁵ ?
Toi aussi comme moi,
tu demeures dans la gêne
en attendant le soleil.
Mais cette gelée
le vent si furieux
annonce l'arrivée
d'un hiver rigoureux.

Qué pensés tu Pyrène⁵.
Tu tabé couma you
Démourés èna gêne
En attendén et sou
Més aquéro yélade
Et ayré tan furious
Announcé éra arribade
Dü iber rigourous.

6

Dormez, dormez, mes brebis,
et vous aussi moutons,
je vois que vous êtes tristes,⁶
vos petits agneaux
derrière cette bruyère
doivent s'habituer,
et moi; loin de ma brunette,
aussi me résigner.

Droumit, droumit auillétés*
Et bous tabé moutous
Qué bey qué yet tristétés*⁶
Es bostés agnérous *
Darrè aquéro branette *
It s'en an abitua
E you louein de ma brunette*
Tabé mé résigna.

Quand je pense, ma jolie,
a tes jolis yeux,
aimable, charmante,
je deviens amoureux.
Je quitterai ma retraite,
si l'hiver rigoureux
finit, ô ma brunette,
je te ferai deux baisers.

Quand pensi berouyéte *
As tués beroy's oueillous *
Aymable, charmantete *
Qué débey amourous
Quitteri ma retraite
Sét iber rigourou
Féneich ô ma brunette *
Quet hèri dus poutous.

Le texte est accompagné de la mention marginale suivante, placée à la hauteur des couplets 6 et 7 : "Louis Portelabit, Berger au Cambiell le 18 Janvier 1887".

Version B (Graphie classique)

Au sommet de la Hitère,
en un endroit désert,
dans ma cabane
moi j'ai passé l'hiver.
Et moi je suis dans la solitude
en gardant mon bétail,
pour chasser l'inquiétude
je vais apprendre à chanter.

At som dera Hitèra,⁷
En un endret/désert,⁷
Ena mia cabana
Yo qu'èi passat l'ivèrn.
E yo 'n sôl solituda⁶
En gardar mon bestiar,
Ta caçar 'r' inquietuda
Vôl aprenèr à cantar.

Qu'en penses-tu Pyrène
toi aussi comme moi,
de rester dans la.....⁹
à attendre l'arrivée du soleil.

Qu'en pensas tu Pyrèna
Tu taben coma yo
De demorar 'na ièrla⁹
Attènder arribar 't so.

Variantes

Strophe 1, vers 4 : "Assi passî é hiber" H / "Que passî l'ivèrn" GC
vers 8 : "Cartiè dè d'èstarèt" H - Str. 2, v. 3 : "Ben bat en ta Bilatge" H / "Ben vat entà 't vilatyé" GC ; v. 4 : "Ta n'a b'en deberti" H ; v. 8 : "You qué bouy coumpousa" G1 et G2, mais "you" rayé dans G1 / "Bouy apprène à canta" H / "Yo que voi com-posar" GC - Str. 3 : manque dans H - Str. 4, v. 8 : "M'en a tot

entorat" GC - Str. 5, v. 1 : point d'interrogation après *Pyrène* dans G2 / "Qu'en penses-tu pirèno" H ; v. 6 : "E ayré tan furious" G 2 - Str. 6, v. 2 : "E bous z'a tis moutous" H ; v. 4 : "D'ap bostés agnérous" H / "Dab vòstes anhérons" GC ; v. 6 : "Que ben 'et habitua" H ; v. 7 : "You louén..." G2 / "Yo loenh de ma bruneta" GC ; v. 8 : "Taben m' en resigna" GC - Str. 7, v. 4 : "Qu'en débéy amourous" H.

NOTES

- 1 - Montagne et quartier du vallon du Campbieil.
- 2 - Continuateur de ADFORESTEM. Pour les divers sens dans la région des Pyrénées centrales, voir Schmitt. op. laud., p. 28. Le dérivé verbal *ahorastar* existe également.
- 3 - Palay *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes*, donne à ces mots les sens suivants : "Grève ; gravier dans l'eau de la rive ; boue mêlée de gravier ou boue liquide ; ruisseau bourbeux". Très productif en toponymie et anthroponymie. La forme suffixée *gravèr*, subst. masc., s'applique, toujours d'après Palay, à un bourbier, un marais ou un étang. Nous pensons que c'est ce dernier sens qui doit être appliqué à la *grabe* de la chanson.
- 4 - "Ballade" paraît avoir ici le sens particulier que ce mot revêt en Lavejan où il désigne une sorte de passe-rue auquel, en certaines occasions, prenaient part plusieurs villages à la fois.
- 5 - Louis Porte-Labit, nous le savons déjà, "avait des lettres" et il a certainement voulu rappeler, en baptisant son chat, le souvenir de la nymphe qui d'après la mythologie, donna son nom aux Pyrénées.
- 6 - *Tristétés* : cet adjectif est au féminin et par conséquent s'accorde du point de vue strictement grammatical, avec *aouillétés*. Mais en fait, il concerne à la fois les moutons (moutous) et les brebis (aouillétés). Quoi qu'il en soit, l'ac-

cord ne pourrait être rendu en français où *triste* est ambiguë.

- 7 - Littéralement : "en un endroit de désert, en un endroit qui est un désert". De a ici une fonction qualificative.
- 8 - *Solitudo* est directement rattaché au verbe sans préposition. Le 'n de *yo 'n sòt* n'est autre que la particule *en* dont nous avons indiqué la fonction et la valeur dans CFG I n. 102 et sq.
- 9 - Un exemple de l'absurdité à laquelle peut conduire l'élaboration folklorique. *Ièrla* signifie en gascon *fle* ou *terrain inondable* et n'a donc rien à voir avec la *gêne* du texte original. Cette déformation est peut être imputable à quelque obscur mécanisme homophonique, les deux mots ayant du point de vue phonétique une initiale semblable. Signalons enfin qu'il existe dans les montagnes des environs de Gazost un lieu nommé *Iguèrde*, mais nous ne nous aventurerons pas jusqu'à dire qu'il ait joué un rôle dans la transmutation de *gêne* en *ièrla*.

"En som 'l'ua montanha escura"

Le sujet -

Un berger nommé Yanot (équivalent du fr. Jeannot), dont la beauté surpasse celle des autres bergers, est censé faire ses adieux à la montagne du Campbieil.

La scène se passe à la saison où les troupeaux doivent descendre au village. Le héros en profite pour invoquer les lieux qui seront bientôt abandonnés: il convie les isards à venir sauter dans les prés que les brebis vont quitter; il s'adresse également aux oiseaux pour les inciter à poursuivre leur ramage, et aussi à sa cabane où il ne retournera qu'au mois de mars. Enfin il se réjouit à l'avance de l'accueil que lui réserveront les jeunes filles du village, l'une d'elles surtout, une certaine Margalideta: par sa bouche il sera proclamé roi des pas-

teurs ; et de sa main il recevra un bouquet et une couronne.

Le refrain est une invitation à gagner le village de Gèdre.

Commentaire.

Le berger qui se distingue de ses compagnons, surtout aux yeux de son amie, par sa beauté, son talent ou son empressement - cette prééminence pouvant être consacrée par un signe matériel, ici la couronne et le bouquet - voilà un thème qui nous plonge en pleine poésie idyllique. C'est la production alexandrine et sa postérité qu'il faudrait évoquer ici, avec ces assauts de savoir faire qui mettent aux prises des pâtres plus ou moins enrubannés.

Mais Louis Porte-Labit ne nous obligera pas à aller si loin chercher ses sources. La chanson de Despourrins *U youen galan you m'ey troubat* (*Cansous Béarneses*, 4^e édition, Pau, 1886, pièce XVII, p 26 et 27) dépeint la satisfaction d'une belle qui a trouvé le plus parfait des amants : après lui avoir reconnu toutes les qualités - il est fidèle, serviable, bon chanteur, prodigue de visites et de fleurs - elle le proclame roi des pasteurs et lui attribue "la couronne" (le dit mot de couronne n'ayant ici qu'un sens figuré) :

Même aurait-il cent mille jaloux,	Quoan auré cent mille ya-
	lous,
Sans vouloir déplaire à personne,	Chens desplase à persoune,
Lui serait le roi des Pasteurs,	Eth séré lou rey deùs Pas-
	tous,
Lui aurait la couronne.	Eth auré la couroune.

Néanmoins, il ne faudrait pas voir dans la composition de Louis Porte-Labit la réutilisation pure et simple d'un thème bucolique. Les filles de l'auteur, Germaine Crampe et Marie Marcou, nous ont affirmé au cours de l'un des nombreux entretiens que nous avons eus avec elles, que leur père s'était servi d'une histoire vécue. Mais voici plutôt la transcription de

cette conversation (Q désigne les questions posées par nous, I les réponses de nos informatrices. Nous conservons à ce dialogue, ou peu s'en faut, son allure originale : il n'y a donc pas lieu d'être surpris par certains flottements imputables au style parlé, notamment dans l'emploi du temps des verbes et des pronoms ou dans la construction des phrases. Toutefois nous avons procédé à des coupures).

Q - Pourriez-vous me dire ce qui lui a inspiré cette chanson, enfin si vous connaissez les circonstances dans lesquelles il a créé cette chanson?

I - C'était pour un jeune homme et une jeune fille.

Q - Que s'était-il passé ?

I - Ils étaient bergers ensemble.

Q - Ils étaient d'ici, de Gèdre ?

I - Oui.

Q - Comment s'appelaient-ils ?

I - Jean P....

Q - Et la jeune fille ?

I - La jeune fille, elle s'était mariée à Luz : Marguerite P...

Q - Elle ne s'était pas mariée avec ce jeune homme ?

I - Non, non.

Q - Et il y avait eu un incident pour que....

I - Non.

Q - Simplement il les avait vus ensemble et ça lui a inspiré...

I - C'est lui (le jeune homme) qui lui avait dit de faire une chanson.

Q - Ah, le jeune homme avait demandé à votre père...

I - Oui, de lui faire la chanson. C'était un voisin... Et il aimait rigoler avec les jeunes filles : il dit que quand il partait avec les brebis, "la Margalidète" cette Marguerite, va venir me saluer au passage..."

De cet échange de propos, diverses constatations ressortent.

a) Le talent de Louis Porte-Labit était connu de ses compatriotes et parfois mis par eux à contribution dans un but déterminé : mais celui que s'est assigné notre auteur dans la pièce qui nous occupe - la célébration d'une liaison amoureuse pour le compte de l'un des partenaires en vue de fournir à celui-ci un moyen de courtoisie - paraît assez peu fréquent dans la chanson pyrénéenne. En revanche, il est de nombreux cas où l'on a recours à nos chansonniers d'une manière normale, où leur intervention revêt un caractère fonctionnel : nous songeons principalement à ces répressions populaires connues sous le nom de *charivaris*. En nous en tenant au seul domaine des Pyrénées gasconnes, nous pouvons invoquer les faits que nous avons recensés ou observés dans le Val d'Azun, à Estaing (un habitant de cette commune, Paul Era Escota approvisionnait les promoteurs de *charivaris* en compositions *ad hoc* : voir à ce propos l'introduction à *Yoenesse dera Vath*) et à Arcizans Dessus (où les anciens se souviennent du fameux Menicot de l'Ostau dont il est également question dans l'introduction à *Yoenesse dera Vath* et où Jean Tirat dit Pouloun, décédé en 1954, s'était fait, comme son confrère d'Estaing, une spécialité des couplets satiriques utilisés à l'occasion des raids punitifs dirigés contre tel ou tel de ses concitoyens : femme de mauvaise vie, candidat aux élections trop ambitieux... etc ... Mais le caractère récent des événements au cours desquels la verve de Jean Tirat s'est déchaînée, interdit une publication même partielle).

Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que le rôle joué par le chansonnier dans les manifestations ci-dessus mentionnées est bien différent de celui qui est le sien lorsque, comme Porte-Labit, il se fait l'interprète des sentiments d'un tiers : dans le premier cas il est le porte-parole du clan, il remplit une fonction sociale et s'intègre à ce titre au groupe d'âge des jeunes à qui revient traditionnellement l'exercice de

la justice collective ; tandis que dans le second cas sa démarche reste d'ordre essentiellement individuel.

b) La donnée qui a servi de point de départ à Louis Porte-Labit frappe par son extrême simplicité : un berger songe au salut affectueux que lui lancera l'élue de son coeur lorsqu'il traversera le village avec son troupeau.

On peut donc dire que par rapport à la donnée initiale d'une part, à la source littéraire (Despouirins) d'autre part, l'auteur s'est livré à une véritable re-création : en introduisant la scène des adieux au Campbiell, en reprenant le thème du couronnement dont il fait un acte réel, un rite en quelque sorte en esquissant même un développement dramatique, il arrive à façonner une véritable églogue. Ceci n'est-il pas conforme aux préoccupations littéraires que nous avons déjà décélées chez lui ? (voir dans la notice générale que nous lui consacrons plus haut ce que nous écrivons à ce propos).

Les cahiers G1 et G2 contiennent la pièce, avec une seule variante. En revanche, dans la version chantée apparaissent douze vers -soit une strophe et demie-qui ne sont pas dans les cahiers : Titre donné dans le cahier G1 : "Aux cambiell" (sic) G2 "Au Campbiell".

1

Au sommet d'une montagne obscure,
Yanot, le plus beau des bergers,
qui contemplait la nature,
disait en voyant le ciel brumeux :
«Partons, partons, belles brebis,
cessez de paître les pacages,
vous irez paître les fleurs
autour des seigles et des vergers.»

En soum due mountagne obscure
Yanot et mes bet des pastous
En contemplan éra nature
Disébé en ben et çèou brumous
Partim, partim bèrés acouillé-
tés *
Léchat dé pêché et ahourès
Quanérot pêché érés lourétés*
Atour des blats à déts bériés *

2

La fleur de jonquille
s'est déjà fanée dans le pré ;

Era louréte d'Espadèle
S'en à déjà fanide en prat

isards qui êtes en sentinelle
venez là, paître librement,
o passez votre vie dans le bon-
heur,
nul ne viendra vous troubler,
abandonnez la Siarrouse⁶,
venez sauter dans les prés ici.

Isards³ quin yet en sentinelle
bindé la peché en libertat
Ô passat boste bite urouse⁴
Persouno⁵ noub bére troubla
Abandonnat éra siarrouse⁶
Bindé saouta péts prats en sa.

3

Petits oiseaux au blanc plumage
qui ne vous plaisez que dans les
congères,
poursuivez votre ramage,
vos airs qui sont beaux,
poursuivez votre babil,
vos concerts mélodieux,
faites retentir le versant
et poursuivez vos amours.

Petits aousets ad blanc plumatyé
Qui nout plazet qué nés nébès
Countinuat bosté ramatyé
Bostés airoulet* qui soun bèts
countinuat bosté bouscatyé⁷
Bostes councert méloudious
Hèt arrentanti et arribatyé⁸
è countinuat bostes amous

4

Adieu Campbleil, belle montagne,
adieu tes sommets qui pleurent,
je vais prendre mes quartiers
d'hiver⁹
pour faire comme les autres pas-
teurs.
Adieu ma jolie cabane,
pour toi je pourrai reprendre
courage,
je vais faire un tour dans la
plaine,
je reviendrai au mois de mars.

Adiou campbleil bère mountagne
Adiou ets tués soums plourous
Qué boy hè ù tour en campagne⁹
Ta h^{autés} coumo ets/pastous
Adiou ma beroye cabane
Ta tu poudéri ranima
You boy hè ù tour ena plane
You tourneri tad més dé mars.

5

Les brebis qui portent leurs
partent vers les prés en bas ;
je les ai bien marquées au
vermillon.¹⁰
Pour vous dire la vérité,
les jeunes filles du village,

Erés aouilletés* esquéradés
Quen partéchen péts prats en bat
Bé les nè beroy enroutadés¹⁰
En ta disebé éra bertat
Erés gouyatés det bilatyé

en dansant avec le tambourin,¹¹ En dansant dab et tambouri,¹¹
salueront au passage Ben saludaron ad passatyé
avec les "capulets"¹² de londrin. dat ets capulets¹² de loundri

6

Et la plus jolie encore Encore era mes berouyete*
va venir me complimenter, Que m'en bo bé couplimenta
ma charmante Margalidète,¹³ Ma charmante Margalidete¹³
elle m'apporte un bouquet dans M'apporté ù bouquet ena ma
(sa) main,
elle m'a tressé une couronne Ma tréssado ùe couronnette*
de beau serpolet touffu ; Déou bèt sarpourét déou bruchous
j'entendrai de sa bouche : Qu'enténéri de sa bouqueté*
"Celui-ci c'est le roi des bergers." Aquét quéy lou réy dés pastous¹⁴

Refrain

Partons brebis, partons brebis, Partim auillétés,*Partim auillé-
tés,
la neige couvre toute la géné- Fra néou croubéich tout et yébra
vrière,
a Gèdre, à Gèdre, il faut des- Ta Yèdre, Ta Yèdre quaou débara.
cendre.

(Une note des cahiers précise que ce refrain se chante sur l'air de *Cinq sòs de tatyas*, qui est une chanson énumérative très connue en Gascogne.)

Version chantée (Enregistrement du 17.11.59).

-Str. 1, v. 6 : "Abandonat et ahorèst" - Str. 2, v. 3 :
"Isards qui ièt..."

- Str. 5, v. 7 : "Qu'en saludàran..." - Str. 6, v. 2 :
"Ya m'en vòu ver complimentar ; v. 6 : "D'un bèth sarporet..."

Passage supplémentaire : après le vers 4 de la strophe 4, Mme Germaine Crampe enchaîne comme suit :

Adieu ma jolie cabane, Adiu ma beròya bordeta,*
Te l'aurais-je jamais assez dit, Non yamés pro t-ac èri dit,
Dieu te garde/périr telle que Diu te guèrdia de perir tàla,
tu es,

opéré un transfert sémantique plus ou moins conscient et n'a pas appliqué le mot aux bruits qui s'entendent dans un bosquet, en particulier le chant des oiseaux. Dans la traduction nous nous arrêtons à ce parti.

Le vocable *boscatyé* revient assez souvent dans la langue des chansonniers béarnais (voir notamment A. Julien : "*Cessat bosquéramatye / Aimables auserous / Quittat ouey lou bousquatyé... etc... Cessez votre ramage / Aimables oiseaux / Quittez aujourd'hui le bocage - Cansous Béarneses, 4e édition, Pau, p. 49, pièce XXXII*).

8 - Synonyme du gascon *ribèra* qui désigne le rivage ou, comme en Lavedan, le flanc d'une vallée. *La Ribèra de Davant-Aigue* en face d'Argelès-Gazost, c'est le flanc de Davant-Aigue et non la rivière de Davant-Aigue. La traduction par le passe-partout poétique français "ces bords" conviendrait parfaitement ici.

9 - "Temps que les pasteurs passent dans la plaine en hiver" (Palay).

10 - Les bergers pyrénéens ont l'habitude d'utiliser la couleur pour apposer les signes de propriété sur leurs bêtes.

11 - Tambourin à corde. Pour le type pyrénéen de cet instrument, voir ALG I 205 et 206.

12 - Pièce typique du costume bigourdan traditionnel - Voir ALG III, 647, 658.

13 - Diminutif hypocoristique de *Margalide* (= *Marguerite*) qui, on l'a vu, était le prénom de l'héroïne. Le chansonnier béarnais Mesplès baptise l'une de ses "muses" *Margalide* (op. laud. p. 42, pièce XXVII).

14 - Dans les cahiers ce vers est écrit en caractères d'un corps plus gras que le reste du texte. Il en est de même dans G₂ pour le prénom *Margalidete* (str. 6, v. 3). Dans G₁ *Margalidete* est souligné.

15 - *Colometa, Pardeta, Cabarroya* : noms donnés aux ovins ou aux bovins d'après la couleur de leur poil. *Colometa* : de la couleur de la colombe, c'est à dire blanche ; *Pardeta* : dont le pelage

est parsemé de taches blanches et noires. Cabarroya : à la tête rouge. Voir Schmitt, op. laud. p. 73.

16 - Mouton noir aux yeux blancs (Inf.)

17 - Exactement la pointe métallique du bâton.

Germaine CRAMPE

Mme Germaine Crampe est née à Gèdre-Dessus le 4 septembre 1905. Elle est la fille de Louis Porte-Labit.

L'idée de composer des chansons lui est venue très tôt, puisque certaines de ses oeuvres datent de 1922.

Comme son père, Germaine Crampe mène la vie des pères pyrénéens. Marcheuse intrépide et infatigable, elle est capable, pour les besoins de son métier, de parcourir la montagne des heures durant. Si vous ne la trouvez pas dans sa maison de Gèdre-Dessus, vous devrez, pour la rencontrer, vous rendre au Campbiell ou à Saugué et vous vous rendrez compte que pour accéder à ces lieux il faut quelques dispositions.

Les circonstances ont obligé Germaine Crampe à prendre la tête de sa maison : elle s'acquitte de cette tâche avec courage et compétence ; elle est heureusement secondés dans sa besogne par sa soeur Maria Marcou, et ses quatre fils Simon, Jean-Pierre, Jean-Louis et Modeste et sa fille Anaïs. Nous avons le devoir de signaler ici l'accueil toujours cordial que nous a réservé la famille Crampe où se perpétue la tradition de l'antique hospitalité montagnarde. Et du point de vue de nos travaux, nous insisterons sur le fait que tous ses membres sans exception ont été pour nous d'incomparables informateurs : grâce à eux nous avons recueilli des renseignements de premier ordre concernant, bien entendu, Louis Porte-Labit, mais aussi d'autres aspects du patrimoine ethno-musical de Gèdre. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance la plus vive : le souvenir des heures vécues en leur attachante compagnie nous permet d'affirmer que de notre rencontre avec eux, sont nées une collaboration fructueuse et en même temps la plus durable des amitiés.

"Adishat pastorèlas de Comely"

Le thème de la recherche de la brebis (ou du mouton) égaré repris dans la pièce de Germaine Crampe est largement attesté et bien connu. Il est probable que de nombreuses sociétés de structure pastorale ou agro-pastorale ont dû y recourir dans leur production littéraire ou folklorique : bien sûr nous ne procéderons pas ici à un recensement qui sortirait du cadre de notre étude. Retenons toutefois un exemple aussi célèbre qu'antique avec transposition sur un plan mystique, il est vrai - celui de la parabole rapportée par Luc XV, 1-7 : la brebis perdue. Un tel symbole ne pouvait qu'atteindre des gens chez qui l'élevage, comme c'est le cas pour tous les peuples sémitiques, tient une grande place.

Dans les pays d'Oc, et notamment en Gascogne, cette "fiction", car nous verrons qu'il s'agit d'une fiction poétique, constitue le prétexte commode à de nombreuses compositions. Comme il fallait s'y attendre, les chansonniers de l'école béarnaise l'ont largement employée. Hatoulet (*Cansous Béarneses*, 4^e édition, Pau, pièce XXXV, p. 53 et 54) se répand dans la campagne pour demander à ses confrères en "bergerie" (l's du pluriel serait presque de rigueur ici), s'ils n'ont pas vu passer la plus belle agnelle de son parc; laquelle, selon son propriétaire, a la jeunesse de l'amour et la fraîcheur de la rose : et s'il ne la retrouve pas, il se promet de mourir. Le lecteur aura aisément deviné que cette agnelle cache une pimpante bergère de la famille des Calixte, Marion ou Philis. Bien que la pièce soit d'une affligeante médiocrité, nous en citerons le début :

Le long de cette eau
pasteurs du hameau
auriez-vous vu seulette
en amont ou en aval
la plus belle agnelle
de tout mon parc ?

Lou loung d'aquéra ayguette
Pastous deu bourdalat
Em aurét bist soulette
Pep capsus ou capbat
La may bère Anesquette
Dé tout mé clédat ?

Et l'inévitable Despouirins ne manque pas de se délecter du même motif (voir *cop. laud.*, pièces XII et XIV) et éga-

lément *Cansous Béarnaises de Despourrins* 1866 Desp. XII, p. 10 ; XIV, p. 23 cité en CFG I p. 67.

Mais dans cette médiocre production, se détache une pièce fort connue en Bigorre et qui est, sans conteste, l'une des sources où Germaine Crampe a puisé : il s'agit d'une charmante composition plus ou moins intégrée au folklore général, dont l'air a été emprunté à un Noël du Provençal Nicolau Saboli (XVIII^{ème} siècle). La phonothèque de l'Institut d'Etudes Méridionales de la Faculté des Lettres de Toulouse en détient deux versions fragmentaires. La première a été recueillie à Bartrès (canton de Lourdes) de Mme Noëlie Sassus, 77 ans :

Un mouton "étoilé"
de blanc et noir rayé,
Je suis fatigué de le chercher,
ne l'auriez-vous pas trouvé ?

Un moton estelat
blanc e negre barragat,
soi fatigat de-o cercar,
si l'auret trobat ?

Le mouton que je cherche
est bien encorné,
il est vêtu d'unellaine blanche
il a l'oeil tacheté.

Lo moton qui yo càrqui
ei remerat,
vestit d'ua lan blanca,
oelh plapat.

(*Estelat* et *armerat* ont pour les pâtres un sens précis, qu'il était difficile de rendre dans la traduction. Le premier mot s'applique à la tache de forme étoilée que certains ovins portent sur la tête ; quant au second, il désigne un type de cornaison dont l'allure rappelle la spirale).

L'autre version vient de Gazost. Nous la devons à Mme Berthe Carassus, 63 ans (native) et Sylvanie Mathe-Darré, 60 ans (née à Berbérust-Lias, C^{ton} de Lourdes).

Salut bergère du valion,
n'auriez-vous pas avec vos brebis
un mouton ?

C'est un mouton
éféyant et fier,
qui a belle allure en
marchant

comme aux premiers jours de
l'hiver

Ara adishat bergèra deu valon,
s'aurit dab eras vòstas ôhas
un moton ?

Que n'ei un moton
elegant e fièr,
que marsha dab un bàth ôr,

coma ets permèrs dias d'ivèrn

Il bondit en l'air.
Le mouton que je cherche
est tacheté,
Il est vêtu d'une laine blanche
et il est bien encorné.

Le mouton que vous cherchez,
oui, je le vois,
Il est là-bas avec mes brebis,
Il paît l'herbe et le serpolet.
Il avait belle allure en venant,
Il marchait content et fier,
[Il vaut mieux en l'univers
que mourir en l'air].
Monsieur, pour vos peines
que voulez-vous ?
Je veux l'agneau le plus beau
du troupeau,
si vous consentez à me l'accor-
der,
si non Dieu le paiera
de vos privations.

qu'en brumeis en l'âr.
Lo moton qui yo càrqui
n'ei plapat,
vestit d'ua lan blanca
e plan armerat.

Lo moton qui vos cercat,
o, que lo vei,
qu'ei la-baish dab mas aulhetas,
qu'en peish erbeta e serporet.
Que n'ei vengut dab un bàth àr,
que marshava content e élar,
†que vau mes en l'univèr
que morir en l'âr †
Mossur, de las vòstas penas
que volet ?
Que voi et anhàt et mes bàth
det tropèth,
¿o me voletz agradar,
se non Diu ac pagarà
deths vòstes pairars.

Etant donné que nous ne disposons que de fragments, nous sommes dans l'impossibilité de procéder à une élucidation d'ensemble de la pièce. A-t-elle été inspirée à l'origine par un fait précis ; ou bien n'est-elle simplement que l'une de ces nombreuses variations chères au lyrisme pastoral conventionnel ? Nul ne saurait le dire. La seule indication qui nous ait été donnée concerne le passage où est évoquée l'allure martiale du mouton à l'entrée de l'hiver. Notre informateur de Gazost, Mr Julien Mathe-Darré propose l'interprétation que voici : à ce moment de l'année, l'époque des saillies est terminée pour l'animal qui n'a donc plus besoin de dépenser ses forces : il retrouve ainsi sa belle apparence et donne libre cours à son envie de sauter ou de bondir. Signalons que la traduction des vers n° 19-20 est purement conjecturale et que l'exécutante elle-même n'a pu les élucider avec précision.

Parmi les pièces que nous avons recueillies et étudiées, la première où nous ayons vu l'image de la brebis égarée utilisée pour représenter l'amour, spécialement lorsqu'il est malheureux, est les *Amoureux en quête et les bergers* (CFG I p.64 et ss). Nous avons constaté à cette occasion combien ladite image peut se charger de puissance affective quand elle est maniée par un vrai poète : nous en disons autant de Germaine Crampe, mais en observant en même temps que l'affabulation de sa composition diffère sensiblement à la fois de celle des fragments ci-dessus et de celle des *Amoureux en quête*. Un résumé de l'oeuvre de la chanssonnière de Gèdre fera comprendre en quoi, et rendra superflu un long commentaire : un pâtre se présente à des bergères de la montagne de Coumély et les interroge sur le sort d'un mouton blanc lui appartenant ; les bergères de Coumély ont effectivement vu ce mouton se mêler à leurs brebis ; elles exhortent donc leur visiteur à ne pas s'inquiéter au sujet de sa bête et l'invitent à passer plutôt la nuit avec elles ; elles lui promettent d'aller le raccompagner dès le lendemain : et sur le chemin du retour, leur hôte pourra échanger deux baisers avec sa bien-aimée.

Ici encore, un épisode réel est à l'origine de la composition. Le voici tel que Mme Crampe elle-même nous le rapporte : l'affaire s'est passée en 1943. Quelques bergères se trouvaient dans la montagne de Coumély, indivise entre Gèdre et Gavarnie : la cabane de ces bergères est sise dans la portion appartenant à la commune de Gèdre. Un pâtre venant de la portion Gavarnie cherchait un mouton égaré. En cheminant, il passe devant la demeure des bergères. Il se trouve qu'il était l'ami de l'une d'elles.

Madame Crampe nous précise qu'elle tient ce récit d'une jeune fille qui venait habituellement lui raconter ce qui se passait dans les pâturages.

On ne peut pas manquer d'être frappé par le parallélisme presque parfait de l'anecdote et de sa traduction poétique. Mais ne sommes-nous pas ici à un stade de l'expression artistique où le signifiant et le signifié s'identifient encore, où la fiction ne s'est pas détachée des faits qui lui servent de point de départ, où l'image n'a pas acquis une vie indépendante de son support réel et sensible ? Dans les *Amoureux en quête*, au contraire, cette séparation est déjà effective : la

brebis égarée est un véritable symbole qui par lui-même suffit à nous toucher, qui s'est chargé d'un contenu intellectuel ou affectif grâce auquel il est en mesure de mener une existence autonome.

C'est par ces quelques réflexions que nous terminerons notre étude de la chanson de Germaine Crampe : évidemment, nous ne nous dissimulons pas leur caractère schématique, mais une analyse plus poussée nous mènerait à une dissertation d'esthétique générale qu'il n'est pas question d'entreprendre ici.

Le texte publié ci-dessous a été copié dans le cahier G1. Les variantes données en apparat critique sont celles de l'enregistrement de la pièce réalisé le 17.11.59 (Voix de l'auteur). L'air est le même que celui des fragments Gazost et Bartrès. Titre du cahier : "Coumély", avec le sous-titre "Pastourèlle".

1

Salut "pastourèlles"¹ de Coumély,²

n'auriez-vous pas vu un mouton blanc
par ici ?
dans les pacages il est parti,
Dans la mêlée il s'est égaré,
je ne vois pas la trace de ses pas,
ne l'auriez-vous pas vu ?

Adichat pastourèllés¹ de
Coumély²

Aurit bis ù moutou blanc
dé cabassi
En àhourès dé partit
Ena mélado sé esbarrit
You noh béy traco dé pits³
Sé lou m'aurit bis (bis)

2

Un mouton blanc aux yeux cerclés de
noir nous avons su
qu'il s'est mêlé aux brebis ces
soirs-ci;
de bercaïl il avait changé,
comme un égaré
en suivant le troupeau
il bèlatk inquiet.

Du moutou blanc oueïllolou⁴
quèm couperés
Que s'amassé dat oïllés
estés sés
Dé maillado qu'ey cambiat
Coumo ù déségat
En séguin et troupèt
Qué bélabé ànquiet (bis)

3

Je crois que ce mouton pourrait être le mien :	Qué créy qué séro ét mié dounc aquét
en quel lieu il se trouvait, le savez-vous ?	En qué loc sé troubabé sat sabét
Dans ces champs de réglisse ⁵ , là-haut, nous croyons qu'il est pour la nuit, d'aujourd'hui à demain il peut s'égarer!	Per aquéts bannilas ⁵ éna Tanet qué lou crem pla E d'assi à douma Nous pot esgara (bis)

4

Reste ici avec nous, ne va pas plus loin,	Estaté assi dab nous n'aniez més louén
d'un aimable berger nous aurons soin,	Dù aymablé pastou qué n'erom souén
et demain sans tarder nous irons te raccompagner ⁶ ;	E douma siensé tarda Qué t'anarom ahouqua ⁶
une fille aux doux yeux aura deux baisers.	Uo as doux ouèilloux * Qu'èro dūs poutous (bis)

Le texte dans le cahier est suivi d'une date "Août 1943" et du mot "fin"

Variantes -

Str. 1, v. 5 : "traça de pits" - Str. 2, v. 3 : "n'èl cambiat" ; v. 6 : "qu'en belava" - Str. 3, v. 1 : "que séra mié" ; v. 4 : "tà 'net ya lo crem plan". Str. 4, v. 6 : "que hèra "ou" que-t hèra" (difficulté d'audition).

NOTES

1 - Palay attribue un emploi littéraire à ce substantif qui désigne la bergère (sens qu'il a dans la chanson de Germaine Crampe). Dans la langue courante on a plutôt recours à *pastora*.

En tout cas *pastorèla* appartient à cette catégorie de mots que l'on utilise pour créer la couleur locale : un groupe folklorique de Campan (c^{ton} de Bagnères de Bigorre) porte ce nom. A ne pas confondre avec *pastorala*, jeu dramatique ou composition dialoguée qui est censée de passer dans un milieu rustique. Dans CFG I p. 79, n° 2 nous signalions cependant la possibilité d'un flottement quant au sens respectif des deux termes.

2 - Montagne séparant la vallée de Héas de celle du Gave de Pau.

3 - *Pits* < *PEDICU?; cf. le nom des ongles du cochon dans certains parlars gascons : *pesics* < PEDĪCCU.

4 - Même sens que *gayeta* (voir CFG I p. 70, n° 5).

5 - Collectif désignant un habitat de *Trifolium alpinum* (Réglisse des montagnes), gasc. *banhèu*, *banét*, *banéith*. Voir Séguy, *les noms populaires des plantes dans les Pyrénées Centrales*, p. 45, § 93 et p. 343, § 769.

6 - D'après Palay, *Dict. V° ahouca* : "pousser, faire marcher devant soi en inspirant la peur, la crainte". S'utilise pour le bétail. Il y a certainement ici un jeu de mots : nous irons te raccompagner en poussant ton mouton.

Bernard BORDÈRE

Il est né en 1890 à Héas, dans la maison de la Hèche. Alors qu'il n'est encore qu'un nourrisson, ses parents s'installent, dans le même hameau, à la maison Fournou où vivent encore son frère Jean et sa soeur qui, eux aussi, nous ont toujours réservé le meilleur accueil.

En 1899 il entre à l'Institution de Notre-Dame de Garaison à Monléon-Magnoac (H.P., canton de Castelnaud-Magnoac) qu'il quitte au mois de juillet 1903, c'est-à-dire à l'époque des Inventaires. Il revient à Héas où il meurt en 1914, à l'âge de 24 ans. Sa brève destinée ne lui a probablement pas permis de donner toute la mesure de son talent.

Il avait l'intention d'embrasser la carrière ecclésiastique. L'abandon de ce projet devait le porter à ironiser sur son sort et peut-être même lui inspirer une certaine amertume. C'est du moins ce qui ressort du couplet de signature d'une de ses chansons (cette pièce est présentée plus loin) :

Celui qui a fait la chanson
a été un abbé manqué:
à sa sortie du séminaire
berger on l'a mis.

Et qui n'a hât era canta
N'é 'stat un abbé mancat:
Sortit det seminari
Auhàr lo n'an botat.

M. l'abbé Prat, professeur à l'Institution N.D. de Garaison, et qui a été l'un des enquêteurs de *l'Atlas linguistique de la Gascogne*, nous écrit à propos de la scolarité de Bernard Bordère à Garaison, les lignes que voici (pour lesquelles nous le remercions bien vivement) : "Donc Bernard Bordère, de Héas, né en 1890, a bien été élève ici de 1899 à juillet 1903 ; il n'a quitté Garaison qu'au moment de la Séparation. Il a fait successivement la 8^e, la 7^e et la 6^e. Nous n'avons pas le palmarès de 1901. Celui de 1902 lui décerne deux prix (Histoire, Géographie et application), avec sept accessits (tous, sauf arithmétique

que). Celui de 1903 ne le voit figurer qu'avec un seul accessit, celui d'éminence".

Dans la suite de sa lettre, M. l'abbé Prat rapporte l'appréciation d'un Père de Garaison, le Père Peyou, âgé de 84 ans et originaire de Luz-st-Sauveur. Ce père, qui a été le professeur de Bernard Bordère, ne paraît pas avoir gardé un souvenir marquant de son élève et "s'étonne que ce garçon, mort à 24 ans, ait pu faire un chansonnier - auteur quelconque".

Quoi qu'il en soit, on observe dans le rendement scolaire de Bernard Bordère une baisse sensible qu'il faut sans aucun doute mettre en relation avec un accès de découragement : le jeune homme devait se sentir complètement déraciné et être en proie, comme Louis Porte-Labit à la caserne, à des crises de nostalgie. Mais à son retour chez lui il a eu la possibilité de s'épanouir et a su, en entreprenant une oeuvre personnelle, utiliser l'acculturation acquise. Et si le Père Peyou se montre si réservé à l'égard de son disciple, c'est qu'il juge en fonction des seuls critères pédagogiques qui, en l'occurrence, sont insuffisants. Nous dirons, nous, que Bernard Bordère appartient à la longue liste des poètes pour qui les années de collège ont été un fardeau, et, peut-être en même temps, par réaction, l'occasion d'une découverte de leur vraie nature ou de leur personnalité.

Chanson de la blonde

Cette chanson rappelle, quant à son sujet, celle que nous publions plus haut sous le titre *Yoenessa dera Vath* (p. 48 et sq). Sous ce rapport elle appartient donc, elle aussi, au moins en grande partie, au répertoire dit de la "police des moeurs" (pour les caractéristiques dudit répertoire en pays gascon, et notamment dans la région montagnaise, voir *ibid.*).

Mais l'examen de la pièce montre qu'elle ne se limite pas à une simple relation des tribulations d'une fille-mère : l'auteur, à la différence de ce qui se passe dans *Yoenessa dera Vath*, tire de l'exposé des faits des conclusions explicites : il s'efforce d'instruire les éventuelles héroïnes de cette

sorte d'aventures sur la conduite, que, selon lui, elles doivent tenir (aspect pragmatique et moralisant) et il va même jusqu'à proposer une philosophie du destin, voire des considérations sur l'ordre social (aspect gnomique).

Par ailleurs, pour bien comprendre le sens de l'épisode inspirateur et celui de la composition à laquelle il donne lieu, il sera nécessaire de se référer constamment aux structures mêmes de la vie pastorale (démarches matérielles, coutumes et habitudes, hiérarchie des activités).

Nous possédons deux versions de la pièce. La première provient du cahier de chansons de M. Jean Bordère, domicilié à Héas, maison Fournou, et frère du chansonnier : mais malheureusement ce document est mutilé à l'endroit qui nous intéresse et seuls les cinq premiers couplets y figurent. Aussi avons-nous complété à l'aide de notre enregistrement du 28 avril 1960 qui est une exécution *in extenso* par le même M. Jean Bordère. La seconde version nous a été dictée par Mme Germaine Crampe et les membres de sa famille le 20.10.59 à Gèdre-Dessus : cette seconde version n'est pas intégrale.

Le titre "chanson de la blonde" provoquera peut-être de l'étonnement, mais il a été retenu car c'est celui que porte la pièce dans le cahier. D'après M. Bordère que nous avons interrogé à ce sujet, "la blonde" était le sobriquet de la protagoniste. La soeur de notre informateur affirme, elle, que cette personne avait effectivement les cheveux blonds.

En outre M. Bordère nous fournit les renseignements que voici. La pièce aurait été composée par son frère en 1905 ou 1906. La jeune fille mise en cause, qui était de Gèdre-Dessus, gardait ses vaches au Campbieil. Elle partit, paraît-il, du Campbieil pour se rendre aux Aguilous (nom de la montagne qui domine le hameau de Héas) et alla retrouver un groupe de "Lavedanais" qui s'y trouvait. Elle eut une fille des oeuvres de l'un d'eux : l'auteur de la paternité était de Gazost. L'informateur ignore son identité, mais il sait qu'il avait eu une main sectionnée par une machine. Quant à sa partenaire, elle est morte, il y a plus de dix ans.

Le premier couplet est la *cantatio benevolentiae* habituelle aux compositeurs pyrénéens (cf. CFG I p. 64 et 72). Mais

le procédé sert en même temps à introduire une digression qui occupe le deuxième couplet et qui consiste en un rappel de la vie pénible menée par les bergers en montagne : ce passage, du point de vue thématique, est tout à fait analogue à la chanson de Louis Porte-Labit *Em som d'ua montanha, en un enàret desèrt*, dont les vers 1, 3 et 4 du premier couplet sont d'ailleurs empruntés par le chansonnier de Héas :

Mon Diu quina tristessa
En temps dera yoenessa
De demorar solets.

Cet exemple montre que la popularité déjà signalée des oeuvres de Louis Porte-Labit pouvait aller jusqu'à prendre la forme d'une influence directe sur des confrères.

La relation des faits est amenée par un parallèle entre la dureté du sort des bergers décrite dans le couplet précédent et les ébats de ceux qui ont le loisir de s'adonner aux joies de l'amour (couplet 3).

La narration proprement dite fait l'objet de deux couplets et demi (4, 5 et début de 6) : le ton est plutôt ironique que franchement moqueur. - Sont absentes, en tout cas, les expressions érotiques codées ("sabot coupé", "tomber dans le trou", "tablier doublé") qui donnent par moments à *Yoenessa dera Vath* une allure assez égrillarde.

Quant aux précisions topographiques, il y en a, mais elles n'ont pas non plus l'importance de celles de *Yoenessa dera Vath*.

Au milieu du couplet 6 commence la partie "moralisante" et "gnomique". Les préceptes proposés ressortissent à une conception avant tout réaliste du commerce entre les sexes : jeunes filles ne vous laissez pas prendre au jeu ; d'ailleurs vous voudriez avoir le plaisir et ne pas le payer. De temps à autre une petite leçon n'est pas inutile "pour vous apprendre à faire plus attention".

Ces conseils sont assortis de considération sur l'ordre du monde, selon lesquelles le bonheur ne peut jamais être complet, car il y a toujours un facteur antagoniste qui le com-

bat. Application "sociale" de cette justice immanente : devant le dépeuplement qui menace l'humanité et qui impose un surcroît de besogne aux femmes mariées, les filles font après tout leur devoir en "nourrissant", entendez en participant à la propagation de l'espèce.

Faisons un sort spécial au couplet 7 qui comporte le seul symbole érotique de la chanson, la gestation comparée aux étapes de la croissance du seigle, des semailles à la récolte, en passant par la floraison et le mûrissement. Conclusion à l'usage de celles qui se sont mises dans le cas de l'héroïne de la chanson : qu'elles attendent que les fruits aient passé la promesse des fleurs.

Le couplet final comporte une signature du type de celles que nous avons déjà rencontrées.

Dans l'introduction à *Yoenessa dera Vath* nous avons signalé le relâchement des moeurs intervenant à l'occasion de l'estivage et dont l'épisode utilisé par Bernard Bordère est une conséquence. Il n'est donc pas inutile de se pencher sur les migrations pastorales dont les montagnes de Gèdre sont le théâtre.

Beaucoup de localités pyrénéennes - et c'est le cas de Gèdre - ont une superficie immense dont la portion pâturable appartient par indivis à plusieurs communes. Les droits exercés sur ces terrains de pâture par les parties possédantes sont imprescriptibles et remontent le plus souvent aux affièvements consentis à l'époque médiévale. Des organismes connus sous le nom de *syndicats* sont chargés de faire respecter le droit de chacun et remplissent en même temps un rôle de gestion. Mais ces dispositions juridiques ne sont pas les seules : les communes ont également la faculté de bailler des pâtures pendant l'été. C'est ainsi que les "Lavedanais" sont preneurs pour une durée de trois mois de divers quartiers des montagnes de Gèdre.

Or ce sont des "Lavedanais" que la jeune fille de la chanson va retrouver. Cette dénomination est celle qu'en Haut-Lavedan on donne aux habitants du Bas-Lavedan : pour les gens de Gèdre on est "lavedanais" à partir du Pont de la Reine et en aval jusqu'à Lourdes (le pont de la Reine enjambe le gave de Pau, entre Luz-St-Sauveur et Pierrefitte-Nestalas, à 5km de la

première localité et à 6,500 km de la seconde). Il est d'ailleurs curieux de voir que dans un titre de 1319 le pays du Lavedan est donné comme l'un des confrons de la vallée de Barèges. (Rappelons qu'à date ancienne Barèges désignait un ensemble formé par la vallée du Bastan et la haute vallée du Gave de Pau avec Gèdre et Gavarnie - Le point de confluence est le bassin de Luz - . Actuellement la dénomination vallée de Barèges tend à ne plus s'appliquer qu'à la seule vallée du Bastan où se trouve sur la route du Col du Tourmalet, la station thermale et de sports d'hiver de Barèges érigée en commune il y a quelques années à peine. Gèdre et Gavarnie jouissent du statut communal depuis 1842).

De son côté Jean Bourdette, *Annales des sept vallées du Labéda*, introduction, p. IX, tome 1^o, fait une différence entre la petite Vallée ou Vallée de Barèges, (Valletica) (sic) et la Grande Vallée ou Lavedan Propre. Enfin, certaines cartes donnent au bassin d'Argelès le nom de vallée du Lavedan.

Il est également dit que l'héroïne "passe la frontière" (couplet 4, vers 8) et rencontre le ravisseur de sa vertu au pays des *moutouès* (phonétiquement *mutuès* en graphie classique : *motoèrs*), c'est-à-dire au pays des gardiens de moutons. Ici encore nous nous référerons aux coutumes pastorales : M. Jean Bordère nous explique que les bergers "lavedanais" avaient l'habitude de se rendre au Camplong ; la montée de leurs troupeaux en montagne avait lieu le 11 juin. Dans la semaine qui suivait cette date, on séparait les bêtes mâles des femelles : les brebis étaient confiées à des pâtres du nom de *laitarèrs* (phonétiquement *laitarès*), tandis que les moutons restaient sous la surveillance des *motoèrs* - Les *laitarèrs* s'établissaient au Camplong et les *motoèrs* gagnaient les Aguilous. La connaissance des lieux est donc nécessaire pour suivre ce mouvement de bétail.

De Gèdre-Dessus à l'aplomb du hameau de Héas, le gave de Héas est longé par un chaînon orienté approximativement NO-SE. Le versant de ce chaînon tourné vers le gave de Héas est le Camplong ; le versant opposé appartient au Campbieil. Sur la ligne de crête se succèdent des sommets relativement élevés et qui, dans le sens NO-SE sont : Pène Blanche (1 830 m.) - c'est là que d'après le couplet de signature la chanson aurait été composée-; Tuc d'Arrouyes (2 275 m.) ; le Soum de Pelay (2 400m);

le Soum de la Hourquette (2 612 m). Le chaînon est coupé à son extrémité SE par un autre chaînon qui lui est perpendiculaire, orienté, lui, NE-SO, commençant au Soum de Salètes (2 915 m.) et descendant vers Héas : ce chaînon est la montagne de Terre Arrouye de l'autre côté de laquelle se trouve une dépression circonscrite par trois autres crêtes. La première se détache du Pic des Aguillous (2 960 m.), et se dirige dans le sens SE vers la montagne de la Géla : elle est traversée au centre par la Hourquette de Héas (2 596 m. - Hourquette et son correspondant masculin Hourquet sont fréquents dans la toponymie pyrénéenne. Ils signifient "petite fourche" et on les emploie pour désigner un col ou passage, généralement en brèche. Ils sont également connus sur le versant aragonais. Voir A. Méillon, *Esquisse toponymique de la vallée de Cauterets*, p. 191). La seconde va de la Géla au Pic de Gerbats (2.960 m.) qui flanque l'aile Est du Cirque de Troumouse. La troisième enfin relie le Pic de Gerbats au petit massif de la Sède dont les sommets ont des altitudes variant entre 2.600 et 2.800 m. Le fond de la dépression est parcouru par le ruisseau des Aguillous qui conflue avec le ruisseau de l'Aguila ; ce dernier se jette dans le gave de Héas à hauteur de la chapelle de Héas. Les cabanes des Aguillous sont établies sur la rive gauche du ruisseau de ce nom, à peu près au pied de la Hourquette de Héas et c'est là que se tenaient les bergers "lavedanais".

Par ailleurs la ligne de crête entre le Camplong et le Campbiell offre plusieurs points de passage ; notre héroïne a pu emprunter celui qui se trouve entre le Soum de Pelay et le Soum de la Hourquette, ou un autre à l'Est du Soum de la Hourquette et que quelques cartes mentionnent. Dans ce cas, elle serait partie du quartier de la montagne de Bassias (versant du chaînon côté Campbiell) au pied de laquelle ont été érigées les cabanes de Sausset dont l'une d'elles, on se le rappelle, était la propriété de Louis Porte-Labit.

Enfin, étant donné que les "Lavedanais" occupaient le Camplong et les Aguillous qui lui font suite, l'expression "passer la frontière" ne peut que s'appliquer au franchissement de la crête formant limite entre le Campbiell et le Camplong. M. Jean Bordère nous le confirme. Par ailleurs, nous savons déjà - c'est Louis Porte-Labit qui nous l'a appris dans le fragment de son journal cité plus haut - que le Campbiell est l'apanage exclusif des habitants de Gèdre-Dessus : en conséquence, au delà de ladite crête et du côté Camplong, les gens du pays ont le sen-

timent de pénétrer dans un terroir étranger et le mot *frontière* prend tout son sens. En outre, il est à peu près certain que les indigènes accordent à ce vocable une valeur non seulement géographique ou économique, mais aussi morale.

La réprobation encourue par la jeune fille pour ses amours illégitimes s'aggrave d'ailleurs certainement du fait qu'elle se donne à des hommes qui ne sont pas de son pays: n'oublions pas que l'endogamie est l'une des constantes de la sociologie pyrénéenne (voir l'introduction à *L'entre-etteur Marc Antoine*, CFG I p. 72 et sq). De plus, on peut se demander si l'héroïne ne joue pas aussi le rôle d'agent de subversion de la hiérarchie pastorale traditionnelle: ici nous touchons une infrastructure particulièrement intéressante. Ceux qui ont la charge des animaux sont rangés dans des catégories bien distinctes et cette répartition équivaut à une véritable échelle des valeurs. Examinons les faits proprement pyrénéens en la matière. En tête viennent les préposés aux ovins qui, selon la fonction, comme nous l'avons vu, sont des *motoers* ou des *laitarers*. Ils exercent le métier noble par excellence et cela se comprend dans une civilisation où les bêtes à laine et les brebis laitières fournissant le fromage de valeur marchande supérieure jouent un rôle prépondérant. Ce sont eux qui affrontent les périls et la solitude de la montagne. Dans certaines régions, comme la Barousse, ils sont groupés dans de véritables organisations ayant à leur tête un chef, le *mayorau* (voir CFG I *Prouesses du majoral Larribe*, p. 34 et sq). Ils peuvent être secondés par des aides qui, à Gèdre portent le nom d'*arrobadans* (phonétiquement *arabadans*). Au-dessous d'eux sont placés les gardiens de bêtes bovines, les *vachers*, *vaquers* (phonétiquement *bakars*): leur activité est mi-sédentaire, mi-itinérante. Enfin, au plus bas degré, sont relégués ceux qui s'occupent des animaux de basse-cour, des porcs notamment et vaquent accessoirement à des besognes domestiques parfois peu ragoûtantes: ils sont connus sous le nom de *porquers* (Phon^t *purkars*). Il s'agit de personnes n'ayant pas la force physique suffisante pour se rendre en montagne ou qui sont dépourvues des aptitudes nécessaires. Leur condition est vraiment considérée comme inférieure et ils sont souvent l'objet de moqueries ou de sarcasmes: de cela nous avons une preuve avec l'un des personnages de la chanson des bergers de Gazost, *l'aulhèr de Casau*, dont il est dit que son manque de compétence pour le métier de berger devrait le condamner à rester porcher dans l'enclos de sa maison.

Or l'héroïne qui est vachère de son état va retrouver des gens qui s'occupent des ovins : en le faisant elle complique son cas, puisqu'elle veut fréquenter des gens que leurs travaux placent à un rang supérieur au sien. Nous présentons cette interprétation comme une hypothèse, mais il nous apparaît de manière à peu près certaine qu'elle découle du contenu de la pièce de Bernard Bordère.

La version présentée ici est composite ; ce qui subsiste de la pièce dans le cahier de Jean Bordère est reproduit tel quel. Le reste est une transcription en graphie classique effectuée d'après l'enregistrement du 28.4.60.

En apparat critique les variantes par rapport au texte du cahier relevées dans l'enregistrement et celles de la version Crampe de Gèdre-Dessus. J.B. représente l'enregistrement, GC la version Crampe.

La chanson de la Blonde

1

Enfants de la montagne	Enfans dera mountagno
qui êtes bergers,	Qui demourat ¹ pastous
pour ôter ôter l'ennui	En ta desacoueyabé
vous cuantez de belles chansons.	Que cantat bèrés cansous
Moi aussi dans la solitude ²	You tabé en soulitudo ²
pour chasser l'inquiétude,	Ta cassa ra enquiétudo
je me fais de belles strophes,	Qué m'en hey bes bersets
pour amuser la jeunesse,	T'amusa ra youénesso
pour chasser la tristesse,	Ta cassa ra tristesso
pendant que nous sommes tout seuls. Tant que yem tous soulets (bis)	

2

Mon Dieu, quel esclavage	Moun diou, quin esclabatyé
celui des pauvres bergers :	Et dets praoubés pastous
tout l'hiver dans un ermitage	Tout et hiber en ermitatyé

le long des hauteurs.
Mon Dieu, quelle tristesse,
au temps de la jeunesse
de rester seuls
avec les grandes gelées,
avec les tourbillons,
tout seuls parmi les congères.³

Alloun dé rés haoutous
Moun Diou, quina tristesso
En tens dé ra youénéso
Dé demoura soulès
D'ab érés grans yéladés
D'ab érés troubeyades
Tous souls en éts nébès³

(bis)

3

Il y en a qui se rejoignent
pourtant par là en bas,
ainsi pour toute chose
il y a mauvais partage ;
quelques filles jeunes
en faisant connaissance
avec quelque jeune garçon,
en étant aimables,
en faisant de beaux badinages,
ont joué leur honneur.⁴

Bé né gua qui s'amassen
Pourtan praquiou en bat
Ataou ta touto caouzo
Qué gué maou partatyat
Quaouqués gouyatés youenes
Tout en hen counchences
Dab quaouque youen garçon
Tout en estan aymables
En hen bés badinatyes
Sé n'an yougat l'amou⁴ (bis)

4

Et à la plus féconde
je m'arrête un moment,
pour faire à la blonde
un petit compliment.
Elle s'est ennuyée seule
alors qu'elle gardait les troupeaux,
elle a voulu un amoureux ;
elle passe la frontière
alors qu'elle garde les vaches,
elle s'en va aux Aguilous.⁵

E à ra mes fecoundo
Que m'estanqui u moumen
Ta héné à ra bloundo
U petit coumplimen.
Sè aoueyadé soulo
Tout en estan pastouro
Qu'a blut u amoureux
Qué passé ' ra frountièro
Tout en estan baquèro
S'en ba tats Aguilous⁵

(bis).

5

Dans cette montagne,
au pays des "moutouès",

En aquero mountagno
En païs dets moutoués

elle va à la cabane,
elle va voir les Lavedanais.
"Entre, entre, jeune fille
viens te reposer de ton voyage,
au milieu de ces bergers".
Et en la caressant,
et en l'amusant,
ils lui font de beaux baisers.

Qu'en-ba ta - ra cabano
Ba bé éts labédaés
Entro, entro, gouyato
Ben - té pouza⁶dét diatyé
At mey d'estes pastous
E tout en caressanlo
Et tout en amusanlo
Qu'eu né hen bés poutous (bis)

Le cahier est mutilé ici. Nous poursuivons donc par la transcription de l'enregistrement.

6

Elle fut donc caressée
par un Lavedanais;
mais il l'a trompée,
le chagrin l'a saisie.
A quoi bon vous chagriner:
le chagrin ne répare pas
ce mauvais moment.
Il fallait se méfier
et ne pas se laisser tromper
alors qu'il était encore temps.

N'estè donc caressada
per un Labedaés;
mes que la n'a trompada,
et chegrin que-o n'a prés.
Qu'en hèt de chegrinar-ve?
et chegrin non arrepara
aqueth maishant moment.
Que-s caliva avisar-se
e trompar non leishar-se
tant que ièra à tems.(bis)

7

Le seigle⁷ qui est semé
ne peut se ramasser :
une fois qu'il est labqué
on le laisse mûrir.
Filles, ayez patience,
attendez avec confiance
le temps de la moisson;
bientôt il sera mûr
et il ne tardera guère,
il a fait déjà la fleur.

Et blat⁷ de qui de semiat
que non-s pôt arremasar :
un còp qui de laurat
que-s leisha madurar.
Thòyas, ayat paciènça,
atendet dab confiènça
et temps dera moisson;
bèth còp ya maduràra⁸
e gaire non tardàra,
qu'a hèt deyà la hlor.(bis)

8

Ce malheur, mes jolies,
en dérange beaucoup;
bien des filles voudraient
pouvoir en profiter.⁹
Les exemples ne manquent pas,
voyez-vous, et puis ne vous plai-
gnez pas
d'une petite leçon.
Ce n'est que pour apprendre
aux filles jeunes
à faire plus attention.

Aqueth malhur, berðyas,
be-n desarenya plan,
be vlorin plan de thðyas
de poder-se grelar.⁹
Exemples que non-n manca,
que vèt, e pus nen-v plan-
quiet.¹⁰
d'ua petita leçon.
Non de çò que tà apréner
aras goyatas joenas
de hèr mès d'atencion.(bis)

9

Le bonheur en ce monde
complet onmpeut l'avoir,
il faut un contre-ordre
pour venir le défaire ;
et après tout, mes jolies,
le monde se dépeuple;
vous faites bien de nourrir,
les femmes mariées
sont déjà écrasées,
elles ne peuvent y suffire.

Et bonur en este monde
complet que non-s pòt èr,
que cau un contra-ordi
tà tornar-o a des. hèr ;
e après tot, berðyas,
et monde que-s despòbla:
que hèt plan de neurir,
eras hemnas maridadas
qu'en son deyà escrasadas,
non ge pòden sufir.(bis)

10

Celui qui a fait la chanson,
c'était un jeune garçon.
Au pied de Péna Blanca,¹¹
alors que j'étais¹³ berger,
en l'achevant
au sommet de la montagne
je vis se cacher le soleil.
Adieu donc, fillettes,
si aujourd'hui vous vous voyez trom-
pées,
je n'y peux rien, moi.

Et qui a hèta la canta,
n'e estat un yoen garçon.
En pède Pena-Blanca¹¹
tot en estant pastor,
e tot en acabant-la
en som dera montanha
'm venco¹²⁻¹³ a scóner et so.
Adishat donc, mainadas,
se oe be-v vet trompadas,
non v-en pos arren, yo.(bis)

Variantes

JB Str. 1, v. 4 : "cantat bèras cançons" - Str. 3, v. 7 : quauques yoens garçons".

GC Str. 1, v. 1 : "Enfants d'estas montanhas" ; v. 3 et 4 : "Entà non aueiar - ve/Cantat beras cançons" ; v. 10 : "Tant qui èm tot solets". Str. 2 manque - Str. 3, v. 3 : "tau d'e tà tota causa" ; v. 6 : "Tot en hènt coneishença" ; v. 8, 9 et 10 : "E tot en amusant las / Et tot en caressant las / S'en a yogat l'aunor" - Str. 4, v. 1 : "N'a volut un amorós" ; v. 8 et 9 intervertis et 8 : "Qu'en passè era frontièra". Str. 5, v. 4 : "Trobar ets Labedaés" ; v. 5 et 6 : "Entrat, entrat goyata / Vin ve posar..." ; v. 9 et 10 : "E tot en badinant - la / Lo ne hèben bèths potons" - Str. 6, v. 1 et 2 : "Qu'en hè donc coneishenças / Dab un Labedaés" (elle fait donc connaissance avec un Lavedanais) ; v. 4 : "Et chegrin lo n'a pres" ; v. 9 et 10 : "De trompar non deishar-se / Tant qui èrat a temps" (De ne pas vous laisser tromper, Alors que vous étiez encore à temps) - Str. 7, v. 1 : "Et blat des que d'e semiat" (Le seigle dès qu'il est semé) ; v. 4 : "Que-o yèssan madurar" ; v. 8, 9 et 10 : "Et blat ya maduràra / De gaire non tardàra / Qu'a hèit deyà era hlor" (Le blé mûrira...etc...) - Str. 8, v. 2, 3 et 4 : "Qu'en desarenya plan / Que volorin plan de thòyas / A poder-se grelar" ; v. 6 : "Ya vedet et pus non-ve planhet" - Str. 9 manque - Str. 10, v. 1, 2 et 3 : "Et qui n'a hèta la canta / De estat un yoen garçon / At pè de Pena Blanca" ; v. 7 : "Yo vei a 'scóner et so". (Je vois le soleil se cacher) ; v. 9 : "...Dè-a l'è trompadas".

NOTES

1 - Littéralement "qui restez bergers". Mais *demorar* en gascon joue le rôle d'un semi auxiliaire-exprimant l'action actuelle plutôt que l'état. C'est le cas ici : il faut donc comprendre "qui êtes en train de garder vos bêtes".

2 - Ce terme, comme les vers 5, 6 et 7, qui suivent, est probablement emprunté à Louis Porte-Labit.

3 - D'après Palay, "névé, amas de neige, neiges éternelles". Nous avons traduit par le fr. régional "congères" qui s'applique aux amas de neige formés par le vent.

4 - La leçon du cahier est *amou*. Il faut, bien entendu, rétablir *anor*, honneur, qui est donné dans la version chantée et que nous retenons pour la traduction.

5 - Prononcer *Aguilous*, sans *l* palatal. La graphie *Aguillou* est fautive : nous l'avons cependant retenue dans la notice sur la chanson, car c'est celle de la plupart des cartes. Ce toponyme désigne un lieu fréquenté par les aiglons ; *aguilon* est le diminutif de *aguila*, "aigle" (autres formes dialectales : *aguinlas* ou *aguitas*). Voir ALG I, 35.

6 - Equivalent exact du fr. "faite une pause".

7 - Nous sommes en pays de montagne : il s'agit donc bien du seigle (*Secale cereale*) et non du blé (*Triticum*) Voir ALG II, 278.

8 - A Gèdre et Gavarnie les futurs de l'indicatif sont paroxytoniques.

9 - Locus *desperatus* - Littéralement "de pouvoir se grêler". Les informateurs traduisent par "pouvoir en ramasser autant qu'il tombe de grêlons". Dans le doute, nous nous en tenons à la traduction de nos informateurs.

10 - Forme à infixé vélaire.

11 - Voir carte d'Etat-Major, feuille Luz SE, 20-30/60-70.

12 - Exemple de forme à infixé nasal propre aux parlers de Barèges (ALG 697 NE), Gèdre et Gavarnie (ALG 697). L'infixé tend à se propager à toutes les personnes du prétérit et du subjonctif présent. L'enquête complémentaire de l'ALG a permis de recueillir sur ce phénomène des données inédites.

13 - On notera le passage de la 3^e personne à la 1^e.

L'Avalanche

Nous avons à faire ici à une forme de composition que nous n'avions pas encore rencontrée : la chanson-chronique ou si l'on préfère, la chanson-récit. L'auteur est parti d'une donnée absolument analogue à celle de *En som d'ua montanha, en un endret desèrt* de Louis Porte-Labit. Mais à la différence de son confrère de Gèdre-Dessus, il n'a pas personnellement pris part à l'événement qu'il narre dans sa pièce. Il ne fait que rapporter les malheurs d'un groupe de bergers de Héas qui furent bloqués par une avalanche pendant six semaines environ, de décembre 1903 à janvier 1904. Il s'en tient aux seuls faits et sauf deux ou trois touches fugitives, il évite les extrapolations sentimentales chères à Louis Porte-Labit. Ce souci de stricte précision va jusqu'à la datation des diverses péripéties de cette tranche de vie montagnarde : même les heures sont indiquées (couplets 4, 7 et 11). Néanmoins le tableau brossé par Bordère ne manque pas de grandeur : le thème de la lutte des hommes contre les débordements de la nature s'y dégage des considérations purement circonstancielles. Et par moment le ton épique est atteint.

La chanson fut composée en 1904. Le personnage qui apparaît à la dernière strophe, *Yacolet*, était un voisin de l'auteur et habitait à côté de la chapelle de Héas.

Nous ne faisons que recopier le texte du cahier de chansons de Jean Bordère. Comme pour la pièce précédente, le même jour et avec le même exécutant, nous avons procédé à un enregistrement sonore : il ne contient qu'une seule variante. Le titre dans le cahier est "L'avalanche" et il est suivi d'une date : "Janvier 1904".

1

Au sommet d'une montagne,
en un pays malheureux,
avec la mauvaise année
nous sommes bergers.¹

At soum d'ua mountagno
En ù pais malhurous
Dab ua machanta annado
Que demouram pastous.¹

2

Ici dans la solitude,
au milieu de ce désert,
ici pleins d'inquiétude
durant un long hiver ;

Açi en soulitudo
At mey d'esté desert
Aci plés d'enquiétudo
Penden u loung hiber.

3

La grande neige²
du commencement de décembre
nous a tenus prisonniers
pendant tout le beau temps.

Era grano nebado²
Det coumençamen d'aben³
Z'a metuts en ambarro
Penden tout ét bet tens.

4

La nouvelle année
nous a portés des désastres,⁴
et un grand tourbillon
nous a envoyé des "congères".⁵

Era noubel-annado
Qu'ens apport. à Bisse⁴
E ua grand troubeyado
Zé gu'a metuts nébès.⁵

5

Nous ne nous lançons des uns au
autres
que de grands cris égarés
qui se perdent dans l'air
prestement emportés.

Nou hem d'ets us at' s'aou-
tes
Qué bèts cris déséguats
Qui's perdén ens en⁶ayré
Prestamén empourtats.

6

Par-dessus la neige vieille
se détachent partout des avalanches
et nous nous voyons avec peine
tout près d'être engloutis.

Dessus era néou bieillo
Qué partéch pertout lids
E qu'ens zé bem dab péno
Pla près d'esta engloutits.

7

La "Canaou"⁷ descend
le dix-neuf janvier,
fortement emballée,
à trois heures de l'après-midi.

Era canaou⁷ qué débaro
Pet de⁸ e naou de hie
Hortamen emballado
A trés horés det sé.

8

L'avalanche descendue,
tout le ruisseau à sec,
le bétail de l'eau⁸
par le tourbillon fut étouffé.

Era lid dabarado
Tout et amiou secat
Et bestia dé r'aguo⁹
Pet tourb esté stoufat.

9

Son souffle terrible
se fit sentir aux "Estats"¹⁰
quand il déracina l'arbre
le plus gros de tout Héas:

Et sué tarribl'ayré
S'ashou senti ens Estats¹⁰
Quan desaringué et arbé,
Et més gros de tout Héas.

10

un ormeau séculaire
qui avait résisté
longtemps et toujours fier

Ua aouméto seculairo
Qui ey arrésistat
Loungtemps et toustem

aux avalanches qui étaient descendues. A' rés lids qui eyn daba-
rat

fiero

11

Après cette neige,
le vingt janvier,
les bergers tous ensemble
peuvent se revoir.

Après éra nebado
Pét bingtîmo de hie
Ets pastous tous amasso
Qu'ens tournen arrébé.

12

De la chapelle¹¹
arrive Yacoulet,
pour venir faire la causette
au pied du bois de noisetiers.¹²

D'espuch era capèro¹¹
Qu'arribé Yacoulet
Ta béné hè parlèro
Ens en pé det matet.¹²

Celui qui a fait la chanson
a été un abbé manqué,
à sa sortie du séminaire
berger on l'a mis.

Et qui n'a het éra canto
N'estat u abbè manquat
Sourtit det séminari
Aouillé lou n'an boutat.

Variante version chantée :

Str. 13, v. 1 : "Et qui a hèta la canta".

NOTES

1 - Voir *Chanson de la Blonde* note 1.

2 - Exactement "chute de neige". *Nevada* est un substantif verbal.

3 - *Et mes d'avent*: le mois de l'avent, le mois de décembre.

4 - Dans la version chantée, on entend *bizès*, substantif masculin, désignant le bissextile. (La leçon du cahier en ce qui concerne la lettre finale est incertaine). La météorologie populaire attribue aux années bissextiles toutes sortes de malfaisances. Palay cite à ce propos le dicton suivant :

"Diu qu-nz garde de l'an bisès
De l'an d'avant, de l'an d'après"

Que Dieu nous garde de l'année
bissextile, de celle qui la pré-
cède, et de celle qui la suit.

5 - Voir *Chanson de la Blonde*, n° 3.

6 - *Ens en* doit probablement représenter un redoublement pléonastique de la préposition de lieu. *Ens* <INTUS et ses variantes *ders* ou *hens* sont connus en gascon.

7 - Torrent qui passe à environ 150 m. de la maison de Jean Bordère : son extrémité aval s'évase en forme d'entonnoir. C'est un couloir d'avalanche (Inf.)

8 - Comme pour *bizès*, la lettre finale est illisible. Dans la version chantée on entend *dètz*.

9 - Le bétail de l'eau, c'est-à-dire les poissons et dans le cas de Héas, les truites, seuls poissons de la zone.

10 - Pré de la maison Labit-Pilotre à Héas (Inf.)

11 - C'est la chapelle de N.D. de Héas, lieu de pèlerinage. Ce monument fut d'ailleurs emporté par une avalanche dans la nuit du 22 au 23 janvier 1915.

12 - Quartier où il y a des noisetiers, en haut de la maison Labit-Pilotre (Inf.).

Réflexions sur la composition pastorale

De quels éléments d'appréciation disposons-nous pour juger l'activité des poètes-chansonniers de Gèdre et la mettre à la place qui lui revient ?

En premier lieu, on sera peut-être tenté de songer au lyrisme champêtre ou bucolique tel que nous le connaissons à travers les diverses littératures du monde gréco-latin et roman. Mais ici, nous semble-t-il, la cause est vite entendue. Entre cette tradition cultivée, savante même, et le phénomène de Gèdre, il y a une différence de nature, les deux séries ne se recouvrent pas, et l'une ne saurait être invoquée pour expliquer l'autre : dans le premier cas nous avons à faire à une forme d'expression qui tend à se détacher du monde rural à la peinture duquel elle est en principe consacrée. Dans le second cas, au contraire, nous sommes en présence d'une production qui est directement fonction du milieu où elle se développe, qui est faite pour ce milieu et dont l'existence n'est pas concevable sans lui. Les rapports qui peuvent s'établir entre elles, il n'est pas long de les énumérer : il y a d'abord l'emprunt ou l'influence - et dans le cas qui nous occupe, nous avons vérifié l'existence des dettes contractées par un Louis Porte-Labit par exemple, à l'égard de l'Ecole Béarnaise ; qu'on se rappelle aussi ce que nous écrivions dans l'introduction à *Toenessa dera Vath* à propos de l'empreinte indélébile laissée par Despouirins et sa suite. Et si l'on veut considérer le problème d'une manière plus large, on dira qu'il n'est pas exclu que le lyrisme bucolique sous sa forme fixée et conventionnelle joue le rôle de stimulus ou de mécanisme de déclenchement vis-à-vis de la composition correspondante de type populaire : l'Ecole Béarnaise que nous venons de citer, n'est certainement pas étrangère à ce foisonnement de chansons dont le Lavedan pastoral est le théâtre.

Ces points de rencontre mis à part, nous voyons bien qu'il faut aller davantage en profondeur pour découvrir le vé-

ritable substrat de la démarche créatrice des poètes-chanson-
niers de Gèdre.

Le pâtre est partagé entre les sollicitations de deux univers que nous appellerons, pour simplifier, le *village* et le *pâturage* : si l'un et l'autre sont dans une certaine mesure unis par des rapports de complémentarité, il n'en demeure pas moins qu'il y a entre eux une opposition, sinon un antagonisme qu'il est intéressant de dégager. D'un côté c'est la vie sociale organisée, source de contraintes et de normes qu'il faut admettre, source également de sécurité, de l'autre c'est la rupture avec cette même vie sociale, une existence plus ou moins en marge, placée essentiellement sous le signe de l'isolement et de l'aventure. Le contenu des oeuvres dues à nos chansonniers reflète bien cet état de choses : tantôt l'accent est mis sur les rites et habitudes communautaires - et cette insistance sert dans la plupart des cas à mieux faire ressortir des sentiments tels que la nostalgie, l'angoisse de la solitude ou la peur provoquée par les forces de la nature (cf. Louis Porte-Labit, Bernard Bordère et aussi dans le même registre la *Chanson des Bergers de Gazost*), tantôt sont vantés les avantages procurés par un métier mettant les êtres dans une sorte d'état de disponibilité (voir dans le catalogue thématique la rubrique de "l'heureux berger").

Qu'à cette répartition des faits, correspondent deux types de comportement, rien de plus normal. Nous nous pencherons ici sur celui des deux qui a directement trait au côté *pâturage*, afin de voir ce qui se passe lorsque la pression imposée par le monde social que représente le *village*, perd de son exigeante vigueur.

L'un des aspects du type de comportement que nous voulons justement étudier, a été plus haut mentionné : dans la présentation de *Yoenessa dera Vath* et dans celle de la *Chanson de la Blonde*, il a été question du relâchement des moeurs intervenant à la faveur de l'estivage. Etant donné que ce processus est bien connu et qu'il a déjà été examiné à deux reprises dans le présent ouvrage, nous ne nous y attarderons pas.

En revanche, nous essaierons de faire un pas dans la connaissance de l'intériorité des hommes menant cette vie séparée. Le Journal de Louis Porte-Labit nous a déjà appris bien des

choses à ce sujet, notamment le souci qu'a son auteur de préserver son individualité, de veiller sur les phantasmes d'une vie secrète. Un autre témoignage capital vient à point ici, celui du berger de Campan, Jean-Pierre Baylac-Choulet, qui a laissé lui aussi d'importants écrits intimes dont des fragments ont été naguère publiés dans la revue *Les Temps Modernes* (N° 71 - septembre 1951, p. 495 et ss.). A cette revue nous empruntons les renseignements qui suivent : J.P. Baylac est né le 24 mars 1900 au *Sarrat de Bonqui* est un quartier de la commune de Campan. A dix ans, il passe son certificat d'études. Dès l'âge de huit ans, l'enfant avait commencé à écrire et essayait d'entrer en correspondance avec Anatole France. A sa sortie de l'école, il entreprend, tout comme Louis Porte-Labit, d'augmenter ses connaissances : il le fait en lisant les journaux, les almanachs et aussi en pratiquant les auteurs qu'un instituteur, imprégné de l'idéalisme républicain de l'époque, lui révèle : Elisée Reclus, Michelet, Proudhon, Lamartine, Victor Duruy, Ponson du Terrail, Victor-Hugo. Mais cédonc ici la parole au présentateur de Baylac dans les *Temps Modernes* : "Quand il ne lit pas, il écrit. Il écrit des poèmes, des invocations, des prières ; il tient un journal où il note minutieusement les moindres détails de ses occupations, un journal auquel il confie ses rêves, ses grandioses et naïves ambitions, ses plus terribles secrets. Il se compose un univers naturel et magique, il s'offre un Dieu qu'il appelle "Bastre étincelant", il fabrique des talismans qui arrêtent la guerre et l'orage. Savant, il lit Auguste Comte et se propose d'inventer d'inouïes machines électriques qu'amera "le souffle de Bastrétincelant" ; sorcier, il s'adonne en secret à des pratiques de "Bagie"....

Il commet des "crimes". Surtout un jour, il a commis le Crime. (ici est relaté un acte de bestialité perpétré par Jean-Pierre)... Mais on n'a pas lu en vain J.J. Rousseau et Lamartine : l'enfant sait ou croit qu'il a fait le mal. Condamné à ne plus regarder ses belles brebis du même oeil, il se fixe des règles, s'oblige à respecter certains serments - qu'il trahit le lendemain.

Les filles, les brebis, il "caouque" (c'est son mot) avec fureur, au hasard de ses amours déçues...

Il est mort à vingt ans, au régiment, d'une pleurésie mal soignée. Il a laissé 60 cahiers : 20 000 pages...."

Indiquons à nos lecteurs que le journal de Baylac se trouvait entre les mains d'André Gide. Celui-ci, peu de temps avant sa mort le confia à la rédaction des *Temps Modernes* qui, après publication d'extraits dans le n° 71, de septembre 1951 le restitua à la famille de l'auteur des *Nourritures Terrestres*. En 1958 nous nous étions préoccupés de retrouver cet extraordinaire document : nous nous rendîmes au siège des *Temps Modernes*; en notre présence on téléphona à diverses personnes qui avaient à connaître de la succession de Gide : les réponses furent négatives. Nous espérons que le journal de Baylac n'est pas perdu et nous lançons ici un appel pressant à tous ceux qui seraient susceptibles de nous fournir des renseignements : si par hasard ils lisent ces lignes, qu'ils veuillent bien se mettre en rapport avec nous, en écrivant à l'adresse suivante : MM. Ségué et Ravier, Institut d'Etudes Méridionales de la Faculté des Lettres, 56, rue du Taur, Toulouse. A l'avance, nous les remercions bien vivement.

D'autre part, on aura noté que Baylac, sur le plan du vocabulaire, use de mots qu'il fabrique lui même : il procède soit en décalquant purement et simplement un mot gascon, soit en accolant un mot gascon et un mot français. Le présentateur des *Temps Modernes* cite deux de ces curieuses formations : *bas-trétincelant* comporte l'infinitif du verbe *être* propre aux parlers de la partie supérieure de la Vallée de Campan, *bastre*, et l'adjectif français *étincelant*. Quant à *caouque* il représente un continuateur de CALCARE, fouler, piétiner (cf. W. von Wartburg *Französisches etymologisches Wörterbuch* V° CALCARE).

De larges extraits du journal seraient nécessaires pour donner une idée aussi exacte que possible, des diverses facettes de la personnalité de Baylac. Il y a d'abord l'aspect sexuel et érotique, mais dans ce domaine la citation paraît difficile : disons que le jeune homme fait, chaque fois que l'occasion se présente, le récit de ses débordements et de ses ébats dans un langage à la fois direct et réaliste.

Quant aux préoccupations "spirituelles" de l'auteur, un fragment de la prière à son Dieu *Bastrétincelant*, écrite le 31 janvier 1917, nous aidera à comprendre leur nature. Ce passage rappelle curieusement la religiosité romantique qui mêle le culte de l'homme à l'adoration de la divinité : "Les larmes coulent à torrents, ma voix s'arrête par des sanglots. Bastré-

tincelant, je t'implore du fond de l'abîme humain. Ecoute ma voix, exauce mes vœux. Vois dans quelle extrême misère je suis plongé. Oh ! fais cesser ces douleurs, cette guerre, le 12 juin 1917, et je t'aimerai. Fais moi souffrir s'il le faut pour le bonheur des autres. Qu'ils soient heureux par mon malheur. Nous souffrons tous ici bas, abrège nos souffrances... O mon Dieu, O mon Dieu, exauce mes vœux, et je t'aimerai. Je serai plus pur que neige. Je me souviendrai des malheureux, je serai innocent, je pratiquerai la vertu, je serai ton prophète, je soulagerai l'humanité, je serai ton pasteur, ton roi, et je serai l'homme parfait des auteurs de l'Eternité, car en tout j'aurai excélé dans le crime comme dans la vertu. Donne moi l'inspiration digne de toi. O puissance supérieure qui gouverne l'infini et l'impalpable, jette un regard sur ma souffrance, exauce mes vœux, et je t'aimerai éternellement. Je crois en toi, fais qu'un jour si nous en sommes dignes, nous soyons réunis autour de toi dans l'éternité de l'infini. Ainsi soit-il".

Ailleurs, le père de Campan s'abandonne à de vertigineuses rêveries sur l'avenir de l'humanité et dresse la liste des connaissances qu'il veut acquérir afin de participer à cette marche vers le futur (août 1917) : "J'écris et je me couche. Il pleut... Je pense... Sous le ciel je sens mon cœur désespéré de l'amour, qui va prendre un vol majestueux dans l'humanité. Il faut que je domine. Je veux connaître l'avenir. Il faut que je sois étonné. Je vais apprendre les arts divinatoires, les sciences ; trôner dans la littérature. L'amour du travail m'emporte. Le triomphe du socialisme. Cabinet socialiste Clémenceau. Je suis content. Père rêve seul au coin du feu. O Politique vile des nations... O tempête d'Amour... Je ne me marierai pas. Je veux consacrer ma vie à l'étude de la vérité, à la science infailible, et au bonheur de l'humanité : la Nature, l'Amour, l'Homme, Dieu. J'ai un immense travail à faire, compiler chimie, mécanique, sciences occultes, lire, et faire des poésies, romans... Oh, l'immense vague... qui me submerge... oh ! que de travaux". Nous terminerons cette série de citations par quelques lignes qui donnent une idée des intrications magiques de l'univers que Baylac a créé à son usage (24 septembre 1916) : "Matin je me lève tard. J'écris. Caroline faisait une salière. Elle y avait marqué une croix de lumière (x). Cette circonstance me frappa. Je me troublais. Que voulait-elle dire ?".

Le *faune* et le *sachant* : n'est ce pas la référence à ces deux types de personnages qui définit le mieux Jean-Pierre Baylac ? Le jeune homme cède aux impulsions d'une sexualité exacerbée qui, à défaut de partenaires humains, cherche son aliment dans les rapports avec les animaux ou l'onanisme; en même temps, il se montre avide de connaissances et croit détenir des pouvoirs lui permettant d'agir sur le monde qui l'entoure. Erotisme, savoir et magie composent l'étrange physionomie de ce berger de Campan qui poursuit jusqu'au paroxysme une démarche essentiellement solitaire. C'est précisément de cette solitude qu'il importe de voir la signification; elle se traduit de la manière la plus frappante par un comportement asocial sinon antisocial. Ici l'être a rompu toutes les attaches avec les normes acceptées et reconnues, il laisse parler la nature toute nue et en recense les mouvements avec une impitoyable sincérité, il se situe d'emblée avant le bien et le mal et ses effusions vertueuses n'y changent rien.

Ce cas, nous n'en disconviendrons pas, doit être considéré comme extrême ou même exceptionnel. Il ressortit à une expérience avant tout individuelle et son auteur n'avait vraisemblablement pas l'intention de la communiquer : ce qui paraît le prouver, c'est qu'il l'a consignée dans un journal intime, et le mot intime n'a jamais été mieux employé qu'ici.

Les chansonniers de Gèdre, au contraire, ont recours à l'art pour s'exprimer, ils montrent par là qu'ils recherchent la communication avec autrui.

Néanmoins, malgré cette profonde différence, on doit reconnaître qu'en rapprochant le berger de Campan de ses confrères de Gèdre, on jette une lueur supplémentaire sur cette dualité *village/pâturage* par laquelle, plus haut dans la présente notice, nous entendions définir le rythme de la vie pastorale : le monde du *pâturage* tend à s'affranchir de celui du *village* et cette séparation qui va de pair avec l'abolition des mécanismes de censure, risque d'amener à la limite la libération totale des instincts individuels, le déchaînement des hantises les moins avouables. C'est ce qui se produit avec Baylac dont on peut dire qu'en ce sens, il appartient intégralement à l'univers du *pâturage*. Les poètes-chansonniers de Gèdre eux, gardent toujours conscience des liens qui les unissent à une structure organisée, morale et sociale, dont ils perçoivent

plus ou moins confusément l'action coercitive et compensatrice: aussi n'était-il pas possible qu'ils aillent aussi loin que Jean-Pierre Baylac dans la mise à nu de leur coeur et de leurs désirs. Et devaient-ils s'en tenir aux choses exprimables, donc choisir le parti de la création artistique au lieu de celui de l'éparpillement inhérent à une exclusive analyse de soi.

Parmi les remarques ci-après, plusieurs ont déjà trouvé place dans notre ouvrage : d'autres apparaissant pour la première fois. A nos yeux elles constituent uniquement des jalons dans la recherche d'une solution à divers problèmes généraux posés dans les oeuvres des poètes-chansonniers de Gèdre.

1°) *Historicité et création poétique.*

Les pièces que nous avons étudiées, et aussi celles que nous ne publions pas, mais que nous avons tout de même eu l'occasion d'examiner au cours de nos recherches, ont été inspirées par des événements authentiques. Ceci paraît indiquer que la composition gratuite est pratiquement étrangère à nos auteurs, nous voulons dire par là qu'ils donnent l'impression d'éprouver toujours le besoin de se référer à une base historique. En ce sens, la comparaison avec les conditions dans lesquelles les pièces présentées dans CFG I, notamment celles de la veine épique, ont vu le jour, ne manquerait pas d'intérêt, ne serait-ce que pour définir les différences qui existent entre le folklore dit général et la production dont nous nous sommes occupés dans nos deux ouvrages.

Toujours est-il que la donnée historique ou circonstancielle joue un rôle de premier plan dans la démarche créatrice de nos poètes-chansonniers. Rappelons en outre le manque de recul de l'image, de la fiction ou du symbole relativement à leur support réel : à cet égard l'exemple le plus net est celui de la chanson de Germaine Crampe *Adishat pastorèlas de Comely.*

2°) *La versification.*

On constate que les oeuvres en français sont rimées, tandis que les oeuvres en gascon sont assonancées : cependant on note des exceptions chez les trois auteurs qui dans plusieurs de leurs compositions en gascon mêlent la rime à l'assonance.

3°) *Technique de la narration ou de la description.*

Dans les parties narratives ou descriptives, les transitions sont absentes. Nos poètes-chansonniers procèdent par juxtaposition pure et simple des éléments (voir *Chanson de l'avalanche* de Bernard Bordère).

4°) *La musique.*

Suivant un processus bien connu dans la chanson populaire, les auteurs se contentent de reprendre des mélodies qu'ils trouvent çà et là (cf. CFG I, *le Déserteur Grangé* p.26). A Gèdre nous avons un cas où l'on est même allé plus loin et où l'air a été attribué par un tiers : Mme Germaine Crampe détenait la copie manuscrite d'une chanson de son père (*Salut riba cherià*) dont elle ignorait absolument la musique. Elle prit sur elle d'adapter ladite chanson à l'air d'un cantique bien connu *Vierge de la Montagne*, et c'est sous cette forme que nous avons enregistré cette oeuvre de Louis Porte-Labit.

C'est pour un motif de discipline philologique que nous ne publions pas la musique des pièces des chansonniers de Gèdre. En effet nous procurons l'écrit authentique de la poésie, dans sa graphie originale, mais il nous est impossible d'avoir la moindre idée des mélodies qu'utilisait le poète : nous ne connaissons que les mélodies des interprètes qui ne sont pas forcément celles de l'auteur (voir précisément ci-dessus l'exemple de la chanson *Salut riba cherià*).

Bien entendu ce problème ne se pose pas en ce qui touche les pièces de tradition purement orale que nous publions avec la musique des phonogrammes.

5°) *La langue.*

Il y a lieu enfin de souligner la différence de qualité considérable entre la production en gascon de nos auteurs et leur production en français. La première est bien supérieure à la seconde.

Au fond c'est le problème du bilinguisme qui est une fois de plus posé ici. Il faudrait se demander quelle est, pour les auteurs, la situation d'une langue par rapport à l'autre ; essayer de déterminer les raisons pour lesquelles selon les cas ils choisissent l'une ou l'autre ; et d'un point de vue plus général s'interroger sur le problème de l'adéquation de l'outil linguistique. La réalisation d'un tel programme nous conduirait à des considérations relevant de disciplines spécialisées et exigerait des travaux particuliers : aussi, comprendra-t-on sans peine que nous l'ayons exclue de notre propos.

Catalogue thématique

La publica

La publication de toutes les oeuvres des chansonniers de Gèdre actuellement en notre possession, ne pouvait être envisagée dans le cadre du présent travail. C'est pourquoi nous avons essayé de mettre au point deux instruments destinés à remédier à cette lacune : le premier est un catalogue des thèmes particulièrement chers à nos auteurs ; le second est une liste récapitulative, avec analyses à l'appui, intéressant tout ce que nous avons réussi à recenser ou récolter de la production des mêmes auteurs.

Pratiquement, le catalogue thématique se présente de la manière que voici : les divers thèmes ont été groupés par affinités sous un certain nombre de rubriques et sont désignés par un matricule à deux chiffres, le premier chiffre représentant le numéro de la rubrique et le deuxième, le numéro d'ordre du thème à l'intérieur de la rubrique. Ces matricules sont réutilisés dans la liste des oeuvres.

En confectionnant ce document, nous avons pris soin, autant que possible, de "coller" au contenu des oeuvres, de suivre leur mouvement, de nous laisser porter par le texte. Pour cette raison, nous avons renoncé à une classification abstraite et scolastique, du type de celle des manuels. Nous avons préféré tenter de dégager les quelques préoccupations majeures qui remplissent l'existence du pâtre de Gèdre, sous l'aspect matériel et moral ; et nous nous sommes astreints à relier à ces "airs dominants", les variations auxquelles ils donnent lieu de la part de nos chansonniers.

Signalons enfin que l'appartenance des thèmes aux auteurs est indiquée par la présence d'initiales : LPL (Louis Porte-Labit) ; BB (Bernard Bordère) ; GC (Germaine Crampe).

Voici le tableau des rubriques ouvertes dans le catalogue :

- 1 - L'amour
- 2 - L'heureux berger
- 3 - La solitude
- 4 - La vie sociale
- 5 - Le site
- 6 - La cabane
- 7 - Les eaux
- 8 - Les animaux
- 9 - Les plantes
- 10 - Le beau temps
- 11 - Intempéries et fléaux naturels.

1 - L'amour.

- 1 - 1. Le berger, "loin de sa brunette", doit "se résigner".
LPL. (ou bien le berger songe à sa bien-aimée qui s'en-
nuie de lui).
- 1 - 2. Le retour du beau temps associé au retour de la joie
amoureuse. LPL, BB.
- 1 - 3. Le mouton égaré et la recherche de la jeune fille ai-
mée. GC.

Les trois thèmes suivants correspondent à des situations particulières dans lesquelles les amants peuvent se trouver. Les chansons où nous les relevons ont été inspirées à leurs auteurs par des faits parfaitement réels.

- 1 - 4. La fille-mère. BB.
- 1 - 5. Amoureux dérangés par l'intervention du père qui chasse le galant. LPL.

- 1 - 6. Jeune fille allant retrouver son amoureux venu en permission et se plaignant d'avoir à faire cette visite, alors que le contraire aurait dû avoir lieu. LPL.

Les aventures ou les situations décrites dans les les trois numéros qui précèdent, inspirent à nos chansonniers des considérations d'ordre général sur l'amour, ses péripéties ou ses conséquences :

- 1 - 7. On ne peut avoir le plaisir sans le fruit. BB.

- 1 - 8. Jeunes filles, ne vous laissez pas tromper et prenez garde à un moment d'égarement. BB.

- 1 - 9. La gestation est comme la maturation du blé dont il faut attendre le terme. BB.

- 1 - 10. Les vieillards, ennemis de l'amour. LPL.

Les thèmes suivants se rapportent à la courtoisie.

- 1 - 11. Réunion de garçons et de filles le soir, pour chanter et échanger des fleurs. LPL.

- 1 - 12. La jeune fille offre des fleurs à son berger lorsque celui-ci revient au village. LPL.

- 1 - 13. La bergère invite le berger à quitter son "rivage" (entendez par là la pente de la montagne où il se trouve) et à venir le rejoindre. GC.

- 1 - 14. Les bergers chantent pour leurs amies. LPL.

2 - L'heureux berger.

Nos compositeurs ne font pas que décrire les désagréments de leur métier. Ils célèbrent souvent, aussi, les joies que leur procure une vie en contact perpétuel avec la nature. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue les similitudes qui existent entre cet éloge du bonheur pastoral et les traits bien connus de la poésie idyllique universelle.

- 2 - 1. Sort heureux des bergers LPL, BB.
- 2 - 2. Joie de garder les troupeaux avec le beau temps : les pâtres se promettent de vivre heureux et contents. LPL.
- 2 - 3. Vie des pâtres comparée à un âge d'or. LPL.
- 2 - 4. Le pâtre chante son pays et ses amours. LPL.
- 2 - 5. Charme ou beauté du pâtre. LPL.
- 2 - 6. Les pâtres quittent leurs troupeaux, pour aller "chercher fortune". LPL.
- 2 - 7. Le berger chante ou joue du "clarin" pour exprimer son contentement ou sa joie. LPL.

3 - La solitude.

On l'a déjà constaté à plusieurs reprises, la solitude à laquelle est contraint le pâtre dans l'exercice de sa profession le marque profondément et détermine chez lui une véritable constante affective. Les chansonniers de Gèdre sont, de ce point de vue, particulièrement significatifs, notamment Louis Porte-Labit et Bernard Bordère (voir également les rubriques *vie sociale* et *intempéries et fléaux naturels*).

- 3 - 1. Le berger reste seul dans sa cabane après le départ de ses camarades. LPL.

- 3 - 2. Nuits solitaires au temps de la jeunesse. LPL; repris par BB. (voir introduction à la *Chanson de la Blonde*).
- 3 - 3. Vie érémitique du berger. LPL ; BB ; GC.
- 3 - 4. Le berger loin de son village se sent exilé. LPL.
- 3 - 5. Le berger déplore de ne pouvoir participer comme les autres jeunes gens, aux ébats amoureux et y voit la preuve d'une inégalité de sa condition. BB.

Il convient de faire apparaître dans ce chapitre l'énumération des divertissements constituant des remèdes contre la solitude.

- 3 - 6. Le chant ou la composition de chansons. LPL, BB, GC.
- 3 - 7. La musique, et dans le cas de nos pères, la pratique de l'instrument appelé "clari", sorte de hautbois. LPL.
- 3 - 8. La pipe. LPL.

4 - La vie sociale.

L'étude de la *Chanson des Bergers de Gazost* nous a montré le rôle important que joue, dans la psychologie du père, la nostalgie de la vie sociale : ce sentiment contribue à rendre plus lourdes les heures de solitude, surtout lorsque celles-ci sont provoquées par les intempéries (Voir dans le catalogue les rubriques correspondantes).

La vie sociale, pour le père, est représentée avant tout, par la vie au village.

- 4 - 1. Vie au village, source de divertissement. LPL.
- 4 - 2. Il faut descendre à Gèdre. LPL, GC.
- 4 - 3. A Gèdre, "tout luit" : c'est cette expression que LPL emploie pour parler de son village.

- 4 - 4. Les bergers se retrouvent après avoir été bloqués par l'avalanche. BB.

5 - *Le site.*

- 5 - 1. Montagne considérée comme un contrée désertique. LPL, BB.
- 5 - 2. Montagne considérée comme un "pays malheureux". BB.
- 5 - 3. Campbieil, montagne verdoyante. LPL.
- 5 - 4. Vallon du Campbieilh que le pâtre considère comme sa vraie patrie et où il souhaite de pouvoir passer toute sa vie. LPL. (BB. exprime des sentiments analogues à l'égard des montagnes de Héas).
- 5 - 5. Les pics neigeux à la blancheur éclatante. LPL.
- 5 - 6. Le quartier de Saubet. GC.
- 5 - 7. Sausset et l'Estibère. LPL.
- 5 - 8. Les montagnes de Héas. BB.
- 5 - 9. Les glaciers, les pics et les abîmes. BB.
- 5 - 10. Les monts argentés. LPL.
- 5 - 11. Les montagnes d'azur. LPL.

6 - *La cabane.*

La demeure du pâtre, à laquelle son occupant voue une particulière affection : il s'y abrite avec ses bêtes, y travaille. C'est aussi la "cellule" où il rêve et médite sur son sort, surtout lorsqu'il y est retenu prisonnier par le mauvais temps.

- 6 - 1. La cabane assimilée à un ermitage. LPL, BB.
- 6 - 2. La cabane refuge et aussi prison des bergers durant la mau-

vais temps. LPL, BB.

6 - 3. Adieux à la cabane qu'on va quitter à l'époque du retour au village. LPL.

6 - 4. L'humble cabane. GC, LPL.

6 - 5. La jolie cabane. LPL.

7 - *Les eaux.*

7 - 1. Clarté, pureté et murmure du ruisseau. LPL.

7 - 2. Les eaux bruyantes. LPL.

7 - 3. Les cascades. BB., LPL.

7 - 4. Le gave. BB.

7 - 5. Les torrents qui sortent des amas de neige et font croître des multitudes de fleurs. LPL.

8 - *Les animaux*

a) *Animaux familiers.*

Si curieux que cela puisse paraître, il n'est jamais question des chiens dans les oeuvres des chansonniers de Gèdre. Le seul quadrupède, familier de l'homme qu'on y rencontre est le chat de Louis Porte-Labit.

8 - 1. Le chat Pyrène. LPL

b) *Les troupeaux.*

8 - 2. Le pâtre exhorte ses bêtes à paître en liberté dans la montagne. LPL!

8 - 3. Les brebis surprises par la neige et la gelée. LPL.

8 - 4. Tristesse résignée des bêtes (qui est mise en parallèle avec celle de leur gardien). LPL.

8 - 5. Le retour du troupeau au village. LPL. (qui, à ce sujet, fait part, dans l'une de ses chansons, de la fierté que retire le pâtre de la belle apparence de ses bêtes).

c) *Animaux sauvages.*

8 - 6. L'isard. LPL, BB. (LPL fait de cet animal le symbole de la vie libre).

8 - 7. Le vautour. LPL.

8 - 8. L'hirondelle. LPL, BB. (A plusieurs reprises évocation du départ des hirondelles et par conséquent de la fin de la belle saison dans LPL).

8 - 9. L'alouette. LPL. (qui la représente comme la messagère du beau temps).

8 - 10. Divers : oiseaux non déterminés, papillons, etc... Il s'agit de ces inévitables "oiseaux charmants" et autres créatures que l'on retrouve dans toute composition pastorale et dont les chansonniers béarnais, en particulier, font un usage massif. Les chansonniers de Gèdre, surtout LPL, font souvent allusion au gazouillis des oiseaux.

9 - *Les plantes.*

9 - 1. Le serpolet. LPL.

9 - 2. Le rhododendron. LPL.

9 - 3. L'ormeau. BB.

9 - 4. La jonquille. LPL.

9 - 5. Le thym. LPL.

9 - 6. Fleures indéterminées, parure des prés. LPL.

9 - 7. La verdure. LPL, BB.

10. *Le beau temps.*

Voir remarque en tête du chapitre *intempéries et fléaux naturels.*

Voir également le chapitre *L'heureux berger.*

- 10 - 1. Le soleil ranime la nature. LPL.
- 10 - 2. Les bienfaits de la déesse Flore. LPL.
- 10 - 3. L'éveil de la nature. BB.
- 10 - 4. Le zéphyr et la venue du printemps. LPL.
- 10 - 5. Retour du beau temps associé au retour de la joie amoureuse. LPL.
- 10 - 6. Joie de garder les troupeaux avec le beau temps. LPL.
- 10 - 7. Beauté de la nuit étoilée. Lune claire et souriante. LPL.
- 10 - 8. Le riant automne. LPL.
- 10 - 9. Le ciel pur. LPL.
- 10 - 10. Le beau temps invite au chant. LPL, BB.

11 - *Intempéries et fléaux naturels.*

Il s'agit là, nous l'avons vu, du plus grave sujet de souci pour le pâtre. Aussi, ne faut-il pas s'étonner si cette rubrique, du point de vue statistique, l'emporte sur les autres. Plusieurs des thèmes qui s'y trouvent recensés (du n° 8 au n° 16) sont explicitement mis en rapport par les auteurs, avec cette partie du cycle des saisons qui comprend la fin de l'automne et l'hiver et qui constitue, pour les Pyrénéens, une période particulièrement dure. (parallèlement, les thèmes rela-

tifs au beau temps vont souvent de pair, chez nos chansonniers, avec des évocations de printemps, de l'été ou du début de l'automne).

11 - 1. L'avalanche (c'est visiblement le fléau le plus redouté, dont la menace amène une obsession de l'engloutissement). LPL, BB.

11 - 2. La neige et les amas de neige ou "congères". LPL, BB.

11 - 3. La brume. LPL, GC.

11 - 4. L'eau gelée. LPL.

11 - 5. Le vent et les tourbillons. LPL, GC (BB, dépeint les ravages causés à la faune et à la flore : arbres déracinés, poissons étouffés).

11 - 6. La pluie. LPL.

11 - 7. Le froid avec ses manifestations : gelée, bise...etc.. LPL, BB, GC.

11 - 8. Rudesse de la brume flétrissant les fleurs d'automne. Crainte que doivent avoir les pâtres de cette brume. LPL.

11 - 9. Les brebis surprises par la neige et la gelée. LPL.

11 - 10. Mauvais temps qui vient troubler le bonheur des pâtres. LPL.

11 - 11. Barbe grise de Saturne. LPL.

11 - 12. Craintes provoquées par l'approche de l'hiver. LPL, GC. Notons à ce propos que LPL et GC usent volontiers pour dépeindre l'hiver et sa température, du procédé des correspondances colorées : l'hiver noir, noire saison, sombre température.

11 - 13. Oiseaux enfuis. LPL, GC.

11 - 14. Branches effeuillées. LPL, GC.

- 11 - 15. Fleurs fanées. Herbe desséchée. LPL, GC, BB.
- 11 - 16. Fontaines à sec. GC.
- 11 - 17. Les pâtres et leurs bêtes doivent quitter la cabane ou l'estivage, descendre au village et prendre leurs quartiers d'hiver. LPL, GC.
- 11 - 18. Longueur de l'hiver. LPL, BB.
- 11 - 19. Les pâtres confinés dans leurs cabanes pendant l'hiver, alors que le mauvais temps fait rage. LPL, BB.

Catalogue des oeuvres des poètes-chansonniers de Gèdre.

Comme nous l'avons déjà signalé, les oeuvres des poètes-chansonniers de Gèdre ont été transcrites - le plus souvent par des membres de leurs familles - dans des cahiers où figurent également des compositions diverses (pièces en gascon locales, régionales ou appartenant au folklore général ; répertoire "pyrénéiste" de langue française du type *Montagnes Pyrénées* d'Alfred Roland ; hymnes patriotiques et chansons sentimentales, voire érotiques, en français également ; canards... etc...).

Plusieurs de ces cahiers nous ont été communiqués. Ils sont désignés par les sigles suivants :

- G 1 : cahier de Christiane Porte, de Gèdre.
G 2 : cahier de Rose Porte, de Gèdre-Dessus.
H : cahier de Jean Bordère, de Héas.

(Rose Porte et Christiane Porte sont respectivement la fille et la petite-fille de Louis Porte-Labit).

Par ailleurs le journal de Louis Porte-Labit est désigné par JLP.

Pour chacune des pièces recensées, l'existence d'une transcription dans un ou plusieurs des documents ci-dessus énumérés, est indiquée par la présence du ou des sigles convenus.

En règle générale, nous retenons les titres attribués par les auteurs. Quand il n'y a pas de titre, la pièce est annoncée par son premier vers entre guillemets. Les variantes de titre sont bien entendu données. Il est également fait mention de la langue employée par l'auteur.

Lorsque la pièce a été enregistrée au magnétophone par nos soins, nous l'indiquons à l'aide de la lettre M suivie de la date d'enregistrement et du nom de l'exécutant.

A la suite de cette série de références, nous procédons à une brève analyse de la pièce et nous établissons la liste des thèmes qui y sont contenus : les thèmes sont désignés par les matricules chiffrés qui leur sont affectés dans le catalogue thématique et ils sont énumérés dans l'ordre où l'auteur les a utilisés.

I) Oeuvres de Louis Porte-Labit.

1° - *Canson du Campbieil* (G1 ; G2 ; JLP ; H).

Titre : *Canson G1 ; Canson du Campbieil G2 ; Canson JLP Gascon.*

M 17/11/59 Germaine Crampe.

Voir ci-dessus l'étude spécialement consacrée à cette pièce (*En som d'ua montanha, en un endret desèrt*).

5 - 1 ; 6 - 2 ; 3 - 1 ; 4 - 1 ; 3 - 6 ; 3 - 2 ; 3-3 ou 6-1 ; 3 - 4 ; 11 - 3 ; 11 - 4 ; 11 - 1 ; 8 - 1 ; 8 - 4 ; 1-1 ; 1 - 2 ou 10 - 5.

2°)- *Au Bergères du Campbieil* (G1, G2, H).

Titre : *Grotescoïvis G2 ; Salut Campbieil H Français*

Texte : H a un couplet qui n'est pas dans G1. Le couplet 7 de G2 correspond au couplet 4 de G1.

M 17/11/59 Germaine Crampe.

L'auteur célèbre la montagne du Campbieil à l'approche du printemps. Il dépeint le réveil de la nature et invite les jeunes gens à offrir des fleurs à leurs bien-aimées. Quant aux jeunes filles il les convie à venir le soir chanter "sous les ormeaux" en compagnie de leurs amis.

5-3 ; 5-10 ; 9-6 ; 5-4 ; 10-1 ; 5-5 ; 10-2 ;
8-10 ; 7-1 ; 8-10 ; 10-4 ; 1-11.

3° - *Aux Bergers du Campbieil* (G1, G2, JLP ; H).

Titre : *Aux Bergers du Campbieil* G2 ; même titre dans G1 qui orthographie *Cambieil*.

Pas de titre dans JLP.

Cansou dès z'arroubadas H.

Gascon

M 17/11/59 Germaine Crampe.

De jeunes aides-bergers (gasc. *arrobadians* - cf: introduction à la *Chanson de la Blonde*) se réjouissent de leur sort heureux ; le contentement qu'ils éprouvent leur vient du beau temps, et cette disposition leur fait aimer encore davantage le pays où ils vivent. Mais les meilleures choses ont une fin: l'arrivée du mauvais temps et des brumes d'automne met un terme à leur joie de vivre et à leurs ébats dans les montagnes. Le moment est venu de gagner le village. Et les jeunes bergers doivent se souvenir qu'il faut craindre la brume d'automne.

2-1 ; 10-2 ; 9-7 ; 10-1 ; 10-10 ; 8-9 ; 2-5 ;
8-2 ; 5-7 ; 9-1 ; 2-2 ; 2-3 ; 11-8 ; 11-15 ;
11-9 ou 8-3 ; 11-17 ; 11-8 ;

4° *L'automne à Estibère Bonne* (G1, JLP).

Titre : *L'automne à l'Estibère Bonne* G1 (mais le l' de Estibère est d'une main et d'une encre différentes).

L'automne à Estibère Bonne JLP.

Français

M 17/11/59 Germaine Crampe.

Le poète décrit l'enchantement que lui procure un automne particulièrement clément dans le quartier d'Estibère-Bonne (pour la localisation voir notice biographique consacrée à l'auteur). Mais l'hiver arrive et le poète doit prendre congé des lieux où il a goûté des journées si heureuses.

10-8 ; 8-6 ; 8-7 ; 5-7 ; 11-11 ; 11-12.

5° - *Les Adieux des Bergers* (G1, G2; JLP; H).

Titre : *Les Adieux des Bergers* (G1 et JLP).

Pas de titre dans G2 et H.

Texte : H n'a que les couplets 1 et 2 et les deux premiers vers du couplet 3.

Gascon

M 17/11/59 Germaine Crampe.

Le poète s'adresse à l'alouette qui ne vient plus le matin lui annoncer le beau temps; aux hirondelles et aux papillons qui sont "si aimables pendant l'été". C'est que l'hiver est venu, avec son cortège de désagréments: la branche a perdu ses fleurs et la tristesse envahit la nature. Il ne reste plus qu'à descendre à Gèdre où "tout luit". Néanmoins le poète ne quittera pas sa cabane où il se distraira en fumant sa pipe et en jouant du hautbois.

8-9 ; 8-8 ; 8-10 ; 11-13 ; 11-14 ; 11-12 ; 11-16 ou 4-2;
4-3 ; 3-3 ou 6-1 ; 3-8 ; 3-7.

6° - *Au Campbieil* (G1, G2).

Titre : *Aux cambieil* (sic) G1 ; *Au Campbieil* G2.

Gascon

M 17/et 18/11/59 Germaine Crampe.

Voir ci-dessus l'étude consacrée à la pièce (*En som d'ua montanha escura*).

2-5 ; 11-17 ; 9-4 ; 11-15 ; 8-6 ; 8-10 ; 11-17 ;
6-3 ; 8-5 ; 1-12.

7° - *Dūs Amourous* (G1, G2, H).

Titre : *Dūs Amourous* G1 - *Dus Amourous* G2.

Chanson Mon.... (lettre illisible après le
n) H.

Gascon.

M 18/11/59 Germaine Crampe. Enregistré également en 1956
à Esquièze (C^{ton} de Luz) par Mlles C. Marcel Dubois et M.
Andral, au cours de leur mission effectuée pour le compte
du *Service d'Ethnomusicologie du Musée National des
Arts et Traditions Populaires*, avec la voix de M. Jean
Paquet : couplet 5 manque.

Une jeune fille dont l'amoureux est venu en permission se
plaint de ne recevoir aucune visite. C'est donc elle qui
ira au devant de son ami : si elle ne le trouve pas, elle
le cherchera pendant tout le printemps. Ce berger qui garde
les moutons dans le pré, ne serait-ce pas lui ? Est-ce
la peur du froid et de la brume qui l'empêche de venir
retrouver sa bien-aimée ? Il faut donc se résigner à chan-
ger les coutumes de la courtoisie.

2-6 ; 8-8 ; 11-18 ; et d'une manière générale 1-6.

8° - *Dūs Amourous* (G1, G2)

Titre : *Dus Amourous* G1 et G2.

Gascon.

M 18/11/59 Germaine Crampe. A signaler en outre un frag-
ment recueilli à Sazos (C^{ton} de Luz) de Borderolles Pier-
re, 22 ans, le 16/10/59.

Des jeunes gens dansent dans une maison de Gèdre, un soir
d'hiver où le temps est particulièrement mauvais. La fil-
le de la maison aperçoit par la fenêtre son galant : elle
va le rejoindre, après avoir abandonné son cavalier. Les
deux jeunes gens se réfugient dans une chambre, mais ils
sont surpris par le maître de maison : le garçon est obli-
gé de sauter par la fenêtre, mais heureusement il a nei-
gé : sa chute est ainsi amortie. Le héros de cette aven-

ture se plaint amèrement d'avoir été si brutalement séparé de sa bien-aimée et conseille qu'on prenne garde aux "barbes grises", ennemies de l'amour.

Cette chanson échappe en grande partie au genre pastoral proprement dit : cependant nous avons tenu compte de son existence, dans le catalogue thématique (voir n° 1-5 et 1-10).

9° - *La poésie* (G1, G2 et JLP).

Titre : *La poésie* G1, G2 et JLP.

Français

Dans cette composition, Louis Porte-Labit dit, une fois de plus, l'amour qu'il porte aux montagnes de son pays natal. Il célèbre le bonheur pastoral et chante celle qui l'attend au village. Mais le moment est venu pour le poète de faire ses adieux à son cher Campbielh où il ne reviendra qu'au printemps ; en effet l'hiver est là.

La composition est très longue et les redites y sont nombreuses. Néanmoins on arrive à dégager les thèmes suivants

5-11 ; 5-7 ; 9-6 ; 9-5-4 ; 2-1 ; 1-14 ; 9-5 ; 9-1 ; 5-7-4-1 ; 11-10 ; 11-17 ; 11-2 ; 11-7 ; 6-3.

10° - "*Salut riba cheria*".

Gascon

M 24/2/60 Germaine Crampe

Encore un éloge des montagnes, du beau temps et du bonheur des bergers, une déclaration d'amour au pays natal.

2-1 ; 2-7 ; 10-2 ; 2-7 ; 2-4 ; 2-7 ; 10-2 ; 10-7-3 ; 8-10 ; 9-2 ; 5-9 ; 7-5 ; 6-4.

II - Oeuvres de Germaine Crampe.

1° - "*Adishat pastorales de Comely*" (G1).

Gascon

M 17/11/59. Voix de l'auteur.

Voir ci-dessus la présentation, le commentaire, le texte et la traduction de la pièce.

L'unité de thème de cette composition est remarquable (cf n° 1-3).

2° - "*Cantem pastorets d'este endret*".

Gascon.

M 18/11/59. Voix de l'auteur.

Un berger fait ses adieux à la montagne où il a passé sa jeunesse, à sa cabane et à ses compagnons : s'il les quitte, c'est parce qu'il a entendu l'appel de l'amour. Il doit gagner la vallée qu'habite sa promise.

A signaler dans la première strophe, des réminiscences de la *Chanson des Bergers de Gazost*.

3-6 ; 7-1 ; 7-3 ; 1-13 ; 5-6.

3° - "*Era negra sazon que s'aprèssa*".

Gascon

M 24/2/60. Voix de l'auteur.

Peinture de l'arrivée de l'hiver : la tristesse envahit l'âme de l'auteur qui se prépare à abandonner sa cabane et à revenir à Gèdre. Dans cette pièce, Germaine Crampe paraît avoir repris les thèmes favoris de son père.

11-12 ; 11-3 ; 11-5 ; 11-17 ou 4-2 ; 3-3 ou 6-1 ; 11-13 ; 11-14 ; 11-16 ; 11-15 ; 11-7 ; 6-3 ou 11-17.

III - Oeuvres de Bernard Bordère.

1° - *Chanson de la Blonde* (H).

Titre : *Chanson de la Blonde* H.

Gascon

M 28/4/60 Jean Bordère

Voir ci-dessus l'étude consacrée à la pièce.

3-6 ; 3-3 ou 6-1 ; 3-2 ; 11-7 ; 11-5 ; 11-2 ; 3-5 ; 1-4 ; 1-8 ; 1-9 ; 1-7.

2° - *L'avalanche* (H).

Titre : *L'avalanche* H.

Gascon

M 28/4/60 Jean Bordère.

Voir ci-dessus l'étude consacrée à la pièce.

5-2 ; 5-1 ; 11-18 ; 11-2 ; 11-19 ; 11-5 ; 11-1 ; 11-5 ; 4-4.

3° - *Montagnes Pyrénées* (H).

Titre : *Montagnes Pyrénées* H.

Français

M 28/4/60 Jean Bordère.

Beauté des montagnes de Héas, douceur du printemps, chants joyeux des bergers, amour du pays natal : tout cela nous est déjà familier ; le rapprochement avec Louis Porte-Labit s'impose, d'autant plus que Bordère dépeint lui aussi vers la fin de sa chanson l'arrivée de l'hiver et ses conséquences pour les pâtres. A noter la présence d'un motif religieux, le seul que nous relevions dans la production des poètes-chansonniers de Gèdre : l'auteur veut mettre à profit la vie retirée qu'il mène dans ses montagnes, pour louer "le Très-Haut". (strophes 3 et 4).

5-8 ; 5-9 ; 8-6 ; 7-3 ; 10-3 ; 9-7 ; 8-10 ; 1-2 ; 10-10 ;
5-4 ; 11-17 ; 11-15 ; 8-8 ; 11-2 ; 11-1.

4° - "*Salut mes amours*," (G1 et un fragment dans G2).

Français

M 28/4/60 Jean Bordère.

Énumération et louange des sites célèbres du Haut-Lavedan: Barèges, Gavarnie, Troumouse, etc.

Cette pièce, qui est un exemple de ce que l'on pourrait appeler la poésie touristique, ne relève pas de l'inspiration pastorale. Comme dans la précédente, on y reconnaît l'influence d'Alfred Roland et autres compositeurs "pyrénéistes" de langue française.

5° - Au cours de nos investigations, nous avons retrouvé la trace de deux pièces satiriques de Bernard Bordère.

La première concerne un incident qui avait opposé Bordère à des habitants de Gèdre-Dessus : des chèvres appartenant à ces personnes avaient pénétré dans la propriété de l'auteur, à *Souarrou* (entre Gèdre-Dessus et Héas, à proximité du pont qui enjambe le Gave de Héas). Bordère avait chassé les bêtes à coups de pierres et s'était attiré la réprobation de leurs propriétaires.

Mme Germaine Crampe à qui nous devons ces renseignements, nous donne le fragment que voici :

Trois confrères du même quartier
pour mal parler ne restent pas en
arrière,
mais celui qui ne veut pas de
discussion
n'a qu'à garder bouc et chèvres
chez lui.

Ce n'est pas pour le mal (fait aux)
chèvres
côtes et mâchoires rompues,
mais ce qu'il y a de plus pressé
(c'est) qu'ils avaient besoin d'argent
pour le marché.

Tres confrères det mèma
quartier
tà mau parlar non s'estàn
at darrèr,
mes et de qui non vien-
qui discussion
n'a qu'a ter-se et boc e
eras crabas airor.

Non de pas pet mau deras
crabas,
còstas e maishèras poda-
das,
mes çò qui g-ei de mes
pressat
qu'eyen besonh d'argent
tà 't marcat.

La seconde pièce aurait été inspirée à Bordère par une brouille générale survenue entre les gens de Gèdre-Dessus: cette situation présentait de graves inconvénients, surtout lorsqu'il y avait un décès. La coutume veut en effet, que le premier voisin du défunt règle les détails de la cérémonie, s'occupe de la maison mortuaire et accompagne les "perdants" pendant les obsèques (dans le parler de Gèdre, la personne remplissant ces divers offices est connue sous le nom de *suberòs*). Malheureusement M. Jean Bordère de qui nous tenons ce récit, ne se souvient pas de la chanson composée par son frère à cette occasion.

COMPLEMENTS

CFG I

P. 119 - Le 1er juin 1960, M. Jean Bordère (61 ans, né à Gèdre) nous a fourni à Héas une très belle version de la chanson des *Amoureux en quête et des bergers* qui présente des différences par rapport à celle de M. Broueilh CFG I, 64.

Commentaires de l'informateur. L'auteur est inconnu. L'inform. intitule la pièce *Era cançon dera 'Rribèra* (granges d'un quartier de Gèdre). "C'étaient des jeunes gens qui allaient pour des filles, dans l'Arribère. Elles n'étaient pas dans les cabanes, elles étaient descendues à la grange, chez elles : les jeunes gens ne pouvaient pas les voir. Ils trouvèrent les bergers qui étaient dans la cabane." - Q. "Se battirent-ils avec les bergers ?" - I. "Non (indigné), pourquoi, pour quel motif ? I² (femme) "On ne disait pas que c'était pour les filles, mais que c'était pour les brebis" (rire). - I. "Les jeunes gens, d'après les on-dit, étaient de Viscos (C^{on} de Luz)." - Q. "Comment avez-vous appris la chanson ?" - I. "Des uns aux autres, dans les auberges." I² a un oncle qui la chante bien souvent : il la sait mieux que les inform.

Q. "Où chantait-on ces chansons ?" - I. "A l'auberge, dans les soirées." - Q. "Entre vous, bergers ?" - I. "Oui, dans les cabanes, oui, entre bergers : l'un en chante une, l'autre une autre. Et dans les fêtes."

D'autres commentaires des inform. sont donnés en notes entre guillemets.

Approchez-vous, jeunesse,
si vous voulez entendre chanter
une chanson nouvelle
qu'on vient de composer.

Elle a été composée
pour deux jeunes amoureux ;
ils ont fait le tour de la montagne
pour aller voir leurs amours.

Aproshat-v-en, yoenessa,
s'en volet entèner à cantar
ua cançon novèla
qui-s ven de composar.

N'ei estada composada
tà dus yoens aimadors ;
n'an hèt et torn dera montanha
t'anar véyer 'res amors.

Au parc à moutons de l'Oulé¹
ils arrivent isolés ;
ils demandent l'hospitalité
à ces deux garçons.

Un jeune homme se réveille ;
il leur dit en riant² :
"C'est quelque petite brebis égarée
que vous cherchez dans ces parages.

- Une petite brebis peu "gayette"³,
nous ne pouvons la trouver ;
elle nous a fait passer la nuit en-
tière,
sans que nous puissions la rencontrer.

- Une petite brebis peu "gayette",
moi je vous l'ai vue :
dans les prés du bas
vous devez descendre.

- Dans les prés du bas
nous ne pouvons pas descendre :
le jour approche,
il faut donc bientôt s'en retourner.⁶

Adieu donc, jeunes gens,
adieu, braves bergers :
triste métier pour la jeunesse
que d'être amoureux si loin !"

Celui qui a fait le chant,
c'était un jeune garçon,
au sommet d'une montagne,
tout en gardant les troupeaux.

Par un jour de brume,
après qu'il eut dîné,
devant la cabane
il avait composé quelques strophes.

En coeylar dera Ola¹
n'arriben isolats ;
que-n demanden alòtje
à-n aquets dus mainats.

Un yoenòme que-s revelhe;²
los ne ditz tot en risent:
"Quauqu' aulheta 'sgarada
cercat per est'estrem.

- Ua aulheta pòc gayeta³,
non la podem trobar ;
que- ns a hèt passar 'ra
net entiera
sense poder l'arrencontrar

- Ua aulheta pòc gayeta,
yo la-ve vdi espiar⁴ :
enes prats dera 'Ribèra⁵
qu'avet à devarar.

- Enes prats dera 'Ribèra
n'i podem pas devarar ;
et dia que s'apròshe,
s'en cau donc leu tornar.⁶

Adishat donc yoenòmes,
adishat braves pastors :
triste mestier dera yoe-
nessa,
tan loenh hèr de l'amor!"⁷

Et qui n'a hèt la canta
n'ei estat un yoen garçon,
en som d'ua montanha,
tot en estant pastor.

Per un dia de brumera,
e des qui n'ò disnat,
ievant era cabana
quauques versets n'èi
composats.

NOTES

1 - < * ÕLA (Ronjat II, 149). Les sens primitif de "pot" est courant dans toute la Gascogne sauf en haute Bigorre (v. ALG III, 732, 733) où le mot s'est spécialisé dans une valeur topographique figurée : "cirque de montagnes, cuvette collectant les eaux". Toponyme très fréquent dans la zone intra-pyrénéenne centrale (v. Rondou *Bulletin pyrénéen* 145, p. 303 ; 146, p. 337). C'est entre autres la désignation usuelle en gascon des cirques de Gavarnie et de Troumouse (en réalité *ulo dé trémuzo*). - L'application topographique de ÕLLA est d'ailleurs attestée un peu partout dans les montagnes du domaine gallo-roman : v. Vincent *Les noms d'objets creux comme noms de lieux* (Mél. Dauzat p. 392).

2 - "Il était au courant de l'affaire".

3 - "Noire avec un peu de blanc à la tête".

4 - Voir L. Marquèze-Pouey *L'auxiliaire aller dans l'expression du passé en gascon* (*Via Domitia* II p. 112-121), et ici p. 83 n. 14.

5 - "Bas-fond".

6 - I² "Ils ne voulaient pas se laisser voir".

7 - Il y a certainement intervention au lieu de *tan loènh de hèr l'amor*.

CGF II

P. 5 - Dans la transcription musicale des phonogrammes, M. Jacques Allières, assistant à la Faculté des Lettres de Toulouse, nous a apporté une aide précieuse.

P. 103 - Un ami de Porte-Labit et un ami de Pierre de Seubère (v. p. 77) se rencontraient à l'auberge et s'apprenaient mutuellement les chansons des deux compositeurs (information recueillie à Gèdre le 1/10/60).

P. 108. - On appelait fréquemment *Pyrène* les gros chiens pyrénéens (v. CGF I p. 14 § 19). (Information recueillie à Oustéen Castelloubon le 30/9/60 d'une jeune institutrice née à Ousté et y exerçant ; comme épreuve de musique à son C.A.P., elle avait présenté la chanson de Porte-Labit *En som d'ua montanha* (p.105), apprise de ses parents par tradition orale ; elle n'en connaissait ni l'auteur ni la provenance locale exacte, et pensait que *Pyrène* était un chien).

Pyrène était un énorme et féroce matou, qu'on avait vu se battre victorieusement contre un renard (Mme Crampe et ses soeurs ; Gèdre 1/10/60).

Les Pyrénéens en estivage (granges foraines, cabanes de bergers) amènent en altitude divers animaux domestiques en plus du bétail : poules, chats, etc. Nous avons effectivement vu un joli minet le 1/10/60 à la grange de l'Estartet, jadis demeure du chat *Pyrène*.

P. 146 - Au moment de mettre sous presse, nous sommes informés de la parution du livre de Mlle Jacqueline Duchemin, professeur à la Faculté des Lettres de Poitiers : *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie. Tome I : Hermès et Apollon* (379 p. ; Paris, Les Belles Lettres, 1960). Bien que nous ayons été contraints de prendre trop rapidement connaissance du contenu de ce livre, nous avons pu néanmoins nous convaincre de l'intérêt que présentent pour nous les recherches de son auteur. Mlle Duchemin, si elle s'occupe avant tout de la mythologie et de la poésie du monde grec qui lui est si familier, étend aussi son enquête à d'autres civilisations tant anciennes que modernes : hébraïque, indienne, mésopotamienne, basque, provençale notamment.

Nous n'avons pas la prétention de fournir ici une analyse du riche travail de Mlle Duchemin. Qu'il nous suffise d'énoncer les grandes idées qui l'ont guidée dans ses investigations sur les "origines pastorales de la poésie".

Tout semble montrer que dès le début l'art musical (au sens large, celui où l'entendaient les Grecs) et l'activité pastorale sont unis par les liens intimes, des liens de nature et de fait. Comment concevoir de tels liens ? "Les bergers surtout n'ont pu ne pas entendre au fond de leur âme le mystérieux appel

des voix de la nature... Ce sont eux en effet à qui leur forme de vie laisse, au sein d'un travail solitaire, les longs loisirs nécessaires pour écouter et contempler". La lecture de ces lignes de Mlle Duchemin nous fait songer à cet état de "disponibilité" dont nous-mêmes parlions plus haut à propos de nos pâtres de Gèdre, à ces thèmes que nous avons groupés sous les rubriques "L'heureux berger", "Le beau temps", et même "La solitude".

Dès lors, le berger qui, de par son existence, est plus à même que quiconque d'appréhender intimement les choses de la nature, ne se contentera pas "d'écouter", mais cherchera aussi à "imiter". C'est ainsi qu'il faut imaginer les premiers essais dans le maniement de la matière sonore et c'est aux bergers qu'il faut les attribuer. La découverte des instruments et l'utilisation de la voix humaine à des fins d'expression poétique chantée sont le naturel prolongement de ces tentatives.

Et il est aussi normal que "ces pasteurs des temps anciens, quand ils se sont décidément représenté les dieux sous forme humaine, aient rapporté à eux tous les fondements de l'existence pastorale depuis la domination sur les espèces domestiques jusqu'à l'invention des arts qui étaient au cours des temps venus embellir leur vie". Ainsi s'expliqueraient les traits prêtés par la mythologie à un Hermès et à un Apollon, le premier "dieu des pasteurs arcadiens, mais aussi de la lyre", le second "dieu de la musique et maître de l'inspiration poétique, mais aussi un dieu des troupeaux". L'auteur insiste beaucoup sur ces deux divinités, sur la rivalité qui les oppose, et aussi sur le parallélisme de leurs caractères : en tout cas une étude un tant soit peu poussée de leur physionomie confirme une présomption, déjà forte, sur l'identité fonctionnelle, à l'origine, du pasteur et du musicien". D'autre part, on doit voir en ces dieux comme la figuration des conducteurs de ces immenses troupeaux dont la marche allait de pair avec les grandes migrations humaines : de ce point de vue, Mlle Duchemin se livre à des comparaisons fort suggestives entre les Dieux-pasteurs de la Grèce et les patriarches bibliques.

Mlle Duchemin est bien entendu amenée à se préoccuper de ce qu'elle appelle le pouvoir et le savoir du berger : science des plantes, médecine populaire, rites magiques, etc., qui comptent également, on le sait, parmi les activités des fameux Dieux-pasteurs.

Les mêmes dieux, au moment où s'opère le passage de la vie nomade à la vie sédentaire, échangent leur rôle de conducteur de troupeaux, et donc de peuples, contre celui de civilisateurs : c'est ainsi qu'Apollon devient logiquement un fondateur de cités, tandis qu'Hermès "demeuré plus agreste continue d'être adoré comme traceur de routes et protecteur de ceux qui les parcourent" (et son intervention ne se limite pas aux itinéraires terrestres, puisque dans l'au-delà il est le guide des âmes).

Nous n'entrerons pas dans le détail du débat depuis longtemps institué entre les savants sur l'origine géographique d'Hermès et d'Apollon. Mlle Duchemin est favorable à la thèse selon laquelle ces divinités viendraient d'Asie et auraient suivi les mêmes chemins que les espèces domestiques, à mesure que celles-ci se propageaient vers l'ouest.

En ce qui nous concerne, la mise en évidence du lien art musical et poétique - vie pastorale est faite pour nous séduire : les faits que nous présentons dans notre propre étude vont, à notre avis, absolument dans le sens de la proposition fondamentale de Mlle Duchemin.

Et on doit louer la pertinence avec laquelle l'auteur traite des problèmes d'archéo-civilisation : Mlle Duchemin, chaque fois qu'il le faut, invoque comme nous l'avons déjà dit, des exemples pris dans diverses sociétés pastorales : citons celles qui nous sont particulièrement proches : le pays basque (dont l'auteur est originaire), la Provence.

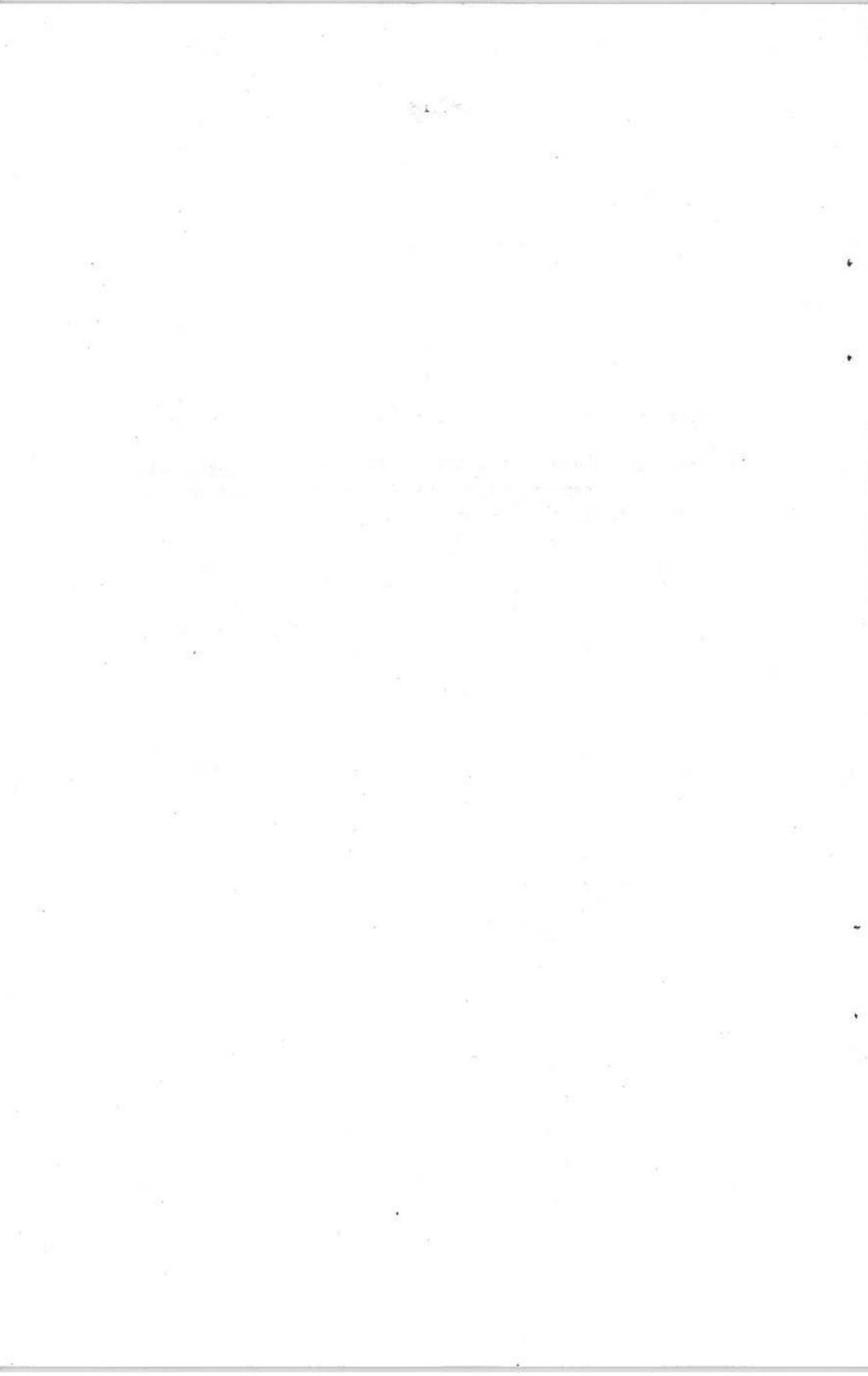
Le livre que nous avons examiné est une contribution précieuse à la peinture de ce "pueblo rústico y pastoril universal" dont parlait naguère le regretté Violant i Simorra. C'est avec beaucoup de joie que nous y avons retrouvé les concerts de sonnailles, la cabane où s'abritent les pâtres et les cris qu'ils se lancent dans les pentes, le travail du bois, les troupeaux en marche que nos Pyrénées gasconnes nous ont rendu si chers. Et nous formons le voeu de pouvoir quelque jour, au gré de nos trouvailles, cerner la trace de l'Hermès et de l'Apollon qui les premiers apportèrent à nos montagnes lavedanaises cette civilisation dans l'intimité de laquelle nous venons de vivre une année si exaltante.

RECTIFICATIONS

CFG I

P. 3 ligne 9 : au lieu de *simultanément*, lire *l'année suivante*.

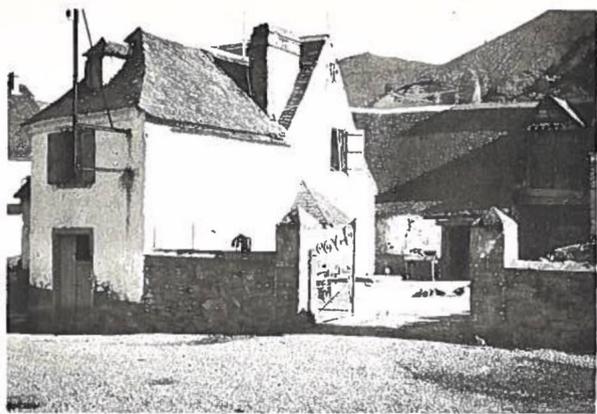
P 11 ligne 10 : Le nom *Casnavet* est bien attesté dans l'anthroponymie des Hautes - Pyrénées (renseignement dû à M. le Dr Loubet, de Tarbes).



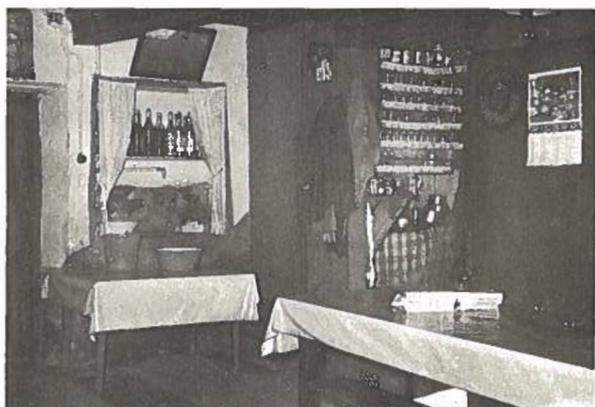
Vue partielle de la Vallée
de Castelloubon : au premier
plan Cheust, au deuxième
Juncalas. A gauche sur la hau-
teur, Ousté.



Le site de la "Sarra" : au
premier plan la scierie, au deu-
xième la cantine.

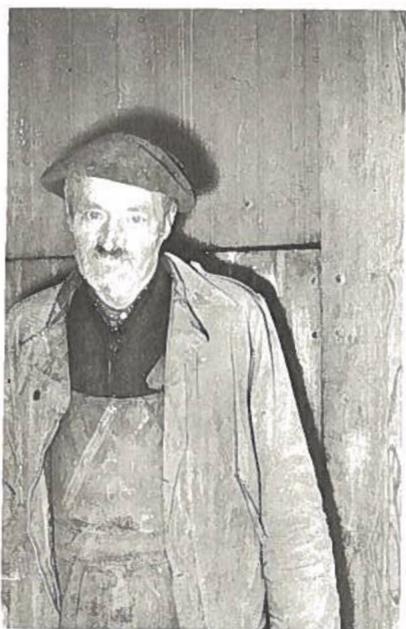


L'Auberge Galan à Gazost.



Intérieur de l'auberge Galan

à Gazost.



M. Tirat à Arrens.

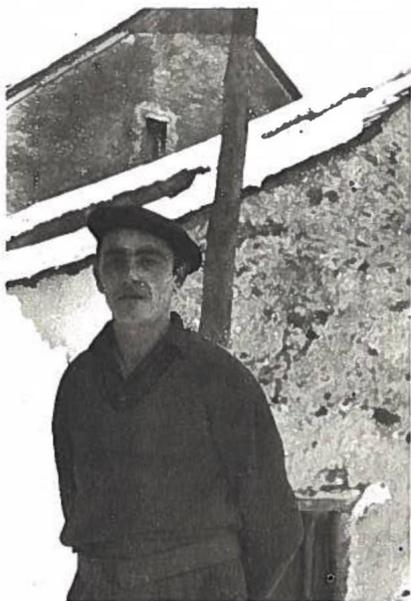
Mme Baranne à Ayros-

Arbouix.



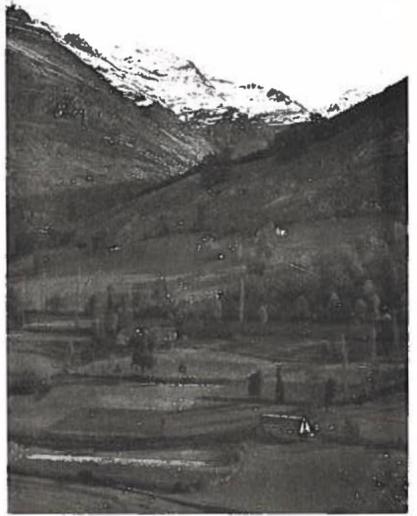
Mme Malibert à Bun.

M. Michel Soubervielle à
Betpouey.



Vue partielle de Gèdre-Dessus:
au premier plan, la maison de Ger-
maine Crampe.

On distingue au deuxième plan
le commencement du vallon de
Campbieilh.

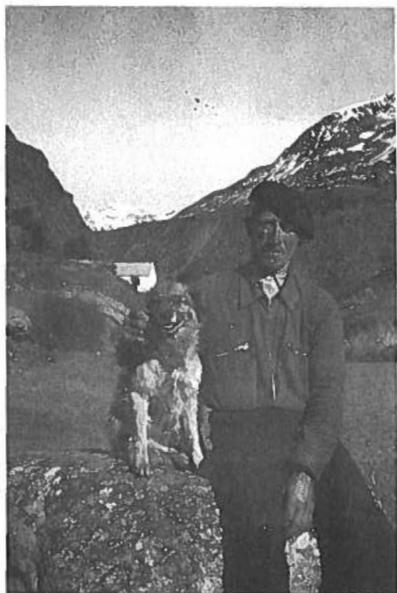


Maison natale de Louis
Porte-Labit à Gèdre-Dessus.

Cabane de Louis Porte-Labit au
Campbieilh (c'est la fameuse cabane
de l'Estartet dont il est question dans
les oeuvres du poète-chansonnier De
Gèdre-Dessus).



Mme Germaine Crampe à
Gèdre-Dessus.



M. Bordère à Héas.

Tous les clichés sont de P. Paul et fils, photographes à Argelès-Gazost sauf celui de la cabane de Louis Porte-Labit au Campbieill qui est de Ravier.

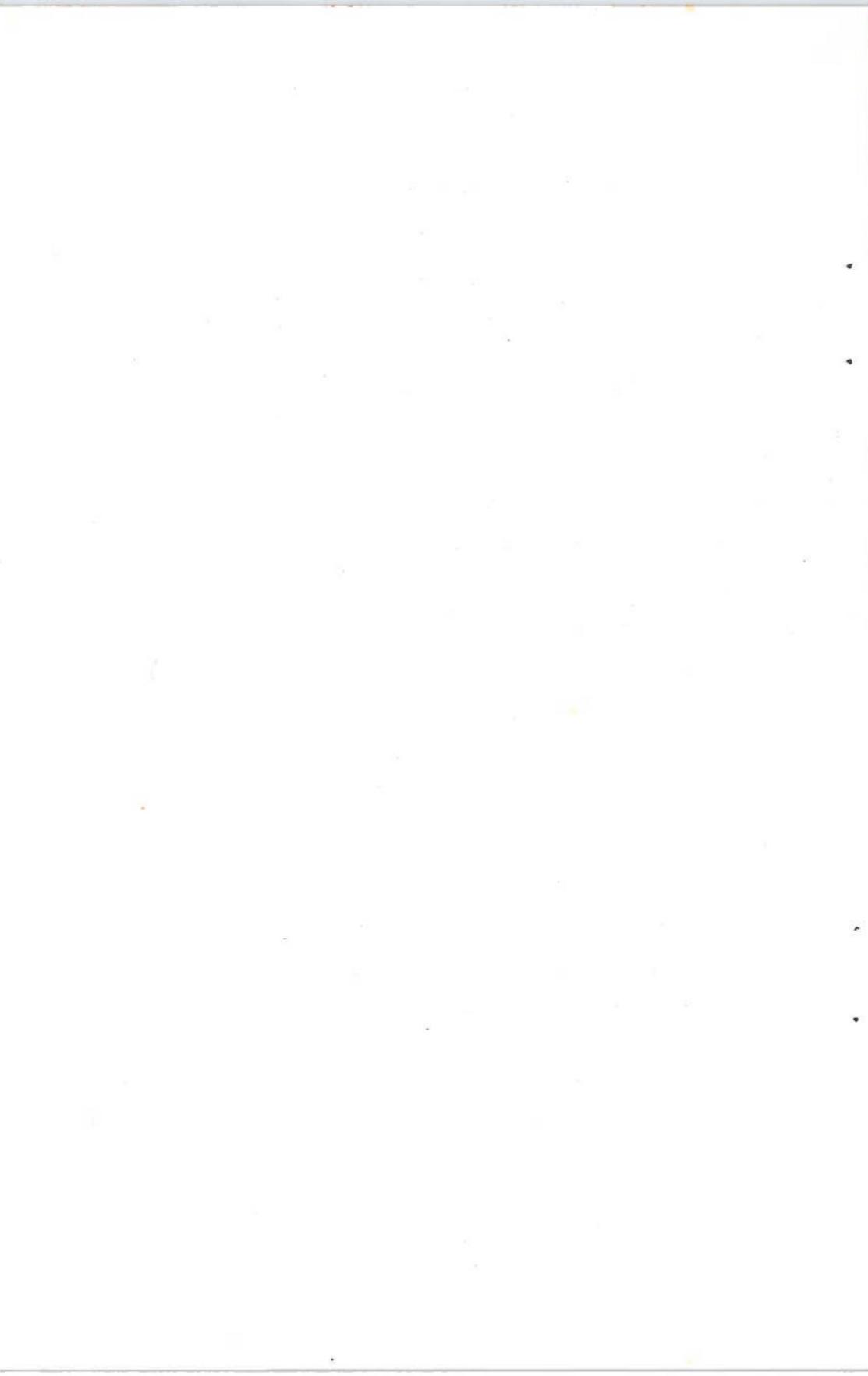
Chants folkloriques de création locale récemment découverts

dans les Pyrénées

2ème série

T A B L E D E S M A T I E R E S

Avertissement.....	2
<i>La chanson des bergers de Gazost</i>	6
<i>Yoenessa dera vath</i>	48
<i>La chanson de Yoan Mïeyet</i>	58
<i>L'entremetteuse Migueta</i>	65
<i>La chasse d'Esquièze</i>	76
<i>Un foyer de composition de chansons pastorales</i>	86
Louis Porte-Labit	94
Germaine Crampe	119
Bernard Bordère	127
Réflexions sur la composition pastorale	146
Catalogue thématique	154
Catalogue des oeuvres des poètes-chansonniers de Gèdre	164
Compléments	173
Photographies - cartes.	



**FABRICATION ET UTILISATION D'UNE BARATTE
EN PEAU DE BREBIS A VIELLA (Htes-Pyr.)**

EN 1960

par

Marcel BOULIN

Conservateur du Musée de Tarbes

FABRICATION ET UTILISATION D'UNE BARATTE
EN PEAU DE BREBIS A VIELLA (H. Pyr.) EN 1960.

Les notes consignées ci-après résultent d'observations faites les 15 - 16 et 19 septembre 1960 dans la maison Guilhembet à Viella, canton de Luz (Hautes-Pyrénées).

L'informateur-exécutant en a été Monsieur Auguste Armary, âgé de 65 ans, qui dirige une exploitation agro-pastorale en pleine activité, qu'il met en valeur avec ses fils âgés de 25 à 40 ans et dont les bâtiments d'exploitation s'étagent depuis Viella (bourg) alt. 650 m. où se trouve l'habitation permanente ; jusqu'à une grange située sur la commune de Sers à 1 200 m. d'alt. env. ; avec en intermédiaires, deux granges situées à 700 m. d'alt. env. sur la commune de Viella.

Nous avons retrouvé dans les informations données par M. Auguste Armary et dans les gestes qu'il effectua devant nous en septembre 1960, lors de la fabrication d'une "boule" de beurre, nombre de faits relatés par Alfons Th. Schmitt dans son ouvrage paru en 1934 à la suite d'observations qu'il fit en 1927 et 1929 (1).

Afin de contribuer, pour la technologie tout au moins, au complément de cette remarquable étude, nous relèverons, au cours de la présente description, les quelques différences existant entre les observations de 1960 et celles de 1927-29. Il est à noter que ces dernières se préoccupaient, sur le plan technologique, principalement de la technique d'utilisation.

Par contre nous ne noterons pas les similitudes ou faits identiques relevés à 30 ans d'intervalle, ceux-ci étant par trop nombreux.

Il y a lieu de préciser que Viella n'a pas été l'un des points d'observation de Schmitt, mais, étant donné la proximité de Barèges et de Luz (observés par Schmitt) pour ne citer que les deux plus proches, les comparaisons peuvent s'établir et les informations de 1927-29 et celles de 1960 peuvent par cela se compléter.

On n'a jamais utilisé d'autre type de baratte dans la maison Guilhembet ; on connaît la baratte en tôle de fer (que l'on utilise suspendue, à Gavarnie par exemple) ainsi que la baratte en bois ou en tôle de fer, qui, posée, possède un batteur vertical en bois, mais on estime que ces derniers types sont plus fatigants à utiliser que la baratte en peau (2), et que d'autre part la crème jaillit par le bouchon, salissant alentour.

Par ailleurs M. Auguste Armary estime que le beurre est plus rapidement fait à l'aide de la baratte en peau (3). Ses fils (âgés de 25 à 40 ans) connaissent et pratiquent la technique de fabrication et celle d'utilisation de la baratte en peau. De la même manière que leur père ils en apprécient les avantages sans envisager en aucune façon l'adoption d'un autre matériel (4).

Il y a toujours une baratte en peau en service dans la maison Guilhembet ; une réserve de 8 peaux se trouvait en septembre 1960 dans l'atelier familial (pièce située à R. de C. et symétrique à la cuisine) ; ces peaux, de dimensions diverses, sont destinées à être façonnées en barattes au fur et à mesure des besoins de l'exploitation, en remplacement des barattes usagées.

La baratte en peau est utilisée à Viella (habitation permanente), mais aussi quelque fois dans la grange de Sers. C'était surtout autrefois que l'on utilisait la baratte en peau dans la grange d'altitude ; actuellement elle est plus généralement montée à la grange pour transporter la crème depuis ladite grange jusqu'à l'habitation de Viella, transport effectué sur un bât à dot de mulet (2 h 30 de marche).

La baratte en peau, en tant que récipient de transport, est, à la maison Guilhembet, préférée au bidon en fer étamé assez répandu actuellement dans la région.

FABRICATION DE LA BARATTE

Pour faire une baratte de dimensions courantes, il convient d'utiliser une peau de brebis ou de mouton âgé de 2 à 4 ans.

Il est toutefois confectionné des barattes de plus petites dimensions avec des peaux d'agneaux : celles-ci sont alors utilisées lorsque la quantité de beurre est inférieure à 300 ou 400 grs.

L'ovine doit être écorché de la même manière que l'on écorche habituellement un lapin, c'est-à-dire sans en fendre la peau ; celle-ci forme donc un récipient sur lequel ne se trouvent que les orifices des quatre pattes, du cou, de l'anus.

La peau retirée de l'animal se présente donc le poil en dedans (5). Pour enlever ces poils, on les enduit d'une bouillie formée d'eau tiède et de cendre de bois. Pas d'essence de bois spéciale, mais la cendre doit provenir d'un feu de bois "ouvert" (cheminée traditionnelle) et non d'un feu de bois "fermé" (par exemple le fourneau du type "le Bigourdan", en fonte). On se souvient de cas où les opérations de débouillage n'avaient pas réussi pour cause d'emploi de cendre de bois provenant de tels fourneaux.

On enduit l'intérieur de la peau avec cette bouillie et on la laisse ainsi un laps de temps allant de 1/2 journée à 2 jours, après avoir copieusement remué la bouillie restant dans le fond de la peau.

Alors, en enlevant la bouillie, on enlève du même coup les poils qui s'y sont agglutinés, réalisant ainsi le débouillage.

Cette opération de traitement de la fleur de la peau se fait traditionnellement, dans la famille Armary, après la pleine lune, faute de quoi "les vers se mettent dans la peau"(6).

Si la peau a séché avec la cendre à l'intérieur, elle est humidifiée. Puis elle est retournée ; la fleur de la peau se trouve donc alors à l'extérieur ; on vérifie que tous les poils ont bien été enlevés, on rince vivement à l'eau claire.

On ligature, avec des ficelles, toutes les ouvertures sauf une, celle par laquelle on opérera le gonflage. Ce gonflage à la bouche s'effectue sans l'aide de tuyau ou autre ustensile. La peau gonflée, on ligature avec une ficelle la dernière ouverture. On suspend la peau, on la date (l'année est inscrite en chiffres arabes) avec un tison.

La première phase de fabrication est terminée; la peau sera ainsi conservée dans l'atelier, suspendue, pendant au moins un an, minimum de temps estimé nécessaire pour faire une bonne baratte:

Lorsqu'on désire utiliser la peau pour la confectionner en baratte, on trempe cette peau dans l'eau tiède pour la ramollir, on la retourne ; la fleur de la peau se trouve donc alors à l'intérieur. Les ligatures faites lors de la mise en réserve n'étant plus très étanches, la peau s'étant un peu rétrécie, on ligature à nouveau, mais cette fois-ci définitivement, tous les orifices sauf une patte de devant (gonflage) et le cou (versage de la crème et extraction du beurre fait).

Ayant gonflé la baratte, on la rince à l'eau claire ; la baratte reçoit alors à l'extrémité de la patte laissée ouverte, une pièce de bois en forme de conduit cylindrique, que l'on introduit dans la patte et qu'on ligature par-dessus la peau pour la fixer solidement.

Ce conduit recevra à son tour une cheville de bois formant bouchon ; ce sera par cet orifice que l'on gonflera la baratte chaque fois qu'elle devra être utilisée.

Lors de l'obstruction définitive de l'anus, il aura été ménagé, dans la ligature, un anneau en corde, qui permettra la suspension de la baratte lors de l'égouttage et de l'aération qu'elle doit subir après chaque opération de fabrication d'une "boule" de beurre(7).

La baratte ainsi terminée est prête à être utilisée,

tout de suite si besoin est. Une fois mise en service, l'intérieur de la baratte ne doit plus jamais être rincé à l'eau.

UTILISATION DE LA BARATTE.

Une baratte en peau ainsi confectionnée, employée deux à trois fois par semaine à la maison d'habitation pour la fabrication du beurre et autant de fois comme récipient de transport pour la crème (transport effectué sur le bât du mulet depuis la grange de Sers jusqu'à l'habitation de Viella), fait un usage d'un an environ si elle a été bien faite et que l'on en ait pris soin. Ceci explique le nombre assez considérable de peaux mises en réserve.

C'est principalement à l'occasion du transport qu'elle se détériore, car il faut chaque fois la mouiller extérieurement pour la ramollir afin d'en réduire le volume lors de la montée à la grange, puisqu'on la dégonfle pour la monter ; d'autre part une usure se produit fatalement lors du transport, que la baratte soit vide ou pleine.

Si une baratte en peau n'était pas utilisée pour le transport de la crème, (c'est-à-dire restant à la maison seulement comme baratte), elle ferait, aux dires de l'informateur, un usage beaucoup plus prolongé.

Avec le même bétail, produisant la même quantité de lait, le poids de beurre obtenu varie en fonction d'une part de la saison et d'autre part du lieu de pacage. Nous avons noté les quantités ci-après à la date du 19 septembre 1960, le lieu de pacage étant à proximité de la grange Armary à Sers :

40 litres de lait donnent 8 litres de crème dont on tire 2 kgs de beurre et 6 litres de petit lait (pour les fromages et les porcs).

La baratte se dit	: <i>amauguèr</i> (8) masc.
le lait	: <i>lèt</i> fém.
le petit lait	: <i>batissa</i> fém.
le beurre	: <i>boder</i> [<i>budé</i>]
la boule de beurre	: <i>masseta de bodèr</i>

FABRICATION DU BEURRE

La baratte est décrochée, l'extrémité formant le col est mouillée à l'extérieur afin de la ramollir et de permettre ensuite la ligature.

L'opérateur tenant la baratte suspendue par le col, à l'aide des deux mains, fait verser la crème à l'intérieur par l'orifice que nous appelons le col et qui fut le cou de la bête. S'asseyant, il place la baratte à terre, droite, tenue entre ses genoux et ligature très fortement le col avec une corde affectée à cet usage.

La baratte est alors gonflée à la bouche par le conduit en bois qui a été ligaturé à demeure sur la baratte (9). Elle doit être gonflée au maximum, autant que le souffle le permet; on obstrue l'orifice "gonflage" avec le bouchon de bois (qui fait partie de la baratte); cette opération doit être réalisée avec promptitude; l'extrémité de la langue sert de soupape.

La baratte étant tenue dans les bras, l'opération débute par le réchauffement léger de la baratte remplie de crème réchauffement effectué à proximité du feu de bois. L'opération de barattage s'effectue toujours assise et très généralement près du feu, plus ou moins près suivant la température ambiante. A noter qu'à l'heure où l'on fait généralement le beurre à la maison Guilhembe (entre 18 et 21 h.) il se trouve, été comme hiver, toujours du feu allumé dans la cheminée de la cuisine où s'effectue ce travail.

L'opérateur tient donc sa baratte dans les bras, le bras droit reposant sur la jambe droite, le bras gauche restant indépendant de la jambe gauche. La baratte est déplacée de droite à gauche (se considérant comme opérateur) *vivement*, elle est ensuite déplacée de gauche à droite *très vivement*, avec une impulsion très forte au début de cette course de gauche à droite. Ce va-et-vient est renouvelé durant 15 minutes en moyenne. Cette opération de balancement de va-et-vient *latéral* est entrecoupée d'une opération consistant à rouler, en va-et-vient également, la baratte sur les genoux, qui est alors tenue à l'aide des deux mains par ses extrémités. Cette opération de "roulage" (environ 1/4 de tour, 90° env.) a pour but de détendre les muscles de

l'opérateur. Durant l'opération de fabrication d'une "boule" de beurre qui dure en moyenne 15 minutes, l'opération "roulage" est réalisée généralement 2 fois.

La transformation de la crème en beurre, consistant en la séparation de celui-ci et du petit lait, se juge par le bruit que produit la matière traitée à l'intérieur de la baratte. Au fur et à mesure de l'avancement du travail on dit "qu'il s'éclaircit" ; le bruit produit devient en effet plus clair, plus sec ; en dernier ressort on juge de la finition du beurre en mettant la main droite à plat sous la baratte en position d'utilisation et en faisant déplacer la matière très doucement à l'intérieur de la baratte : les "boules" de beurre se sentent lors du passage au-dessus de la main en contact.

Environ 4 à 5 minutes avant la fin de l'opération, l'opérateur, fermant les yeux comme pour mieux se recueillir et mieux entendre, fait déplacer très doucement la matière traitée et "l'écoute". Sans faire de poésie on peut dire qu'à ce moment il a la douceur d'une mère berçant son enfant.

Le beurre étant jugé confectionné, la baratte est ramenée dans une position verticale, le col étant placé en haut, les boules de beurre (une dizaine pour un poids de beurre de 400 grs) vont se loger au fond de la baratte. Ces boules sont alors réunies en une seule par une opération consistant à malaxer quelques peu ce beurre avec les mains, mais au travers de la peau.

L'orifice (le col) est alors déligaturé, l'ouverture en est maintenue à demi-fermée, la baratte est renversée au-dessus d'un récipient placé à terre, le petit lait y est versé (10). Jusqu'alors toutes ces opérations ont été réalisées l'opérateur étant assis.

Le petit lait extrait de la baratte est rangé en vue de son utilisation ultérieure (fromage ou nourriture des porcs). L'opérateur se lève, retourne le col de l'orifice de la baratte, renverse à nouveau la baratte au-dessus d'une assiette à soupe en céramique (11) posée sur la table à manger, la boule de beurre y tombe (12).

La boule est alors amenée au centre de l'assiette par des sautillements qui lui sont imprimés. Pour façonner cette boule et lui donner une forme de cylindre aux extrémités pointues (forme d'une navette), on fait sauter cette boule de beurre frais dans l'assiette. Lorsque la forme est jugée assez régulière et correcte, on la décore avec une cuiller en bois (du type servant à manger le pastet) ; la moitié de la surface est ainsi décorée. Ce décor consistait (le 19.9.1960) en :

- une rosace à six branches inscrite dans un cercle,
- une roue solaire, inscrite dans un cercle,

Entre ces deux décors et débordant sur les faces latérales : des coups de cuiller voulant être des branches et des feuilles.

La baratte est alors suspendue, le col ouvert et en bas pour égouttage et aération ; l'intérieur ne doit jamais être rincé.

Il est à noter que lors de la première confection de beurre dans une baratte neuve, le beurre se trouve avoir un goût non habituel (rodage) : ce goût ne se retrouve plus après la première confection. Il n'est jugé que par les gens de la maison ou ceux habitués à manger du beurre provenant de cette maison. Une personne mangeant pour la première fois du beurre de cette maison ne pourrait juger s'il a été fait ou non avec une baratte en peau. (13).

Comme nous en avons exprimé le souhait, M. Auguste Armary a fait don au Musée de Tarbes de la baratte (14) observée en utilisation, le 19.9.1960.

Une autre peau de mouton a été confectionnée en baratte le dimanche 18 septembre ; cette baratte était déjà en utilisation le lendemain comme récipient de transport de la crème.

La baratte n° 60.230.1 présente deux réparations : deux trous ont été bouchés, l'un avec un petit bouton en bois à deux têtes, l'autre avec une rondelle de bois dont l'épaisseur possède une gorge (même technique que celle décrite par A.T. Schmitt (15)).

Bien qu'à ce jour l'observation directe que nous avons eu la chance de saisir à Viella soit la seule que nous ayons pu recueillir, en ce qui nous concerne, nous ne croyons pas cependant quelle doive être considérée comme restant unique dans le domaine pyrénéen.

Nous pouvons compléter les informations de A.T.Schmitt de 1927 et 1929 par celles recueillies entre 1955 et 1960 pour le Musée de Tarbes :

CAMPAN : Inf. 19.6.1957, M.B. âgé de 73 ans : estime que vers 1950 il y avait encore en utilisation des barattes en peau dans les maisons de Sainte-Marie de Campan et de la Séoube. (16).

FERRIÈRES : Inf.10.4.1960, M.J.B.C. âgé de 80 ans : a connu les barattes en peau à Ferrières.

ARZÉOST : Inf.10.4.1960, Mme M., âgée de 70 ans : a connu les barattes en peau utilisées au village en même temps que les barattes en fer blanc en forme de cigare

LUZ-ST SAUVEUR : Inf.16.9.1960 Mme N. Agée de 65 ans : les barattes en peau ont été utilisées à Luz jusqu'en 1950 (17).

GÈDRE : Inf.mai 1960, Mme M. : barattes en peau peut être encore utilisées en 1960 dans les villages de Gèdre-Dessus ou de Héas.

Inf.1.10.1960, famille Crampe-Marcou, à Gèdre-Dessus : baratte en peau encore en usage dans la maison il y a 5 ou 6 ans.

GAVARNIE : Voir baratte n°55.19.1 Collections du Musée de Tarbes.

SAZOS : Voir baratte n°57-93.1 Collections du Musée de Tarbes.

Voir baratte n°60.116.1 Collections du Musée de Tarbes.

Voir baratte n° 55.151.194 Collections du Musée National des Arts et Traditions Populaires, mise en dépôt au Musée de Tarbes.

VIELLA : Voir baratte n° 60.230.1 Collections du Musée de Tarbes et notes ci-dessus.

- NOTES -

1 - Alfons Th. Schmitt : *La terminologie pastorale dans les Pyrénées centrales*, publié par la Société de publications romanes et françaises sous la direction de Mario Roques, Paris, lib. E. Droz, 1934, 25 cm. XIX et 156 pp., 6 PL. hors texte (dessins et photos), 1 carte dépliant.

2 - Alors que Schmitt, (op. cit. p. 117), estime le contraire et pour cela présente ce travail comme exécuté par les hommes plutôt que par les femmes. Il se réfère à Lucien Briet : "La vallée de Campbieil" in Bulletin de la Société Ramond 1903, n° 2 p. 75.

3 - Confirmé par une information : Gèdre, mai 1960.

4 - Fidélité à un outillage traditionnel, évoquée pour la région de Luz par Schmitt (op.cit.p. 120).

5 - Il est sous-entendu que l'ovin a été préalablement tondu en vue de la récupération au maximum de la laine.

6 - L'informateur de Viella estime que c'est le même problème que pour le bois, qui, lui aussi doit être abattu après la pleine lune, de la même manière que pour la tonte qui doit se faire après la pleine lune car "la toison est plus épaisse et se conserve mieux". Le bois de chauffage qui a été coupé avant la pleine lune a la réputation "de fumer, de charbonner et de faire du mauvais bois de chauffage".

7 - Pour l'illustration de ce stade, voir les photos reproduites par Schmitt (op. cit.) Tableau A 2, photo 5 (juillet 1929) et Tableau C, photo 12 (août 1929).

8 - Pour l'aréologie des termes employés nous renvoyons à A.T. Schmitt (op. cit.) qui traite ces problèmes tout au long de

l'ouvrage, plus particulièrement pp. 113 à 121 pour ce qui concerne les barattes en peau. L'auteur donne à la fin de l'ouvrage un très important glossaire (pp. 135 à 156).

Et également à *L'Atlas linguistique de la Gascogne* (A.L.G.) cartes 750, 755.

9 - Alors que Schmitt (op.cit.p. 116) note à ce stade l'adjonction d'un petit tuyau en bois et amovible.

10 - Noter que Schmitt (op.cit.p. 118) signale l'extraction du beurre avant celle du petit lait.

11 - Schmitt (op.cit.p. 118) atteste la présence d'une écuelle creusée dans du bois.

12 - A noter que lors de notre observation, la boule de beurre n'est pas essorée du petit lait, alors que Schmitt (op.cit.p. 118) l'atteste, à Campan du moins.

13 - A ce propos voir les considérations de A.T.Schmitt (op.cit.p. 115).

14 - Enregistrée au Musée de Tarbes sous le n° 60330.1, c'est cette baratte qui figure sur la photo ci-contre.

15 - Cf. Schmitt (op.cit.p. 117 et dessins n° 1 à 5 du tableau C).

16 - L'ouvrage de A.T.Schmitt, édité en 1934, précise page 115: "elle a (la baratte) totalement disparu... dans la commune de Campan depuis 60 ans au moins", c'est-à-dire au moins vers 1875.

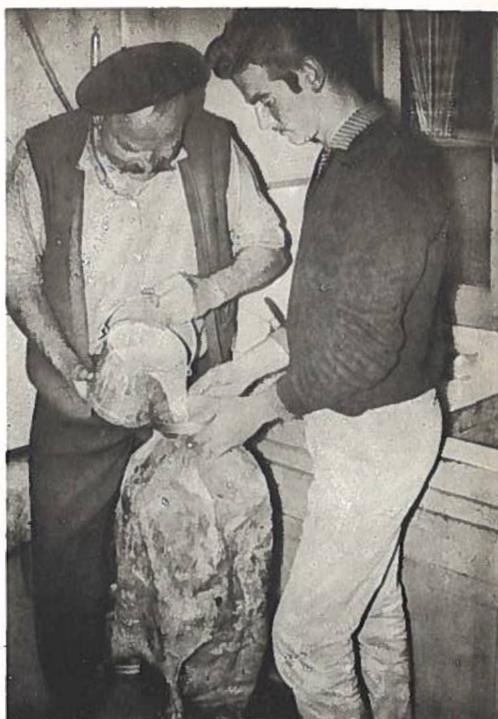
17 - Schmitt (op.cit.p. 115) : au sujet des barattes en peau : encore en usage (en 1934) dans la région de Luz, dans la vallée d'Estaing et dans certaines bordes foraines d'Aure et en Espagne (Haut Aragon). Il estime d'autre part que l'usage en est complètement disparu dans le Larboust depuis 50 ans (vers 1885); dans le Louron depuis 40 ans (vers 1895), en vallée d'Aure depuis une dizaine d'années (vers 1925) ; alors qu'elle a disparu depuis longtemps à Caunterets et à Luchon sous l'influence des stations thermales.

1 - La crème est versée par M. Auguste ARMARY dans la baratte en peau que tient l'un de ses fils. →

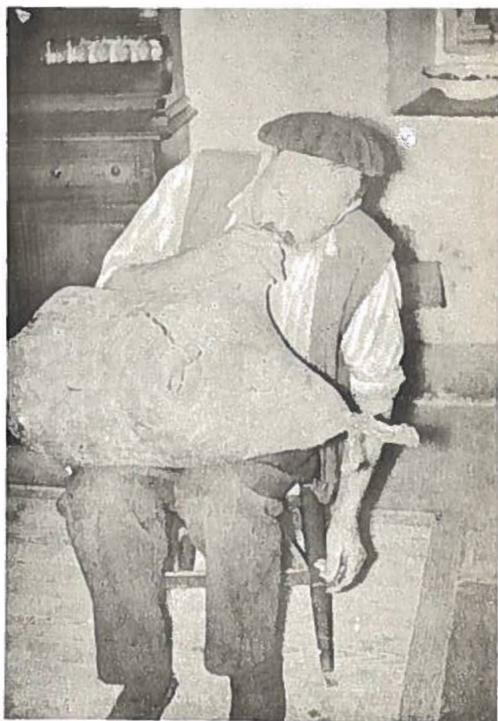
Phot. M. Boulin (19.9.1960 à Viella
Clichés Musée de Tarbes N°60. 21. 1à8)



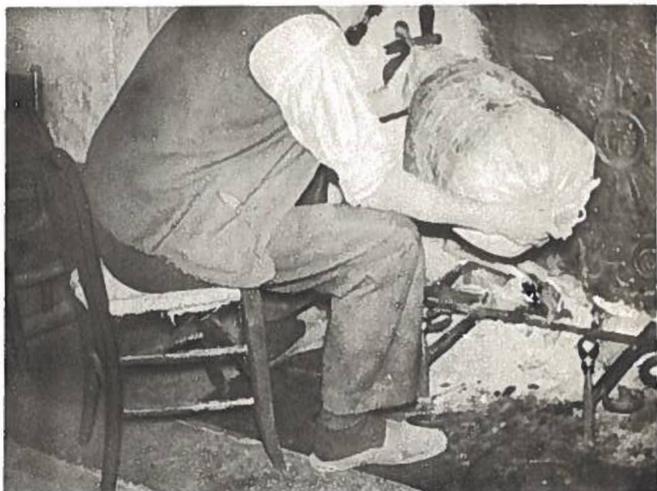
3 - La baratte est gonflée à la bouche par l'orifice, affecté a cet usage, lequel est muni d'une cheville en bois. →



2 - L'ouverture, par laquelle la crème a été introduite, est fortement ligaturée ← avec une corde en prenant appui sur le genou.

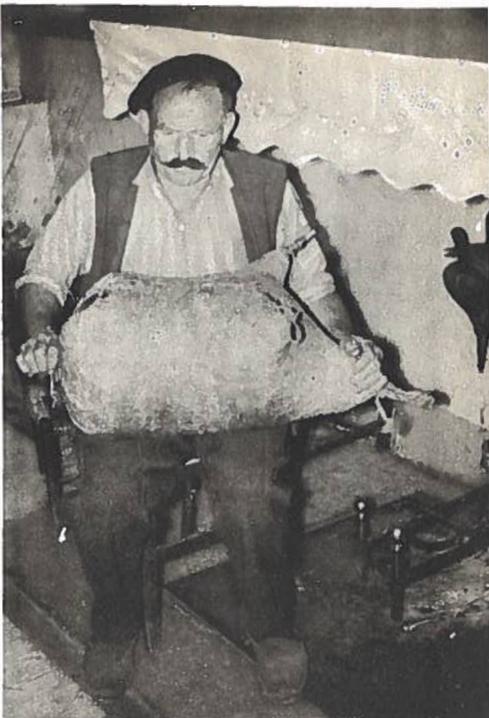


4 - La baratte gonflée et contenant la crème est présentée un instant au dessus du feu.

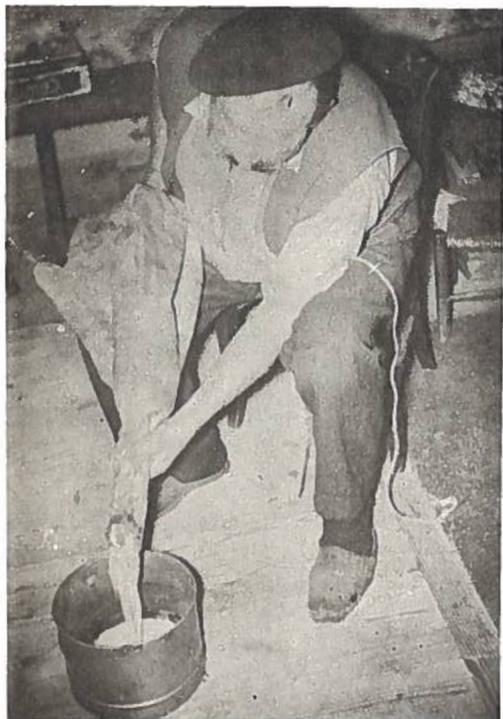


5 - L'opérateur projette la baratte transversalement dans un mouvement de va-et-vient.

6 - L'opération précédente étant fati-
gante l'opérateur, pour se reposer, fait
"rouler" de temps en temps, la baratte
sur ses cuisses.



7 - Le petit lait est extrait de la baratte,
il sera utilisé pour la fabrication de fro-
mages ou pour la nourriture des porcs.



8 - La "boule" de beurre extraite de la
baratte tombe dans une assiette où elle
sera décorée avec une cuiller.



**QUELQUES ANCIENS NOMS DE LIEUX
DE LA REGION DE
Ste-EULALIE-de-CERNON (Aveyron)**

par

André SOUTOU

Attaché de Recherches au CNRS

QUELQUES ANCIENS NOMS DE LIEUX DE LA REGION DE

Ste-EULALIE-de-CERNON (Aveyron)

Dans l'Introduction au *Supplément* de son *Recueil des Chartes en langue provençale antérieures au XIII^e siècle* (1), M. Clovis Brunel remarque que la région qui a fourni le plus de textes est le département de l'Aveyron (331 pièces sur 551) et que, dans ce département, la Commanderie des Templiers de Ste-Eulalie-du-Cernon est l'établissement dont il nous reste les documents les plus nombreux. Or, beaucoup de noms de lieux de cette Commanderie n'ont pas été exactement localisés, car ils ne correspondent plus à des lieux actuellement habités. Pour les identifier avec certitude il faut, non seulement dépouiller les cadastres et les archives, mais aussi, pour éviter toute confusion, avoir une connaissance directe des lieux mêmes. Comme la région de Ste-Eulalie-du-Cernon nous est assez familière, il nous a semblé utile de publier ci-dessous les précisions complémentaires que nous avons pu rassembler sur quelques toponymes mentionnés dans ces textes.

Dans la liste alphabétique qui suit nous donnons chaque fois, successivement, le nom de lieu tel qu'il est transcrit dans les chartes, avec si possible son contexte, les références correspondantes (le premier nombre indiquant, suivant les conventions de l'éditeur, le numéro de la charte, le deuxième la ligne à l'intérieur de chaque charte), le nom officiel actuel (d'après les cartes ou le cadastre), la localisation géographique et, éventuellement, la prononciation en dialecte local.

*

* *

1) *Ausedats (las)*, {212,2}. Nom de lieu cité avec *Cogulla* et *la Blaqueira* (cf. plus bas). Forme actuelle : *les Ausedats (luiz ausedate)*. Bâtimens utilisés comme bergerie, situés à 1,500 km au Sud-Est de la ferme du Dévez-Nouvel (commune de Creissels). Même identification pour 213,4 et 289,9 (*el mas de las Aussedatz*). Cet ancien mas était situé en bordure du grand chemin de Toulouse à Millau (2) par St-Rome-de-Cernon, qui passait à proximité des fermes de Combemarzials (Cne de La Bastide-Pradines) et des Combets (Cne de Creissels).

2) *Blaqueira (la)*, 76,3) : *el mas de la Blaqueira*. Hameau de la Blaquièrre, commune de Millau. Même identification pour 212,5 - 213,5,6,10,13 - 470,10,11,15 - 534,8. (*la blakye-irò*).

Blaquieira (la) (452,7,8) même identification que pour *la Blaqueira*.

3) *Cainnac* (260,8) : *li via que pasa sòz Pog Negre e vas ves Cainnac e daus l'altra part tessi ab la vinna d'Esteve del Bosquet et ab lo camp de B. Gauzfre...*

Cainnac est l'ancien nom de la ferme de la Graufesenque (Cne de Millau) qui a donné son nom aux célèbres ateliers gallo-romains de céramique sigillée. *La Graufesenque* a été ainsi appelée du nom de son propriétaire *B. Gauzfre* mentionné dans la charte. Sur l'identification de *Cainnac*, situé au-dessous de *Pog Negre* (Puech-Nègre) cf. J. Artières, *Millau à travers les siècles*, Millau, 1943.

4) *Carom* (251,14) : Mas disparu probablement situé près de la source de *Caron*, entre le village de l'Hospitalet-du-Larzac et l'ancienne église St-Etienne (cf. *S. Esteve*).

5) *Castel(lo)* (453,4) : (*en*) *el mas de Flaujac et en aquel del castel*. Mas disparu situé près du château de Cornalach commune de Ste-Eulalie-du-Cernon, à l'Est de l'ancien mas de *Flaujac* (cf. *Cornalaig* et *Flaujac*). Même identification pour 533,8 - 535,7 et, peut-être, pour 126,5 - 367,15 - 379,7.

6) *Cisterna (la)* (205,8) : *la gleisa de la Cisterna entro em Peira Ficha*. C'est l'église de pèlerinage de *N.D. de la Salvage* qui se dresse à côté d'une ancienne citerne. Cette église est située sur le Larzac, dans la commune de Millau, à

l'Ouest du hameau de Pierrefiche (Cne de La Roque-Ste-Marguerite). Même identification pour 251,18 et 321,13.

7) *Cogulla* (75,9) : *el mas de Cogulla. Cougouille* est le nom actuellement donné au point culminant du Larzac (cote 912), situé au Sud de Ste-Eulalie-du-Cernon, à l'Orest de la ferme abandonnée de Caubel. Même identification pour 76,4 - 212 4 - 452,6 et aussi 75,9 (*Cogula*) - 470,10,11 (*Coguilla*).

8) *Cornalaig* (385,5) : *el mas del castel de Cornalaig, et aquest mas tesi ab lo mas de Flaujac*. Château en ruines bâti sur un éperon dominant le ruisseau de *Cornelach*, commune de Ste-Eulalie-du-Cernon. Appelé localement *Castel Sarrazi* et indiqué sous la simple dénomination de *Castel* dans le cadastre du XIX^e siècle (cf. supra *Castel*). Sur l'identification de ce château, cf. F. Hermet *Mémoires Soc. Lettres Aveyron*, XVI, p. 474. Même identification pour 405,4 - 454,4 - 465,8 - 491,5 et probablement pour 363,4 - 373,4. (*kurnalate*).

9) *Creponac* (423,4,16) : *del mas de la Vileta e del mas de Creponac*. Il s'agit du lieu-dit *Gréponac* situé sur le Larzac, au-dessus de Tournemire, dans la commune du Viala-du-Pas-de-Jaux, non loin de la ferme de *la Violette* (Cne de St-Jean et St-Paul) : cf. infra *la Vileta*.

10) *Doz (la)* (251,8,17) : *l'apendaria d'a la Doz de Sarno*. C'est la source de la rivière du Cernon, commune de Ste-Eulalie. Le nom commun est employé également pour désigner la même source : *la doz de Serno* (534,6). De nombreuses sources s'appellent dans la région (*ladus*) par exemple à St-Rome-de-Cernon et à La Bastide-Pradines.

11) *Flaujac* (385,6) : cf. supra *Cornalaig*. Lieu-dit de la commune de Ste-Eulalie-du-Cernon, situé au pied du château de *Cornalach*. Même identification pour 213,8 - 251,5 - 453,4 - 454,5 - 533,6,9 (*lo quals mas si te daus la una part ab lo mas del Castel e daus l'altra part tesi ab Mas Senal*) et 535,6.

12) *Font Róma* (461,4) : *el mas Gauter que es lonc Font Róma*. Font-Rome, source située au Sud-Est du Viala-du-pas-de Jaux. Même identification pour 518,9 (*Fon Roma*) (*fun Rumò*).

13) *Foz (la)* (432,5,6) : *ella faia de sobre la Foz, e tot quant ai ella vinna da la Foz*. Désigne la source du ruisseau d'Annou située près du village de St-Paul-des-Fonds, commune de St-Jean et St-Paul, au-dessous de la ferme de la Viallette. Le grand bois de hêtres appelé *La Fage* est situé sur le rebord du Larzac, juste au-dessus de cette source.

14) *Lanojol* (185,5) : *lo mas de Lanojol e d'aquest mas sobredig Devon dar cad'an de ces .II. st. de froment a mesura d'a Montclarat*. Le souvenir de ce mas disparu est conservé par le lieu-dit *Lanuėjouls* (cadastre de la commune de St-Rome-de-Cernon, section de Montclarat).

15) *Mercorellas* (451,9). Actuellement mas de *Marc-Aurette* (sic !) commune de Ste-Eulalie-de-Cernon (*markurèlòs*).

16) *Nogairol* (259,3). Cité avec *Puech Blacos* (cf. infra *Pugz Blacos*). C'est la ferme du Nogayrol, commune de La Cavalerie. Même identification pour 441,7 - 471,6 et, probablement pour 223,4 - 440,7.

17) *Panosa (la)* (213,15) : *Lapanouse-de-Cernon*. Même identification pour 469,5 (cf. *Pardrinas*).

18) *Pardrinas* (469,5) : *costas de Serno que se entre Pardrinas e la Panosa*. Il s'agit de l'ancien village de *Pradines* (*pradìnòs*) qui a donné son nom à La Bastide-Pradines. Les côtes sont les pentes dénudées de l'adret de la vallée du Cernon. La mention du simple *Pardrinas* est intéressante car elle indique que la création de *La Bastide*, ainsi que le déplacement du village qui en résulta, sont postérieurs à 1183. *Pardinas* de la charte 537,6 se rapporte à un autre lieu.

19) *Paznac* (251,9,14) : *del mas de Paznac*. Lieu-dit *Paynac* de la commune de La Bastide-Pradines, situé près de la ferme actuelle du St-Esprit. Des fragments de céramique sigillée ont été trouvés près de cette ferme.

20) *Pèira Picha* (205,8). Hameau de Pierrefiche, Cne de La Roque-Ste-Marguerite (cf. supra *la Cisterna*). Même identification pour 251,19.

21) *Pugz Blacos* (164,3). Bergerie de *Puech Placous*

ferme abandonnée, commune de La Cavalerie. Même identification pour 259,3 (*Puch Blacos*) et 441,8 (*Pug Blacos*) (*pwèbplakus*).

22) *Roca Fort* (250,7) : a *Roca Fort lo celair de la balma el vinnal e l'airal el pailler*. Roquefort-sur-Soulzon, dont les "balmes" à fromage sont bien connues. Même identification pour 341,20.

23) *S. Amanz* (518,16) : lo *pog de S. Amanz*, cité a côté de *S. Esteve* (cf. *S. Esteve de Larzac*). Actuellement lieu-dit le *Puech de la Crémade*, commune de l'Hospitalet-du-Larzac. C'est l'ancienne église de *St-Amans-de-Bouys* citée par le cartulaire de Gellone (pièce C L V, 1077-1100, *ecclesiam de Suxa Sancti Amantii*).

24) *S. Esteve de Larzac* (251, passim). Eglise en ruines de *St-Etienne*, située entre *St-Eulalie-du-Cernon* et l'*Hospitalet-du-Larzac*, dans le territoire de cette dernière commune, non loin du *pog de St Amanz*. Même identification pour 485,4 - 495,5 - 518,18.

25) *S. Roma* (455,14) cité à propos de la *maio della Cavallaria*. C'est le village de *St-Rome-de-Cernon* (*san Rómò*). Pour le déplacement d'accent cf. *St-Agnan* > *St-Agne*, à Toulouse. Ce déplacement d'accent doit être ancien puisqu'il est noté graphiquement dans *Font Róma* (ci-dessus n° 12).

26) *Sarno* (251,7) : la *Doz de Sarno*. C'est la rivière du Cernon. Même identification pour 534,6 (*Serno*).

27) *Sarnonenca* (495,6 - 500,6) : signifie "la vallée du Cernon". cf. (495,8) *las broas de Dorbiencia et de Tarnesca* qui désignent les rebords des Causses au-dessus des vallées de la Dourbie et du Tarn.

28) *Triargues* (250,13) : sans doute, d'après le contexte (*Roca Fort*) *Tiergues*, hameau de la commune de *St-Affrique*, situé à l'Est de *Roquefort*.

29) *Vileta (la)* (423,6,16) : ferme de *La Violette* sur le *Larzac*, commune de *St-Jean* et *St-Paul* (cf. supra *Creponac*). Même identification pour 432,5 et probablement pour 209,6 - 252,5 - 253,5.

Bien que les identifications proposées ci-dessus ne se rapportent qu'à un nombre restreint de noms de lieux, il nous a semblé tout de même intéressant de les publier, car ces précisions partielles sont susceptibles d'apporter des matériaux nouveaux aux linguistes, aux toponymistes, aux historiens et aux archéologues. C'est ainsi, par exemple, que l'appellatif *Las Ausedats*, devenu *Les Ausedats*, pose un problème étymologique. Ce nom de lieu est employé à plusieurs reprises, dans le même recueil, dans des chartes de l'Albigeois et du Rouergue, comme nom commun : *las ausedaz* (19,2) *ellas ausedatz d'at Iz* (302,3), *las ausedaz del Poret* (486), *las ausedatz de Pelacill* (537,8,12,19) et signifie alors *terres en friche* (3). Comme ce mot n'est pas mentionné dans le *FEW*, il n'est pas sans intérêt de rechercher son origine. Une autre charte, provenant du Périgord, donne des formes apparentées *absas*, *absalas*, *absalas* qui signifient également *terres non cultivées* : *los ces que an en las terras absas de la Jauna* (225,88) *totas las absalas de la Jauna* (225,101), *en las absalas qui sun entre los deveas de Milac et de Bainac et de la Jauna* (225,72). Il semble que tous ces termes, comme l'adjectif *aus* : *vite*, proviennent par déglutination du *l* initial, considéré comme article défini, du latin *LAPSUS*, qui donne normalement *laus* : abandonné, vacant (4). On peut les rapprocher encore du béarnais *lau* : avalanche < *LABE* (5). Sur le simple adjectif *aus* ou *abs* ont été formés, à l'aide de divers suffixes les formes *absalas*, *absalas* et aussi *ausedats*, où la dernière syllabe est la suite phonétique normale du suffixe-TÂTES (pluriel de -TAS)(6). Le sens fondamental est donc : "tombé en abandon" (cf. *labente disciplina, folia lapsa*). Quant au changement de genre (*les Ausedats*) il s'explique par le fait qu'à une époque ultérieure, cette formation abstraite du langage des chancelleries a été prise pour un participe passé masculin en -at (féminin -ado) : d'où le mot actuel qui, d'ailleurs, a perdu toute signification dans le dialecte local.

Du point de vue toponymique, *Lanojol*, dans la commune de St-Rome-de-Cernon, est un nouveau jalon à reporter sur la carte des noms de lieux d'origine celtique en -oialo (7). Il peut aussi intéresser les archéologues, comme certains noms en -ac (*Bainac-Paznac*), qui sont liés à des établissements gallo-romains et qui permettent de mesurer, dans la région considérée, la densité du peuplement aux premiers siècles de notre ère. Enfin, comme nous l'avons vu par les exemples de *Paradrinas*, *Cornalaig*, *S. Amans*, les historiens également peuvent tirer

profit de ces indications pour préciser la date d'abandon d'une église et d'un château, ou pour reconstituer, en l'absence d'autres documents écrits, les modalités de création d'une bastide.

Puissent ces rapides aperçus, qui sont bien loin d'avoir épuisé les enseignements que l'on peut tirer de l'étude de ces quelques noms de lieux, susciter d'autres recherches et souligner, s'il en était besoin, la richesse de ce *Trésor* des plus anciennes chartes occitanes, rassemblées par M. Clovis Brunel.

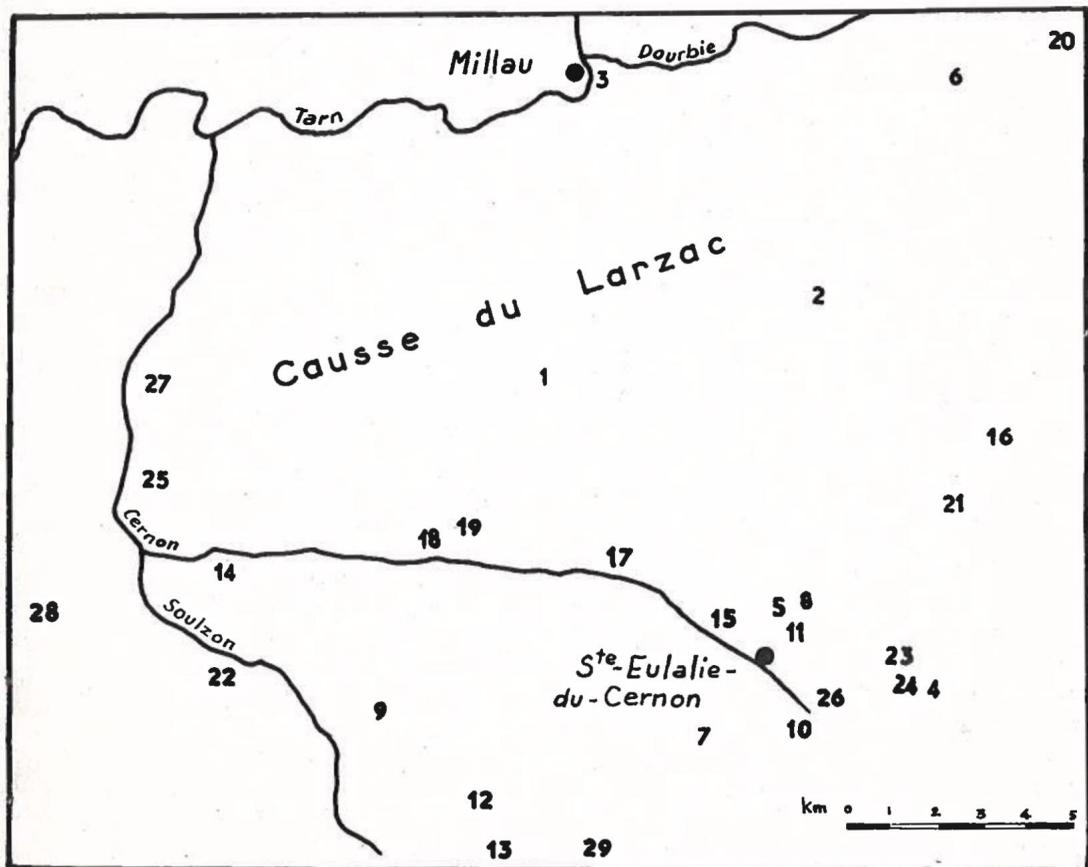
NOTES

- 1) *Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des pièces originales antérieures au XIII^e siècle*, Paris, 1926 et *Supplément*, Paris, 1952.
- 2) L'existence de ce chemin est attesté dans un document du 18^e siècle (*Arch. Dép. Hte-Garonne, Plans Anciens Malte 197, 9*). Cette voie, probablement très ancienne, a été abandonnée lors de l'ouverture de la Route Nationale n^o 9 en 1842 (cf. A. Soutou, *Les voies anciennes au Sud de Millau, Cahiers Ligures d'Archéologie et de Préhistoire*, 1959, p. 112 sq.).
- 3) E. Levy, *Petit Dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1959.
- 4) J. Ronjat, *Grammaire istorique des parlars provençaux modernes* Montpellier, 1930-1941, §310. Cf. également A. Thomas, *Nouveaux Essais de Philologie Française*, Paris 1904, p. 288 : *laus* vient de *lapsus* comme *aus* (toison) de *hapsus*. Il est étonnant de constater qu'A. Thomas, qui, pourtant, avait rassemblé une importante documentation sur les mots de cette famille (*Essais de Philologie Française*, Paris 1897, s.v. *eslaus* p. 291-292 ; *Nouveaux Essais...* s.v. *asse, assa* p. 172-173 ; *desoussina*, p. 239 ; *laus*, p. 289), n'ait pas eu l'idée de rapprocher *laussedat*, *laussetat*, mot béarnais signifiant "domaine abandonné", cité dans l'article *laus*, d'*aussestat* "terre en friche" mentionné à la suite de *desoussina*. Pour mémoire, rappelons enfin l'étymologie proposée par Du Cange pour *absus* (*ager incultus*) : "hinc forsan facta vox *absus* quod abbreviate *absus* scriberetur pro *absolutus*" (*Glossarium*, s.v. (*in*) *absoluto*).

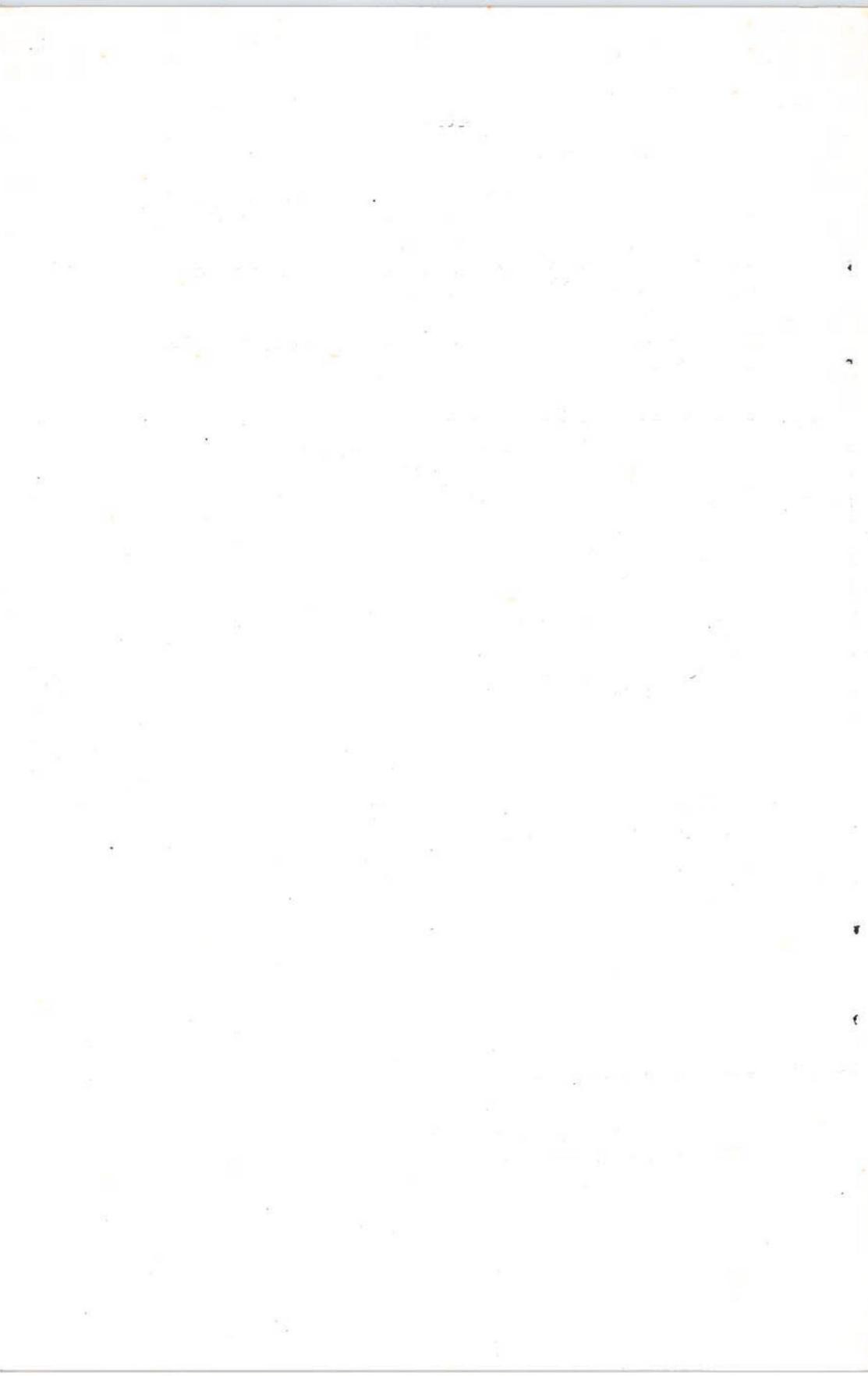
5) S. Palay, *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes*, Pau, 1932, s.v. *lau* et W. von Wartburg *F E W s.v. labes*.

6) On retrouve le même suffixe féminin, sous une forme plus conservatrice (*-t-* au lieu de *-d-*), dans *La Salvetat*.

7) Carte dressée pour l'Aveyron par A. Albenque, *Les Rutènes*, Rodez, 1948, p. 65 sq.



Situation géographique des noms de lieux identifiés
(les nombres correspondent à la numération du texte)



PETIT ATLAS LINGUISTIQUE BASQUE FRANÇAIS

"SACAZE"

I

par

Jacques ALLIERES

*Assistant à la Faculté des Lettres
et Sciences humaines de Toulouse*

PETIT ATLAS LINGUISTIQUE BASQUE FRANCAIS

"SACAZE"

En 1887 se tint à Toulouse une "Exposition Nationale", sous le patronage de l'Etat. Elle comportait une "Section Pyrénéenne", dont les activités ont laissé dans cette ville des traces durables : il s'agit d'une collection imposante de 35 gros volumes manuscrits, déposée à la Bibliothèque Municipale, qui contient, pour toutes les communes des départements "pyrénéens et sub-pyrénéens", Pyrénées-Orientales, Aude, Ariège, Haute-Garonne, Gers, Hautes-Pyrénées, Basses-Pyrénées, Landes, outre la reproduction, en format réduit, du plan cadastral de la commune ainsi qu'une liste des noms dialectaux des quartiers et lieux-dits, cours d'eau, montagnes, rochers et sources situés dans son périmètre, la traduction dans l'idiome local de deux textes de légendes pyrénéennes, "La légende de Barbazan" et "La légende de Tantugou". C'est Julien Sacaze, correspondant du Ministère de l'Instruction Publique, qui avait pris l'initiative de constituer ce recueil, et d'envoyer à cet effet un questionnaire imprimé fort complet, accompagné d'une lettre explicative, aux instituteurs de toutes les communes des départements précités, avec prière de retourner à Toulouse le questionnaire dûment rempli et les traductions effectuées en observant scrupuleusement les indications contenues dans la lettre, indications qui visaient à préserver l'authenticité de l'idiome local et la sincérité de la traduction.

Quelles que soient les précautions dont fut entourée cette grande entreprise, les méthodes classiques de la dialectologie sont, on le sait, plutôt défavorables à l'exploitation scientifique de semblables documents ; aussi n'a-t-on jusqu'ici pratiquement rien publié en se fondant exclusivement sur ce recueil, auquel on se contente d'avoir recours tout au plus lorsqu'on veut cerner avec précision le contour de telle ou telle aire dialectale, ce que permet la maille excep-

tionnellement serrée du réseau ; encore faut-il que le phénomène étudié soit illustré dans l'un des deux textes, qui sont relativement courts et, partant, assez pauvres. Un romaniste n'ira pas consulter le "Recueil Sacaze" là où l'*ALF*, ou, mieux, le *NALF* dans sa fraction publiée pour la zone envisagée, c'est-à-dire l'*Atlas Linguistique Gascon*, lui fournira le renseignement dont il a besoin. Aussi est-ce avec une certaine réserve que nous avons feuilleté tout d'abord ces gros volumes parés du prestige des choses anciennes. Mais, si les traductions venues des zones romanes n'éveillèrent en nous qu'un intérêt plutôt anecdotique, il n'en fut plus de même lorsque, la mémoire pleine de toute une science euskarologique nouvellement acquise, nous commençâmes à déchiffrer les textes basques : tandis que les romanistes ont l'*ALF* ou l'*ALG* pour se guider à travers les broussailles gasconnes ou catalanes, les basquistants, eux, n'ont rien, à l'exception de quelques publications éparses de valeur fort inégale, pour savoir où débute et où s'efface tel trait phonétique, morphologique ou syntaxique, ou encore pour se faire une idée approchée des aires lexicales. Un dictionnaire, une grammaire dialectale (au sens le plus large du terme !) ne sauraient rendre les services que rend un atlas linguistique... et il faut reconnaître de plus, hélas, que si une somme lexicographique telle que le dictionnaire d'Azkue renseigne correctement, on trouvera difficilement dans les bibliothèques euskariennes les mieux fournies une grammaire purement descriptive et objective, car les ouvrages grammaticaux sont le plus souvent écrits par des membres du clergé soucieux de décrire, pour l'enseigner, une langue digne de la chaire. Nous trouvions donc dans le recueil Sacaze la première collection complète de documents comparables et provenant de toutes les communes du Pays Basque français ! Mais, à vrai dire, au moment où nous avons esquissé notre première carte dialectale, nous considérions notre tentative comme un simple jeu, une ébauche d'entreprise vouée forcément à l'échec, car la méthode employée par Sacaze, cette espèce d'enquête par correspondance, nous inspirait, à nous qui venions d'effectuer une vingtaine de relevés dialectaux à travers les campagnes gasconnes, la plus légitime défiance. Et voilà qu'à notre stupéfaction une aire se dessinait, puis une autre... les types phonétiques, morphologiques ou lexicaux allaient sagement se grouper... il ne manquait même pas ce point aberrant dans une aire homogène, cette inexplicable exception parfaitement isolée qui est la marque des bonnes cartes dialectologiques ! Les recommandations accumulées par Julien Sacaze dans sa let-

tre avaient donc porté leurs fruits, et notre atlas était possible. Aussitôt que nous eûmes cette conviction, nous nous mîmes à l'ouvrage, et avons ainsi pu présenter au Ier Congrès international de dialectologie générale, tenu à Louvain et Bruxelles en août-septembre 1960, une communication intitulée *Le "Recueil Sacaze" et les parlars basques français*, illustrée de 8 cartes dialectales, projetées en diapositives. Nous avons annoncé à cette occasion la parution prochaine, dans cette revue, de ce *Petit Atlas linguistique basque français "Sacaze"* que nous commençons à publier aujourd'hui.

Il va sans dire que notre défiance première n'est pas entièrement dissipée, et qu'en tout état de cause nous ne présentons nullement notre publication comme quelque pâle ersatz du futur grand Atlas linguistique du basque cis- et transpyrénéen qui finira bien par paraître un jour ! Mais nous pensons que, dans le dénuement grave qui caractérise l'état de la dialectologie basque, il serait criminel de laisser dormir des documents utilisables qui, tout imparfaits et artificiels qu'ils soient, ont l'incontestable mérite d'exister. Leurs défauts sont graves : le basque espagnol, c'est-à-dire la portion de loin la plus importante du domaine euskarien, n'est pas représenté ; la phonétique est notée de façon plus ou moins fidèle selon la provenance des textes, et les transcriptions, qui hésitent entre les habitudes graphiques françaises et basques lorsque leurs auteurs ne prennent pas le parti d'innover hardiment, avec un inégal bonheur du reste, doivent continuellement être interprétées ; le lexique des textes et leur variété morphologique sont extrêmement limités, comme on pourra en juger ; plus d'une fois, le calque des tournures françaises est flagrant ; on perçoit souvent une tendance, plus ou moins accusée d'ailleurs, à écrire du "beau" basque, c'est-à-dire à substituer aux formes locales celle de la koiné navarro-labourdine qui est en usage dans nombre de publications et dans les sermons (cf. la *Grammaire basque* de l'abbé P. Lafitte). De tout cela, nous avons parfaitement conscience. Mais il reste un fait patent et indéniable : sur ces cartes, des aires se forment, qui correspondent forcément à quelque chose. Et l'extrême finesse du réseau permet sans doute de corriger dans la plupart des cas certaines fantaisies individuelles ainsi que des gallicismes ou d'artificielles élégances que l'ont aurait pu être tenté de prendre pour autant de micro-aires, l'extrême différenciation dialectale propre au domaine basque rendant possibles de tels phénomènes. Nous

n'osons espérer que notre *Petit Atlas* révélera des faits encore inconnus ; mais nous estimons qu'il aura son utilité dans la mesure où la cartographie y fera apparaître dans toute leur netteté certaines grandes divisions dialectales du Pays Basque français. Enfin, nous pensons que la future publication du grand Atlas linguistique basque, franco-espagnol, ne rendra pas le nôtre entièrement caduc : il pourra être intéressant d'étudier, en comparant sa partie française avec notre *Atlas "Sacaze"*, la pénétration de la koiné navarro-labourdine, langue de la littérature et de la chaire, dans la conscience linguistique des instituteurs basques qui se sont chargés des traductions. Peut-être les historiens du basque pourront-ils trouver dans cette confrontation, malheureusement limitée à la région cis-pyrénéenne, d'utiles indications pour la période contemporaine.

Lorsque la publication de notre *Atlas "Sacaze"* sera terminée, nous envisageons de la prolonger dans deux sens : d'une part, nous réaliserons un travail de cartographie analogue, tiré du "Recueil Sacaze", pour la région des Pyrénées gasconnes limitrophes de la Soule. On sait en effet que les vallées d'Aspe, d'Ossau et de Barétous sont linguistiquement caractérisées par une phonétique assez aberrante qui contraste violemment avec celle du béarnais "classique", pourtant voisin (cf. l'ouvrage célèbre du regretté W.D. Elcock, *De quelques affinités phonétiques, entre l'aragonais et le béarnais* - il ne s'agit pas de la langue des chancelleries de Pau et d'Orthez, mais bien des parlers gascons propres aux vallées précitées). D'autre part, la Bibliothèque Universitaire de Bordeaux possède un recueil analogue au nôtre, mais couvrant une aire quelque peu différente (le triangle Pyrénées-Garonne-Océan), dont les matériaux ont été rassemblés en 1895 par les soins du Prof. Edouard Bourciez. Nous avons fait photocopier tous les textes provenant des communes basques, et tenterons d'en cartographier certaines données, que nous publierons ultérieurement dans cette même revue.

Avant de présenter les cartes linguistiques, nous tenons à donner quelques indications sur la façon dont elles sont publiées et des suggestions concernant leur emploi : de même qu'au Congrès de Bruxelles nous avons présenté deux cartes lexicales ("vallée" et "couvert" (adj.)), une carte phonétique (résultats de l'adjonction de l'"article" postposé -a à un thème en -u, soit *burua* "la tête"), trois cartes de morphologie nominale et pronominale (suffixe de datif pluriel dans "à (ses) fils", la-

bourdin *semeeri* ; génitif déterminatif pluriel d'un démonstratif à valeur anaphorique, traduisant "leur(s)", soit lab. *heien*; actif du pronom indéfini "personne", soit lab. *nehork*) et deux de morphologie verbale ("il le lui a", lab. *dio*, et "ils le(s) leur avaient", lab. *zio(zka)ten*), chaque série de cartes publiées dans cette revue comportera un peu de phonétique, un peu de morphologie et des cartes lexicales, sans exclusion, éventuellement, des faits de syntaxe. Imprimées au recto seulement, le verso demeurant blanc, les cartes seront détachables, ce qui facilitera les comparaisons. La première série, publiée dans ce numéro, sera précédée du texte français des deux légendes à traduire, dont chaque phrase sera affectée d'un numéro ; à chaque titre de carte, le mot français dont les traductions basques et leurs répartitions sont indiquées sur la carte sera à son tour précédé du numéro de la phrase dans laquelle il figure.

TEXTE A

La légende de Barbazan

1. Il y avait une fois dans un village des Pyrénées un homme et une femme qui étaient très vieux.
2. Ils n'avaient qu'une petite maison, un jardin et une vache.
3. Mais, si pauvres qu'ils fussent, ils secouraient toujours ceux qui étaient plus pauvres qu'eux.
4. Un jour, la terre était couverte de neige.
5. et il ^{gelait} neigeait à pierre fendre.
6. Tous les gens du village se chauffaient, en mangeant et buvant ?
7. ils étaient riches et heureux.
8. A l'entrée de la nuit, deux voyageurs qui venaient de loin voulurent s'arrêter dans ce lieu, parce qu'ils avaient froid et faim ;
9. ils frappèrent à une porte, puis à une autre et à d'autres encore ;

10. personne ne voulut les laisser entrer, ni leur rien donner à manger.
11. Chassés de partout, poursuivis par les chiens furieux,
12. les deux étrangers ne savaient où aller,
13. quand ils se trouvèrent à l'extrémité du village, devant la maison de cet homme et de cette femme qui étaient pauvres.
14. En entendant leurs plaintes, le mari s'était mis à la fenêtre pour les appeler, et sa femme était allée vite ouvrir la porte.
15. Sans leur demander qui ils étaient, ils les firent entrer et asseoir à leur foyer ;
16. puis, ils leur servirent du lait et quelques châtaignes, tout ce qu'ils avaient.
17. Mais alors, Notre-Seigneur, - c'était lui, avec saint Pierre -,
18. se leva, la tête toute brillante, et il leur dit :
19. "Vous autres, vous êtes pauvres et bons ; vos voisins sont riches et méchants.
20. Que la justice de Dieu se fasse !"
21. Aussitôt, la terre trembla, Jésus et saint Pierre disparurent.
22. et les deux vieillards tombèrent à genoux...
23. Le lendemain matin, quand ils voulurent aller au village, pour savoir ce qui s'était passé,
24. ils ne virent aucune maison : à leur place, il y avait un lac,
25. celui qui se trouve encore aujourd'hui entre le village de Barbazan et la ville de Saint-Bertrand-de-Comminges.
26. Il faut assister les malheureux.

TEXTE B

La légende de Tantugou

1. Tantugou est un vieillard qui se cache dans les bois.
2. Il garde les champs et les prés pour qu'on n'y vole rien.
3. Quand les blés sont couchés et l'herbe fauchée, jusqu'à ce que tout soit retiré par le maître,

4. Tantugou ne dort point ; il veille toujours.
5. La peur de le voir paraître retient les voleurs.
6. Il est bon, croyez-le, mais il est sauvage.
7. Un laboureur qui savait bien des choses disait souvent à ses fils
8. que Tantugou était sûrement le meilleur gardien des fruits de la terre.
9. Un après-midi du mois de juillet, un troupeau de brebis paisait sur une montagne ;
10. le berger s'endormit : en se réveillant, il aperçut Tantugou
11. qui s'enfuyait dans le bois.
12. Il fut également reconnu par les pâtres dans une jolie vallée, couché sur un rocher.
13. Encore aujourd'hui, dans quelques villages des Pyrénées,
14. les enfants ont peur de lui.
15. Quand un petit garçon ou une petite fille ne veut pas obéir à sa mère,
16. elle lui dit : Prends garde à toi ! J'appelle Tantugou,
17. et, à l'instant, il va sortir du bois !

LISTE ALPHABETIQUE DES COMMUNES BASQUES
PAR ARRONDISSEMENTS ET CANTONS.

(Les lettres et chiffres de référence correspondent au quadrillage vert de la carte ci-après).

I. ARRONDISSEMENT DE BAYONNE

A. Canton de Bayonne

- | | |
|----------------------------|-------|
| 1. Arcangues | B 1-2 |
| 2. Bassussarry | B 1 |
| 3. Lahonce | C 1 |
| 4. Mouguerre | C 1 |
| 5. St-Pierre-d'Iru-C
be | C 1 |
| 6. Urcuit | C 1 |

B. Canton de Bidache

7. Bardos D 1

C. Canton d'Espelette

8. Ainhoa B 3
 9. Cambo C 2-3
 10. Espelette C 3
 11. Ixassou C 3
 12. Louhossa C 3
 13. Sare B 3
 14. Seuraïde B-C 3

D. Canton d'Hasparren

15. Bonloc D 2
 16. Hasparren D 2
 17. Macaye C 3
 18. Méharin D 3
 19. Mendionde D 3
 20. St-Esteben D 3
 21. St-Martin D 3

E. Canton de Labastide-Clairence

22. Ayherre D 2
 23. Briscous C 1
 24. Isturitz D 2

F. Canton de Saint-Jean-de-Luz

25. Ascain B 3
 26. Bidart B 1
 27. Biriadou A 3
 28. Ciboure A 2
 29. Guéthary B 2
 30. Hendaye A 2
 31. St-Jean-de-Luz A 2
 32. Urrugne A 2
 33. Urrugne-Béhobie A 2-3

G. Canton d'Ustaritz

34. Ahetze B 2
 35. Arbonne B 1-2
 36. Halsou C 2
 37. Jatrou C 2
 38. Larressore C 2

39. St-Pée-sur-Nivelle B 2-3
 40. Ustaritz C 2
 41. Villefranque C 1-2

II- ARRONDISSEMENT DE MAULÉON

A. Canton d'Iholdy

42. Arhansus E 4
 43. Armendarits D 3
 44. Bunus E 4-5
 45. Vêlette D 3
 46. Hosta E 5
 47. Ibarrolle E 5
 48. Iholdy D 3-4
 49. Irissarry D 4
 50. Juxue E 4
 51. Lantabat E 4
 52. Larcéveau-Cibits-
 Arros E 4
 53. Ostabat-Asme E 4
 54. Suhescun D 4
 55. St-Just-Ibarre E 5

B. Canton de Mauléon

56. Ainharp F 4
 57. Arrast-Larrebieu F 3-4
 58. Aussurucq F 5
 59. Barcus G 5
 60. Berrôgain-Laruns F 4
 61. Charritte-de-Bas F 3-4
 62. Chéraute F 4
 63. Espès-Undurein F 4
 64. Garindein F 4-5
 65. Gotein-Libarrenx F 5
 66. Idaux-Mendy F 5
 67. (L')Hôpital-St-
 Blaise G 4
 68. Mauléon-Licharre F 4
 69. Menditte F 5
 70. Moncayolle-Larroy-
 Mendibieu F 4
 71. Musculdy E-F 5

72. Ordiarp	F 5
73. Roquiague	F 5
74. Viodos-Abense- de-Bas	F 4

C. Canton de St-Etienne-de-Baïgorry

75. Aldudes (Les-)	C 6
76. Anhaux	D 5
77. Ascarat	D 5
78. Banca	C 5-6
79. Bidarray	C 4
80. Irouléguy	C-D 5
81. Lasse	D 5
82. Ossès	D 4
83. St-Etienne-de- Baïgorry	C 5
84. Ahaxe-Alciette- Bascassan	D 5
85. Aincille	D 5
86. Ainhice-Mongelos	D 4-5
87. Urépel	C 6

D. Canton de St-Jean-de-Pied-de-Port

88. Arnéguy	D 6
89. Béhorléguy	E 5-6
90. Bussunaritz-Sa- rasquette	D 5
91. Bustince-Iriberry	D 5
92. Çaro	D 5
93. Esterençuby	D 6
94. Gamarthe	D 4-5
95. Ispoure	D 5
96. Jaxu	D 4-5
97. Lacarre	D 5
98. Lecumberry	D 5
99. Mendive	D 5-6
100. St-Jean-le-Vieux	D 5
101. St-Jean-Pied-de Port	D 5
102. St-Michel	D 5
103. Uhart-Cize	D 5

E. Canton de Saint-Palais

104. Aïcirits	E 3
105. Amendeuix-Oneix	E 3
106. Amorots-Succos	E 2
107. Arbérats-Sillè- gue	E 3
108. Arbouet-Sussaute	E 2
109. Aroue	F 3
110. Arraute-Charrit- te	E 2
111. Béguios	E 2-3
112. Béhasque-Lapiste	E 3
113. Beyrie	E 3
114. Camou-Suhast	E 2-3
115. Domezain-Berrau- te	E-F 3
116. Etcharry	F 3
117. Gabat	E 2
118. Garris	E 3
119. Ilharre	E 2
120. Ithorrots-Olhaï- by	F 3
121. Labets-Biscay	E 2
122. Larribar-Sorha- puru	E 3
123. Lohitzun-Oyhercq	E 4
124. Luxe-Suberraute	E 3
125. Masparraute	E 2
126. Orègue	D-E 2
127. Orsanco	E 3
128. Pagolle	E 4
129. Saint-Palais	E 3
130. Uhart-Mixe	E 4

F. Canton de Tardets

131. Alçay	F 6
132. Alos-Sibas-Abense	F 6
133. Camou-Cihigue	F 6
134. Etchebar	F 6
135. Haux	F 6
136. Lacarry	F 6

137. Laguinge-Restoue	F 6	143. Sauguis-St-Etienne	F 5
138. Larrau	F 7	144. Tardets-Sorholus	F 6
139. Lichans-Sunhar	F 6	145. Trois-Villes	F 5-6
140. Licq-Athérey	F 6		
141. Ossas-Sunhare	F 5	III - ARRONDISSEMENT D'OLORON	
142. Ste-Engrâce	F 7	A. Canton d'Oloron-W	
		146. Esquiüle	G 5

NOTE: Halsou (36) et Jatrou (37) ayant fourni une traduction commune, les deux points sont réunis en un seul (36-7) sur les cartes.

COMMENTAIRE DES CARTES

Nous n'avons nullement l'intention de soumettre ici nos cartes à un examen approfondi, que nous ne songerons à entreprendre que le jour où leur publication, ainsi que celle du futur *Atlas "Bourciez"*, sera achevée. Nous nous contenterons pour l'instant d'expliquer comment, en composant chaque carte, nous avons interprété les données relativement hétérogènes que nous fournissait le *Recueil* pour en dégager des aires dialectales dont chacune est affectée d'une teinte particulière ou d'un symbole graphique particulier.

1. *ũ souletin* : la graphie de certains textes, en particulier au Pays de Mixe (N de la Soule) manque de clarté (signe †) ; ainsi, lorsque le texte porte *houn duzu* ou, plus rarement, *hun dũzũ*, "il est bon", la preuve est faite que le parler de la localité connaît à la fois un *u* et un *ũ* ; mais si l'on a *hon duzu*, que l'on rencontre plusieurs fois, soit que la graphie *hon* recouvre une prononciation réelle, soit qu'elle ne soit qu'un travestissement de *hun* imputable au prestige dont jouit le labourdin (*on*), le mystère demeure impénétrable. Il ne nous reste plus qu'à attendre l'étude des manuscrits du *Recueil Bourciez*.

2. *bon (il est-)* : le vert et le rouge symbolisent les deux grandes variantes dialectales d'un même terme, lab. *on*, tandis que les points orange dénotent l'apparition de l'un des deux "romanismes" *†(e)restu* (< PRAESTU) et *galant*. Les cercles évidés correspondent à une initiale *h-*, tandis que l'oppo-

sition du vert et du rouge reflète le contraste vocalique o/u selon une répartition conventionnelle qui réserve dans la plupart de nos cartes la couleur verte pour les faits occidentaux, le rouge pour les faits orientaux.

3. *Les prés* : nom. pluriel du terme désignant un "pré" par opposition au "champ". Cette carte ignore précisément la dichotomie O/E, que nous venons d'évoquer, puisqu'on y retrouve un même terme, *sorho*, à l'extrême O (labourdin maritime) et à l'extrême E (Soule) ; ainsi, deux zones écarlates entourent la large tache verte centrale, correspondant aux régions où l'on emploie plutôt des variantes du mot *pentze* ; il est troublant de voir au NE les notations *bein-*, *pin-*, que l'on serait tenté de prendre pour des gallicismes graphiques, se grouper assez régulièrement et constituer apparemment une petite aire différentielle. Les deux *algatziak* (mss. *-tzik*, conformément aux tendances phonétiques propres à la Basse-Soule) forment une surprenante micro-aire.

4. *lac*, nom. indéfini : v. le commentaire sur feuille détachée, placé entre la carte n° 4 et la carte n° 5.

5. *pauvre* : Tandis que les symboles de couleur verte représentent soit le terme proprement basque *behar* (qui signifie aussi et surtout "nécessité, besoin"), soit les romanismes *errones* (image du pèlerin mendiant) et *eskerniuan*, inessif sing. d'un terme calqué directement sur le castill. *escarnio* "raillerie, dérision" (ce qui signifierait "dans la dérision, en butte aux railleries") peut-être croisé confusément avec le basque *esker* "reconnaissance, gratitude", le jaune et le rouge représentent tous deux un emprunt aux termes romans héritiers du lat. PAUPERE ; mais les deux formes de l'emprunt offrent un contraste saisissant dont l'interprétation paraît fort instructive : à l'O, et tout particulièrement dans cette Basse-Navarre demeurée espagnole jusqu'en 1512, c'est la forme castillane qui apparaît, *poBRE*, avec sa monoptongaison *au > o*, tandis que l'E en entier, Mixain inclus, ne connaît le terme que sous son habit gascon : anticipation de l'r qui remonte dans la syllabe initiale (cf. TENERU > **tendre* > gasc. *trende* ; CAPRA > *craba*) et maintien de la diphtongue *au*, caractéristique de l'occitan ; on a donc, comme en gascon, *praue* ou *praube*. Et, pour que le tableau soit parfaitement équilibré, voici quelques formes mixtes : dispersés en Basse-Navarre, 5 *probe* (monoptongaison castillane + anticipation gasconne), et, tout au N de la Soule, un *paubre* (diph-

tongue gasconne + non-anticipation castillane). Il y aura intérêt à confronter notre carte avec les données de la géographie linguistique gasconne.

6. (comparatif...) *que*, extrait de la phrase "Mais... ils secouraient toujours ceux qui étaient plus pauvres *qu'eux*". A l'O, les variantes du lab. *baino* dans lesquelles la voyelle de la 1e syllabe demeure intacte ; à l'E, celles dans lesquelles on enregistre une palatalisation sous l'action du *i* 2e élément de diphtongue : *ai* > *ei* > *e*.

7. *de loin* ("... qui venaient -") : L'élatif de l'adverbe *urrun* "loin" prend des formes si variées que nous avons dû recourir à quatre couleurs distinctes : à l'O, et un peu partout sporadiquement (prestige du labourdin), on a le résultat attendu de l'adjonction à un mot terminé par nasale de l'élément suffixé *-tik* (sonorisation de l'occl. sourde : *t* > *d*). A l'extrême E, même suffixation directe sans sonorisation, ce qui est normal : cf. le dérivé de *on* "bon", qui est lab. *ondu* "améliorer", mais soul. *huntü* "id°", lat. *GENTE* > lab. *jende*, mais soul. *jente*, et parallèlement après *l* : *galde/galte*, *heldu/heltü* etc. Mais au centre, rien n'est bien clair : tandis que près des frontières de la Soule l'élément suffixé semble être *-ik* et non plus *-tik*, à moins qu'il s'agisse d'une surévolution *urrunetik* > *urrundik* > *urrunik*, une zone centrale encore plus vaste paraît tourner la difficulté en infixant une voyelle de liaison (*urrunetik*) ou en modifiant le suffixe (*urrundanik* comme *bethi danik* "depuis toujours" - à côté duquel *bethitik* existe d'ailleurs normalement). On a ici laissé de côté la répartition *u/ü*.

8. *aller*, ou plus exactement *allé*, puisque les verbes sont cités en grammaire basque sous la forme de leur participe passé : voici un cas typique dans lequel certaines graphies homogènes doivent à coup sûr recouvrir des réalités fort variées. Comment noter en effet, avec les ressources orthographiques françaises, la dentale palatale du lab. *jaun* et toutes ses variantes dialectales, qui vont de *y* au *j* français de *jour* ? Nous avons donc classé les graphies : *y-* est représenté par le vert, *j-* par le rouge ; le jaune est réservé à la petite aire labourdine où l'on a un *g-* occlusif à l'initiale du mot. Les variations du vocalisme sont indiquées par des modifications graphiques des signes.

9. *il est* : Nous opposons ici très simplement la forme non allocutive normale *da*, attestée d'ailleurs dans tout le domaine, aux types allocutifs *duzu/dūzū* (la répartition *u/ū* n'est pas indiquée), comme nous le ferons pour toutes les cartes de morphologie verbale dans lesquelles apparaîtra l'allocutivité.

10. *ils sont* : Mêmes indications que pour la carte précédente. Pas de répartition *u/ū* pour les types allocutifs. Les variations formelles qui affectent les signes symbolisent les variations morphologiques mineures à l'intérieur des deux grands aires susdites.

11. *vous (pl.) êtes* : Comme l'allocutivité ne saurait exister dans le cas d'une forme verbale à la 2e personne sing. ou pl., nous avons choisi de répartir nos deux couleurs selon le vocalisme radical, la base *za-* étant représentée par le vert, *zi-* par le rouge. Nous avons dû d'autre part accroître considérablement le nombre des signes complexes, étant donné le foisonnement des types morphologiques. Une carte telle que celle-ci permet d'autre part de juger combien serait utile une monumentale monographie consacrée à l'*r* intervocalique basque...

12. *ils l'avaient*, extrait de la phrase "ils ne virent aucune maison" : outre la dichotomie allocutif/non allocutif (rouge/vert), nous avons choisi d'opposer nettement (cercle plein/cercle évidé) le suffixe de 6e personne sujet *-te-* au suffixe *-e-*, dans les séries non allocutives du moins.

13. *ils les avaient* ("Ils les firent entrer...") : Etant donnée la multiplicité des formes, si le rouge est toujours réservé aux types allocutifs, la distribution des divers symboles graphiques n'a pu être réalisée de façon strictement logique et cohérente, d'autant plus que les réductions phonétiques obscurcissent souvent les filiations morphologiques. Dans le domaine non allocutif, on retrouve ici l'opposition *-te-/e-* de la carte précédente ; mais ce contraste n'a pu être maintenu dans la zone allocutive, où la complexité des combinaisons efface l'identité des divers composants. Ici, on a réservé le cercle plein pour les formes apparemment réduites ou syncopées, telles que *zitien* en face de *zititzien* (?). Pas de contraste *u/ū*, malgré *zütien*.

14. *il les a* : Extraite de la phrase "il garde les champs et les prés...", cette forme verbale synthétique est régulièrement précédée dans nos textes d'une terminaison en *-t(z)en* (*begiratzzen, zaintzen* etc.) qui peut-être favorise l'apocope *ditu > tu, ditizu > tizu*. Une curiosité : la forme à suffixe pluralisateur *tuz*, qui combine avec la pluralisation objective courante (type *d-it-u*, réduit souvent à *t-u*, qui s'oppose à *d-u* "il l'a") la suffixation biscayenne (*da^uz* "il les a" opposé à *dau* "il l'a"). Pas d'opposition *u/ü*.

15. *eu* : Le rouge est réservé à tous les points pour lesquels *ukan* (cercle plein) ou *uken* (cercle évidé) est attesté dans nos textes (nous négligeons l'opposition *u/ü*). La valeur transitive ou intransitive de *izan* ne fait l'objet d'aucune notation particulière.

(A suivre).

4. *lac* (A 24) : L'extraordinaire variété lexicale qui est apparue lorsque nous avons dressé cette carte nous interdit absolument d'user de la technique cartographique normale : nous nous avouons incapable de créer 23 signes nettement différenciés pour symboliser les 23 types lexicaux divers qui, seuls ou combinés avec un ou deux des huit adjectifs relevés, servent à désigner un lac. Sans doute faut-il chercher la raison de ce foisonnement dans une réelle carence : comme il ne semble pas y avoir de véritable lac, du type pyrénéen ou landais par exemple, au Pays Basque, la langue a recours à des à-peu-près fort variés, dont le vide ou l'impropriété sémantiques sont souvent compensés par l'adjonction d'un ou deux adjectifs, pour traduire cette notion. Toutefois, nous avons pu esquisser une carte partielle, car le terme souletin *losko* montre une fréquence suffisante pour qu'il soit permis de parler d'une aire véritable, tandis que le mot *phutzu*, emprunt roman certainement connu dans l'ensemble du pays, semble jouir d'une faveur spéciale en Basse-Navarre. Pour que notre information soit complète, nous adjoignons à cette carte partielle la liste alphabétique de tous les autres termes relevés, suivis de celle des points auxquels ces termes sont apparus, isolés ou en combinaisons.

aintzira : 17, 31, 36 ; *a. handi* : 40, 49.

intzurra handi, 28, est peut-être une variante du précédent.

azeki : 96 ; *-kia* : 43, 91.

estainu : 1, 35, 41.

isla : 131, 140.

islaka : 134, 139.

istil handi : 138.

itsaso ttipi : 66 ; *itsaso ttipi baten pareko hur* : 105.

"*lac*" : 60, 62, 116, 127.

lako : 31, 55, 67, 81, 94, 115, 120 ; *lakua* : 29.

leize : 77, 101, 103, 122 ; *l. handi* : 113.

losko : 56, 61, 64, 68, 73, 74, 133, 136, 144 ; l. handi : 57, 63, 69, 70, 109, 141, 143, 146. Cf. aussi ordari losko.

mestera : 95.

naza : 24.

ordari losko : 72.

osin : 7, 48, 71, 128. Cf. usi.

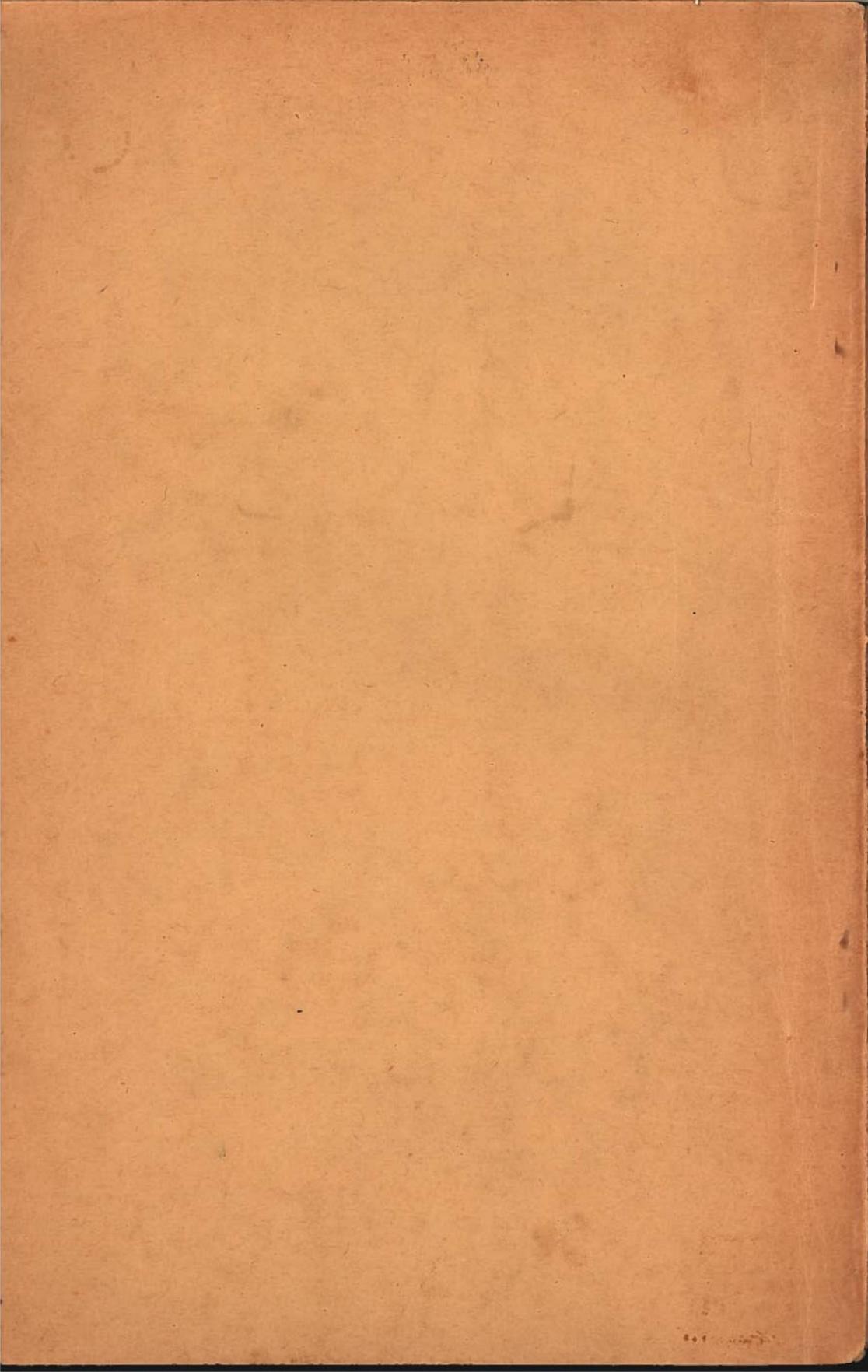
bhutzu : 18, 25, 44, 53, 75, 78, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 93, 106, 121, 142 ; p. handi : 2, 9, 42, 50, 51, 52, 90, 98, 99, 100, 123, 126, 130, 132.

tulunbi : 15 ; tulumio : 45.

(h)ur : 22, 119 ; ur barna eta geldi : 108, 114 ; ur bildu : 3, 27 ; ur egoitza zabal : 26 ; ur ekhüratü : 65 (cf. ü-) ; ur geldi : 17, 30, 33, 79, 85, 92, 97, 110, 111, 117, 125 ; ur geldi handi : 4, 76, 102, 107 ; ur handi : 5, 6, 12, 14, 16, 20, 21, 58, 59, 74, (hur bat haundia) 112, 118, 124, 135 ; ur handi geldi : 54 ; ur hil : 34, 39, 88 ; ur hil handi : 38, 129 ; ur laku : 32 ; ur lo : 8 ; ur ondo handi : 104 ; ur tulunbi : 15 ; ur tulunbio handi : 23 ; ur ükhüratü : 137, 145 ; ur zabal : 10, 13 ; ur zabal geldi : 46.

usi : 11.

ziphu : 19.



Ann. Fac. Lettres Toulouse IX - VIA DOMITIA VII (1960)