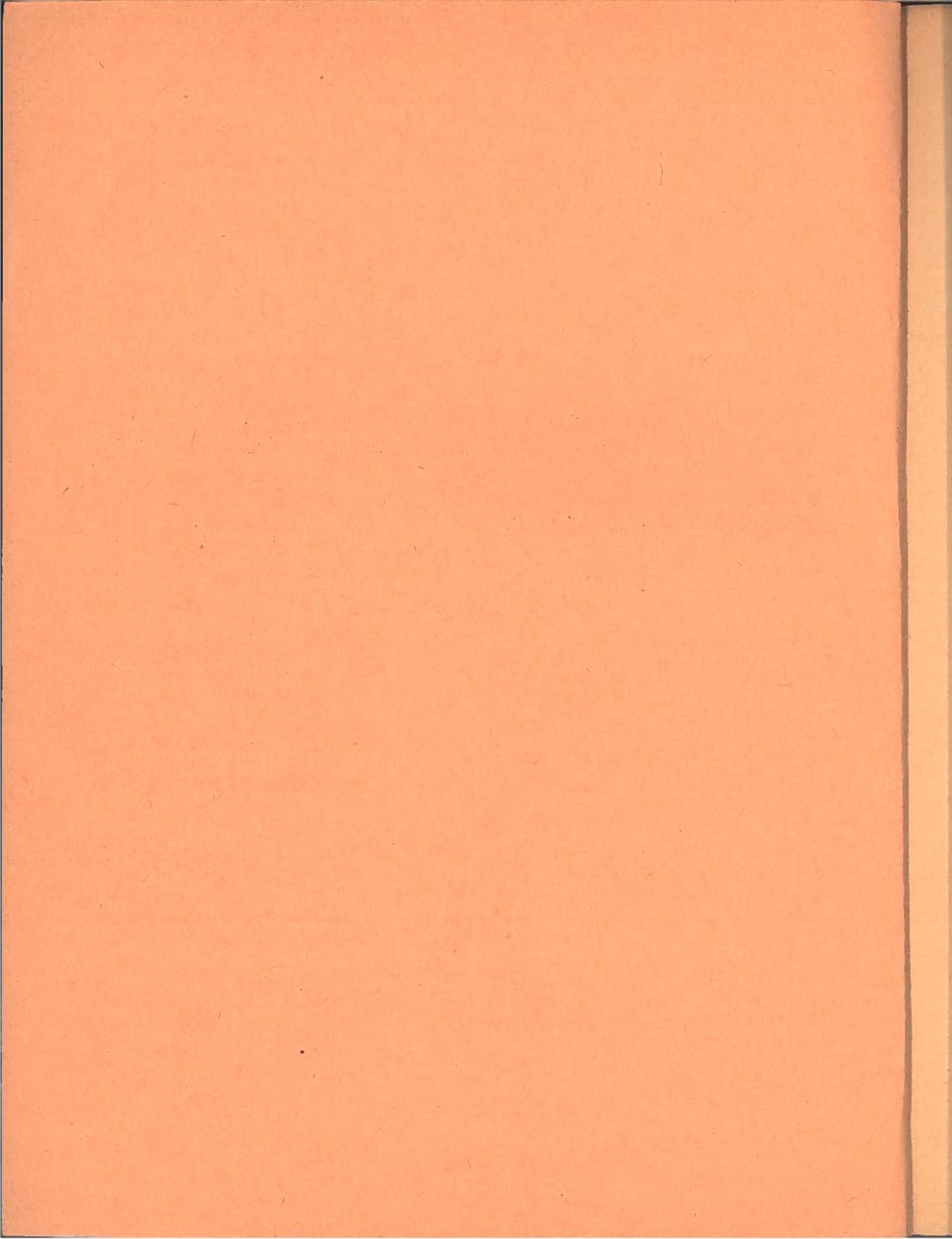


Les Pyrénées

**LA POÉSIE POPULAIRE
CHANTÉE
DES PYRÉNÉES GASCONNES**

par X. Ravier

PRIVAT



La poésie populaire chantée des Pyrénées gasconnes

*A la mémoire de Jean Séguy,
dialectologue et pyrénéiste.*

Les poèmes chantés pyrénéens gascons¹ appartiennent essentiellement à l'un ou l'autre des trois registres que la terminologie traditionnelle qualifie d'épique, de lyrique et de satirique : mais ce classement, en dépit de sa commodité, ne doit pas être pris au pied de la lettre, certaines des productions que nous allons examiner pouvant, soit présenter des exemples manifestes de confusion des genres, soit se trouver, au moins partiellement, hors de ce triple champ. Il n'empêche que l'on doit reconnaître aux œuvres de notre répertoire des caractéristiques communes.

1. En l'état actuel des investigations, il serait prématuré de consacrer un chapitre à l'ethnolittérature des pays pyrénéens. Les recherches en cours laissent subsister de vastes blancs tant du point de vue territorial que de celui de la composition du répertoire. Beaucoup de temps et beaucoup de labeur seront encore nécessaires, qu'il s'agisse du dépouillement systématique des sources écrites ou du travail de terrain — et à propos de ce dernier, soulignons combien l'enjeu est dramatique : outre que les faits disparaissent avec les générations qui en ont la connaissance et l'expérience, on assiste à un processus de « déstructuration » culturelle de plusieurs de nos sociétés montagnardes, consécutif à leur contact avec la modernité : c'est donc une véritable course contre la montre qui est engagée, et qu'il faudrait gagner. Nous avons donc résolu de nous en tenir à un sujet que nous avons eu l'occasion de particulièrement bien étudier : la poésie populaire chantée des Pyrénées gasconnes.

Les passages cités entre guillemets sont extraits de Xavier Ravier et Jean Séguy *Chants folkloriques gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées*, deux volumes, 1959 et 1960.

1. Le texte y détient le primat, la mélodie ne jouant que le rôle d'un simple support expressif : d'où cette appellation à laquelle nous aurons constamment recours de « poèmes chantés », avec mise en tête délibérée du mot « poème » (la musique dans la plupart des cas n'est d'ailleurs qu'un réemploi pur et simple, elle a été prise dans le stock culturel général, celui que les diverses formes du colportage véhiculaient dans la société traditionnelle d'un bout à l'autre du territoire national et même au-delà, ou celui qui est constitué par les airs de cantiques ou quelques « rengaines » de large audience).

2. Ces œuvres ont comme point de départ un fait historique, réel et objectif, intervenu dans une communauté précise, généralement autarcique, dont l'implantation correspond selon les cas à la vallée, au village, voire même au quartier. Et les protagonistes appartiennent à la communauté en cause ou bien se sont trouvés dans des circonstances définies en contact avec les membres de cette communauté, ont été mêlés à leur vie.

3. En ce qui concerne les auteurs, nos poèmes chantés sont dus soit à une personne seule, soit à un groupe de personnes, anonymes ou connues : mais individu ou collections d'individus, nous avons constaté et vérifié, chaque fois que cela a été possible, qu'il s'agit de membres de la communauté où survient l'épisode inspirateur de l'œuvre, si bien que celle-ci est élaborée à l'endroit même et dans le cadre géo-socio-ethnique qui a vu se dérouler l'épisode lui servant de point de départ. Est-il aussi besoin de rappeler qu'à nos yeux, ce n'est pas la collectivité comme telle qui est créatrice : « l'œuvre du peuple n'est collective qu'en tant qu'un individu s'est trouvé apte à exprimer les représentations, les affects et les vœux communs à un groupe » : en d'autres termes, nous avons à faire à une relation de type dialectique entre le poète ou les co-poètes d'une part, la communauté d'autre part.

4. De l'épisode inspirateur à la mise en forme du poème, il peut courir un délai d'importance variable : mais durant ce laps de temps et quelle que soit sa longueur, le donné initial tel qu'il découle du fait historique brut est susceptible de recevoir une élaboration plus ou moins poussée, préalable ou concomitante à la fabrication de l'œuvre : cette dernière n'est donc pas la simple chronique des événements, mais leur relation au second degré ; en outre, au cours de sa diffusion, elle se trouve très souvent affectée par un processus de remaniement ou de remodelage analogue à celui qui a marqué le donné lui ayant permis de voir le jour. Les remarques faites ci-dessus valent également ici : « l'élaboration folklorique elle-même n'est que le résultat d'apports individuels successifs ».

5. Nos poèmes chantés sont bien entendu, au moins initialement, à usage interne : conçus dans le cadre du clan, par des gens du clan et pour le clan, ils sont demeurés jusqu'à une époque récente sous la garantie d'un dispositif ésotérique particulièrement efficace. Il s'ensuit que, sauf quelques rares exceptions, ils étaient restés inconnus des folkloristes qui avant nous avaient parcouru les Pyrénées. Si nous avons été mis sur le chemin de leur découverte, c'est parce que nous avons fini à force de patience par acquérir une grande familiarité avec le milieu : peut-être aussi cette « destruction » de la culture traditionnelle à laquelle nous faisons plus haut allusion, avec l'abolition qu'elle entraîne des mécanismes coutumiers grâce auxquels les sociétés fermées préservent leur patrimoine moral, a-t-elle joué en notre faveur.

6. Le support linguistique des poèmes chantés est naturellement le parler vernaculaire, en l'espèce les formes particulières que revêt l'occitan gascon pyrénéen dans les lieux de production : aussi ne faudra-t-il pas s'étonner de trouver une langue fortement typée, dont l'endémisme contribue à affecter encore davantage les œuvres de cette marque clanique dont nous parlions ci-dessus.

Quant à la composition, dans le contexte linguistique que nous venons d'évoquer, elle est un travail de tête instantanément traduit en acte verbal : nous sommes ici dans « une civilisation de l'oralité », pour reprendre la très heureuse formule de l'africaniste Maurice Houis. Néanmoins, nous avons quelques exemples d'emploi de la plume et du papier : au moment voulu, nous verrons quelle signification il convient de leur accorder.

7. Nos recherches nous ont mis en présence de véritables centres de création poétique populaire. Sans aucun doute l'existence de tels organismes est-elle liée au fait que la composition des œuvres a lieu sur le théâtre même des événements, que protagonistes et auteurs appartiennent aux mêmes groupements humains, ces diverses conjonctions ayant eu un effet puissamment focalisateur.

Bref, en raison de son caractère local et personnalisé, en raison aussi des conditions sociologiques et historiques dans lesquelles elle se manifeste, la production des poètes chansonniers des Pyrénées gasconnes ne saurait être assimilée à ce que l'on appelle le folklore général, celui dont la thématique tourne autour de stéréotypes se retrouvant invariablement toujours et partout, celui par exemple de ces innombrables pièces « où il est fortement question de bosquets et rossignolets, d'ombrettes et d'amourettes » ; il arrive cependant, nous le verrons, que se produisent quelques interférences entre ces deux courants de l'expression populaire.

L'épopée

Les signes de l'existence d'un romancero épique de la Gascogne pyrénéenne sont apparus il y a plus d'un siècle : vers 1860, en effet, Couarraze de Laa découvrit en vallée d'Ossau deux pièces remarquables qu'il publia dans ses *Chants du Béarn et de la Bigorre, ou introduction à l'étude de la langue vulgaire et de sa littérature* (Tarbes, non daté). L'une, *Aquets Ossalèrs*, évoque une querelle de partage entre Ossalois et Palois, terminée à l'avantage des premiers. L'autre, *Capitèni Salies*, présente des traits épiques frappants : prouesse surhumaine du capitaine écartelant tous les chevaux de son adversaire, dispute entre les hobereaux ossalois héros de cette geste conclue en deux coups d'épée. Ces deux chants ont été reproduits et commentés par Cénac-Moncaut, *Littérature populaire de la Gascogne* (il eut la sagesse de rapporter au XVIII^e siècle la composition de *Capitèni Salies*, alors que Couarraze naïvement la faisait remonter à l'époque médiévale); la même pièce a été recueillie sous la forme de chanson à danser par J. Poueigh, *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, p. 226 : la version est identique à celle de Couarraze et de Cénac-Moncaut. En 1887, l'abbé Cau-Durban (*La vallée de Bethmale*, p. 43-44) publia une légende relative à un combat entre Bethmalais et Espagnols, avec refrains rimés d'une allure superbe (un berger bethmalais amène ses compatriotes en soufflant dans une trompette de verre, les Espagnols sont précipités par centaines dans des étangs). Voici, d'après le numéro de 1889 de l'*Almanac patouès de l'Arièjo*, un fragment de cette pièce (nous marquerons désormais de la lettre G les noms de lieux qui demandent une explication : celle-ci est donnée dans le glossaire toponymique placé en fin d'ouvrage) :

« Turluret, turluret,
At secors en Arauet (G),
Era vedèra de vaccòla
Ena cauderòla,
Et can de Baubin
En sus det gauin

Turluret, turluret,
venez au secours vers Arauet (G),
la génisse de la grande vache
dans la grande chaudière,
le chien de Bauby
sur le billot.

En Cruzons (G)
Cent e dos,
En Arauet
Cent e oet,
En Milogar (G)
Non se sab quanti n'i a

A Cruzous (G)
cent deux,
à Arauet
cent huit,
à Milouga (G)
on ne sait combien il y en a. (il s'agit
du dénombrement des victimes des
bethmalais)

Hemmas de Loç (G)
Amantat-vs
Ets capuishons,
Veusas etz vos.

Femmes de Loç (G)
enveloppez-vous
de vos capuchons,
vous êtes veuves, vous.

En 1914, une revue félibréenne consacrait une page et demie à l'impression et au commentaire d'une excellente version de *la Chanson du Majoral Larribe* recueillie par l'écrivain gascon Soulé-Venture : cette « chanson » sera étudiée un peu plus loin.

Quarante-trois ans allaient alors s'écouler sans que rien de nouveau fût signalé, du moins à notre connaissance. Mais en 1957 les trouvailles soudain reprenaient d'œuvres non encore recueillies ou de nouvelles versions d'œuvres précédemment publiées : en effet, cette année-là, comme nous effectuions nos enquêtes dialectales dans les localités montagnardes du réseau de l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*, nous eûmes la bonne fortune de découvrir une véritable mine de folklore musical — nous réussîmes à enregistrer en peu de temps une quarantaine de pièces — et depuis lors nous n'avons cessé de mettre à profit toutes les occasions d'enrichir notre collection.

Ainsi que les indications données ci-dessus ont déjà pu le faire apercevoir, les poèmes chantés pyrénéens de caractère épique consistent en l'exaltation d'un personnage qui s'est distingué dans des circonstances exceptionnelles ou en la célébration d'événements hors de l'ordinaire : en cela ils n'échappent pas à la loi du genre. Cependant, cette assertion ne saurait nous dispenser d'aller y voir de plus près, notamment en ce qui regarde la manière dont ce type de création est reçu par ses destinataires.

De tout temps, en raison des particularismes et des autarcies qui les caractérisent, nos sociétés montagnardes ont effectivement connu des conflits susceptibles de revêtir diverses formes : révolte contre l'autorité légale, contestations d'origine économique, rivalités entre communautés pour des questions de prestige ou d'intérêt, telles sont précisément les situations auxquelles font écho les œuvres de notre répertoire épique. Mais ces œuvres, par delà les motivations d'ordre strictement événementiel et en tant que

parties prenantes d'une littérature « ouverte » et essentiellement fonctionnelle, doivent toujours être placées dans le cadre de la dialectique groupe-individu : prenons l'exemple d'un personnage qui dans le vécu historique réel s'est signalé par tel ou tel acte hors du commun, très vite il voit cristalliser sur lui l'activité symbolique et représentationnelle de son clan au point qu'il en devient le porte-parole qualifié et éminent, qu'il en incarne les aspirations profondes; corrélativement, le poème dans lequel il est mis en vedette se charge d'une valeur emblématique et finit par accéder au statut « d'hymne national » de la vallée, du petit pays, voire même du village où se sont déroulés les exploits de notre héros (et où a vu le jour l'œuvre destinée à les mettre en relief : nous savons qu'il s'agit d'un seul et même lieu).

Le processus que nous venons d'essayer de mettre en lumière, est le pendant exact de celui dont nous avons parlé dans notre introduction; il engage solidairement le poète et la collectivité.

Mais il est temps d'en venir aux exemples : pour représenter le répertoire épique, nous prendrons deux pièces que nous avons publiées et commentées sous les titres de « Exploit du déserteur Grangé » et « Prouesses du majoral Larribe » — Leur contenu renvoie précisément à des situations conflictuelles : révolte contre l'autorité légale (Grangé), contestation d'origine économique (majoral Larribe).

En ce qui concerne les airs, on trouvera en appendice du présent chapitre la transcription de quelques uns de ceux que nos auteurs populaires ont utilisés : la remarque vaut à la fois pour les poèmes chantés épiques et pour les poèmes chantés lyriques ou satiriques.

Exploit du déserteur Grangé.

L'affaire se passe dans la petite vallée longitudinale dite de l'Extrême de Castelloubon, ainsi appelée parce qu'elle constituait l'une des limites ou « extrêmes » de la vicomté de Lavedan : « La Estreme de Casted Loo », cette dénomination est constante dans les documents médiévaux.

L'Extrême de Castelloubon, dont l'axe correspond au cours inférieur du ruisseau du Nes (qui se jette dans le Gave de Pau au Pont Neuf, trois kilomètres en amont de Lourdes) et de son affluent le ruisseau du Louey est constituée par une forte dépression centrale que borde au nord un chaînon se détachant du Pic du Grand Ger (950 m). Aussi ce flanc de la vallée est-il relativement abrupt. Par contre, sur le côté opposé, trois autres dépressions d'inégale importance, et elles aussi d'origine hydrographique, viennent rejoindre la dépression centrale

déjà décrite : si nous les énumérons d'amont en aval (c'est-à-dire de l'est vers l'ouest), nous avons le vallon qui abrite le ruisseau de l'Aucère, affluent du Louey; puis le vallon formé par le cours supérieur du Louey et un autre vallon enfin, mais beaucoup plus vaste, constitué, lui, par le cours supérieur du Nes et qui s'enfonce profondément dans la montagne vers le sud. Ajoutons que l'Extrême de Castelloubon, bien qu'elle soit l'un des points de communication entre le Lavedan et le Haut-Adour, se signale par un isolement remarquable, ce qui a sans doute favorisé la conservation d'une littérature orale singulièrement riche et attachante.

Un jeune homme du village de Juncalas (dans le centre de la vallée; ancien chef-lieu de canton), Jean-Marie de Grangé (c'est-à-dire de la maison Grangé selon l'usage onomastique pyrénéen qui veut que l'on désigne les gens non par leur patronyme, mais par le nom attaché héréditairement à la maison de leur famille) est appelé à remplir ses obligations militaires : au lieu de déférer à la réquisition des autorités, il « prend le maquis » dans le vallon supérieur du Nes. Les gendarmes de la brigade de Lourdes, à laquelle le Castelloubon a toujours ressorti, sont envoyés à sa poursuite : Grangé, non content de leur échapper, leur inflige une cruelle humiliation puisqu'il les rosse et s'empare de leurs armes. Tel est l'épisode qui est à l'origine de l'une des plus belles manifestations du génie épique pyrénéen, *era cançon de Granyèr* « la chanson de Grangé », ainsi que la nomment les gens du pays. Nous en avons recueilli quatre versions complètes, deux dans le Castelloubon, une dans la vallée d'Estaing et une autre en Pays de Barèges; c'est l'une de celles du Castelloubon que nous reproduisons ci-après, enregistrée en 1957 à Gazost, le village sur le territoire duquel s'affrontèrent Grangé et la maréchaussée; nous la devons à M. Albert Lia, artisan-maçon, qui était âgé de 37 ans au moment de l'enregistrement. Les transcriptions des textes sont données en graphie classique de la langue d'oc. Les remarques entre parenthèses sont de nous.

Casnauèt ya n'ei garda
de tot Castèt-Lobon.
Que prèga ets gendarmas
d'anar'ntà Bigalom (G).
« Que-n cercam un brave òme,
Yan-Maria de Granyèr,
qu'ei 'n acera cabana
en pèd det Amporèr. » (G)

Ets cans en sentinèla
s'en botèn a lairar;
devat era cabana
s'en botèn a cridar.

Casnauèt est garde
de tout Castelloubon.
Il prie les gendarmes
d'aller à Bigalom (G).
« Nous cherchons un brave homme,
Jean-Marie de Grangé
qui est là-bas dans cette cabane,
au bas de l'Ampourer. »

Les chiens en sentinelle
se mirent à aboyer;
au-dessous de la cabane
ils se mirent à crier.

« Anem, messiers, adara,
aulhèrs que-s cau lhevar :
qu'ém et lop enas ôlhas
que las se vòu minyar. »

Arrodèr ya s'en lhèva,
coma n'èra et purmèr;
ets gendarmas ena pòrta
y-o ne gahèn taben.
Granyèr que i ei encòra
que guèrda quin pòt hèr :
que-n santa ara carabina
det gendarma Maré.

Maré ya crida au òme :
« Leisha-m estar, Granyèr !
Se-m tornas eras èrmas,
non-t darèi mès at darrèr. »
Carabina e bayoneta,
tot ya-o s'en ac portè,
tot en dançant ua valsa
tat pelat det Laser (G).

« Adishat, mossur Arro,

be-v portarat bien plan.
Qu'ém hèita 'ra torniada,
la-nz avet a sinnar.
Non v-ac gosam pas diser
çò qui-nz ei arribat :
en acera cabana,
Granyèr nz-a desarmat.

Anem entà 't vilatye
entà çò de Galan :
que-n beberam ua pinta,
que-nz esponsetaram.
Era mès gran vergonha
qu'estè a Yuncalas :
que-n anèm ara recontra
Mossur Yudye de Patz ».

En arribant ta Lorda
anèn trobar 't medecin;
medecin qu-os ordona :

« Allons, messieurs, maintenant,
bergers, il faut se lever :
nous avons le loup parmi les brebis,
il veut les manger. »

Arroudé (un compagnon de Grangé)
se lève,
comme il était le premier;
les gendarmes sur la porte
le prirent aussi.
Grangé y est encore
qui avise à ce qu'il peut faire :
il saute sur la carabine
du gendarme Amaré.

Amaré crie à l'homme :
« Laisse-moi tranquille, Grangé !
Si tu me rends mes armes,
je ne te persécuterai plus. »
Carabine et baïonnette,
il lui emporta tout,
tout en dansant une valse
vers la pelouse du Laser (G).

« Bonjour, Monsieur Arrou,
(le maire de Gazost d'après les tradi-
tions locales)
portez-vous bien.
Nous avons fait la tournée.
vous devez nous la signer.
Nous n'osons pas vous dire
ce qui nous est arrivé :
là-bas, dans cette cabane,
Grangé nous a désarmés.

Allons au village
chez Galan (l'auberge de Gazost) :
nous boirons un litre,
nous nous ôterons la poussière.
La plus grande honte,
ce fut à Juncalas :
nous y fimes la rencontre
de Monsieur le Juge de Paix. »

En arrivant à Lourdes
ils allèrent trouver le médecin;
le médecin leur ordonne :

« Hei-v-en un bon torrïn;

cau hèr hicar sansugas
e que-v cau hèr sannar;
e d'aquera caiguda
non-v portarat mès plan. »

« Faites-vous une bonne soupe à l'oignon;
il faut faire poser des sangsues
et il faut vous faire saigner;
et de cette déchéance
(désormais) vous ne vous porterez
plus bien. »

Le caractère historique de la désertion de Grangé est établi non seulement par la tradition orale ou le témoignage des descendants du héros, mais aussi par les documents écrits. Au prix d'une fouille obstinée des archives départementales des Hautes-Pyrénées, nous avons mis la main sur deux registres de la série R (affaires militaires); le premier contient la liste du tirage au sort des jeunes gens de la classe de l'année 1834 et nous y relevons la mention que voici : « Somprou Jean-Marie, né le 10 avril 1814 à Juncalas, laboureur, fils de et de Crampe Geneviève, taille 1,74 m, variqueux, scrophuleux, propre au service (*sic*) »; dans l'autre, qui est un sommier des retardataires et déserteurs des arrondissements d'Argelès et Bagnères de 1815 à 1853, nous trouvons une bien précieuse indication : « Somprou Jean-Marie Grangé, fils de Dominique et Geneviève Grangé domiciliés à Juncalas, né le 10 avril 1814 à Juncalas, et y résidant lors de son départ. Jeune soldat de la classe 1834 appelé à l'activité le 7 juin 1836. Déserté le 8 juin 1836. Déclaré insoumis le 22 juillet 1836, il s'est présenté volontairement le 3 décembre 1838. Dirigé sur Bayonne librement le 3 décembre 1838 ». Il n'y a donc aucun doute, le héros de la chanson est bien celui que désignent les documents d'archives.

L'identification du gendarme Amaré a posé un bien curieux problème, comme nous le verrons bientôt. Après bien des recherches, nous avons acquis la certitude que celui que la chanson met en scène est Cyprien Amaré, né en 1826 à Bagnères-de-Bigorre : ayant rempli ses obligations militaires de 1847 à 1853, il est affecté en 1854 à la Compagnie des Hautes-Pyrénées en qualité de gendarme à cheval. C'est en novembre 1875 qu'il prend sa retraite, alors qu'il se trouve en poste à Lourdes. Mais la tradition populaire a aussi gardé très vivace le souvenir d'un autre gendarme Amaré, prénommé celui-ci Jean, né en 1821 à Lesponne (écart de la commune de Bagnères-de-Bigorre) et nullement apparenté au précédent. Dragon de 1842 à 1848, chasseur d'Afrique de 1850 à 1856, gendarme à cheval en 1856, d'abord dans l'Indre, puis dans le Tarn-et-Garonne, il passe à la Compagnie des Hautes-Pyrénées en 1863. Il meurt à Argelès-Gazost le 30 juillet 1870 des suites d'un accident de cheval survenu alors qu'il réprimait un charivari dans le village de Beaucens (canton d'Argelès-

Gazost) : une réputation de grande bravoure s'était attachée à son nom. On aperçoit immédiatement le défaut de concordance chronologique : en 1836, année de la désertion de Grangé, Cyprien Amaré est âgé de 10 ans : ce n'est donc pas lui qui a pu être chargé de l'arrestation du réfractaire, pas plus d'ailleurs que son homonyme et collègue Jean Amaré (15 ans en 1836 : en outre, celui-ci n'a jamais appartenu à la brigade de Lourdes dont le Castelloubon dépendait à l'époque et continue à dépendre).

Pour rendre compte de cet anachronisme flagrant, il y a lieu d'invoquer trois séries de causes, lesquelles ne sont d'ailleurs nullement exclusives les unes des autres :

a) *Vengeance*. — Le berceau de l'œuvre étant le Castelloubon, admettons que l'habitant de cette vallée auteur de la chanson ait eu personnellement maille à partir avec le gendarme Cyprien Amaré, de la brigade de Lourdes, ou que ce gendarme se soit rendu impopulaire dans la vallée : « par malignité, dans le dessein de vexer Cyprien Amaré qui ne pourra manquer d'entendre la chanson, et également pour faire rire à ses dépens, le chansonnier lui attribue un rôle ridicule dans l'aventure. Si l'anachronisme est perçu, le trait comique n'en sera que plus appuyé ». Notons également qu'en exerçant cette « *némésis* », le poète-chansonnier traduit l'hostilité générale du clan : son initiative est donc couverte par le consensus populaire.

b) *Actualisation*. — « Conscient, à demi-conscient ou inconscient, ce besoin est l'un des traits fondamentaux de la narration non cultivée : c'est le déterminant maître de l'anachronisme, et même tout simplement la définition de l'anachronisme populaire ». Ce processus a pu dans les faits se traduire de la manière que voici : lorsque le poète-chansonnier décide de composer sa geste à une date qui se situe nécessairement après 1854 (date de l'arrivée du gendarme Cyprien Amaré dans les Hautes-Pyrénées : le *terminus a quo* est ainsi automatiquement fixé), Grangé est encore vivant et bien vivant : tout le monde peut le voir, s'entretenir avec lui. Au contraire, le souvenir de son persécuteur réel de l'année 1836 s'est estompé, a presque disparu : dès lors, pourquoi ne pas mettre à la place de cette ombre un gendarme aussi réel que l'est Grangé au moment de la composition de l'œuvre, en l'espèce le gendarme Cyprien Amaré, incarnation *actuelle* de la maréchaussée de Lourdes pour les gens du Castelloubon. « Quant à l'anachronisme, ou bien il passe inaperçu des auditeurs, ou bien ils s'y complaisent par malice et parce que l'anachronisme actualisant est en soi délectable ». Le processus en cause, soit dit en passant, va parfaitement de pair avec la vengeance par substitution de personne.

c) *Grandissement épique*. — « La simple actualisation, en opposant à Grangé un adversaire en chair et en os en place d'un souvenir inconsistant,

opère déjà le grandissement épique du héros par concrétisation du parti contraire ». Mais supposons que la composition ait eu lieu après 1870, date de la mort tragique du gendarme Amaré d'Argelès : pourquoi ne pas alors admettre qu'un syncrétisme de base homonymique a amené la confusion du gendarme Cyprien Amaré de Lourdes et du gendarme Jean Amaré d'Argelès. L'hypothèse est d'autant moins gratuite que plusieurs de nos informateurs se font l'écho d'une tradition selon laquelle l'adversaire de Grangé serait Jean Amaré d'Argelès. « S'il en est bien ainsi, l'exploit de Grangé a pu être relevé d'un surcroît de prestige, puisque le berger aurait triomphé d'un soldat connu pour son courage... qui devait mourir en service commandé. Si bien que tout considéré, l'interpolation anachronique du gendarme Amaré constitue le deuxième procédé trouvé par le chanteur pour valoriser son héros : quel qu'en soit le degré, simple concrétisation par le gendarme de Lourdes ou participation à la légende du gendarme héroïque d'Argelès, et même si la malignité séditieuse transparait, l'effet de rehaussement est certain ».

Prouesses du majoral Larribe.

A la différence de la geste de Grangé, nous avons bien moins de renseignements sur les faits historiques exacts qui ont été l'élément inspirateur de cet autre chef-d'œuvre de la littérature orale pyrénéenne : les prouesses du majoral Larribe. Néanmoins, grâce à l'étude du contexte socio-ethno-culturel et par divers recoupements, nous essaierons de pallier au moins en partie cette absence de sources directes.

La Barousse, où se déroulent les événements évoqués par le poème chanté, est soumise pour le gardiennage des troupeaux en montagne au régime du majoralat : les propriétaires confient leurs troupeaux durant l'été à un gardien unique, le majoral (en gascon pyrénéen : *et mayorau*), qui a sous ses ordres des aides dont les attributions obéissent à une hiérarchie stricte; pleinement responsable du cheptel, le majoral exerce en même temps les fonctions de maître-fromager, occupation noble par excellence.

Quant aux terrains de parcours, originellement indivis, ils furent au XVIII^e siècle répartis en dix lots, chacun de ces lots formant ce que l'on appelle dans le parler local *un cortau*, en français régional « un cortal ». Le *cortau*, c'est donc le pâturage délimité, mais aussi son équipement pastoral et industriel : cabane avec les ustensiles pour la fabrication de fromage de lait de brebis, parc à moutons, etc. Chaque majoral devient adjudica-

taire pour l'été d'un *cortau* : il s'y installe avec ses sous-ordre et procède à l'exploitation.

Le personnage central de l'œuvre, du nom de Larribe, est justement l'un de ces majoraux baroussais. Réduite à ses grandes lignes et telle qu'elle ressort du texte du poème, l'histoire est la suivante : Larribe est interpellé dans son cortal par les envoyés d'un certain Bacquerie, d'Arreau, en vallée d'Aure — ce sont en fait des gens de justice —, lesquels, en paiement d'une dette qui aurait été contractée auprès dudit Bacquerie par notre majoral, veulent saisir son troupeau; Larribe ne l'entend pas de cette oreille : après avoir essayé de transiger, il assomme à coups de bâton les délégués de son créancier. Il ne s'agit donc pas de l'une de ces nombreuses et banales rixes de bergers, souvent sanglantes, dont on a des exemples dans toutes les Pyrénées et qui survenaient là où la mitoyenneté des pâtures était susceptible de créer des tensions entre communautés usagères. Quelle peut donc être alors la raison du différend entre Larribe et son adversaire d'Arreau ? Selon ce que suggère M. Sarramon, auteur d'un excellent ouvrage sur les Quatre-Vallées, Bacquerie, homme de robe aisé, aurait amodié un troupeau au majoral baroussais : cette coutume, connue sous le nom régional de « gazagne », est fréquente dans la vallée d'Aure, grande voie de communication avec l'Aragon et par conséquent pays de trafic dont les hommes d'affaire étaient réputés pour leur dureté envers les mauvais payeurs. Soulignons que si cette interprétation est exacte, au-delà de la contestation juridico-économique, c'est un conflit de classe qu'exprimerait l'œuvre : face à Bacquerie, représentant des nantis, se dresse l'un de ceux que leur statut social privait de la capacité de thésaurisation, avec toutes les conséquences dramatiques que cela pouvait comporter du point de vue de la sécurité d'existence — et combien est ici éclairante l'analyse de la situation des petits possédants ruraux faite par J.L. Pène dans son livre *La Barousse* : « Il y a une condition à la quiétude du petit propriétaire : c'est qu'aucun événement imprévu ne vienne détruire l'équilibre d'un budget sans élasticité. Si, n'ayant aucune réserve, il lui faut soutenir un procès, payer une légitime ou remplacer une vache morte, son bonheur peut se trouver compromis. Ce n'est pas le cas si l'emprunt a pu être contracté dans le village, car il n'a alors d'autre conséquence qu'un travail supplémentaire de plusieurs années. Mais s'il a fallu recourir à l'un des usuriers qui exploitent tranquillement la contrée, alors l'emprunteur pourra s'écrier avec cet accent de douleur de la vieille de Shakespeare :

Je vins à dix-sept ans dans cette chaumière;
Le sort à quatre-vingts m'en bannit pour jamais.

Du point de vue de la datation, nous pensons que les faits, sinon la composition de l'œuvre, remontent au XVIII^e siècle : le texte de la chanson fait explicitement référence à l'existence des *cortaus* et ce n'est qu'au XVIII^e siècle que ceux-ci furent créés; de plus, des Bacquerie sont mentionnés sans interruption de 1603 à la veille de la Révolution, mais la famille connaît son essor seulement après 1650, donnant des notabilités locales (trois procureurs du roi, en particulier).

Des diverses versions que nous détenons, il nous a paru intéressant d'en présenter deux, l'une d'origine baroussaise et l'autre provenant de la vallée de Nistos : nos lecteurs auront tout loisir de les comparer et ils verront ainsi les modifications que subissent les textes en raison des cheminements de l'oralité. L'existence de la version de Nistos est un fait digne de remarque : d'une manière générale, légendes et récits épiques sont élaborés dans l'un des deux groupes aux prises et non moins généralement la création a lieu dans le clan qui se trouve « du bon côté », le clan triomphateur : or, les gens de Nistos, que leur position géographique entre Barousse et vallée d'Aure rend étrangers à l'affaire, revendiquent la geste de Larribe comme la pièce la plus remarquable de leur patrimoine culturel, comme un bien propre, d'où l'on admettra que cette communauté joue un peu le même rôle que les Scandinaves incorporant à leur répertoire épique la geste de France.

Version de Barousse, recueillie à Ferrère (canton de Mauléon-Barousse, Hautes-Pyrénées) en 1959. Informateur : M. Bertrand Soulé, fils de l'écrivain gascon Soulé-Venture.

« Majorau de Barossa,
Vaqueria que vos hè pregar,
qu'a un deute en Barossa,
se l'ac volet pagar.

— Jo non coneigui pas a Vaqueria
ne jamès non l'èi vist,
ne jamès dera vita
non l'èi emprontath ardots

— Majorau de Barossa,
non siat pas tan rigoròs :
ena plaça d'Arreu
baisharan vòstis motons.

— Prenet vo-n un o dus,
tres o quoate se voleth;

« Majoral de Barousse,
Bacquerie vous fait prier,
il a une dette en Barousse,
si vous voulez la lui payer.

— Moi, je ne connais pas Bacquerie
ni ne l'ai jamais vu,
ni jamais de la vie
ne lui ai emprunté de liards.

— Majoral de Barousse,
ne soyez pas si rigoureux :
Sur la place d'Arreau
descendront vos moutons.

— Prenez-en un ou deux,
trois ou quatre si vous voulez;

mès eth arrestant dera tropa
que demore en Cardoeth (G)

Vos-auti que n'eth ua companhia,
companhia de sollats,
que portath espadas
e mèma ponhards.

E jo que non èi qu'ua paisha
plantada a mon cortau :
mès a cada còp que truca,
que truca còp mortau »

N'i avèc un que se metèc a gauequejar
que tira eras cledas,
s'alarga et bestiar.

« Ara prumèra hlajerada,
quatorze n'èi bleçath;
ta l'auta retornada
tot ac èi massacrath. »

E n'i avé un at cap det cortau,
pas màjer qu'un esclopau,
tostemps que-n cridava :
« Coratge, majorau ! »

Que n'i avèc un aute tot petitòt,
be se m'en escapèc :
denquia cap dera Serra (G)
que non s'arrevirèc.

« Ara, vos-autis, mossuns e compa-
nhons
s'aviath hèt coma jo,
ne non-v portariat plagas
ne mèma desaunor. »

« Didet-le a Vaqueria
que pague ets barbèrs
enta' stubar 'ras plagas
qu'et majorau a hèt. »

Ena valea d'Aura
que i a de bèra gent :
e mai en Barossa
majoraus dets valents

mais le reste de la troupe
doit rester au Cardouet (G).

Vous, vous êtes une compagnie,
une compagnie de soldats,
vous portez des épées
et même des poignards.

Et moi, je n'ai qu'un piquet
planté dans mon cortal :
mais à chaque coup qu'il frappe,
il frappe un coup mortel. »

Il y en eut un qui se mit à faire le fort
il retire les barrières,
il lâche le bétail.

« Au premier coup de fléau,
quatorze j'en ai blessé;
au second revers
j'ai tout massacré. »

Et il y en eut un au bout du cortal
pas plus grand qu'une galoche,
tout le temps il criait :
« Courage, majoral ! »

Il y en eut un autre tout petit,
certes il s'en échappa :
jusqu'au sommet de la Serre (G)
il ne se retourna pas.

« Maintenant, vous, messieurs et com-
pagnons,
si vous aviez fait comme moi,
vous n'emporteriez pas des plaies
ni non plus du déshonneur. »

« Dites-lui, à Bacquerie,
de payer les barbiers
pour panser les plaies
que le majoral a faites. »

Dans la vallée d'Aure,
il y a de belles gens
et même en Barousse
des majoraux valeureux.

Version de Nistos, recueillie à Nistos (canton de Saint-Laurent-de-Neste, Hautes-Pyrénées) en 1959. Informateur : M. Alcide Campan.

Per Yéseu (G) en hòra
que-n son anats puyar :
et mayorau Larriba
que vòn executar

« Mayorau, Diu que t'ayude !
Goatz qu'em arribats.
Dera part de Vaqueria
tons motons vem cercar.

— Prengat - vo-n tres o qoate,
cinq o sies se volet;
mès que cau qu'era tropa
que demore en endret.

Digat-lo a Vaqueria
que non devi arren;
que dets termes dera vita
non l'èi emprontat arren.

— Mayorau de Barossa,
non sias tan rigoròs !
davat era plaça d'Arreu
baisharàn tons motons.

— Que ne sòi aci dab mainatyes :
que m'en seriá fathós
que davat era plaça d'Arreu
baishessan mons motons

Aci que n'èi ua 'staca
plantada a mon cortau
aquerò qu'ei er'arma
de un brave mayorau ».

Un petit òmi aveva
qui voliá gaequeyar;
qu'anèt orbir 'ras cledas
ta miar-s-en et bestiar.

Au purmèr còp d'estaca
cinq o sies en tombèt;
au segond còp d'estaca,
nat non-i demorèt.

« En sortant par Jézeau (G)
ils ont pris la montée :
le majoral Larribe,
ils veulent l'exécuter (c'est-à-dire faire
une saisie exécution de cheptel).

« Majoral, que Dieu t'aide !
Nous voici arrivés.
De la part de Bacquerie
nous venons chercher tes moutons.

— Prenez-en trois ou quatre,
cinq ou six si vous voulez;
mais il faut que le gros du troupeau
reste sur place.

Dites-lui, à Bacquerie,
que je ne lui dois rien;
à aucune période de ma vie,
je ne lui ai rien emprunté.

— Majoral de Barousse,
ne sois pas si rigoureux !
En bas, sur la place d'Arreau
descendront tes moutons.

— Je suis ici avec des enfants :
il me serait fâcheux
qu'en bas, sur la place d'Arreau,
descendent mes moutons.

Ici j'ai un piquet
planté dans mon cortal :
cela est l'arme
d'un brave majoral. »

Il y avait un petit homme
qui voulait faire le fort;
il alla ouvrir les barrières
pour emmener le bétail.

Au premier coup de piquet
il en abattit cinq ou six;
au second coup de piquet,
il n'en resta aucun.

Un petit òmi aveva
gran coma un 'sclopau;
cridava 'na corada :
« Coratye, mayorau ! »

« Anat, anat, mainatyes,
anat cercar 't barbèr
ta 'stubar-n eras plagas
qu'et mayorau ven de hèr. »

Ena valea d'Aura
que n'i a de bèra yent;
mès be s'ac a 'n Barossa
mayoraus dets valents.

Il y avait un petit homme
grand comme une galoche;
il criait dans le col :
« Courage, majoral ! »

« Allez, allez, enfants,
allez chercher le barbier
pour panser les plaies
que le majoral vient de faire ».

Dans la vallée d'Aure
il y a de belles gens;
mais certes il y a en Barousse
des majoraux valeureux.

Nous ne pouvons analyser tous les signes de l'épique contenus dans ces textes. Cependant, parmi les moyens que le barde emploie pour amplifier le grandissement de son héros, il en est un, remarquable et curieux à la fois, sur lequel nous nous arrêterons un instant : c'est l'effet de contraste qui consiste à introduire, mais en les rapetissant, un comparse dans chaque camp, ces nabots que désignent les strophes XI et XIII de la version baroussaise, les strophes IX et XI de la version de Nistos (Abel Gance dans son Napoléon use d'un procédé analogue). Pour le reste, la lecture des œuvres suffit à administrer la preuve qu'il n'est point besoin d'aligner plusieurs milliers d'hexamètres ou d'alexandrins pour bâtir une épopée dense, complète et, osons le dire, parfaite : l'évidence poétique s'impose ici dans toute son intensité et toute sa vérité.

Le lyrisme

C'est en Haut-Lavedan (Pays de Barèges) que l'expression de caractère lyrique a connu son développement le plus brillant, en liaison avec les formes que revêt dans cette région l'activité pastorale.

Comme dans beaucoup de pays de montagne, les communautés haut-lavedanaises disposent pour la plupart d'un habitat à double niveau, ce qui impose un rythme de vie particulier aussi bien en ce qui regarde l'emploi du temps que l'occupation de l'espace. A l'étage inférieur se trouve le vil-

lage, généralement groupé, où l'on se tient pendant la période la plus froide; l'étage supérieur est celui du pâturage et il se subdivise parfois en deux sous-unités : une partie basse qui correspond aux quartiers des *yèrms*, ce mot gascon s'appliquant à la fois aux prairies de fauche et aux constructions que celles-ci portent (et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il y avait encore dans les *yèrms* des parcelles vouées à la culture des seules céréales tolérées par le climat, l'orge et le sarrasin); dans la partie haute s'étendent les vastes pelouses indivises, les estives, où les troupeaux paissent une partie de l'été et ne sont soumis qu'à une surveillance restreinte.

Dès le début de la belle saison, les *yèrms* accueillent la population jeune et active : allées et venues des animaux, fenaison, entretien des granges, il règne en ces lieux une grande animation; un peu plus tard, vers l'automne, les *yèrms* continuent à être occupés : comme on y parque les bêtes à leur retour de l'estive et en attendant l'hivernage, les hommes y résident, mais alors ils y sont seuls, femmes et enfants ayant regagné le village, et il arrive qu'ils s'y fassent surprendre par le mauvais temps et les premières neiges. Les habitudes locales sont donc profondément marquées par cette alternance entre les séjours au village et les séjours au pâturage, ce va-et-vient entre l'habitat groupé et les quartiers d'altitude.

Comment cette dualité est-elle vécue et ressentie en ce qui concerne la vie spirituelle, et les comportements ? La réponse à cette question va nous éclairer sur le phénomène de la création poétique endémique.

En nous fondant sur les observations pratiquées par nous-même ou par d'autres, nous proposerons le schéma que voici. Au village, et c'est normal, l'individu sent peser sur lui les contraintes sociales, il subit l'éthique « répressive » inhérente à l'habitat groupé en même temps qu'il se meut dans une ambiance sécurisante; en revanche, le temps du pâturage marque en quelque sorte une rupture avec le village, ce qui signifie l'abolition des censures coutumières, l'accès à une existence placée sous le signe de la liberté, de l'aventure et du contact avec la nature; par conséquent, si village et pâturage sont écologiquement et économiquement complémentaires, il n'en reste pas moins que sur le plan des affects, des représentations et des conduites, plus largement sur le plan de l'idéologie, il existe entre eux un antagonisme patent ou latent pouvant donner lieu à des pulsions contradictoires.

Le contenu de la lyrique haut-lavedanaise répond bien à cet état de choses : tantôt l'accent est mis par les poètes-chansonniers, tous d'authentiques bergers, sur les rites et habitudes communautaires, sur les avantages et la tranquillité procurés par l'existence au village — et cette insistance sert le plus souvent à mieux faire ressortir des sentiments tels que la nostal-

gie, la frustration, l'angoisse consécutifs à l'isolement ou la peur provoquée par l'hostilité des forces naturelles (rappelons-nous que de la fin de l'été jusqu'à l'hiver les hommes résident seuls dans les *yérms* et que le climat est rude) —, tantôt est valorisée et chantée la vie dans les hauts quartiers en ce qu'elle permet d'échapper, physiquement et moralement, à l'atmosphère confinée du village, d'introduire une certaine fantaisie dans la succession des travaux et des jours, d'affirmer un individualisme libérateur. La poésie locale, sur le plan symbolique qui est le sien et dans le langage qui lui est propre, fait donc directement écho à l'antagonisme entre les deux mondes où évolue tour à tour le pâtre.

D'ordinaire les sollicitations émanant de l'univers du pâturage et celles qui viennent de l'univers du village s'équilibrent chez l'individu; mais il peut arriver que les premières l'emportent sur les secondes : alors l'homme perd pied; il n'obéit plus qu'aux seules impulsions de son *ego*, il s'abandonne aux mouvements d'une affectivité débridée et laisse se déchaîner les hantises les moins avouables. Ainsi en est-il advenu pour un berger de Campan, Jean-Pierre Baylac-Choulet dont le cas vaut qu'on s'y arrête un instant : ce garçon était né en 1900 et il mourut au régiment à l'âge de vingt ans, des suites d'une pleurésie mal soignée; autodidacte enthousiaste, encouragé d'ailleurs dans ce penchant par son instituteur qui lui donnait à lire les auteurs dont se réclamait l'idéalisme républicain de l'époque : Reclus, Michelet, Lamartine, Hugo, Duruy, Comte, fasciné jusqu'à l'obsession par l'acte de l'écriture, il a laissé un vaste et extraordinaire journal intime : quelques fragments en ont été publiés en 1951 par la revue *Les Temps Modernes*. A ce document, il confie pêle-mêle ses tourments, ses rêves, ses aspirations « philosophiques », mais aussi la relation en un langage cru et direct de ses fureurs priapiques qu'il assouvit par l'onanisme aussi bien que sur ses brebis ou les filles rencontrées au hasard de ses errances en montagne. Le pâtre de Campan pousse donc jusqu'à ses ultimes conséquences l'expérience de la séparation de l'individuel et du social : il cède entièrement et unilatéralement au vertige de l'univers du pâturage, il appartient de manière intégrale à cet univers, surgi du fond des âges et de l'inconscient le personnage du faune se réincarne en lui. Chez les poètes lavedanais, l'instinct de libération ne revêt pas cet aspect limite : néanmoins, le cas de J.P. Baylac montre que l'antagonisme village-pâturage peut dégénérer en un conflit donnant lieu à des déviances caractérisées.

Nous allons maintenant mettre à l'épreuve des textes l'analyse qui précède. Nous commencerons par une pièce dont on peut considérer qu'elle constitue l'un des plus beaux spécimens du chant du berger pyrénéen, « genre autochtone, qui ne ressemble à rien d'autre dans le folklore gallo-

roman (il y a toutefois quelques analogies affectives avec les ranz des vaches helvétiques), et qui semble se caractériser surtout par une tristesse subtile, du thème et de la mélodie, où se sublime l'angoisse diffuse, le terrible *aueyer* — 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... »

La chanson raconte les aventures de deux garçons partis nuitamment à la recherche des jeunes filles qu'ils aiment : s'étant rendus à la cabane où ils espèrent les trouver, au lieu de la rencontre attendue, ils y font celle de bergers; ceux-ci leur indiquent « la piste » à suivre : mais le jour va bientôt se lever et nos amoureux doivent renoncer à leur quête.

Grâce aux témoignages que nous avons recueillis sur place, nous avons établi qu'ici encore un épisode réel est à l'origine de la composition. La surveillance qui s'exerce, comme nous l'avons vu, dans le cadre de l'habitat groupé perd de sa vigueur au moment de l'estivage : garçons et filles vont librement d'un *yerm* à l'autre, des intrigues se nouent dont les chansonniers locaux font volontiers les sujets de leurs œuvres.

Il ne faudrait pas croire pourtant que l'auteur de la pièce joue le simple rôle d'un anecdotier : poète authentique, il s'élève d'instinct au niveau du symbole et « celui qui s'est imposé à lui est l'un des plus permanents, car il est de source onirique : c'est le rêve de la femme cristallisant tous les désirs, perdue, elle-même malheureuse, fébrilement et vainement recherchée ». Et si le jour vient mettre fin à la quête amoureuse, c'est bien parce que l'irruption de la clarté suspend le songe. Nous vérifions ici la profondeur et la justesse de la remarque de Patrice Coirault : « notre folklore chansonnier a parfois bâti un réel indéterminé comme un rêve ».

La version que nous présentons vient du village de Betpouey, dans la vallée du Bastan. Nous l'avons recueillie en 1957 auprès de M. Jean Broueilh et publiée dans notre ouvrage sous le titre : « Les amoureux en quête et les bergers ».

Aproshat-v-en, yoenessa,
vienguet tots escotar
uya cançon novèla
qui-s vien de composar.

Que d'estada composada
ta dus yoens aimadors
qui a través era montanha
cercavan sas amors.

Approchez-vous, jeunesse
venez tous écouter
une chanson nouvelle
qu'on vient de composer.

Elle a été composée
pour deux jeunes amoureux
qui à travers la montagne
cherchaient leurs amours.

A fôrça de corrér-ne
tombèn donc en coeilâr;
no sabèn quin s'en cau préner
entà caler n'entrar.

Mès ets pastors en mefiença
ya-s trobèn resvelhats;
at pèd deres malhades
ya los n'an arrestats.

« Aproshat-v-en, yoenòmes,
si-v podet presentar;
ací qu'avet ets òmis
qui vos vòn rensenhar.

Er'aulheta pèc gayeta ²
qui vos-autis cercat,
enes prats dera 'ribèra
aquiu la troberat.

— Enes prats dera 'ribèra
non podem pas baishar :
lo dia s'en apròshe,
nz-en cau bellèu tornar ».

Et de qui a hèta 'ra canta
ya de u yoen pastor,
en som d'uya montaha
en gardant ets motons.

Pr'un dia de brumèra
des que n'ò disnat,
davant era cabana
quauques versets n'a composats.

Nous avons dans notre introduction signalé l'existence en pays pyrénéen de foyers de composition poétique populaire : le village de Gèdre est à cet égard l'exemple le plus remarquable, avec trois auteurs dont l'identité nous est connue — chance inouïe pour un fervent de l'ethnolittérature — et dont la production s'est intégrée au patrimoine spirituel de la communauté.

A force de courir
ils tombèrent dans un parc à moutons
ils ne savaient comment il faut s'y
prendre
pour pouvoir entrer.

Mais les bergers en méfiance
se trouvèrent réveillés;
devant les barrières
ils les ont arrêtés.

« Approchez-vous, jeunes gens,
si vous pouvez vous présenter;
ici vous avez les hommes
qui vous renseigneront.

La petite brebis peu « gayette » ²
que vous cherchez,
dans les prés du bord de l'eau
là vous la trouverez.

— Dans les prés du bord de l'eau
nous ne pouvons pas descendre :
le jour approche,
bientôt il faut nous en retourner ».

Celui qui a fait le chant,
c'est un jeune berger,
au sommet d'une montagne
en gardant les moutons.

Par un jour de brume,
après qu'il eût diné,
devant la cabane
il a composé quelques strophes.

2. Gayeta : nom propre de brebis typique du Lavedan et de la vallée de Campan, qui s'applique à une bête présentant des anneaux ou des taches noires autour des yeux. Cette particularité ne semble pas ici être en cause, le poète jouant sur le sens propre du mot *gai* : « La brebis que vous cherchez ne saurait s'appeler *Gayeta* car elle n'est pas *gaie* ».

Fait non moins digne d'attention, tous trois ont couché sur le papier les paroles de leurs poèmes. L'attraction exercée par l'écrit et par le savoir est chose fréquente en milieu rural, où le prestige de l'homme de plume et de l'autodidacte sont considérables, même si on les tient pour des marginaux (l'acculturation d'origine officielle, par le canal de l'école, y est sans doute pour beaucoup : à Gèdre précisément, se sont succédé des instituteurs de classe, tel le grand pyrénéiste Rondou).

Commençons par Louis Porte-Labit, né en 1861, mort en 1912 : dix pièces de lui sont conservées. Certains traits l'apparentent à J.P. Baylac : soif intense de lecture et tenue d'un journal (mais d'un contenu absolument différent de celui de son collègue de Campan). Le hameau de Gèdre-Dessus qu'il habitait a ses *yèrms* dans le vallon du Campbielh : de ce lieu, notre poète s'est fait le chantre passionné.

L'une de ses œuvres jouit d'une grande célébrité : connue dans tout le Lavedan et au-delà (nous l'avons entendue en maints endroits et en des versions comportant les remaniements imputables à la transmission orale), elle doit sa diffusion à la transhumance. Elle contient quelques-uns des thèmes avec lesquels la pièce immédiatement précédente *Aproshat-v-en-yoenessa/vienguet tots escotar* nous a familiarisés : le berger en proie à la solitude, le mauvais temps, le rêve amoureux. Dans un passage de son journal, Louis Porte-Labit nous dit qu'il l'a composée durant l'hiver 1887, alors que la neige le tenait prisonnier dans sa cabane du Campbielh. En voici des extraits :

En som d'ua montanha.
en un endret desèrt,
ena mia cabana
yo que passi et ivèrn.
Aci sòi *solitèra*
(gallicisme pour solitari)
en gardant mon tropèt,
at pèd dera Hitèra (G),
en quartier d'Estarèt (G).

Mon Diu, quina tristessa
en ua lonca net,
en temps dera yoenessa
de demorar solet.

Era grava nevada,
et canal yelat,
era lit hè ballada
que m'en a entorat.

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 (G),
dans le quartier d'Estarèt (G).

Mon Dieu ! quelle tristesse
dans une longue nuit,
au temps de la jeunesse
de rester seul.

L'étang couvert de neige,
le canal gelé,
l'avalanche qui fait « la ballade »
(passe-rue bigourdan).
m'a tout entouré.

Que pensas-tu, Pyrèna ?

Tu taben coma yo
demoras ena gêna
en attendant et sou.

Quan pensi, beroyeta,
ats tues beròis oelhons,
aimabla, sharmanteta,
que devei amorós :
quitèri ma retrèta
s'et ivern rigorós
feneish, ò ma bruneta,
que-t hèri dus potons.

Que penses-tu Pyrène ? (le chat de
l'auteur)

Toi aussi comme moi
tu demeures dans la gêne
en attendant le soleil.

Quand je pense, ma jolie
à tes mignons petits yeux,
aimable, charmante,
je deviens amoureux :
je quitterai ma retraite
si l'hiver rigoureux
finit, ô ma brunette
je te ferai deux baisers.

Ailleurs Porte-Labit dit toute la joie que lui inspire le retour des beaux jours et exprime l'amour qu'il porte à son cher Campbielh, à la nature, à la montagne, à preuve ces passages d'une chanson qu'il dédie aux pâtres, ses compagnons :

Cantem pastors dera montanha,
cantem et nòste sòrt urós

Sus aquera bèra verdura
van pèisher 's nòstes anhèts
et sou ranim 'era natura,
que cau cantar quauques versets.

Anat, tropèts, ena montanha,
anat pèisher en libertat,
at travèrs d'aquera campanha,

O bèt païs, bèra ribèra,
bèra montanha de Sausset,
tha sus et som dera 'stibèra
pertot que poss' et sarporet

Ò quin plaser, quin 'alegria
d'estar pastors dab et bèt temps,
dessus era ièrba florida
vivem tostemps urós, contents

Chantons bergers de la montagne,
chantons notre sort heureux.

Sur cette belle verdure
vont paître nos agneaux,
le soleil ranime la nature,
il faut chanter quelques couplets.

Allez, troupeaux. dans la montagne,
allez paître librement,
à travers cette campagne.

O beau pays, belle pente,
belle montagne de Sausset (G),
jusqu'au sommet de l'estive
partout pousse le serpolet.

O quel plaisir, quelle joie
de garder nos bêtes avec le beau temps
sur l'herbe fleurie
vivons toujours heureux et contents.

Bernard Bordère, le second auteur gèdrois dont nous nous occuperons, voit le jour en 1890 dans le hameau de Héas, au pied du cirque de Troumouse. En 1899, il entre à l'Institution Notre-Dame de Garaison à Monléon-Magnoac (canton de Castelnaud-Magnoac, Hautes-Pyrénées) : il la quitte

en juillet 1903 au moment des inventaires. Il revient alors dans son village natal. Comme J.P. Baylac, il meurt en pleine jeunesse, âgé d'à peine vingt-quatre ans.

Il avait l'intention d'embrasser la carrière ecclésiastique. L'abandon de ce projet le portait à ironiser sur sa destinée, ainsi que le montre le couplet de signature de la chanson par laquelle nous représenterons son œuvre :

Et qui n'a hèt era canta
n'e 'stat un abbè manquat :
sortit det seminari
aulhèr lo n'an botat.

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

Encore une fois, il s'agit de bergers bloqués par la neige : mais le ton est plus âpre et plus réaliste que celui de Porte-Labit, l'atmosphère est vraiment celle de « la grande peur dans la montagne », pour reprendre le titre d'un célèbre roman de Ramuz.

Nous reproduisons le texte tel que nous l'avons retrouvé dans les papiers du poète, nous contentant de substituer la graphie classique de la langue d'oc à la graphie empirique de l'original.

At som d'ua montanha,
en un país malurós,
dab ua maishanta annada
que demoram pastors,

Au sommet d'une montagne,
dans un pays malheureux,
par une mauvaise année
nous sommes bergers,

ací en solituda,
at mei d'èste desèrt,
ací plens d'enquietuda
pendant un long ivèrn.

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

Era grana nevada
det començament d'avent
nz a metuts en embarra
pendent tot et beth temps.

La grande neige
du début de décembre
nous a tenus prisonniers
pendant tout le beau temps.

Era novèl' annada
que-nz a portat bisèrs
e ua gran trobeyada
nze g'a metuts nevèrs.

L'année nouvelle
nous a porté des désastres
et un grand tourbillon
nous a affligés de congères.

Non hèm d'ets uns ats autes

Nous ne nous lançons des uns aux
autres

que bèths crits desegats
qui-s perden ens en aires
prestament emportats.

que de grands cris égarés
qui se perdent dans les airs
prestement emportés.

Dessus era nèu vielha,
que parteish pertot lits
e que-nze vem dab pena
plan près d'estar 'nglotits

Era Canau (G) que davare
pet detz en nau de hier,
hòrtament emballada,
a tres hores det ser.

Era lit davarada,
tot et arriu secat,
et bestiar der'aga

pet torb estè 'stofat.

et sue tarribl 'aire
's hasó sentir en Estats (G)
quan desarringu' et arbe
et mes gròs de tot Hias,

ua aumeta seculèro
qui èi arresistat,
longtemps et totstems fièra,
a 'res lits qui èin davarat.

Après era nevada,
pet vintièma de hier,
ets pastors tots amassa
que-s tornèn arrever.

Despuish era capèra
qu'arribe Yacolet
ta ver-ne hèr parlèra
ens en ped det matet.

Et qui n'a hèt era canta
n'e 'stat un abbè manquat,
sortit det seminari,
aulhèr lo n'an botat.

Germaine Crampe enfin : née en 1905, elle est la fille de Louis Porte-Labit. Dès l'âge de dix-sept ans, elle cultivait la poésie pastorale³.

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

La Canau (G) descend
le dix-neuf janvier,
fortement emballée.
à trois heures de l'après-midi.

L'avalanche descendue,
tout le ruisseau à sec,
le bétail de l'eau (c'est-à-dire les pois-
sons)
par le tourbillon fut étouffé.

Son souffle terrible
se fit sentir aux Estets,
quand il arracha l'arbre
le plus gros de tout Héas,

un ormeau séculaire
qui avait résisté,
longtemps et toujours fier,
aux avalanches qui étaient descen-
dues.

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

De la chapelle (la chapelle de Héas)
arrive Jacoulet
pour venir faire la causette
au pied de la touffe de noisetiers.

Celui qui a fait le chant
a été un curé manqué,
à sa sortie du séminaire
berger on l'a mis.

3. Informatrice incomparable pour tout ce qui touche le monde gèdrois, nous pouvons dire que sans elle certaines de nos recherches n'auraient jamais existé : cette appréciation vaut aussi pour ceux de sa famille, ses sœurs Maria et Rose, ses fils Simon, Jean-Pierre, Jean-Louis, sa fille Anaïs. Aux uns et aux autres nous tenons à exprimer une fois de plus notre profonde et affectueuse reconnaissance.

Vouant au Campbielh le même amour que son père, Germaine Crampe a des accents touchants et simples pour rendre l'atmosphère que la venue de l'automne y fait régner, comme dans cette chanson datant de 1922.

Era negra sason que s'aprèsse,
et ivèrn que va arribar,
era bruma qu'arribe e que-s prèsse,
tot me ditz que vò trobeyar.

La noire saison approche,
l'hiver va arriver,
la brume arrive et se hâte,
tout me dit qu'il fera de la tempête.

Anem, pastors dera montanha,
ta Yèdra que cau davarar;
quittem èst' ermitatye,
non g'arraye mes et sou.

Allons, bergers de la montagne,
à Gèdre il faut descendre;
quittons cet ermitage,
le soleil n'y donne plus.

Ets ausèths det blanc plumatye
n'an quitat ets arberons,
era branqueta deshoelhada
n'orne mes èste valon.

Les oiseaux au blanc plumage
ont abandonné les arbustes,
la branchette défeuillée
n'orne plus ce vallon.

Eres hontetes son secades,
non ve mes d'aga ta 't bassin,
eres loretas son fanades,
mes de colors at torn d'ací.

Les fontaines sont à sec,
il ne vient plus d'eau au bassin,
les fleurs sont fanées,
il n'y a plus de couleurs aux alentours

Qu'en son causa 'res gelades
e 'ra bisa det maitin,
adishat beròya bordeta,
arberon det bordilar.

Les gelées en sont la cause
et aussi la bise du matin,
adieu jolie petite cabane,
arbuste de la vieille grange.

Que-m semble ver pera hiestreta
er 'escurad' en ubagar,
tot que me pòrte ua tristessa
que-m ditz que-s cau arretirar.

Je crois voir par la fenêtre
l'ubac obscurci,
tout m'apporte une tristesse
qui me dit qu'il faut se retirer.

Comme ses confrères, Germaine Crampe fait son sujet des amourettes dont le milieu pastoral est le théâtre. Partant d'un fait qui s'est passé en 1943, elle a composé une chanson dans laquelle est mis en scène un pâtre parti à la recherche d'un de ses moutons : chemin faisant, il rencontre des bergères de la montagne de Coumely (G) et les questionne sur sa bête; celles-ci essaient d'apaiser l'inquiétude de leur visiteur et l'invitent à passer la nuit dans leur cabane, lui promettant de le raccompagner dès le lendemain : durant le retour, il recevra deux baisers de son amie qui est l'une des hospitalières bergères.

Le thème du mouton égaré servant de prétexte à une rencontre amoureuse apparaît fréquemment dans la littérature pastorale : il est en particulier celui d'une chanson bigourdane qui reprend l'air d'un Noël du poète provençal Nicolau Saboli (xviii^e siècle) et dont voici des fragments :

Ara adishat bergèra den valon,
s'aurit dab eras vòstas òlhas
un moton ?

.....

Lo moton qui yo cèrqui
n'ei plapat,
vestit d'ua lan blanca
e plan armerat.

.....

Mossur, de las vòstas penas
que volet ?

Salut bergère du vallon,
auriez-vous vu avec vos brebis
un mouton ?

.....

Le mouton que je cherche
est tacheté,
il est vêtu d'une laine blanche
et bien encorné.

.....

Monsieur, pour vos peines
que voulez-vous ?

Or, en lisant Germaine Crampe, on va voir qu'elle s'est étroitement inspirée de cette pièce, gardant non seulement sa mélodie, mais reproduisant jusqu'à la facture syntaxique de son texte : c'est un exemple de réactualisation d'un motif folklorique, la poétesse gèdroise tirant parti d'un cadre préexistant pour évoquer un épisode dont elle est strictement contemporaine. Mais prenons connaissance de son poème :

Adishat pastorèles de Comeli (G),
aurit vist un moton blanc de capaci ?

En ahorès departit,
ena melada s'e esbarrit,
yo non vei traça de pits,
se lo m'aurit vist ? (bis)

— D'un moton blanc oelhòlo qu'èm
comprés
que s'amassè dab olhes estes sers;

de malhada qu'èi cambiat,
coma un desegat,
en seguint et tropèt
que belav' enquièt (bis).

— Que crei que séra et mie donc
aquet :
en que lòc se trobave, s'ac sabet ?

Salut bergères de Coumely (G),
auriez-vous vu un mouton blanc par
ici ?

Dans les halliers il est parti,
dans la mêlée il s'est égaré,
je ne vois pas trace de ses pas,
l'auriez-vous aperçu ? (bis)

Un mouton blanc aux yeux cerclés de
noir nous avons su
qu'il s'est mêlé à (nos) brebis ces soirs
-ci;

de bercail il avait changé,
comme un égaré,
en suivant le troupeau
il bêlait inquiet (bis).

— Je crois que ce mouton
pourrait être le mien :
en quel lieu il se trouvait,
le savez-vous ?

— Per aquets banilars ennà
t'anet que lo crem plan
e d'ací a doman
non-s pòt esgara (bis).

Estat-t' aci dab nos, n'anies mes loen.

d'un aimable pastor qu'en hèram soen

e doman siense tardar
que t'anàram ahocar,
ua ats doç oelhons
que herà dus potons (bis).

— Dans ces champs de réglisse, là-haut
nous croyons qu'il est pour la nuit
et d'aujourd'hui à demain
il ne peut s'égarer (bis).

Reste ici avec nous, ne va pas plus
loin,
d'un aimable berger, nous prendrons
soin

et demain sans tarder
nous irons t'accompagner,
une fille aux doux yeux
(te) fera deux baisers (bis).

Le Nistos est aussi l'un des hauts lieux de la poésie pastorale, avec un auteur de premier plan, Marcellin Castéran, un ancien instituteur qui a fait presque toute la carrière dans le village de Seich (canton de Saint-Laurent de Neste, Hautes-Pyrénées). Sa culture générale et son métier ne l'ont nullement coupé des sources populaires.

En 1963, l'idée lui vint de doter sa vallée d'un chant-emblème et il se mit à écrire son œuvre *Mayoraus de Nistòs*, « Majoraux de Nistos »⁴.

Mayoraus de Nistòs, qui compte 105 couplets de 4 vers chacun, est une sorte de panorama de la vie du berger dans son déroulement annuel : ce poème présente par conséquent, à côté des traits lyriques proprement dits, des traits didactiques accusés. Quant à la mélodie, Castéran a utilisé celle d'un chant dit *Mayoraus de Barossa* dû à un auteur local du nom d'Abadie et plus ou moins devenu l'hymne de ralliement des pâtres baroussais.

Des trois passages que nous citerons de l'œuvre de Castéran, le premier évoque la montée des troupeaux au *cortal* :

Pera Lèra (G) en hòra,
en yunh s'en van puyar,
en bròc e 'ra honguèra
eras oelhas van gahar.

En hata se pressan
en segòts e sendèrs,
seràn a 'ra cabana
auant ets oelhèrs.

Par le haut de la Lère (G),
en juin elles vont monter,
à travers bruyère et fougère
les brebis vont s'engager.

En hâte elles se pressent
par buissons et sentiers,
elles seront à la cabane
avant les bergers.

4. Xavier Ravier, *Le poète-chansonnier Marcellin Castéran. Présentation de son œuvre « Mayoraus de Nistòs »*, Annales publiées trimestriellement par la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse, nouvelle série, tome I, fascicule 4, mai 1965. *Via Domitia* XI, 96 pages.

Le poète dépeint l'installation du pâtre dans les termes que voici :

Cau copar 'ras eiselas
ta hèr un maishant yas,
non-se parla de palhassa,
mes pòc de matalàs .

Il faut couper les rameaux de sapin
pour faire une méchante couche,
il n'est pas question de pailleasse,
encore moins de matelas.

Cau quilhar era barguèra
a cambiar cada ser,
harà ta' ra leitèra
bon peisheder.

Il faut dresser le parc à moutons
pour le déplacer chaque soir,
ainsi on aura pour la laitière
un bon pacage.

Pertot còla 'ra surya,
d'eishut non demora arren
quan non cèssa 'ra ploya
en molheder.

Partout coule le suint,
il ne reste rien de sec
quand la pluie ne s'arrête pas
sur le parc à traire.

Le souvenir des bergers disparus inspire à Castéran ces vers émouvants :

Quant de mayoraus e dròmen
ara sompra dets ciprès,
mes enes cortaus demoran
ets sues sendèrs.

Combien de majoraux dorment
à l'ombre des cyprès,
mais dans les « cortaux » demeurent
leurs sentiers.

La satire

Tandis que le Haut-Lavedan cultive le lyrisme, le Bas-Lavedan a une préférence marquée pour la satire : dans tous les cas, la production relevant de ce genre y est l'une des plus abondantes des Pyrénées. Nous en retiendrons deux exemples.

Parmi les personnages qui dans la société campagnarde traditionnelle jouaient un rôle important, il y avait l'intermédiaire des mariages. D'une réputation douteuse, en butte à une hostilité latente ou déclarée, objet de moquerie de la part de ses concitoyens, les chansonniers le prenaient volontiers pour cible. Mais ce folklore de l'entremetteur ou de l'entremetteuse, attesté un peu partout, n'était pas seulement un jeu : il constituait aussi le moyen que se donnait le groupe d'exorciser un office qu'il tenait pour marginal ou parasitaire en dépit de son utilité.

Dans la pièce que nous donnons ci-après, recueillie à Ayros-Arbouix dans la « rivière » de Dabant-Aygue (bien qu'elle paraisse avoir été composée aux environs de Saint-Savin), le thème de l'entremetteuse est combiné avec celui de la fille engrossée par l'ouvrier saisonnier disgrâcié, mais diligent en amour.

L'entremetteuse Migueta (la pièce nous a été chantée par Madame Marie Baranne qui a connu les personnes mises en cause).

Andrevet n'a pres vaiet,
un talhur det vilatye;
qu'a ets oelhs coma un grivat;
e petit det visatye.
Be-n dei, be-s pôt vei,
la, bon gatye tà't dever;
l'auré plan mès valut
côser sus et sinnèr.

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

Andrevet chegrinat
de ver-s'en era hilha
dab et tablièr doblat :
« E qu'en vam èr familha,
— qu'en ditz a Marion —,
be n'èm la bon 'stivador :

et tribalh que marshava,
quan non i hori yo ».

Migueta de Sirés (G)
que n'e ua bona hemna,
capabla a tot tribalh,
vòu rénder tot service;
qu-o n'aveya parlat
de traciàr - nè un goyat :

a Aryelès l'aute dia
qu'en s'en yèran mariat.

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 devoir;
il lui aurait mieux convenu
de coudre sur le tamis.

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

André chagrin
de voir sa fille
avec le tablier doublé :
« Nous allons avoir de la famille,
— dit-il à Marion —,
oui, nous avons là un bon ouvrier sai-
sonnier :

le travail marchait,
encore que je ne fusse pas là ».

Miguette de Sireix
est une brave femme,
capable en tout travail,
elle veut rendre tout service;
elle lui en avait parlé
de faire l'entremetteuse auprès d'un
garçon :

à Argelès, l'autre jour,
ils en avaient discuté.

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, vòl at sue rencontre
 hèr - o era comission ».

Migueta en anè
 camin tota soleta,
 en pormor de-s ganhar
 un par de çabatetas.

Qu-o n'arrencontrè
 darrèr 't vilatye d'Arràs (G) :
 aquieu qu-o n'arrestè
 e qu-o ne plan mariè.

Et goyat ye-o digó :
 « Ras promessas son bèras
 Que m'en haré gran gòl
 de vei'ra cavalhèra.
 Que la me cau hèr vier
 tara hèsta Sent Martin ».
 Et goyat quan la vi
 lui'ò ne digó merci.

« Ara qu'em decidats
 de prèner-o entà yendre,
 goaqu'en sia drin pelat
 e cortòt dera renda ».

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 Gatèr (G) :
 er ivèrn quan tant nevava
 non satyé que mès hèr.

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

Miguette se mit
 en route toute seulette,
 dans le but de gagner
 une paire de sandales (rétribution ri-
 tuelle de l'entremetteur).
 Elle le rencontra
 derrière le village d'Arras (G) :
 là elle l'arrêta
 et causa longuement avec lui.

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

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

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 Gatèr (G) :
 l'hiver quand il neigeait tellement
 il ne savait que faire.

En milieu rural, l'une des fonctions essentielles de la chanson satirique, avec les marques infâmantes et le charivari, est la répression des écarts à la norme sexuelle ou matrimoniale. La stigmatisation de l'inconduite féminine ou de l'infortune conjugale, dévolue généralement au groupe d'âge des jeunes, procède d'un double besoin : affirmer du point de vue social

la force de la loi, satisfaire sur le plan individuel les instincts érotico-agressifs. Dans de telles conditions, la fille-mère est particulièrement visée par les faiseurs de chansons : pour le seul Lavedan, nous avons de nombreux exemples, l'un remontant à peine à l'année 1964. Indiquons aussi que l'estivage, en permettant aux jeunes des deux sexes, ainsi que nous l'avons déjà vu, d'échapper à la surveillance collective, est à l'origine « d'accidents » alimentant la chronique scandaleuse locale.

A titre d'illustration, nous prendrons *Yoenessa dera Vath*, composée en Val d'Azun, probablement vers 1880-1885. Elle se chante sur l'air du *Bon roi Dagobert*. La version que nous donnons est celle que nous avons enregistrée en 1959 avec la voix de M^{me} Marie-Louise Malibert, de Bun (Hautes-Pyrénées, canton d'Aucun). Les lettres A B C dans le texte gascon désignent les trois membres de l'air de *Dagobert* : l'exécutante les utilisait dans un ordre arbitraire. Le découpage strophique est inexistant.

A. Yoenessa dera vath,
vengat escotar, si vos platz,
C. ua novèla cançon
hèta per un yoen garçon.
A. Per un coèn reculat
qu'exista un charmant bordalat,
C. dependent de Sireix.
dab bien de facultats après.
B. Qu'ei at long d'un arriu
que murmura aqui,
que hè pèrder et flam
ar'aiga d'Estanh (G);
C. qu'arròsa et Port Devat (G)
per mila canaus divisats.
A. Un dia, at Mont de Pratleu (G),
pastora det noste batèu,
C. arris non-s parescò,
nada auta persona que yo.
B. Que m'en puyèi drin mès haut,
a l'ompreta d'un hau.
Aqui qu'atrapèi
un heròi aulhèr :
C. qu'avé los oelhs graciós
e l'aire d'un yoen amorós.
B. Que m'en comencè a parlar
si-m voliá be drin assetiar,
C. e dab pòc de faiçons
qu'entrèm en conversacion.
A. Encoèra et lendoman
tots dus que-ns i volom tornar;
C. que caigom en un clòt :

Jeunesse de la vallée,
venez écouter, s'il vous plaît,
une nouvelle chanson
faite par un jeune homme.
Dans un coin reculé,
il existe un charmant hameau,
dépendant de Sireix,
avec en plus bien des commodités.
C'est au bord d'un ruisseau,
qui murmure là,
il fait perdre le courant
à l'eau d'Estaing;
il arrose le Port-Debat
par mille canaux divisés.
Un jour, au Mont de Pratleu (G),
bergère de notre équipage,
personne d'autre n'y parut
que moi.
Je montai plus haut,
à l'ombrette d'un hêtre.
Là je trouvai
un joli berger :
il avait les yeux gracieux
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
nous entrâmes en conversation.
Encore le lendemain
tous deux nous voulûmes recommencer
nous tombâmes dans un trou :

aquiù que-m copèi et esclòp.

B. Amics e parents,
de près e de loenh,
ayat compassion
de ma situacion.

A. Arrís non-m pòt garir,
ni farmacièn ni medecins;
yo non pòdi hèr que plorar.

C. Aqueste vilèn mau
se s'espasará atau ?
C. desempush longtemps a

B. L'officièr de santat
— qu'o n'èi pro parlat —
que m'en ditz tot doç :

« Ma chèra de vos,
A. yo-n pensi, vòste mau,
non ac sèi si i airà ren de nau.

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

.....

A. Lo de qui a hèta 'ra cançon,
qu'en de famus polit brave garçon.

C. Que s'apèra Mari;
aquet qu'èi poèta fenit.

là je brisai mon sabot.

Amis et parents,
de près et de loin,
ayez compassion
de ma situation.

Personne ne peut me guérir,
ni pharmacien, ni médecins;
depuis longtemps

je ne peux plus que pleurer.
Ce vilain mal

passera-t-il comme ça ?
L'officier de santé

— je lui en ai assez parlé —
me dit tout bonnement :

« Ma chère,
votre mal, je pense,
je ne sais s'il y aura là rien de bien
neuf.

« Vous seriez-vous avisée un jour de
vous amuser avec quelque garçon ?

.....

Celui qui a fait la chanson,
c'est un fameux joli brave garçon.

Il s'appelle Marie;
celui-là, c'est un poète achevé.

AIRS DES PIÈCES CITÉES

Nous présentons ci-après les airs de quelques-unes des pièces citées et commentées dans notre chapitre : *Exploit du déserteur Grangé*, *Prouesses du Majoral Larribe* (version de Barousse et version de Nistos), *Les amoureux en quête et les bergers* et *L'entremetteuse Migueta*. Lorsque nous nous sommes réparti le travail de préparation des deux volumes de *Chants folkloriques gascons de création locale...*, c'est J. Ségué qui s'est chargé d'établir ces transcriptions : sa compétence de musicologue le désignait tout naturellement pour cette tâche.

EXPLOIT DU DÉSERTEUR GRANGÉ

$\text{♩} = 60$

Cas-na-vèt ya n'ei gar-da de tot Cas-tèt-lo-bon.
 Que prè-ga ets gen-dar-mas d'a nar'ntà Bi-ga-lon: "Qu'enc-cam un bra-
 ve ò-me, Yan-Ma-ri-a de Gran-yèr, quel 'na-ce-ra ca-ba-na,
 en pèd det Am-po-rèr". non-v por ta rat mès plan

Fin

PROUesses DU MAJORAL LARRIBE - VERSION DE BAROUSSE

$\text{♩} = 72$

Ma-jo-rau de Ba-ros-sa, Va-que-
 ria que vos hē pre-gar qu'a un deu-
 te en Ba-ros-sa, se l'ac vo-lèt pa-gar

PROUESSES DU MAJORAL LARRIBE - VERSION DE NISTOS

♩ = 60

Per Yé- zeu en hò- ra que-n son a- nats pu-
 yar : et ma- yo- rau Lar- ri- ba
 que vòn e- xe- cu- tar. ma-yo-raus dets va- lents.

Fin. Rallent.

LES AMOUREUX EN QUÊTE ET LES BERGERS

♩ = 72

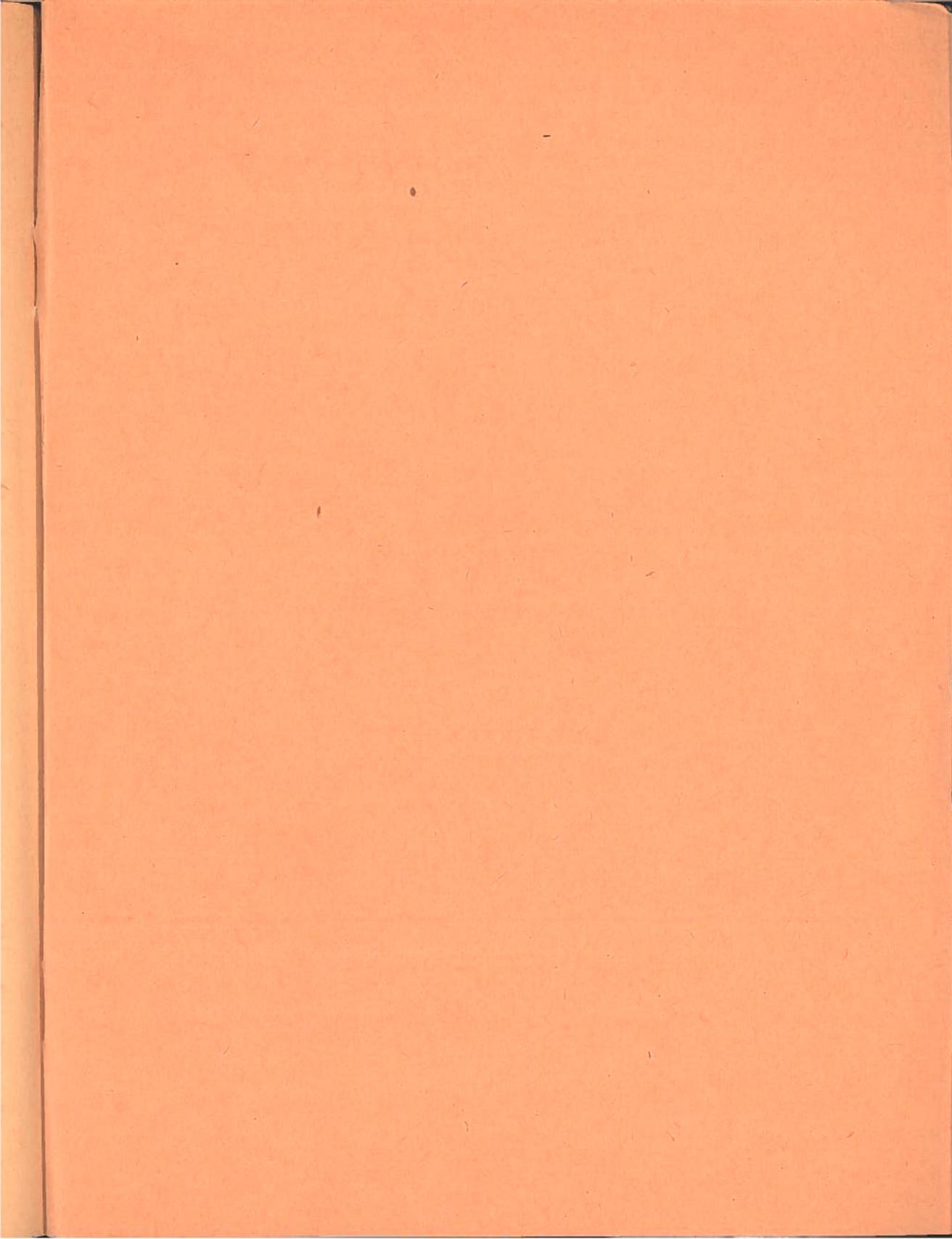
A- pro- shat-v-en, yoe- nes- sa, vien-
 quet tots es- co- tar u- ya can-çon no- vè- la qui-s
 vien de com- po- sar. Que d'es- ta- da com- po- sa- da ta
 dus yoens ai- ma- dors quiã tra- vèrs e- ra mon- ta- nha cer-
 ca- van ,sas a- mors . ba- na quau-ques ver- sets n'a. com- po- sats

Fin

L'ENTREMETTEUSE MIGUETA

♩ = 100

Et ta- lhur en tri- balh non-n es- co- ta ven- tu- ra
 e qu-os n'a- bi- lhè e det cap dinc' at pèd din-
 caa ra cad-dè-ta dar. rè- ra qui mès plan l'a nè



1871

1871

1871