folklore

REVUE TRIMESTRIELLE
AUTOMNE 1958

91

REVUE FOLKLORE

Directeur :

J. CROS-MAYREVIEILLE

Directeur du Musée Audois [des Arts et Traditions Populaires

Domaine de Mayrevieille par Carcassonne Secrétaire :

René NELLI

Conservateur du Musée des Beaux-Art de Carcassonne

Directeur du Laboratoire d'Ethnograprégionale de Toulouse

22, rue du Palais - Carcassonne

Rédaction: 75-77, Rue Trivalle - Carcassonne Abonnement: 100 fr. par an - Prix du numéro: 30 fr Adresser le montant au

"Groupe Audois d'Études Folkloriques", Carcassonne Compte Chèques Postaux N° 20.868 Montpellier

"Folklore"

Revue trimestrielle publiée par le Centre de Documentation et le Musée Audois des Arts et Traditions populaires

Fondateur: le Colonel Fernand CROS-MAYREVIEILLE

Tome XIV

21^{me} Année — Nº 3

AUTOMNE 1958

FOLKLORE (21° année - n° 3) AUTOMNE 1958

30200 inc 2000

SOMMAIRE

RENÉ NELLI

La littérature populaire en Languedoc (suite)

ADELIN MOULIS -

Folklore enfantin en Ariège (suite)

Les jeux.

LA LITTÉRATURE POPULAIRE EN LANGUEDOC

(SES BASES ARCHAIQUES; SON ÉTAT ACTUEL

II. - LA POESIE

(suite)

6) LES CHANTS DU TRAVAIL ET LES CHANTS DE LA «JEU-NESSE».

Les artisans (pareurs de drap, menuisiers, maçons, etc...) et les ouvriers agricoles temporaires (et spécialisés : les « faucheurs », par exemple), célébraient leurs métiers dans des chants qui leur étaient particuliers. C'est ainsi que, dans l'Aude, les bûcherons ou « fendeurs de bois » (asclaires) sont restés longtemps fidèles à une chanson qui énumérait leurs qualités professionnelles et qu'ils débitaient traditionnellement en temps de Carnaval :

De vigoroses companhons es compausada nostra banda, e mai, sens estre vergonhos trabalham per qui nos comanda: si nos norrisson coma cal, los i fasem força trabalh. (66)

Mais ces chants ont beaucoup varié avec les régions, les époques, les modes. Actuellement ceux qui semblent se rapporter à un travail déterminé ne sont pas toujours des « chants de métiers » et d'autres qui le sont devenus, ne l'étaient pas à l'origine (67). La chanson des esclops, sensonha énuméra-

⁽⁶⁶⁾ D. Barboteu: Les traditions du Carnaval à Lagrasse (Aude); Folklore, Printemps 1053, n° 70, p. 15.

⁽⁶⁷⁾ Les tisserands de la cité de Carcassonne avaient renoncé, à la fin du 19° siècle, à leur vieille chanson « française » :

Les tisserands sont pis que les évêques:

Tous les lundis pour eux sont jours de fête
et tipe et tape!

Et le mardi ils ont mal à la tête (bis),
le mercredi ne peuvent plus rien faire
et tipe et tape!

pour adopter une version occitane d'une autre chanson bien connue : le petit homme, qui n'a rien à voir avec le tissage :

Ieu ai un ome qu'es pitchon pitchon, pitchon. Am' una clesca d'avelana ieu li ai fait una cabana, etc.

G. Jourdanne, Contribution au Folklore de l'Aude, 1900, p. 52.

tive (68) sur l'air de laquelle, vers 1880, les paysans de la Montagne Noire dansaient, en sabots, une sorte de bourrée, pour la fête des *Esclops* (Notre-Dame du 8 septembre) n'a jamais constitué l'hymne officiel des sabotiers. Ce n'est pas toujours dans les moulins qu'on entendait retentir les nombreuses chansons du « meunier » ou de la « meunière ». On évitait même parfois — au cours des travaux saisonniers — de chanter des chansons qui en eussent exprimé trop directement le caractère : le chant des *bargaires*, d'ailleurs transformé en Noël au 18° siècle, n'a peut-être jamais rythmé de *bargada* (décortication du lin et du chanvre), en pays d'oc.

Cependant, comme dans chaque village, le Groupe des Jeunes était surtout formé de travailleurs agricoles, il arrivait souvent que leur chant de prédilection se ressentit de leurs occupations habituelles, et fit allusion aux labours, à la moisson, aux vendanges. C'est ainsi que le « chant du bouvier » s'est répandu dans toutes les parties du Languedoc où l'on utilisait surtout le bœufs pour labourer. Aux époques de transition où le progrès luttait contre la routine et où, par exemple, les segaires locaux moissonnaient encore à la faucille tandis que les dalhaires — étrangers au pays — employaient déjà la faux, la Jeunesse se divisait en deux blocs antagonistes qui ne se mêlaient pas dans les bals — sinon pour s'injurier — et chacun d'eux avait ses chansons particulières.

* *

Les « chants du travail » célèbrent ordinairement la force physique de l'ouvrier ou son habileté technique, vantent la supériorité de son groupe sur tous les groupes, de son métier sur tous les métiers de son « pays » sur tous les pays : Au bon vieux temps on tirait vanité de tous les particularismes. Mais ils font surtout valoir les jeunes travailleurs comme amoureux ou comme maris éventuels : d'où leur tonalité érotique parfois assez appuyée. A la fin d'une authentique chanson des faucheurs de la Lozère, répandue dans tout le bas-Languedoc (Aval dins la rivieira, i a un prat a dalhar : là-bas, dans la « rivière », il y a un pré à faucher) on trouve généralement un couplet galant qui ajoute « qu'il y a aussi des filles à courtiser ». Une autre de ces chansons de faucheurs, plus délicate d'ailleurs, et plus sentimentale, ressemble à un « chant de mariage » :

Lo pus polit dalhaire — ne posquet pas dinnar:

Mas qu'avetz vos, dalhaire, — que volguetz pas dinnar?

— Es vostre cor, ma bela — que m'empatcha de manjar!

⁽⁶⁸⁾ Quant te costeron... tous esclops... quand eran nous... Cinc sols de correges, cinc sols d'evetas... cinc sols de velos... etc. (Combien te coûtèrent-ils, tes sabots, quand ils étaient neufs? Cinq sous de courroie, cinq sous de chevillière, cinq sous de velours, etc...).

— Si mon cor vos agrada — anatz lo demandar A mon paire, a ma maire, — se vos l volon donar. Son paire i fa responsa: — vos podetz maridar!

(Le plus beau des faucheurs ne pouvait pas dîner. — Mais qu'avez-vous, faucheur, que vous ne vouliez pas dîner? — C'est votre cœur, ma belle, qui m'empêche de manger. — Si mon cœur vous plaît, allez le demander — à mon père, à ma mère, s'ils veulent vous le donner. — Son père a fait réponse : « vous pouvez vous marier! »)

非非本

Tant que les paysans languedociens furent des conducteurs de bœufs, la chanson du bouvier demeura le chant préféré de la jeunesse occitane. C'est un chant de métier, mais des retranchements et additions multiples ont altéré sa physionomie primitive. Son thème de base — assez ancien si l'on en juge par la musique qui pourrait bien dater du XVI° siècle — exprime avec réalisme les malheurs — occasionnels ou habituels? — de la paysannerie d'Oc. Quand le bouvier rentre du labour, « il plante son aiguillon... A.E.I.O.U. ; il trouve sa femme (la Jeanne) au pied du feu, triste et inconsolée » (ou quelquefois « désattifée ») :

Quand lo boier ven de laurar, Planta son agulhada: A.E.I.O.U.

Trova sa fenna (ou: la Joana) al ped del foc, trista, desconsolada (ou: despandrolhada) A.E.I.O.U., etc...

Napoléon Payrat voyait dans ces deux strophes un tableau des malheurs accumulés dans les foyers paysans par la Croisade contre les Albigeois, et dans la pauvre Jeanne, le symbole de la « patrie romane ou de l'Eglise Cathare (l'église « Johannite») (69). Le Cansounier dau Lengadoc, moins romantique, y découvre un écho des luttes fratricides qui ont ensanglanté la Province au XVI° siècle. « Pour comprendre cette chanson, ajoute-t-il, il faut la replacer dans son cadre, vraisemblablement le XVI° siècle, époque des guerres de religion » (70). Il est exact qu'elle paraît refléter une sorte de désolation générale ou, tout au moins, la grande tristesse des laboureurs. Mais cette impression ne provient-elle pas de sa mélodie - plus belle et plus ancienne que ses paroles — et surtout des nombreuses refaçons qui l'ont rendue « étrangement » poétique ? En réalité, il semble que sur un « chant de métier » — pas nécessairement pessimiste à l'origine - soit venue se greffer la plainte d'une

⁽⁶⁹⁾ Napoléon Peyrat, Histoire des Albigeois, Paris, 1872; T. III, p.p. 338 et 484.

⁽⁷⁰⁾ Cansounier dau Lengadoc, Edicioun de la Mantenencia de Lengadoc, Montpellier, 1542; p. 25.

« mal mariée ». Et c'est peut-être la rancœur d'une fille mécontente de son sort que nous prenons aujourd'hui pour l'expression du désespoir de tout un peuple. La Jeanne, ou la Bernarde, ou la Margot, a fait vraiment une mauvaise affaire en épousant le laboureur. Quand celui-ci lui apporte une alouette pour son diner, elle ne cache pas qu'elle préférerait un chapon :

Un capon mai estimarià Qu'uno lauseta magra!

Est-elle malade? Son mari ne peut lui offrir qu'un pauvre potage avec une rave et un chou, et, toujours, cette « alouette maigre »:

Se n'es malauta, digas-oc, te farem un potage, Amb una rava, amb un caulet, una lauseta magra!

Dans d'autres versions, la Jeanne n'est pas mariée : elle passe en revue, avant de faire son choix, les divers métiers de ses prétendants, et comme elle a remarqué que « la boulangère de l'endroit a du pain blanc sur sa table », (tandis que la femme du laboureur ne mange que des pommes de terre), elle congédie le boier dans un refrain qui s'intercale entre les strophes et leur donne leur vraie signification :

Vai-t-en, ambe ton mascaret, Tira-te d'aqui amb ton « mulet »!

(Va-t-en avec ton bœuf tâcheté — Retire-toi d'ici avec ton mulet!)

Sans doute, et de quelque façon qu'on l'interprète, le chant du bouvier nous peint sous un jour peu enviable, l'existence du laboureur. Mais dans la bouche de la mal mariée ou de la fille à marier, les paroles qui avaient tant ému Napoléon Peyrat perdent évidemment beaucoup de leur accent tragique. Parfois même elles ne gardent qu'un caractère satirique et bouffon. Il est très significatif que Gaston Jourdanne, dans son Folklore de l'Aude (p. 97) ait rangé le poème parmi les chants bacchiques. On peut, en effet, considérer, sur la foi de quelques versions également très populaires, la pauvre Jeanne comme une ivrognesse. « Quand elle sera morte on l'enterrera dans la cave, les pieds au mur et la tête sous la cannelle :

Metrem to's peds a la paret, à la paret, Ton cap jos la canela, a la paret, Ton cap jos la canela.

Cette irruption de la bouffonnerie dans un chant somme toute assez grave, date certainement de l'époque, pas très reculée, où il servait aussi, en période de Carnaval, de chanson à boire.

Mais en raison même de ces diverses « utilisations » — qui ont toutes laissé des traces — la signification d'ensemble du poème, et surtout celle des derniers vers qui peuvent s'insérer

aussi bien dans un contexte fantaisiste et bachique que dans une complainte de misère, est bien difficile à préciser : une fois morte, la pauvre Jeanne, nous dit-on, « s'en ira droit au ciel des chèvres » (ou : « au ciel, comme une chèvre »):

Apei, tot dreit t'en aniras
Dins la cel de las cabras (ou : al cel com una cabra)
Aqui les omes son banuts,
son banuts,
Aqui las fennas son saumetas.

(ici, les hommes sont cornus et les femmes : bêtes de somme). Ces deux strophes veulent-elles exprimer l'idée que les paysans ne seront pas plus heureux au ciel que sur la terre ; que les femmes y travailleront comme des ânesses — ce qu'elles ont fait pendant des siècles dans nos campagnes ? Mais pourquoi les hommes sont-ils cornus ? Parce qu'ils sont cocus ? (interprétation « bachique ») ou parce qu'ils sont des démons mettant les femmes au supplice ? Bien malin qui pourra le dire...

Il reste que par son étrangeté même, par sa mélodie sobre et mélancolique, par son singulier refrain : A.E.I.O.U., par ce mélange de bouffonnerie et de tristesse résignée, le *Chant du bouvier* est toujours resté très populaire en Occitanie. En 1870, il subit sa dernière transformation : les « mobiles » de l'Aude l'entonnèrent au feu comme une sorte d'hymne patriotique. Et c'est aujourd'hui encore, l'une des rares chansons populaires occitanes que l'on puisse entendre chanter parfois à la campagne, ou dans les trains qui, le samedi soir, ramènent au pays les « permissionnaires ».

sk sk sk

Dans certaines régions du Languedoc, les « sportifs » donnaient le ton à toute la Jeunesse. Les Jeunes prenaient alors pour hymne officiel de leur groupe le chant qui exaltait, non plus leurs travaux habituels, mais le « jeu » en rapport avec ces travaux. C'est ainsi que les mariniers de Sète chantaient l'air des ajustas (joutes) parce que leur cap del jovent (« chef de la Jeunesse ») était traditionnellement le chef des jouteurs nautiques. Les paroles de cette chanson avaient le même caractère érotique que celles des autres chants du travail : les maris y étaient avertis d'avoir à « se bien tenir » devant la « Jeunesse », allusion au vieux principe de l'amour provençal du XIII° siècle qui autorisait les jeunes gens à courtiser — en principe platoniquement — les femmes mariées.

Maridats, tenets-vos ben Aqui la Joïnessa qu'arriva!

(maris, tenez-vous bien! (c'est-à-dire: soyez sur vos gardes): voici la jeunesse qui arrive!). Le *Chant des ajustas* (version relativement récente), que l'on entend encore aujourd'hui pour la Saint-Louis (fête patronale de Sète, qui donne lieu à des joutes renommées) est un des rares chants modernes (fin du

XIXº siècle), où il soit fait mention de l'archaïque cap del jovent.

非典性

Beaucoup de chants consacrés à des occupations ou travaux féminins (chanson de la fileuse, de la faneuse, etc.) étaient mis naturellement dans la bouche des femmes ou des filles (71). Mais il y en a peu qui soient essentiellement des chants de métier. La plupart du temps le métier n'y est qu'un prétexte pour peindre la jeune fille amoureuse, au naturel quelquefois, mais plus souvent comme la conscience masculine prend plaisir à se la représenter.

La vie pastorale — très importante naguère en Languedoc — a été de bonne heure poétisée. Des circonstances particulières expliquent que les bergères — ces jeunes filles solitaires dans les garrigues — aient exercé tant de prestige sur les imaginations : quand le berger professionnel prenait son jour de repos le dimanche, la fille du maître allait parfois garder les moutons à sa place. Son soupirant profitait de l'occasion et allait lui tenir compagnie jusqu'au soir. La bergère devenait ainsi le symbole de toutes les tentations érotiques. Il n'est donc pas étonnant que les pastorales les plus simples soient des dialogues galants entre bergers et bergères, des chants du printemps, des chants de filles à marier :

Maridats-vos, pastoreletas,
Maridats-vos, car es lo temps
— Bela rosa! —
Maridats-vos, car es lo temps
Bela rosa del printemps!

(Mariez-vous, bergères — mariez-vous, car c'est le temps — Belle rose ! — Mariez-vous, car c'est le temps — Belle rose du printemps ! — Montpellier, Hérault).

Mais les plus intéressantes nous montrent la jeune bergère aux prises avec un seigneur ou un « monsieur » de la ville qui essaie de la séduire par l'offre de présents, et qu'elle rabroue vertement, parce qu'elle lui préfère son Janot ou son Colas. Elles remontent peut-être à ces anciennes pastorales que les bergères chantaient déjà au temps des troubadours (72) et qui ne nous ont point été conservées ; mais elles sont sûrement

Giraut de Bornelh, l'autrier, lo primier jorn d'aost, 5-6

E vi denan me una pastorella...

que chantet mout gen.

(Et je vis devant moi — une bergère qui chantait fort gracieusement).
Gui d'Ussel, l'autrier cavalcava, 4-7.

⁽⁷¹⁾ Ce qui ne signifie nullement qu'ils aient été composés par des femmes.

⁽⁷²⁾ Quan auzi d'una bergieira Lo chan, just' un plaissaditz... (quand j'entendis le chant d'une bergère — le long d'une haie).

très différentes de celles que les troubadours ont composées eux-mêmes.

On sait que la pastorale occitane du XIIIº siècle — qui représente la revanche de la sensualité la plus brutale sur la « Courtoisie » ou peut-être, sous forme de gab, c'est-à-dire : de vantardise amusante et à l'occasion d'une tentation réelle, celle de l'imagination libidineuse sur les contraintes mondaines - n'est aristocratique que dans la mesure où elle ridiculise les paysans grossiers et leurs malheureuses filles troussées par les chevaliers. Encore ne faut-il pas exagérer ce caractère « aristocratique ». Sur les vingt-quatre pastourelles éditées par Jean Audiau (73), il n'y en a que neuf ou dix qui tournent franchement à la confusion de la pastoure. Une seule est vraiment humiliante pour elle (la porquiera anonyme « mentre per una ribiera»). Dans quelques-unes même, la bergère se montre d'une vertu farouche et d'un mysticisme exalté qui s'expriment dans de véritables sermons qu'elle fait à son « séducteur » — (pièces XII, XIV, XVII et XXII de J. Audiau). Dans leur style même, ces pastourelles se ressentent de leur origine — ou d'une influence — populaire. Il y a une ressemblance formelle évidente entre le début des pastourelles anciennes (L'autrier... en una ribeira; l'autrier m'anava sols per un pradelh) et celui des modernes : L'autre jorn me passegeri tot le lonc d'un gran ribal. La pastourelle de Marcabru : l'autrier, jost' una sebissa — la plus ancienne de toutes, il est vrai - contient plusieurs proverbes « populaires », et celle de Guiraut d'Espanha: per amor soi gai a sûrement emprunté quatre vers à une chanson appartenant au cycle de la Belle Aelis dont on retrouve l'équivalent dant le folklore moderne :

> Eu m levei un bon mati Enans de l'albeta. Anei m'en en un vergier Per cuillir violeta (5-8) (74)

(Je me levai un bon matin — avant l'aube — et m'en allai dans un verger — cueillir la violette).

Les pastourelles des troubadours sont donc un peu plus « populaires » qu'on ne l'a dit, et il n'est pas impossible que certains chants de bergères soient issus d'une sorte de vulgarisation de ces pastourelles savantes. Cependant, de toute façon, ils sont beaucoup plus moralisateurs. La vertu de la jeune fille

Bon matin me soi levat Pus matin que de costuma. Al jardin m'en soi anat Culhir l'erbeta menuda.

(De bon matin me suis levé — Plus tôt que de coutume. — Au jardin je suis allé — cueillir l'herbe fine (St-Guilhem-du-Désert, Hérault).

⁽⁷³⁾ Jean Audiau, la pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-âge. De Boccard, Paris, 1523.

⁽⁷⁴⁾ Thème ordinairement féminin : c'est la Belle qui va au jardin d'amour ; mais il est quelquefois « masculin » :

y est presque toujours représentée comme triomphante, et ce sont toujours les seigneurs et les « riches » qui y sont ridiculisés. Leur fixité thématique nous dispense de les analyser longuement. Soulignons que le séducteur a cessé d'être un chevalier (ou un troubadour) pour devenir, au XVIII° siècle, le seigneur du château et, au XIX°, le riche propriétaire ou le « Monsieur » de la ville. Il s'exprime souvent en français, tandis que la pastoure parle occitan. Dans cette chanson de bergère qui doit dater du XVIII° siècle, tout le dialogue est en oc:

Genta pastoreleta Vos voldrià dire un mot S' aqua se pot. Sietats-vos sus l'erbeta, Genta pastoreleta; Pausats vostre fagot...

Le fagot que ieu porti Es un pauc espinos e dangeros; Mossur, iu vos « exhorti », Mossur, mesfisats-vos, Prenetz garda als boissons...

(Gentille bergère, je voudrais vous dire un mot — s'il se peut ; — Asseyez-vous sur l'herbette — gentille bergère ; posez votre fagot...) — (Le fagot que je porte est un peu épineux — et dangereux (75); — Monsieur, je vous en prie ; — Monsieur, méfiez-vous ; prenez garde aux buissons épineux. — Carcassonne et Minervois, Aude).

Le pauvre « Monsieur » met le fagot sur son épaule et n'ose dire mot. Beau joueur, il quitte la partie non sans avoir laissé quelque argent à la bergère.

非

Parfois la bergère se moque plus ouvertement du Monsieur qui lui propose de jouer al dinier (76), sous un prunier. Pour se débarrasser de lui, elle promet tout ce qu'il veut, et de revenir au même endroit le lendemain matin à la même heure

Mossur, me tendretz escusada Per que ma maire m'a cridada Quand tornaretz deman maitin trobaretz la pastora aici.

⁽⁷⁵⁾ Dans des chansons françaises du même genre, c'est le chien qui est dangereux : « Ah, Monsieur, prenez garde ! — Eloignez-vous de moi — car le chien qui me garde — n'est pas très doux » (Coirault, II, 275)

⁽⁷⁶⁾ Al dinier : au denier : c'est-à-dire « à pile ou face ». On trouve déjà chez Guillaume IX des équivoques du même genre sur le jeu de dés.

(Monsieur, vous m'excuserez: — Ma mère m'a appelée; — quand vous reviendrez demain matin — vous trouverez la bergère ici — Carcassonne, Narbonne). Le lendemain, le « Monsieur » voit la jeune fille à sa fenêtre, qui se moque de lui:

Se te tenià, gentia pastora Se te tenià, a la mema ora, Ta maire porià plan cridar que te daissarià pas anar.

(Si je te tenais, gentille pastoure — si je te tenais à la même heure, — Ta mère pourrait bien crier, — je ne te laisserais pas aller). Ce thème, qui s'apparente, pour le sens, au dicton bien connu : il faut plumer la poule quand on la tient, figure déjà sous une forme un peu différente — dans une pastourelle de Cerveri de Girone : Entre Lerid' e Belvis. Le poète ne rendra sa bête, qu'il a cachée derrière une haie, à la jeune bergère, que si elle lui promet son amour : Si je vous rendais la bête que vous avez perdue, quelle serait ma récompense ? -Seigneur, je ferais de vous mon amant, et ce serait vous la payer bien cher. Mais celui que la nécessité presse perd toujours au change » (34-39) (77). Une fois la bête retrouvée, la fille se garde bien de tenir sa promesse, On retrouve également ce thème dans les chansons françaises du type : la fille au cresson où la jeune fille promet un baiser à trois jeunes gens, s'ils la tirent de l'eau et se moquent d'eux ensuite :

> Voilà comment les filles attrapent les garçons. (78)

Cependant, il arrive que l'esprit gaulois prête à la jeune bergère des sentiments tout différents. Si le garçon est trop lourdaud et ne profite pas de l'occasion, elle est la première à s'en plaindre. Une chanson française qui fut, semble-t-il, assez populaire dans les pays du Gard, au début du XVIII° siècle, et qui reprend le thème traditionnel du « jeu », offre le dialogue suivant:

> Bergère, que tu es aimable, Voudrois-tu venir jouer: Nous jouerons ton pucelage; je te le voudrais gagner.

La bergère prit les cartes : Elle se mit à jouer mais la charmante bergère, son berger elle a gagné.

Le berger prend sa houlette: Il s'enfuit dans son troupeau; Mais la charmante bergère l'arrêta par son manteau.

⁽⁷⁷⁾ Jean Audiau, la pastourelle dans la poésie occitane, p. 101.
(78) Patrice Coirault, Formation de nos chansons folkloriques...
II, p. 339.

Alors le berger s'écrie: Hélas, hélas! quel malheur, qu'une charmante bergère m'aye (sic) ravi mon honneur.

Que dira-t-on dans nos villages? Que dira-t-on dans nos maisons? — Ho! va! lourdeau de village, Tu as perdu ton renom. (79)

alt alt

Si beaucoup de pastorales occitanes mettent en œuvre des thèmes très anciens, remontant sans nul doute au Moyen-âge, il est certain que beaucoup de celles qui ont subsisté jusqu'à nous — et notamment la chanson française que nous venons de citer — ont subi l'influence du XVIII° siècle libertin, et se présentent souvent, dans leur style et leur fabulation, comme des refaçons « poulaires » des « bergeries » savantes.



7) LES POÈMES D'AMOUR.

Le petit poème inséré dans le roman de Guillaume de la Barre (80), composé au XIV° siècle par Arnaut Vidal de Castelnaudary:

Ben aia Jhesus rey del tro Qu'a justadas estas amors Ben aia Jhesus rey del tro Qu'a justadas estas amors (v. 2130-2133)

Ara fos ieu el dous repayre Lay hon mas amoretas ay! Ara fos ieu el dous repayre Lay non mas amoretas ay! (v. 2138-2140) (81)

paraît avoir été emprunté au Folklore de l'époque ou reconstruit sur les thèmes traditionnels — d'ailleurs fort pauvres — qui se retrouvent, notamment celui du « souhait » (strophe 2) dans nos modernes chansons rustiques. La formule ben aia est certainement d'origine populaire (nous voulons dire : adoptée

⁽⁷⁹⁾ Extrait d'un Manuscrit du XVIII° siècle, découvert dans une maison en ruines de Vézenobre (Gard) par Mme Maryse Olive, en 1955

⁽⁸⁰⁾ Guillaume de la Barre, roman d'aventures, par Arnaut Vidal de Castelnaudary, publié... par Paul Meyer; Société des anciens textes français, Paris, 1895, p. 63.

^{(81) «} Béni soit Jésus, roi du trône céleste — qui a associé ces [amours... Puissé-je être au doux asile — où mes amourettes sont!...

de bonne heure par le peuple : cf. : le premier vers de la Calenda maia de Flamenca : cella dona ben aia...) et la répétition des mêmes vers ou distiques — suppléant à un certain manque d'invention — a caractérisé jusqu'au XVI° siècle, comme support, il est vrai, de modulations musicales plus variées, la chanson d'amour traditionnelle (82). Quelques strophes d'une chanson que l'on chantait encore à Narbonne, vers 1914, sur un air relativement moderne (lo mes d'abrilh s'en es anat) présentent le même redoublement archaïque :

De bon maitin me son levada De bon maitin me son levada.

Dins lo jardin me son entrada, Dins lo jardin me son entrada;

Tres flors d'amor i ai trovadas, Tres flors d'amor i ai trovadas...

(De bon matin me suis levée... Dans le jardin m'en suis entrée... Trois fleurs d'amour y ai trouvées...). C'est là, sans doute, une version très corrompue de la vieille chanson française de la Belle Aelis (XIII° siècle?). Son début (De bon matin me suis levée) est un cliché fort répandu dans la poésie populaire, depuis le Moyen-âge: « De bon matin me suis levée, à la rosée... » « De bon matin me suis levée; j'entends le rossignol chanter... », etc. (83). Les vertus erotico-magiques de l' « aube » sont bien connues. Les « trois fleurs d'amour » correspondent certainement aux trois petites roses des versions anciennes de la Belle Aelis (XV°, XVI° et XVII° siècles) (84) et peut-être à la « violette » de Guiraud d'Espagne dont nous avons parlé plus haut.

Selon une tradition incontrôlable les paroles et l'air de la célèbre chanson pan-occitane: Aquelas montanhas auraient été « trouvées » par le Comte de Foix, Gaston-Phœbus (XIV siècle). Comme il en existe, dans tous les dialectes d'oc, de nombreuses versions très différentes les unes des autres, il est difficile de savoir quelle est celle qui se rapproche le plus du texte original (?), et si cet original était écrit en gascon ou en languedocien de l'Ariège. Nous croyons que la version suivante, recueillie à Bélesta (Ariège) pourrait en reproduire assez fidèlement les deux premières strophes. (La troisième et la quatrième,

⁽⁸²⁾ Les chansons «savantes» de la même époque ont une structure littéraire beaucoup moins monotone.

⁽⁸³⁾ C'est le thème de la belle matinale qui cueille des fleurs au jardin. Voir à ce sujet : Patrice Coirault : Formation de nos chansons folkloriques, Paris 1955, II, pp. 367-370. — Dans les barbodius (prières hétérodoxes), la Vierge Marie s'est également « levée de bon matin ».

⁽⁸⁴⁾ Tres rosetas la culhai — Un ciapelet en ferai — A mon ami lo dirai (XV° siècle). — Trois fleurs d'amour je cueillay (XVI° siècle). — Trois fleurs d'amour j'ai trouvé (XVII° siècle). Textes cités par P. Coirault, op. cit., I, p. 153.

où la belle répond : « Mon sein n'est pas un arbre » — pour vous y arrêter — Cherchez une autre branche — qui vous puisse porter » sont empruntées à un autre poème, une aubade, d'origine populaire également) :

> Aquelas montanhas Que tan nautas son, m'empachon de veire Mas amors ont son.

Aquelas montanhas Ben s'abaicheran, E mas amoretas Que pareicheran.

[Se n'eri irondela, Posquesse volar, Sul sen de ma bela, m'anirià pausar.] (85)

Qu'elles aient été écrites ou non par Gaston-Phébus, les deux premières strophes s'inspirent d'un thème incontestablement *traditionnel*, qui est passé dans la poésie de bien des peuples d'Europe et d'Asie, et qu'on retrouve même en Chine et au Viet-Nam:

Montagne, o montagne, pourquoi es-tu si haute? Tu me caches le soleil et le visage de l'aimée. (86)

Mais dans nos plaines du Bas-Languedoc, les motifs purement montagnards (pyrénéens) ont souvent été remplacés par ceux d'une autre chanson:

> Al fons de la prada I a un aucelon

qui procède, elle-même, d'un remaniement de la chanson française: Sur le pont de Nantes. Et c'est sur l'air du Pont de Nantes, lequel n'est certainement pas de Gaston-Phébus, que les méridionaux chantent, indifféremment, Aqulas montanhas (ou, anciennement: Mauditas montahnas, Opera de Frontignan, 1679; p. 28) et Se canta que cante!

Ce dernier poème — véritablement très populaire aujourd'hui encore — a subi de telles additions et altérations— que toute reconstitution de l'archétype — à suposer qu'il y ait eu

⁽⁸⁵⁾ Ces montagnes — qui sont si hautes — m'empêchent de voir — où sont mes amours.

Ces montagnes — s'abaisseront bien — et mes amourettes — elles

[[]Si j'étais hirondelle — que je puisse voler — sur le sein de ma belle — j'irais me reposer] — (Lambert, Chants populaires du Languedoc, T. II, p. 182).

⁽⁸⁶⁾ L. Thank Khoï, la chanson populaire vietnamienne, in : Revue Synthèses, n° 106, mars 1955 ; Bruxelles ; p. 196.

un archétype — demeure évidemment conjecturale. Nous ne pouvons que citer ici l'un des « monstres » les plus répandus :

> Sul pont de Nanta i a un aucelon Tota la nueit canta, Canta pas per ieu.

REFRAIN: Se canta que cante Canta pas per ieu, Canta per ma mia qu'es al pres de ieu.

> Al fonze de l'orta (ou : aval dins la prada) Il a un ametler Que fa de flors blancas Coma de papier.

D'aquelas floretas Ne sort d'ametlons, Per romplir las pochas al mieu amoros.

Lo cocut se vanta Qu'es un bel aucel, Canta e mai s'allegra Sus son sarradel.

Las peisses per l'aiga, Las talpas pel prat, Las fennas pels omes, Las filhas pels gojats.

Se canta que cante, Canta pas per ieu, Canta per ma mia Qu'es al pres de ieu. (87)

Cette chanson tire du caractère imprévu de ses strophes une beauté poétique qui provient, en réalité, de ce qu'elle a

^{(87) 1.} Sur le pont de Nantes — il y a un petit oiseau. — Toute la nuit il chante : — Il ne chante pas pour moi.

Refrain: S'il chante, qu'il chante! — Il ne chante pas pour moi —: Il chante pour ma mie —, qui est auprès de moi.

Au fond du jardin — il y a un amandier — qui fait des fleurs blanches — comme du papier.

De ces fleurettes — il sort de petites amandes — pour remplir les poches — de mon amoureux.

^{4.} Le coucou se vante — d'être un bel oiseau — : il chante et se réjouit — sur sa colline.

^{5.} Les poissons pour l'eau —, les taupes pour le pré —, les femmes pour les hommes —, les filles pour les garçons. (Lambert, op. cit.; II, p. 182).

été littéralement traversée par d'autres chansons du même genre. Ainsi la strophe 5 est empruntée à un poème qui raille les cocus et célèbre le coucou :

> Amont sus la montanha I a n'un pichot aucel Que canta e mai s'allegra, Amont sul morradel Cocut e banut!

(Là-haut, sur la montagne — il y a un petit oiseau — qui chante et même se réjouit — là-haut sur la colline. — Cocu et cornu!). Ainsi la strophe 6 fait partie d'un « chant de la Jeunesse » où les célibataires rappellent aux hommes mariés qu'ils n'ont pas le droit de courtiser les filles : las filhas son pels gojats!

Si toutes les versions admettent comme refrain le thème — fort archaïque — de l' « oiseau qui chante l'amour » — ce qui explique que le coucou, exceptionnellement, ait pu s'introduire dans quelques versions — les couplets varient avec les régions et presque d'une ville à l'autre :

On chantait à Nîmes :

A la font de Nima I a un ametler...

Sota ma fenestra I a un passeron; Tota la nueit canta Que n'en vol Marion.

Marion, te vole, Marion, t'aurai, Ambe d'aiga rosa Ieu te lavarai.

La maire davala Amb un gros baston, Pica sus la filha, Laissa lo garçon. (88)

Ici encore, des thèmes accessoires, venus d'autres poèmes, se sont entrecroisés: « Marion, je te veux; Marion, je d'aurai » appartient à un type bien connu de chanson de mariage où un garçons affirme sa volonté d'épouser celle qu'il aime et qu'on lui refuse (89). Le thème de la jeune fille que son amant lave avec de l'eau de rose (ou de l' « eau de rosée », qui passait pour

^{(88) «} A la fontaine de Nîmes — il y a un amandier... Sous ma fenêtre — il y a un petit oiseau — Toute la nuit il chante — qu'il veut Marion... Marion, je te veux ; Marion, je t'aurai. — Avec de l'eau de rose je te laverai... » (Lambert, op. cit., II, p. 183).

⁽⁸⁹⁾ Les républicains de l'Aude, en 1870, chantaient cette chanson en l'honneur de Marianne.

bénéfique), par dévotion amoureuse, et pour la rendre plus belle encore, est un des plus poétiques qui soient. (On pense aux vers de Paul Eluard : « Pourquoi suis-je si belle ? — Parce que mon maître me lave »). Mais il n'est nullement spécial à la Font de Nima. Il voisine, d'ailleurs, ici — comme il arrive souvent dans la poésie populaire — avec un trait de bouffonnerie évidemment surajouté : la mère interrompt la sérénade de l'amant en rossant la fille !

Il est permis de préférer à ces deux versions celle de Montferrier (Hérault) — plus brève et plus parfaite — qui a servi naguère de sérénade : Elle a beaucoup plus d'unité, et son thème final, indemne de toute interprétation grotesque ou parodique, a conservé toute sa fraîcheur :

Dejot ma fenestra, i a un aucelon, Tota la nueit canta; Vole Janeton.

Janeton, ma miga, veni me durbir: Que soi a ta porta; que m'en vau morir.

Se ma miga es bruna: lo solelh o fai: Eme d'aiga rosa, ieu la lavarai. (90)

> afe tale st

8) LES POÈMES DE MAI.

L'amour se ressentait encore, au bon vieux temps, de la périodicité qui a dû le régir à l'origine de l'humanité. Le début du printemps était marqué, traditionnellement, par des cérémonies rustiques qui célébraient à la fois le renouveau de la nature et le réveil de l'instinct sexuel. Pendant les premiers jours de Mai, consacrés, en principe, au courtisement prénuptial, lequel passait pour chaste, mais ne l'était pas toujours, les jeunes filles disposaient librement de leur personne. A leurs risques et périls : car si les mœurs étaient assez relâchées durant cette période, le *Groupe des Jeunes* veillait à ce que la dignité 'masculine n'y fût point offensée : il punissait de brimades symboliques — parfois cruelles — les gourgandines ou les coquettes qui « changeaient d'amis » trop souvent ou trop ostensiblement.

Nous ne pensons pas que les *mariages à l'essai* au sens propre du terme, c'est-à-dire : impliquant la séparation volontaire des amants après un an de concubinat, aient jamais pris la forme, en Languedoc, d'une institution régulière. S'ils ont

⁽⁹⁰⁾ Les filles du midi sont souvent noiraudes... Nigra sum sed formosa. — « Sous ma fenêtre il y a un petit oiseau. — Toute la nuit il chante : Je veux Jeanneton. — Jeanneton, ma mie, viens m'ouvrir ! — Je suis à ta porte et je vais mourir. — Si ma mie est brune, le soleil en est cause. — Avec de l'eau de rose (ou avec de la rosée ?), je la laverai. » (Lambert, op. cit., p. 184).

existé aux temps proto-historiques (ibériques ou celtiques), nous n'en avons point de preuves. Mais il est certain que les « amourettes de mai » ont toujours ressemblé beaucoup, dans nos campagnes, à des liaisons probatoires : si elles étaient stériles, elles demeuraient clandestines, continuaient, hypocritement, à passer pour chastes, ou se rompaient au printemps suivant (91). Au contraire, si elles étaient fécondes, elles se transformaient presque toujours en mariages légaux, qui avaient lieu à l'entrée de l'hiver, quelquefois peu avant la naissance de l'enfant :

Marida-me, maire, marida-me leu, Ma rauba se leva, e mai mon faudieu.

(Mariez-moi, mère, mariez-moi vite : ma robe se soulève et mon tablier aussi.)

Le mois de mai n'était donc ni le mois des mariages ni celui de la pureté virginale, mais celui de l'exaltation sensuelle et des essais amoureux.

Les poèmes qui fêtent l'amour et le renouveau ne sont pas sans rapport avec les anciennes calendas maias que les troubadours ont connues et auxquelles ils ont parfois fait allusion (92). Mais nous n'en possédons qu'une de vraiment caractéristique: celle que les jeunes filles chantent dans le roman de Flamenca (XIII° siècle), « après avoir enlevé les Mais qu'on avait plantés la veille au soir » (93). Encore ne sommes-nous

Kalenda maia Ni flor de faya Ni chant d'auzelh ni flor de glaya...

(Mahn, bedichte, n° 971; cité par Meyer, le roman de Flamenca, p. 96.)

(93) ...Cella dona ben aia
Que non fai languir son amic
Ni non tem gelos ni castic
Qu'il non an' a son cavallier
Em bosc, em prat o en vergier,
E dins sa cambra non l'amene
Per so que meilz ab lui s'abene,
E-l gilos lassa daus l'esponda;
E si parla, qu'il li responda:
Non sones mot, faitz vos en lai
Qu'entre mos bras mon amic jai:
Kalenda Maia! E vai s'en. (v.v. 3246-3257).

(P. Meyer, le roman de Flamenca, p. 97. — Bien en prenne à cette dame qui ne fait languir son ami, qui ne craint jaloux ni blâme, n'en

^{(91) «} Voici le joli mois de Mai — Chaque galant change d'amie ». Ce thème, devenu unilatéral (masculin) n'exprime plus, aujourd'hui, que l'inconstance des hommes et le Don Juanisme, un peu méprisant pour les filles, qui est de tradition dans le Folklore méditerranéen. Mais, autrefois, il sous-entendait peut-être que les deux sexes disposaient, au mois de Mai, de la même liberté de choix.

⁽⁹²⁾ Raimbaud de Vaqueiras :

pas sûrs qu'elle soit d'origine « populaire ». Comme elle reflète les théories savantes de l'amour courtois et qu'elle met en scène la dame, le mari et l'amant selon l'esprit des mœurs aristocratiques, on peut soupçonner le poète d'avoir transposé une authentique calenda maia de courtisement pré-nuptial en calende de mai troubadouresque, tout en respectant d'ailleurs la forme extérieure du genre. On peut penser, il est vrai, avec A. Jeanroy (94) que la poésie savante avait déjà influencé la poésie populaire et que, vers 1270, les jeunes bourgeoises et les jeunes paysannes s'étaient mises, elles aussi, à célébrer l'amour « adultère ». On admettrait facilement, sur le seul plan poétique, une influence de cet ordre. Mais, ici, il ne s'agit pas seulement de littérature : dans les fêtes de mai, les jeunes filles exercaient une véritable fonction sociale. En participant en groupe aux cérémonies printanières, elles incarnaient en même temps que le renouveau du monde végétal, les aspirations naturelles de leur sexe. Or, il est rare que le génie populaire, toujours franc et réaliste, prête à un Groupe d'âge des sentiments qui ne sont pas habituellement les siens : les filles du peuple ne songeaient qu'à se marier, quitte à profiter, en attendant le mari, de la liberté un peu dévergondée que personne (au XIIIe siècle surtout) n'eût trouvé bon de leur reprocher. Pourquoi auraientelles « chanté » l'amour adultère, alors qu'elles n'étaient pas mariées?

Pour rendre compte, avec quelque vraisemblance, du contenu de la Calende de Flamenca, il faut accumuler les hypothèses; supposer ou bien que ces filles parlaient au nom de leur reine et il est exact — si les choses se passaient au XIII° siècle comme elles se passeront au XVII° et au XVIII°; (ce qui n'est pas très sûr) — que cette reine pouvait être, parfois, une femme mariée, ou bien — et nous préférerions cette seconde hypothèse — que les femmes de toutes les classes de la société pratiquaient, le premier jour de mai, une sorte d'adultère symbolique, au cours d'une brève période de licence sexuelle (plus au moins théorique), en rapport avec les rites de fécondité du début du printemps, et s'accompagnant d'un de ces renversements d'autorité, dont le Folklore nous fournit maints exemples. Le premier mai l'autorité maritale était suspendue et bafouée: l'épouse prenait un amant, mais ce

allant pas moins avec son cavalier au bois, en pré et en verger, et l'amenant dans sa chambre pour mieux se réjouir avec lui, tandis que le jaloux se tiendra sur le bord du lit; et s'il lui parle, qu'elle lui réponde : « Ne sonnez mot, retirez-vous ! Entre mes bras mon ami repose : c'est Calende de Mai ! » Et il s'en va...)

⁽⁹⁴⁾ A. Jeanroy, les origines de la poésie lyrique en France, au Moyen-âge... Paris, Champion, 1925; pp. 86-91.

simulacre d'adultère — toléré par les maris (95) — devait se réduire, pour les femmes, au droit de participer, ce jour-là, aux danses des jeunes filles, et de recevoir, dans les caroles mixtes — d'ailleurs assez rares — les hommages d'un jeune garçons de leur choix. Les femmes mariées devenaient donc, au mois de mai, aussi libres que les filles. On comprend, dès lors, que ces dernières aient pu prendre pour thème de leurs chansons de danse (danses de fécondité?) l'impudeur quasi rituelle et symbolique de la femme mariée recouvrant sa liberté pré-nuptiale, et que, d'autre part, dans des ballades comme celle de la Reine d'Avril (96), la reine (est-ce celle du « Groupe d'âge », celle du printemps, la « Maia », ou s'agit-il, simplement, d'une reine de fantaisie symbolisant toutes les « dames » ?) ait pu faire enrager le jaloux en entrant dans le bal, parce que, ce jour-là, elle avait le droit de danser avec la « Jeunesse », alors que son mari, lui, ne devait, en aucun cas, danser avec des jeunes filles. La seule différence qu'il y ait donc entre le « jaloux » de ces vieilles calendes et celui de nos actuelles chansons populaires, c'est qu'au XIIIe siècle, en interdisant à sa femme de danser, en temps de mai, avec de jeunes célibataires, le mari contrecarrait la tradition, tandis qu'au XIXº siècle en le lui interdisait en toute saison, il se conformait à la coutume. On sait, en effet, que dans l'ancienne société paysanne, les gens mariés ne devaient danser qu'entre eux : il était tout à fait exceptionnel qu'un mari dansât en public avec une jeune fille, ou une femme mariée avec un garcon.

René NELLI.

⁽⁹⁵⁾ Dans la «Calenda maia» de Flamenca, comme dans la ballade de la reine d'Avril (a l'entrada del tens clar), la jeune femme ne se cache pas de son mari : elle paraît user d'un droit, profiter d'une coutume. Elle prend un «cavalier» parce que c'est calende de mai. Dans quelques chansons françaises de la même époque, elle dit au mari : «Vous m'aurez demain : cette nuit est à mon amant!»

⁽⁹⁶⁾ Texte dans: J. Audiau et R. Lavaud, Nouvelle anthologie des Troubadours, Paris, Delagrave, 1927; p. 315. — «A l'entrée du temps clair, eya! pour raviver la joie, eya! et pour vexer le jaloux, eya! la reine veut montrer combien elle est amoureuse... Mais le roi y vient aussi, eya! pour troubler la danse, eya! car il est en grand soupçon, eya! qu'on ne la lui veuille enlever, la reine d'Avril... Mais c'est en vain qu'il s'efforce, eya! car, elle n'a cure de vieillard, eya! elle veut un pimpant bachelier, eya! qui lui tienne de doux propos, la dame savoureuse...»

FOLKLORE ENFANTIN EN ARIÈGE

(SUITE)

(Voir Nos antérieurs depuis le No 72)

LES JEUX

CONSIDERATIONS GENERALES

« Dans l'antiquité, les jeux étaient des actes religieux dont les rites magico-symboliques se déroulaient suivant une minutieuse liturgie. On les promettait aux dieux à la veille des guerres ou de quelque danger, et leur célébration, s'accompagnant d'offrandes et de sacrifices, était un épisode du triomphe après la victoire.

« Ils ont perdu peu à peu ce caractère, mais certains d'entre eux en restent imprégnés, ainsi sont les rondes d'enfants, véritables conjurations avec la forme du vieux rite d'encerclement. » (1)

« Beaucoup de jeux ruraux de l'Europe sont des restes de vieilles cérémonies. D'autres sont le point de départ de toute une catégorie d'activités qui, sous le nom plus aristocratique de sports, ont de tout temps été un moyen pour l'humanité de se maintenir « en forme », en vue d'un but que les biologistes ont démontré être l'instinct de la procréation. » (2)

Les folkloristes ne sont pas tous d'accord pour la classification des différents jeux. Il est vrai que cette classification est assez complexe. Les uns les divisent en jeux rituels et non rituels ; d'autres en agonistiques et non agonistiques ; d'autres en jeux d'adresse, de hasard et de calcul ; d'autres enfin font une distinction entre jeux masculins et jeux féminins, entre jeux d'intérieur et jeux de plein air, ou encore entre jeux enfantins et jeux d'adultes.

Ne nous occupant ici que des jeux enfantins, nous les diviserons en deux grandes catégories: 1° jeux manuels ou corporels; 2° jeux oraux. Le premier groupe étant de beaucoup le plus important, nous le subdiviserons en trois catégories: d'adresse, de hasard et de calcul.

Les jeux classiques, notamment ceux qui se pratiquent à l'école sous la surveillance de moniteurs ou de maîtres, qui sont régis par des règles bien définies et connus dans toute la France, seront mentionnés pour mémoire seulement, à moins

⁽¹⁾ Menon et Lecotti : au village de France.

⁽²⁾ A. van Gennep: Le Folklore.

qu'ils ne présentent quelques particularités du terroir. Notre but est de décrire surtout les jeux particuliers à notre contrée et qu'accompagnent souvent des formulettes en dialecte local.

Certains d'entre eux sont à la fois jeux d'enfants et jeux d'adultes, et il arrive souvent que les grandes personnes « jouent comme des enfants », et que les enfants « jouent aux grandes personnes ». D'ailleurs, dans le courant du XIX° siècle, de nombreux jeux d'adultes tombèrent dans le domaine enfantin, entre autres le colin-maillard : les estampes du XVIIIe siècle nous montrent des adultes se livrant à ce jeu, alors qu'aujourd'hui on ne voit guère que les enfants qui le pratiquent.

Les enfants qui se hâtent de quitter l'école ou la maison paternelle pour aller retrouver leurs camarades dans la rue et organiser leurs jeux favoris, s'empressent de réciter chez nous les deux formules suivantes:

Quand m'en bau à l'escolo, Le bentre me brandolo; Le ventre me travaille; Quand m'en bau à l'oustal, Lorsque je m'en vais à l'oustal, Le bentre me fa mal.

Quand las amouros soun maduros Lorsque les mûres sont mûres

Lorsque je m'en vais à l'école, Lorsque je m'en vais à la maison, Le ventre me fait mal.

Cap de couqui trabalho pas; Aucun mauvais garçon ne travaille; S'amago darrè un tartàs Il se cache derrière un monticule E cado cop n'en croco uno. Et chaque fois en croque une.

Avant de commencer leurs jeux, et pour éviter toutes contestations éventuelles, ils prononcent quelques formules qui sont considérées comme des serments juridiques assurant la sincérité de chacun des contractants. Les conventions édictées entre eux ont alors force de loi, et celui qui les transgresse est impitoyablement exclu du jeu; bien heureux lorsqu'il n'est pas tenu à l'écart des jeux suivants par une quarantaine. Dans le pays d'Olmes on emploie cette formule :

Un cop dounat, Un cop bastounat; Un escup e la lango coupado.

Celui qui se dédiera paiera un écu et aura la langue coupée.

L'enfant qui occupe une bonne place dans un jeu et qui demande quelques instants de trêve, doit s'assurer cette place, pour pouvoir la reprendre ensuite, par une formule spéciale. couramment usitée chez nous est l'expression :

Barro de fèr.

Barre de fer.

Cette formule prononcée, personne n'a plus le droit de s'emparer de ladite place. Par contre, si le joueur a quitté momentanément le jeu sans rien dire, un autre joueur peut prendre sa place du moment qu'il déclare en en prenant possession :

Quand le gous s'en ba à la casso, Lorsque le chien s'en va à la chasse, Le gat i pren sa plaço. Le chat lui prend sa place.

Parfois, sans organiser un jeu proprement dit, des enfants s'amusent à sauter divers obstacles à pieds joints. Avant d'exécuter le saut ils disent cette formule :

Guiraudo.

La brioche chaude. La coco caudo, Guiraude,
Lou pichè plé, Le pichet plein,
Sauto d'un pleg. Saute d'un coup.

Sauf à l'école, où la fin des récréations indique la cessation des jeux, ceux-ci se terminent de différentes façons : soit par lassitude des joueurs, soit par la venue de la nuit, soit encore, assez souvent, par des chicanes, sources de brouilles. Parfois un joueur malchanceux, ou méchant, ou jaloux d'un camarade plus adoit, plus agile ou plus fort que lui, quitte le jeu par cette formule de brouille :

Crouts de palho, crouts de fè. Croix de paille, croix de foin, Jamès nou te dirè ré. Jamais je ne te dirai plus rien.

Lorsque le jeu prend fin normalement, bien souvent les enfants se séparent en chantant les deux quatrains suivants :

Ficats-me le camp, canalhos, Ficats-me le camp d'aci; M'abèts begut tout le bi.

Fichez-moi le camp, canailles, Fichez-moi le camp d'ici; M'abets manjat las castanhos, Vous avez mangé mes châtaignes, Vous avez bu tout mon vin.

Ficats-me le camp, canalhos,

Fichez-moi le camp, canailles, Ficats-me le camp d'aci;
Fichez-moi le camp d'ici;
M'abèts troubado l'auqueto,

Vous avez trouvé mon confit d'oie,

Vous avez râclé tout le pot. Vous avez râclé tout le pot.

Nous trouverons, par ailleurs, un grand nombre de formules appropriées à chacun des jeux que nous allons décrire.

* * *

Les jeux manuels

a) JEUX D'ADRESSE ET JOUETS S'Y RATTACHANT.

Nous allons décrire les jeux en commençant par les plus simples.

1. PICO-NAS ou TICO-TACO: Pique-nez ou tique-tache.

L'un des premiers amusements entre enfants, à la fois simple et naïf, est le pico-nas : un enfants dit à un autre, en feignant de lui montrer une tache sur sa poitrine :

Gaito quno taco! Regarde quelle tache!

L'interpellé baisse la tête pour essayer d'apercevoir la tache imaginaire, et il reçoit un coup de droigt sur le nez avec la formule pico-nas ou, de préférence, la formule tico-taco pour la rime.

非中

2. L'ASE CARGAT : L'âne chargé.

On a mis sur l'épaule d'un camarade, à son insu, un objet très léger, une paille ou bout de papier par exemple. Puis on s'écarte de lui et on déclare :

Ieu besi un ase cargat de bren — Je vois un âne chargé de son Que james nous s'en sent. — Qui jamais ne s'en doute.

Tous les camarades qui sont autour se mettent aussitôt à ricaner. Si l'intéressé connaît le jeu, il enlève l'objet tout de suite. S'il ignore, il cherche longtemps le motif des rires, ce qui provoque leur redoublement.

**

3. LE CRABIT : Le chevreau.

On saute à l'improviste sur les épaules d'un camarade et on s'y cramponne le plus longtemps possible en criant à plusieurs reprises :

Qui bol me croumpat un crabit Qui veut m'acheter un chevreau A cinq sôus manco un ardit? A cinq sous moins un liard?

森

4. L'ESCLAFIDOU: Le pistolet à air comprimé.

C'est un jouet détonant fabriqué de la façon suivante : on coupe une petite branche de sureau, bien rectiligne, de 20 cm de longueur environ, on la vide de sa moëlle et on ferme les deux extrémités du tube ainsi obtenu avec des boules de chanvre. On taille ensuite un autre bout de bois rigide ayant un diamètre légèrement inférieur au diamètre intérieur du sureau. On l'introduit à peine dans une extrémité du tube de sureau, en poussant légèrement la boule de chanvre ; puis, appuyant le petit bâton sur sa poitrine, on ramène brusquement vers soi le tube de sureau. L'air intérieur se trouve comprimé, ce qui expulse l'autre boule de chanvre avec une petite détonation. Le jeu consiste à opérer le mouvement le plus rapidement possible afin d'envoyer la boule aussi loin que l'on peut.

(à suivre)

Adelin MOULIS.

