

folklore

REVUE D'ETHNOGRAPHIE MÉRIDIONALE

TOME XXVI

36^e Année — N° 3

AUTOMNE 1973

151

FOLKLORE

REVUE D'ETHNOGRAPHIE MÉRIDIONALE

fondée par le Colonel Fernand Cros-Mayrevieille

Directeur :

J. CROS-MAYREVIEILLE

**Domaine de Mayrevieille
par Carcassonne**

Secrétaire Général :

RENÉ NELLI

**22, Rue du Palais
Carcassonne**

Secrétaire :

JEAN GUILAINE

**12, Rue Marcel-Doret
Carcassonne**

TOME XXVI

36^e Année — N° 3

AUTOMNE 1973

RÉDACTION: René NELLI, 22, rue du Palais - Carcassonne

Abonnement Annuel :

— France : 10,00 francs

— Etranger : 15,00 »

Prix au Numéro : 3,00 francs

Adresser le montant au :

**« Groupe Audois d'Etudes Folkloriques », 32, rue A.-Ramon, Carcassonne
Compte Chèques Postaux N° 20.868 Montpellier.**

FOLKLORE

Tome XXVI - 36^e Année - N° 3 - Automne 1973

SOMMAIRE

RENÉ NELLI

*Le vers dans la poésie occitane
populaire et savante.*

JOSEPH COURRIEU

*Note sur les « treginiens »
de Raissac-sur-Lampy (Aude).*

(1) Voir à ce sujet : Eugen Cyprian : *Spätromantische... populäre und literarische Lyrik*. Marburg, 1902; et René Nelli : *La poésie populaire en Languedoc - Les troubadours*. Paris, 1952.

Le vers dans la Poésie occitane populaire et savante

Les travaux, parfois profonds et toujours utiles, qui se multiplient aujourd'hui sur l'organisation des « ensembles » expressifs, ne doivent pas faire oublier l'intérêt que présente la plus élémentaire de ces structures — en partie naturelles, en partie conventionnelles — : celle du vers considéré comme unité poétique. Sans doute, quand il a plus d'une syllabe, le vers apparaît-il lui-même comme *décomposable* : il comprend des éléments internes correspondant au Nombre, au rythme, aux directions sémantiques (oppositions, complémentarités), mais ce sont précisément ces éléments qui le spécifient et assurent son unité. Sans doute demeure-t-il, aussi, inséparable, dans une certaine mesure, de l'épaisseur formelle (laisse, strophe, ou simplement allure dialectique) dans laquelle il est compris, mais il est évident que ni la laisse, ni la strophe, ni la période rythmée et assonancée ne peuvent être définies autrement — sous le rapport formel — que comme un ensemble de vers, quelles que soient les interactions constatées entre la Partie et le Tout. Ajoutons que le vers n'est pas caractérisé essentiellement par la rime, l'assonance, le nombre de syllabes, le schéma métrique, ni par son appartenance à tel ou tel bloc de significations. Il se réduit souvent à une seule phrase, isolée, isolable, séparée de tout contexte par des silences infinis — les « blancs » — et comportant une structure brute privilégiée du *seul fait* qu'elle est coupée de tout développement formel. Les vers « populaires » les plus simples, *ce sont les proverbes*. Leur concision même — surprenante, frappante — semblable à celle des « devises » savantes plus cherchées (du type *nec pluribus impar*, par exemple) suffit parfois à les rendre *plus que signifiants*, surtout quand leur structure (rythmes binaires ou ternaires, antithèses ou symétries internes établis entre les mots et les mots et entre les mots et les choses, allitérations accompagnant, par exemple, des oppositions sémantiques, etc...) (1) offre à l'esprit un je ne sais quoi d'ingénieux à « imaginer ». Tout cela contribue, c'est certain, à mettre une certaine différence entre leur langage et le langage pratique et, par conséquent, à retenir l'attention de l'auditeur dans leur brève unité temporelle. Avant donc d'étudier la strophe « populaire » — ce que nous ferons dans un prochain essai — il nous a paru

(1) Voir à ce sujet : Eugen Cnyrim : *Sprichwörter... bei den provenzalischen Lyrikern*. Marburg, 1888 ; et René Nelli, *La littérature populaire en Languedoc - les proverbes*, in : *Folklore*, n° 89, Printemps 1958.

légitime et nécessaire de recenser les diverses formes de vers occitan, considérées en tant que telles, et dans leur morphologie immédiate.

Il y a 18 sortes de vers : de 1 à 18 syllabes. Au-delà de ce nombre, le vers n'est plus « respirable ». Il se divise en deux membres, pairs ou impairs, symétriques ou dissymétrique (9 + 9, 10 + 10 10 + 9, etc...) et n'a plus d'unité organique.

I. — *VERS MONOSYLLABIQUE*. Une syllabe (ou une diphtongue) nécessairement accentuée (vers masculin) :

Ai !

ou deux syllabes, dont la seconde est atone (vers féminin) :

Lassa !

Ce vers correspond le plus souvent à une interjection. Il intervient dans le poème comme une sorte de refrain, parfois sans lien sémantique avec le contexte. Il peut rimer avec le vers qui précède ou le vers qui suit :

Ai !

L'aiga se'n vai !

ou lui « ressembler » par assonance. Mais il est souvent isolé, indépendant du schéma métrique auquel il se surajoute sans modifier autrement le jeu des rimes ou des assonances.

II. — *VERS DE DEUX SYLLABES*. (Deux, quand il est masculin ; trois, dont la dernière atone, quand il est féminin). Il est nécessairement iambique (*Dilùs*). Presque aussi rare que le vers monosyllabique il se combine — et rime — généralement avec des vers pairs plus long (4 ou 6 syllabes) :

Qui las entend ?

Lo vent...

Ai rencontrat ma mia

Dilus

III. — *VERS DE TROIS SYLLABES* (ou de 4 syllabes, dont la dernière atone, quand il est féminin) :

Qui es mort ?

Joan le Tort.

Qui la sona ? (la campana)

Carcassona.

Ce vers est généralement associé dans la poésie populaire — et selon des

schémas très irréguliers — à des vers plus longs ou plus courts. (Dans le poème que nous citons, les vers qui l'accompagnent ont 4 pieds :

Qui fa la tomba ?

La femna longa.

A l'audition, il est parfois difficile de distinguer ce vers de l'hémistiche d'un vers de 6 (par exemple) si la rime ou l'assonance ne lui confèrent pas une autonomie suffisante.

Notons que lorsqu'il est masculin (ou féminin, mais en ne comptant pas la syllabe atone) le vers de 3 constitue une mesure anapestique : Qui es *mort* ? (UU —). Et comme cette mesure s'accorde bien au rythme ascendant de la langue d'oc, elle revient fréquemment dans la poésie populaire : les proverbes sont souvent formés de deux anapestes :

Blad a MOS(tra) — vin a TAST.

Le ternaire est parfait quand le proverbe se compose de 3 mesures de 3 syllabes. Mais il est souvent dissymétrique :

Qui temps a (3 syll.) — *e temps aten* (4) — *pert son temps* (3)
(Proverbe du XIII^e siècle).

IV. — *VERS DE QUATRE SYLLABES* (5 syllabes, dont la dernière atone, quand il est féminin).

La femna longa

farà la tomba ;

L'ome bossut

farà-l taiit.

Comme le vers de 3 syllabes, il voisine avec des vers plus longs (8 ou 7 syllabes) ou plus courts (3, 2). En certains cas, on pourrait le prendre pour la moitié d'un vers plus long : le folkloriste doit s'assurer — dans une version orale — que la rime ou l'assonance l'isolent suffisamment. (Dans notre exemple, il s'agit bien de 4 vers de 4 et non de 2 vers de 8).

Les troubadours mêlent parfois, comme il est naturel le vers de 4 et le vers de 8, dont il est l'hémistiche :

As enaissi ton cor en lai ?

Oc, eu, plus fort (Giraut de Borneilh).

Dans les proverbes — assez souvent dissymétriques, comme l'était la poésie archaïque — un membre de 4 syllabes est suivi d'un membre de 3 :

Boca de mel — cor de fel.

Parfois l'oreille hésite entre la symétrie et la dissymétrie. Le proverbe : *Mars marseja — raça raceja*, est tantôt perçu comme un vers de 8, où la syllabe atone de la quatrième position compte dans la mesure, tantôt comme un vers formé de deux membres l'un de 3 syllabes (avec césure épique), l'autre de 4.

Paul Eyssavel (1) « accentue » ce vers qu'il appelle *quinaire* (parce qu'il a 5 syllabes si l'on compte la syllabe terminale atone), sur la deuxième syllabe et sur la quatrième :

2 4
Tant DOç canTÀva

2 4
La TÈNdra VIOLA,

mais il a soin de faire observer qu'il peut n'avoir qu'un accent, sur la quatrième :

4
Qu'apasiMÀva.

En réalité ce vers est trop court pour comporter deux accents bien marqués. Il est n'est pas inutile, cependant, de souligner que le vers « folklorique » de 4 syllabes — soit que le rythme populaire se ressente de la métrique savante, soit que (le nombre des accents possibles étant limité) le hasard seul explique la chose — sont souvent accentués (légèrement) de la façon que préconise Eyssavel : 2 - 4.

2 4
La FÈMna LONga

2 4
faRA la TOMBa.

V. — VERS DE CINQ SYLLABES (6 syllabes, quand il est féminin).

Il est souvent accompagné de vers plus longs ou plus courts :

Joan-Peire,

La mort te ven querre.

Et il constitue fréquemment le premier membre d'une phrase-proverbe dissymétrique :

ço que femna vol — Diable vol.

Les troubadours ont tendance à l'employer dans leurs strophes, avec les vers de 7 (également impair) quand ils veulent créer une harmonie toute impaire (7 + 5) — ou avec des vers de 7 et de 6, quand ils veulent obtenir, au contraire, une musique plus contrastée :

Tant ai mon cor plé de joya (7 pieds)

Tot me desnatura (5 pieds)

Tant ai al cor d'amor (6 pieds)

De joi e de doussor (6 pieds) — (B. de Ventadour).

Le vers de 5, assez monolithique, ne peut admettre d'accents intérieurs que par l'effet d'une convention (on peut, évidemment, le scander : « la MOrt te ven QUERre », ou de toute autre manière aussi artificielle). Mais

(1) Paul Eyssavel, *A l'afflat dou gregau*, Toulouse, 1929.

ces scansiones ne correspondent pas à l'allure naturelle de l'émission vocale. Il n'y a point de coupes secondaires dans le vers de B. de Ventadour : *Tot me desnatura*, ni dans le vers populaire : *La mort te ven querre*.

VI. — *VERS DE SIX SYLLABES* (sept en comptant l'atone terminale).

Paul Eyssavel appelle ce vers *septénaire*, à la façon des italiens. Et il le considère surtout comme *féminin*, de sorte qu'il lui donne des caractères particuliers qui en font tout autre chose qu'une moitié d'alexandrin :

$\begin{array}{c} 4 \qquad 6 \\ \text{L'as obliDAda, DI}da \\ 4 \qquad 6 \\ \text{L'ora reQUIsta e DO}ça \\ \text{Quand ti trePA}da uROsa \\ \text{aNAvon' me baudor.} \end{array}$

Et, fidèle à ses préoccupations métriques, il lui impose les accents 4-6. Quand ce vers est masculin, il a un tout autre rythme : 2 + 6 :

$\begin{array}{c} 2 \qquad 6 \\ \text{aNAvon' me bauDO}r ; \end{array}$

et il obéit à une suggestion iambique, renforcée lorsqu'il se trouve en combinaison avec des vers de 2 syllabes (qui sont des iambes purs) :

Ai rencontrat ma mia,
Dilus,
Que se'n anava vendre
De lus.

Il faut reconnaître que 3 vers de 6 pieds, féminins, suivis d'un quatrième de six pieds, masculin, produisent un assez bel effet, si on les scande comme le veut Eyssavel. Cette scansion introduit de la variété dans le rythme, et elle ne me paraît pas tellement éloignée d'un certain « mouvement » populaire spontané. Mais, comme celui de 5 pieds, le vers de 6 est trop court pour qu'on puisse, si l'on n'est pas métricien, sentir vraiment ces accents seconds. Il ne nous paraît utile de le scander ainsi que dans un but expérimental, lorsqu'il faut rendre compte de son harmonie subtile et analyser la répartition, voulue ou fortuite, de ses inflexions.

De toute façon, il est plus naturel de considérer le vers de 6, en occitan — et en français — comme formé de 2 mesures anapestiques. Car, sans nul doute, et pour les raisons très générales que nous avons dites, ce rythme est très employé dans la poésie savante et populaire. On le retrouve chez tous les poètes d'oc, anciens et modernes :

Saran LEU / espiGAdas...
O roLEu / dins l'aiRIèra (A Fourès).

VII. — VERS DE SEPT SYLLABES (8 syllabes quand il est féminin) :

« Il semble, dit A. Jeanroy, que le vers féminin de 7 syllabes ait été longtemps considéré — la syllabe atone n'étant pas vraiment muette — comme l'équivalent du vers masculin de 8 ». On trouve des exemples de cette équivalence dans l'œuvre de Cercamon, dans le *Breviari d'Amor*, de Matfre Ermengaut. Dans ce dernier ouvrage, écrit en vers de 8, les vers féminins de 7 pieds, ainsi transformés en vers de 8, sont assez nombreux. (Ils vont généralement deux par deux) :

Quan mantenen clau las veNAS

El val encontra moreNAS (5969-70).

Il est possible qu'en certains cas, chez les troubadours, des vers heptasyllabes de ce genre, toujours féminins, associés à des vers de 8 pieds dans la même strophe, n'aient pas créé une disharmonie comme ils le feraient dans la poésie moderne où les vers de 7 et de 8 s'accordent assez mal, mais aient, au contraire, assuré l'unité de l'ensemble en l'assouplissant. La musique permettait de tonaliser réellement la muette féminine, d'en faire même le support d'une modulation et, par conséquent de donner au vers de 7 le même volume qu'au vers de 8 (toujours masculin). Certaines strophes, dissymétriques pour l'oreille moderne (vers de 7 et de 8 alternés) étaient peut-être senties comme « paires », c'est-à-dire toutes en vers de 8. C'est ainsi que dans les chansons *Lancan folhon bosc e jarric* de B. de Ventadour, et *Si-m fos de mon chantar parven*, de Raimon de Miraval — où les vers de 8 pieds (masculins) sont mêlés à des vers de 7 pieds féminins — les vers de 7 étaient vraisemblablement accentués, par la musique, sur l'atone terminale.

La poésie populaire — sauf, bien entendu, quand il s'agit de textes déformés par la tradition orale — sauvegardent généralement mieux les caractères respectifs de l'heptasyllabe et de l'octosyllabe.

Paul Eyssavel écrit que la cadence de l'heptasyllabe comporte un accent sur la troisième syllabe et un autre sur la septième :

³ ⁷
Lis esTEla parpeLEjon

C'est la césure italienne de l'ottonario :

Quant' e BElla gioviNEzza.

De fait, quand on se livre à des sondages dans la poésie d'oc (et dans la poésie française), on constate que cette accentuation-structure du vers est très répandue, et peut-être même la plus répandue :

Pois perDEI ma benaNENsa (3-7)

Per ma MALa destinNANsa (3-7).

Et elle est aussi fréquente dans la chanson populaire et dans la prose rythmée des contes que dans les poèmes des troubadours :

NeboDEta, neboDEta,

Vai-t'en VEIRE quin temps FA!

NeboDEta, neboDEta,

Cerca-ME las pantoFLEtas. (Conte populaire).

A vrai dire — et même dans le conte que nous citons (où le 5^{me} vers :

Qu'anuèch es PLA lo meu SÈR, ne comporte pas de coupe du tout, ou se scanderait plutôt 4 + 7) le vers heptasyllabique admet une autre accentuation qui, statistiquement parlant, revient presque aussi souvent que le rythme 3-7, et qui est la coupe 4 + 7. Lorsqu'on isole des strophes entières bâties sur 3-7 et sur 4-7, ou lorsqu'on fabrique, pour les besoins de l'expérimentation, des poèmes un peu longs ne contenant que l'un ou l'autre de ces schémas, on a l'impression qu'il s'agit presque de deux mètres différents : le vers accentué 4-7 a son individualité propre :

En occitan : *Lo vers mi PORTa, CoRONa* (4-7)

Lai a mi DONs a NarBONa (4-7)

Que tuih sei FAIh son enTER (4-7)

C'om no'n pot DIRE foLATge (4-7)

(Bernard de Ventadour).

En français : *Mais un raiSIN qui proLONge* (4-7)

Sa verdisSANTe lanGUEUR (4-7)

Comment peut-IL a mon CŒUR (4-7)

Feindre plus RARE menSONge ? (4-7)

(F.-Paul Alibert).

Quand les deux types de vers sont mis en opposition dans le même ensemble, ils produisent une heureuse impression de variété, de renversement de rythme :

De sa GRACE redouTABLE (3-7)

Voilant à PEINE l'éCLAT (4-7)

Les deux coupes sont exactement le contraire l'une de l'autre :

UU — / UUU — (trois pieds — quatre pieds)

UUU — / UU — (quatre pieds — trois pieds) ;

et toutes les deux sont de « bonnes » formes (peut-être la mesure 4-7 est-elle préférable parce qu'elle « renfle » le vers, l'allonge, le rend plus « plein »). Les « suggestions » que développe l'heptasyllabe se réduisent de toute façon à une sorte de symétrie des contraires. Rien n'empêche, en effet, de voir dans le vers de 7 un mouvement descendant (dactyle) et un mouvement ascendant (anapeste) s'opposant de part et d'autre de la 4^{me}

position (ici : la syllabe RA) prise conventionnellement pour *pivot* (dans la coupe 4 + 7) :

FEindre plus / ra / - re menSONge ;

encore qu'il soit plus naturel de l'assimiler à une moitié de pentamètre (deux dactyles + une syllabe) :

FEindre plus / RAre men / -SONge (2).

Une autre fausse symétrie est celle qui se dégage de l'heptasyllabe, si on néglige sa quatrième syllabe atone (dans la coupe 3 + 7) :

De sa grâc(e)

redoutable...

Tout m'est pulp(e)

Tout amande... (Paul Valéry).

Car alors il représente un rappel de symétrie dans la dissymétrie ; il oblige l'inconscient à remonter à une symétrie 3 + 3, qui reparaît comme par transparence.

VIII. — LE VERS DE HUIT SYLLABES (féminin : 9 syllabes).

Ce vers, très employé dans l'ancienne poésie savante et dans la poésie populaire a peu varié au cours des âges. Symétrique, il paraît se couper 4 + 4, et c'est souvent ainsi qu'il est césuré dans le Folklore. Mais en raison de sa brièveté, il peut ne comporter aucun accent secondaire rythmique vraiment perçu comme tel.

Pourtant, aux époques anciennes — où l'oreille était plus attentive à ce genre de structures — il est possible que le vers de 8 ait été *scandé* comme un vers *iambique*. Ce qui le laisserait croire, c'est que tous les vers de 8 de la plupart des troubadours (Guillaume IX, Cercamon, Raimon de Miraval, Bernard de Ventadour, etc...) sont *masculins* (alors que les vers de 7 sont indifféremment masculins ou féminins) et *qu'ils se terminent donc nécessairement par un iambe*. Dans Raimon de Miraval, il n'y a pas une seule exception. Dans Bernard de Ventadour, il n'y en a que deux : dans la pièce *Be-m cuidei de chantar sofrir*, où l'on trouve deux octosyl-

(2) Si l'on tient à trouver à l'heptasyllabe des modèles dans l'Antiquité — ce qui ne nous paraît ni nécessaire ni utile — on peut l'assimiler facilement au vers trochaïque d'Horace : *Sanguine / vipe- / rino*. Ou plutôt au petit Archiloquien : *Pulvis et / umbra su- / mus*. A condition d'y transposer la quantité en accentuation, le vers 4-7 de F.-P. Alibert (*Feindre plus / rare men / songe*) se scande comme le petit Archiloquien.

Les vers allemands de Binding (*Herbstleuchten*) ressemblent également beaucoup à nos heptasyllabes 4 + 7 :

Hinter der Flöte des Tods
Hinter geflüster des Traums
Lachend der Süsse des Brots
Jauchzend der Früchte des Baums.

Voir, à ce sujet : René Nelli, *Remarques sur les vers heptasyllabiques français et occitan* ; Mélanges offerts à Rita Lejeune... 1950.

labes *féminines*, destinés vraisemblablement, comme l'a noté avec finesse M. Moshé Lazar, à « faire passer aisément des octosyllabes aux décasyllabes — et dans la pièce *Ja mos chantar no m'er onors*, où deux octosyllabes féminins assurent également le même genre de « transition ».

Il est incontestable que ce mètre masculin où, généralement la 4^{me} position est accentuée (césure) et la 8^{me} (finale forte) correspond à un rythme iambique (: 4 iambes, dont deux au moins, le 2 et le 4, sont imposés nécessairement par l'accent). Il ressemble beaucoup au *dimètre iambique acatalectique* de Fortunat et aux vers des Hymnes d'Eglise — qui avaient 8 syllabes — et dont il paraît bien procéder. Et comme il n'y a pas plus de « substitutions » — permises — dans les vers occitans qu'il n'y en avait dans les vers latins, il arrive parfois que les octosyllabes masculins des Troubadours soient des vers iambiques parfaitement corrects :

Anc no / gardei / sazo / ni mes
Ni can / flors par / ni can / s'escon...

Et la musique — autant qu'on en puisse juger — accentuait encore ce rythme.

Les *Leys d'Amor* recommandaient comme « bonne forme » celle qui est accentuée sur le quatrième pied et non pas sur le troisième ; sans doute pour des raisons de symétrie (4 + 4). Le vers

Mezura VUelhas en tot cas (accentué en 4)
paraissait, aux théoriciens toulousains, préférable à

Si meZUra vols en tot cas (accentué en 3).

Mais peut-être voulaient-ils aussi — plus ou moins consciemment — sauvegarder l'allure iambique et écarter celle — plutôt trochaïque — déglagée par la coupe 3 + 5 ou 5 + 3 (où l'accent serait sur *zu* (de *mezura* / ou sur *vols*), car il est évident que si, dans la bonne forme, le « cœur » du vers est occupé par un iambe : *Mezu/ra vuelh /*, dans la mauvaise, il est occupé par un trochée : *Si me- / zura /*. Or, cette allure dissymétrique et trochaïque ne convient guère à l'octosyllabe occitan.

On sait que les Italiens connaissent trois types de *novenario* (correspondant à notre vers de 8) :

1) dactylique : *VeANDome SENza aleGREza*

2 5 8

2) trochaïque : *SANta BARbara / BEneDEta*

1 3 6 8

3) iambique : *Fin CHE staRA / de LA da MARE.*

2 4 6 8

Le rythme « iambique » italien est, comme on le voit, exactement semblable à celui du vers :

MeZUra VUE- / -lhas EN tot CAS.
2 4 6 8

Pour les occitans, c'est cette dernière forme — iambique — qui était la meilleure. C'est, du moins, celle que l'on rencontre le plus fréquemment.

IX. — *VERS DE NEUF SYLLABES* (féminin : 10 syllabes).

Per Sant Vincens — s'acaptan las tors. (Proverbe)
Aquelas rai! — be t'en veïras d'autras!

(La Passion de Jésus-Christ, Ariège).

De tels vers résultent peut-être de la corruption — par addition d'une syllabe — d'un vers de 8, ou, par suppression d'un pied, d'un vers de 10. C'est le second hémistiche qui aurait, semble-t-il, tendance à « varier », le premier — commun au vers de 8 et au vers de 10, demeurant relativement stable.

Le vers de 9 est généralement coupé 4 + 5. On serait tenté de le diviser en trois anapestes, comme le fait d'ordinaire la poésie savante (surtout française) :

Chère main — aux longs doigts — délicats,
Nous versant — l'or du sang — des muscats...

(Moréas)

mais nous n'avons jamais rencontré ce rythme dans la poésie occitane populaire. Le vers de 9 — s'il a « existé » — est toujours nettement dissymétrique, à moins qu'il n'ait pas de césure du tout, ce qui arrive assez souvent.

X. — *VERS DE DIX SYLLABES* (de 11, quand il est féminin).

Le décasyllabe a été longtemps le grand vers de la poésie occitane et de la poésie française. Il se présente, chez les Troubadours à peu près tel qu'il est aujourd'hui dans la métrique traditionnelle, c'est-à-dire coupé 4 + 6 ou 6 + 4, exceptionnellement 5 + 5. (Les poètes modernes ont tendance à adopter cette dernière coupe et, par conséquent, à le rendre « symétrique »).

L'accent sur la 4^{me} position détermine une direction générale iambique, renforcée par le fait que le dernier pied — s'il est masculin — est lui aussi un iambe. De sorte que les syllabes 3-4, 7-8, 9-10 formant presque toujours des iambes (contre 4 syllabes incertaines ou « substituées » : 1-2, 5-6), le vers ancien peut être facilement scandé selon 5 mesures iambiques :

ParTI / mon COR / tot d'AL / -tre PEN- / saMEN
E fo / ron FERM / en VOS / tuit miEI / voLER...

(Arnaud de Mareuil).

On peut rattacher à ce vers de 12 le vers fort curieux signalé par Charles Camproux dans son *Histoire de la Littérature occitane* (p. 109). C'est un hexamètre *dissymétrique* (5) coupé 7 + 5. Le premier hémistiche est accentuée sur la 7^{me} syllabe (la 8^{me} ne comptant pas dans la mesure : césure épique). Les rimes, deux à deux, sont masculines :

*Quand nos autres eran join(as) / de per tots costats
Aviam tant de calinhair(es) / que n'éra un grand cas ;
Mas ara que siam ratad(as) / non trobam plus res
Que voguesse ame nos autr(as) / lo faire una fes.*

Nous ne connaissons qu'un autre type d'alexandrin « populaire » dissymétrique, c'est celui qui paraît parfois dans les « romances » et qui se divise en deux hémistiches inégaux, de 4 et 8 syllabes (6) :

N'eran tres frair(es) — : n'an qu'una sor a maridar

Son mouvement est nettement iambique (les accents tombant sur les positions paires 4 et 12). L'oreille moderne a tendance à l'assimiler au trimètre romantique :

N'eran tres frair(es) — n'an qu'una sor — a maridar,

mais cela va absolument contre la diction traditionnelle : le second hémistiche est toujours prononcé d'une seule émission de voix.

Le grand vers « folklorique » de 12 syllabes est composé, en principe, de deux hémistiches égaux. Mais ce qui lui donne une physionomie différente de celle de l'alexandrin classique, c'est que le premier hémistiche y est presque toujours *féminin* (césure épique) (7) et les rimes ou assonances terminales presque toujours *masculines* (8) :

*Lo rei era en finestr(a) — ; l'agachava passar...
Quala es aquela dam(a) — que se permerna tant ?...
To cromparai 'na raub(a) — tota de di-a-mants...
Maria-Madalen(a) — que n'avia tant pecat
S'en va de porta en port(a) — per trobar un curat...
Tres polidas filhet(as) — an pres per fenejar :
La pus jove de tot(as) — va querre le dinmar...
Mas que n'as -tu, Alèx(i) — que fai ren que plorar ?
A Dieu ai fait promess(a), — vot de verginitat...*

(5) Je ne pense pas qu'on puisse faire de ce vers un vers de 13 syllabes en lui donnant une césure à l'italienne (que le génie populaire refuse dans les vers longs).

Il ressemble un peu à celui de Guilhem Figueira, mais il a 12 syllabes et non pas 11.

Il est regrettable que les écrivains occitans — à l'époque où l'on faisait encore des vers traditionnels — n'aient pas imité — sinon l'alexandrin coupé 4 + 8 — décidément trop éloigné de notre goût actuel — du moins l'alexandrin à césure épique, plus souple que l'hexamètre classique et moins ronronnant.

* * *

On s'est parfois attaché à déceler dans l'alexandrin *de type français* un rythme iambique (à cause des accents secondaires portant sur les syllabes 2, 4, 6, 8, 10, 12), mais cette scansion, outre qu'elle est absolument artificielle — les syllabes vraiment accentuées coïncidant rarement avec ces positions — aurait l'inconvénient de trop hacher le vers. En revanche, rien n'est plus légitime — et naturel — que de le composer, théoriquement, de 4 *anapestes*. Car s'il est coupé 3 + 3 + 3 + 3 — comme il l'est souvent — il détermine nettement ce rythme :

*On voudrait — revenir — à la page — où l'on aime,
Et la page — où l'on meurt — est déjà — sous nos doigts...*

(Lamartine).

Il est rare qu'un alexandrin ne contienne pas au moins 1 ou 2 *anapestes*. En occitan, les « alexandrins » savants sont généralement bâtis sur ce schéma :

*E lo paure / i diguèt : / Grand mercès, / bela dama...
Lo tieu sou / fara vieure /aquel o/me minable...*

(A. Fourès).

Les alexandrins « populaires » aussi :

Catari-na, ma mi/(a), dormissià / tament...

D'autre part l'hémistiche le plus long est ici le premier, tandis que dans G. Figueira, il est le second. Les « dimensions » sont inversées

Le poète François Paul Alibert, qui s'intéressait beaucoup à la Métrique populaire occitane, disait que la seule façon possible de transposer ce rythme dans la poésie française classique, c'était de le répartir sur deux vers :

Sur la plus haute montagne
Loin, bien loin d'ici,
Toujours mon âme accompagne
Son plus cher souci...

Mais il faudrait les écrire sur une seule ligne.

(6) L'hypothèse que ce vers serait de 13 syllabes (avec césure à l'italienne) est insoutenable. (Voir note précédente).

(7) La différence tient à ce que, dans les hémistiches féminins, les positions 6-7 développent un *trochée*, tandis que, dans les hémistiches masculins, les positions 5-6 développent un *iambe*.

(8) La poésie populaire connaît cependant de tels vers à césure masculine et à rimes terminales féminines, mais ils sont rares.

Il est incontestable que le rythme anapestique prédomine dans la poésie brute (qui use d'ailleurs assez peu de l'alexandrin « français »), sans exclure, cependant des coupes plus savantes qui se sont introduites au cours des deux derniers siècles et dont nous n'avons pas à parler ici.

* * *

L'alexandrin « eumolpique ».

Le grand écrivain occitan Fabre d'Olivet — le véritable créateur du vers libéré — a souvent employé, notamment dans sa traduction des *Vers dorés de Pythagore*, un hexamètre sans rimes qui ne tire sa valeur expressive que de son volume sonore et de son équilibre :

*Et quant aux maux qu'entraîne avec soi le Destin
Juge-les ce qu'ils sont : supporte-les, et tâche,
Autant que tu pourras, d'en adoucir les traits.
Les Dieux aux plus cruels n'ont pas livré les sages...*

Les poètes occitans n'ont osé faire des alexandrins sans rimes que cent ans après la mort de Fabre d'Olivet (1825).

XIII. — *VERS DE TREIZE SYLLABES (?)*

Une version de la célèbre *Chanson de la Fontoise*, publiée à Carcassonne (9), commence ainsi :

*Son trois enfants d'escole — qui rôdent par le pays
S'en vont de ville en ville — per aprendre de legi.*

Ce sont là, apparemment, des vers de 13 syllabes formés de 2 hémistiches (l'un de 6 pieds, l'autre de 7) dont le premier est toujours féminin.

Mais dans cette version, horriblement francisée, il est probable que le vers de 13 n'est qu'une déformation du vers de 14 dans lequel la *Chanson* devait primitivement être écrite. Ce vers (7 (f.) + 7 (m.)) reparait d'ailleurs assez souvent :

*Si passatz a la Fontois(e) — sarètz mort o sarètz près ;
Son passats a la Fontois(e) — La Justice les a pris...
A la vila de Tolos(a) — n'hi a tres estudiants
Que segueixen els estudis — per esser — ne capellans... (10)*

Ne nous hâtons pas, cependant, de rayer le vers de 13 de la liste des mètres occitans. La tendance à la dissymétrie semble bien avoir suscité

(9) Déodat Roché, *Chanson de la Fontoise...* in *Folklore*, Printemps 1945.

(10) Version catalane : José Romeu Figueras, *Sobre una cançion tradicional catalana : Els estudiants de Tolosa* ; Estudios dedicados a Menendez Pidal, Madrid, 1956 (pp. 508-545).

des vers de 13, comme des vers de 9 et de 11. Un poème chanté, cité par Chabaneau : *la paura Matalena*, et qui ne paraît pas avoir subi d'altérations, parce que la musique y a fixé la prosodie, est rythmé : 6 syllabes + 7 (avec césure épique au premier hémistiche) :

O paura Matalen(a) / penitença te cal far.

Te cal ana' las balm(as) |, sept ans i demorar.

Al cap de sept annad(as) |, paradis auràs ganhat...

Tous les premiers hémistiches sont de 6 syllabes : on ne peut guère supposer qu'ils ont tous été raccourcis d'une syllabe par la transmission orale. Nous pensons donc qu'il s'agit bien ici d'un vers de 13 et non point d'un vers de 14 (11).

XIV. — VERS DE 14 SYLLABES COUPÉ 7 (f) + 7 (m) ou 7 (m) + 7 (f).

Ce vers est un des plus anciens de la poésie occitane : il figure déjà dans Guillaume IX. Dans un poème de ce troubadour (*companho, tant ai agutz d'avols conres*), il comporte toujours une syllabe atone à la fin du premier hémistiche :

Ni gabars de malvatz homes / c'om de lor faitz non agues.

Si l'on pense que la syllabe atone, reportée au deuxième hémistiche, comptait dans sa mesure (césuré à l'italienne), il faut en faire, du même coup, un vers de 15 syllabes. Il se serait alors divisé en deux membres inégaux ayant respectivement 7 et 8 syllabes :

Ni gabars de malvatz ho- / mes c'om de lor faitz non agues.

Ce vers, dissymétrique, s'accorderait parfaitement avec les deux autres, également dissymétriques, de 11 syllabes (coupés 7 + 4) qui le précèdent dans le poème en question.

Mais il semble que la symétrie l'ait emporté de bonne heure sur la dissymétrie. Dans une autre pièce de Guillaume IX (*Companho, farai un vers... covinen*) on voit que les vers à hémistiche masculin sont coupés 7 + 7 et n'ont, par conséquent, que 14 syllabes :

Greu partir si fa d'amor / qui la trob'a son talen :

Ce qui implique que, dans les vers à hémistiche féminin (il n'y en a que 2 sur 9, dans ce poème), la syllabe atone ne comptait pas dans la mesure (césure épique) :

Et es tant fers e salvatg(es) — que del bailar si defen.

(11) C. Chabaneau : *Sainte Madeleine dans la littérature provençale*, Montpellier, 1885 (fascicule 2, p. 187) fait cependant l'hypothèse que la pièce était primitivement écrite en vers de 14 syllabes. (En faisant compter la syllabe atone (césure à l'italienne) ? Cela nous paraît difficilement soutenable).

Et ces vers seraient donc de 14 syllabes tout comme ceux dont la césure est féminine.

Le vers de 15 syllabes — d'allure trochaïque — a certainement eu une existence autonome, mais il a été « attiré » très tôt par le vers de 14 syllabes, symétrique.

Dans les *Origines de la poésie lyrique en France* (p. 346), A. Jeanroy a montré que [« le vers de 11, à cause de sa dimension restreinte, formait un tout aisément perceptible et se prononçant facilement d'une seule émission de voix. Il était alors tout naturel de faire entrer dans la mesure l'atone de la huitième place]. Au contraire, le vers de 15 cessa, de très bonne heure, d'être perçu comme un tout et fut considéré comme composé de deux vers indépendants. On était dès lors incliné à traiter le premier hémistiche comme un vers complet et à ne pas tenir compte, ou même à supprimer son atone finale :

Et es tant fers e salvatges

Que del bailar si defen... »

La remarque très judicieuse de Jeanroy en ce qui concerne le dédoublement de ce vers, est vraie, pour la poésie savante, mais non point pour la poésie populaire. Nous pensons que le vers de 14 syllabes — provenant ou non d'une modification du vers de 15 — a maintenu, au cours des âges, son *unité indissoluble*. (C'est une erreur, à notre avis, de l'écrire sur deux lignes). En Catalogne et en Occitanie — où il a été cependant concurrencé par le vers de 16 (8 f + 8 m) c'est lui que l'on rencontre le plus fréquemment dans les romances et les chansons épico-amoureuses :

A la vila de Tolos(a) / n'hi a tres estudiants (catalan)

Se lo rei la manda querr(e) / qu'il lo ne veng a servir...

(occitan).

Sans doute le mouvement dissymétrique du vieux vers de Guillaume IX, reposant sur cette espèce de trochée formé par la syllabe accentuée (de la 7^e place) et la syllabe atone reportée (8^e place), n'y est plus perceptible. Mais la syllabe atone, dans ce dernier vers, n'est pas absolument supprimée (comme elle l'est quand on l'écrit sur deux lignes). Elle compte encore comme « temps » : elle allonge la durée de l'hémistiche. Le vers de 14 a, de ce fait, 14 syllabes et 1 « silence ».

A la vila de Tolos(a) — n'hi a tres estudiants

7 + silence

7

La symétrie s'y concilie donc avec un rappel discret de la dissymétrie primitive.

Il e existé également un vers de 14 syllabes avec césure masculine et terminaison féminine, en catalan et en occitan :

Catalan : *Los angels li feyen llum /, la Verge l'amortellave...*

Occitan : *Al cap de sèt ans o sieis / venon querre Madalena...*

Il a été moins employé, sans doute parce qu'il est moins « liant » et qu'il a tendance, plus facilement que le vers à hémistiche féminin, à se diviser en deux vers de 7.

* * *

On n'a pas prêté suffisamment attention à ce fait — pourtant très significatif — que le vers de Guillaume IX — et celui de la poésie populaire — peut se scander exactement comme un pentamètre antique (un peu « barbare », en vérité).

Et es tant / fers e sal / vatg' / — que del bai-lar si de/fen...

Ce phénomène se produit d'ailleurs, lorsqu'on réunit à des fins expérimentales, deux vers de 7 syllabes (accentuées selon la bonne forme 4 + 7). Les deux vers français

*... Et de sa tente détruite
pendre en lambeaux les velours...*

constituent un pentamètre parfait :

Et de sa / tente dé-/truite /, pendre en lam-/beaux les ve/lours...

Il n'est donc pas inutile de faire remarquer, à ce sujet, que le goût « populaire » et la métrique savante — soit par l'effet du hasard, soit pour des raisons plus profondes — sont moins éloignées l'une de l'autre qu'on ne le croirait. Rien ne s'opposerait, par conséquent, à ce que la plus moderne poésie occitane, quand elle éprouve le besoin de se rythmer selon son génie propre — remît en usage le vers de 14 syllabes à césure féminine, et restaurât même le pentamètre néo-latin, qui lui est en tous points semblable. Ce mètre n'est ni artificiel ni anachronique : il est, au contraire, très bien adapté à la tradition poétique occitane et à l'allure naturelle de la langue.

Des vers archaïques de Guillaume IX aux vers néo-latins de René Nelli et à ceux — plus libres — de Jean Mouzat, en passant par les chansons et les romances populaires, la tradition du vers de 14 syllabes n'a jamais été interrompue du moyen-âge à nos jours :

Et es tan fers e salvatg(es) — que del bailar si defen...

(Guillaume IX).

Se desembeina l'espasa — i venta cop al dogal

(Chanson catalane, XV^e siècle).

Mai a l'adrè de Maiorco — l'a près lou Mouro abouri...

(P. Eyssavel).

Grases ne/-grals per pu/jar — del cala-/brun à l'esté-/la...

(R. Nelli).

Lo chamin se'n vai dejos — l'erba, la pel de la terra...

(J. Mouzat).

C'est le même rythme, toujours recommencé.

ment à ce qu'on pense souvent, c'est la césure féminine qui établit l'unité de ce vers et l'empêche de s'« ouvrir ». (Les vers de 16 syllabes à césures masculines et à terminaisons féminines sont — pour cette raison même — exceptionnels).

Ai una mia qu'es malaut(a) — sabe pas se sera per ieu :
Chaca fes que trobe son « pèr(o) » .. ieu ie demande comme vai.
Son « pèro » me respond ben vit(e) : « Es guerida de tot son mal...
Farai bastir un ermitag(e) : Aqui ieu finirai mos jorns...

Chose curieuse : c'est dans ce vers de 16 syllabes que l'on rencontre parfois la césure à l'italienne, exceptionnelle dans la poésie d'oc populaire (13) :

Les vers :

Dilus d'après el la va veser, le dimenge l'esposar...
Le dimècres tomba malauta, le dijous la va'n enterrar...

doivent se lire :

Dilus d'après el la va ve-/ser, le dimenge l'esposar...
8 8
Le dimecres tomba malau/-ta, lo dijous la va'n enterrar...
8 8

XVII. — VERS DE DIX-SEPT SYLLABES (?)

On rencontre des vers de 17 syllabes dans les chansons et dans les prières magiques apparemment rythmées (au moins par endroits). Dissymétriques, ils ne peuvent être coupés que 9 + 8 ou 8 + 9, sinon, ils perdent toute individualité et toute unité organique.

Ce sont, dans la majorité des cas, des vers de 16 allongés, fautivement, par le récitant ou, à la rigueur des vers de 18 syllabes (?) raccourcis par erreur ou par négligence.

En revanche, leur fréquence relative dans les textes narratifs suggère qu'ils correspondent à des rythmes spontanés de la prose traditionnelle. Malheureusement les études sur les rythmes prosaïques ne sont pas encore assez nombreuses pour qu'on puisse arriver sur ce point à des conclusions définitives. Il est de fait que les « phrases » structurées sur ce modèle sont fréquentes dans les contes populaires, soit qu'elles se ressentent du

(13) Nous ne pensons pas que ce vers se compose de 2 vers, l'un de 8 syllabes, féminin ; l'autre, de 7, masculin.

Ni qu'il ait eu primitivement 14 syllabes. Dans les 2 exemples que nous donnons sa structure ne peut guère avoir été altérée.

On pourrait, il est vrai, le considérer comme un vers de 15 (avec césure épique). Mais, *ici*, la césure à l'italienne paraît plus naturelle.

style de l'archétype (?), soit qu'elles reflètent — ce qui est plus vraisemblable — les habitudes d'élocution, générales, moyennes, des narrateurs successifs (ce qui revient à peu près au même) :

Las carboniers se lhevagon totes
e se metejon a cridar...
Al cap d'un pauc s'avisèc d'un lhum,
plan luenh, e demandèc ço qu'era...
Lo lendeman Joan de l'ors diguèt :
« Em plan dins aqueste castel...

* * *

Il y a dans les récits, dans les contes, dans les prières hétérodoxes et magiques, des vestiges incontestables d'une rythmique parfois assez insistante. L'*Oraison de Sainte Marguerite* (version ariégeoise), qui se présente aujourd'hui dans un beau désordre, content des passages indiscutablement rimés :

Tu, Margarideta,
Qu'es tant polideta...

et, de loin en loin, ce vers de 17 syllabes (vers de 14 ou de 16 corrompu ? élément de bonne prose ? rythme traditionnel de l'élocution ?), qui nous occupe ici :

Margarideta siosquèc batuda
Tant per davant que per darrièr...

XVIII. — VERS DE DIX-HUIT SYLLABES (?)

Ce vers serait constitué par deux hémistiches de 9 pieds. S'il existait, il serait le plus long des vers pairs et impairs de la poésie populaire française et occitane. Mais je doute de sa réalité. Les exemples qu'en donne M. José Romeu Figueras (*op. cit.*, p. 513) :

Je ferai faire un si grand cercueil /
que mes trois frères tiendront dedans

ne me semblent pas très convaincants. C'est un vers de 16 syllabes, si on le prononce à la française : *J'frai fair'...*

Les vers occitans des *barba-dius* (prières hétérodoxes) ne me paraissent pas mieux établis :

Garatz, garatz, paures pècadors, / la pena que ieu preni per vos...
Espandida sul cel e la terra, / asseita sus una peira plata...

Sont-ce des vers de 9 mis bout à bout ? ou simplement des fragments de prose rythmée ?

Quoi qu'il en soit, au-delà de 18 syllabes, il n'y a plus de vers possible.

CONCLUSIONS :

A une époque où la poésie tend à se libérer complètement de toute forme *pré-établie*, notre travail risque de passer pour inutile et anachronique. Nous persistons à croire, cependant, qu'il n'est pas possible de percevoir la « voix » des poètes du Passé, et de rendre compte de leur art, si l'on n'est pas capable de prêter attention aux subtils agencements rythmiques, au niveau desquels doit commencer *la véritable explication scientifique*. Et l'on ne comprend pas mieux les modernes, si l'on a l'oreille fermée aux intonations secrètes qui constituent ou conditionnent la structure même de leurs poèmes. On peut facilement constater que l'écriture d'un Paul Eluard et d'un Tristan Tzara obéit elle aussi à une accentuation privilégiée qui, pour n'être point traditionnelle, n'en est pas moins révélatrice, puisque c'est par elle que se traduisent précisément la *caractérologie*, les préférences inconscientes, la nature profonde de ces poètes. A qui fera-t-on croire que l'on peut saisir le style vocal de notre époque, si l'on n'a pas su capter les inflexions de la poésie savante et populaire dans le Passé où elles sont généralement mieux isolées et plus apparentes ? Sans doute aujourd'hui les rythmes impérieux de la Musique recouvrent-ils trop souvent — et nous le déplorons — les rythmes poétiques, abolissant ainsi ce qui faisait l'essence de tout langage *préservé*... Raison de plus pour apprendre à goûter la richesse infiniment variée de la voix *juste* et silencieuse, le « charme » de la *voix écrite*.

On demeure étonné de l'ignorance de certains philologues ou linguistes en matière de Métrique... et de Poésie — ou plutôt de leur « manque d'oreille ». Et plus encore de l'indifférence des lecteurs cultivés pour les structures rythmiques. Peu d'occitans se sont aperçus, à l'époque où il a paru, que l'*Estampèl* de Perbosc, qui ouvre la *Legenda d'Esclarmonda* de Valeri Bernard, était écrit en vers de 7 syllabes, *rimés* et mis bout à bout comme de la prose. On a l'impression que le premier éditeur de Ruffi, Octave Teissier, n'a pas « vu » que les *Contradictions d'amour* étaient composées de sonnets. En France, nul n'a remarqué que le *Dialogue de l'arbre*, de Paul Valéry (en « prose ») était, en réalité, écrit en alexandrins. Les éléments rythmés et rimés des contes populaires sont généralement passés sous silence : les ethnologues même les ignorent. Quant aux vers « mesurés » d'Eyssavel, de Mouzat, de Nelli, de Pierre Bec, ils sont pratiquement — en tant que tels — restés sans écho. Ni vus ni connus. *On explique tout, sauf « cela »*. Qu'on nous comprenne bien ! Nous n'attachons pas une valeur excessive à ces « structures » : en elles-mêmes elles n'ont pas tellement d'importance. Nous pensons simplement que pour saisir vraiment le « ton vocal » qui, lui, *est essentiel à la Poésie*, il faut au moins avoir l'intuition de ces mécanismes — analysables — dont il est lui-même fonction.

Du point de vue strictement ethnographique, il est également *inconcevable* — si l'on cherche à découvrir la structure naturelle, spontanée, de la prose d'Oc — que l'on ne scrute pas sous ce rapport, les textes traditionnels, plus ou moins élaborés où celle-ci se « règle » selon une tradition

évidemment ethnique, ou, au contraire, se « dérègle », selon des lois également ethniques, c'est-à-dire : selon des *prédilections* qui émanent de la mémoire collective. Le vrai problème — que nous n'avons pas à résoudre ici — consiste moins à se demander si tel vers impair — de 9 ou de 17 syllabes — existe en soi ou n'existe pas — car il est évident qu'il est « instable », puisqu'il voisine dans les mêmes « ensembles » avec des vers de 12, de 14 ou de 16, dont il ne paraît fournir qu'un substitut approximatif — et inexact — qu'à s'interroger sur les causes mêmes, sûrement très générales de sa « corruption ». C'est la corruption même que le Folkloriste doit expliquer, c'est-à-dire : tantôt le passage d'une versification dissymétrique à une versification symétrique, tantôt, au contraire, l'adoption (inconsciente) d'une rythmique brisée, désordonnée en apparence et tendant à une « prose » (brute ou partiellement structurée) dont les constantes, aisément repérables, ont vraisemblablement des causes profondes tenant aux inflexions et aux accents primitifs (?) du langage parlé occitan.

Il n'est pas de notre propos d'apporter ici des conclusions sinon provisoires. Nous ne sommes qu'au commencement d'une recherche, sans doute longue et difficile, qui ne saurait être que collective. Nous savons que nous n'expliquons pas grand chose en soulignant le mouvement général de la versification occitane qui est allé de la dissymétrie médiévale à la symétrie (que l'on voit prédominer à partir du XVI^e siècle, peut-être sous l'influence de la poésie française, dans notre littérature folklorique ; ou en signalant la *résurgence actuelle*, surtout chez les meilleurs de nos poètes « libérés », des *rythmes brisés*. Il nous paraît évident que les « mouvements » de leur poésie reproduisent assez souvent, sans qu'ils en aient conscience, ceux de la plus ancienne poésie populaire. Et ce phénomène prend toute sa signification chez ceux d'entre eux qui ignorent ou méprisent le Folklore, mais n'en demeurent pas moins tributaires — quant à la nature de leur esprit ou de leur sensibilité — du génie linguistique de l'ethnie.

Ce n'est pas nécessairement en se dégageant de toute poésie traditionnelle que l'on accède à l'originalité *personnelle* ou *ethnique*. Beaucoup de nos poètes imitent, sans le savoir, le ton « français » et se bornent à transposer en occitan l'allure « française » — ou parisienne — à la mode. Ils feraient une bonne cure de désintoxication en se replongeant temporairement, et à titre préventif, dans la poésie populaire de leur pays. Il n'est pas d'autre moyen, pour se débarrasser, par exemple, de l'alexandrin français, dont même les Surréalistes ne se sont jamais entièrement libérés, et pour rendre tout son volume à la voix occitane, que de lire assidûment les poèmes anciens où les hexamètres ont une césure féminine à l'hémistiche et les grands vers, 14 et 16 syllabes. Le « payement » occitan suppose d'abord le *dépayement* « français ».

René Nelli.

NOTE SUR LES « TREGINIÈRES » de RAISSAC - sur - LAMPY (Aude)

Fils et petits-fils de « treginiers » et treginiers eux-mêmes, il y a de cela plus de cent ans, Jean Bastide, Jacques Bastide, Jean Bonnet et Cathary, dit « Puenço », fabriquaient des *trésels* ou *tresins*, c'est-à-dire des tonneaux dans le pittoresque village de Raissac-sur-Lampy où naquit, en 1150, Pierre d'Escaut qui, devenu Templier, devait mourir à Samosate, à peine âgé de dix-neuf ans.

Les tonneliers, en ce temps-là, ne travaillaient pas aussi vite qu'on le fait aujourd'hui. Ils prenaient leur temps et chacun initiait ses enfants — les garçons — à la taille et à l'assemblage des douves de chêne et de châtaignier.

Ils ne consacraient pas toute la semaine à cercler la futaille, car, pour faire vivre leur famille, il leur fallait aussi labourer les champs, travailler la vigne, semer, moissonner, édifier des pyramides de gerbes, fouler sur l'aire les épis mûrs sous le rouleau de granit, et surtout fréquenter les marchés aux grains, notamment celui de Castelnaudary. Cinquante métiers: cent misères !

Or donc, chaque lundi, nos quatre « treginiers » se rendaient à Castelnaudary, conduisant chacun son âne non attelé mais muni de *braces* ou de *gorbes*, sortes de hottes de vannerie grossière fixée au bât de la monture. Et, arrivés dans la capitale du « cassoulet », ils achetaient leur grain. Mais, par ailleurs, lorsque dans quelque ferme lauragaise, ils flairaient une bonne affaire, ils ne la laissaient pas échapper. Il leur arrivait, par exemple, d'acheter du maïs en épis qui, égrené à la veillée et à la lueur tremblante et fumeuse du *calelh* (lampe à huile), était soigneusement ensilé en attendant le jour où, précédés de leurs ânes, solidement bâtés et lourdement chargés, ils gagneraient la Montagne Noire, région au climat rude et aux longs hivers, pour ravitailler en maïs Cuxac-Cabardès, Caudebronde, les Martyrs, Laprade, Fontiers, Brousse, Arfons... Avec ce maïs, tant désiré, que de *milhàs* substantiels en perspective pour les populations montagnardes !

Nos « treginiers » mettaient leur point d'honneur à ne vendre leur grain qu'à la « mesure ». En voici la raison : l'avant-veille, et même la veille, de l'expédition en montagne, le maïs était copieusement arrosé.

L'humidité, on le sait, en augmente le volume et il fallait, par conséquent, moins de grains pour remplir le récipient. Et tandis que le maïs doré et dûment gonflé tombait doucement dans la mesure, « comme en coulant » (pour éviter, disaient-ils, le tassement), les quatre lascars, souriant d'un air entendu, s'écriaient : *Sèc, Sèc, com un caissal!* (« Il est sec, sec, comme une molaire depuis longtemps extraite ! »).

Vers 1860, c'est en charrette attelée d'un cheval que les « treginiers » opéraient. Mais avant toute livraison de marchandise, ils continuaient toujours à pratiquer la cérémonie de l'aspersion. Aussi bien, l'abbé Faurie, un saint homme de curé qui n'ignorait pas qu'on se livrait beaucoup à cette « aspersion » peu catholique, ne manquait pas de rappeler énergiquement à ses fidèles — (et surtout à ses chers « treginiers ») — que la morale et l'honnêteté exigeaient qu'on ne fraudât point dans le commerce de l'huile et des grains.

Ajoutons que le paiement prenait parfois la forme d'un troc : un sac de châtaignes contre une demi-mesure de maïs. Ce qui ne défavorisait pas non plus nos « treginiers » !... Ils n'étaient pas toujours très honnêtes, mais ils savaient si bien manier l'humour qu'on leur pardonnait d'avoir les yeux bien ouverts et les pieds sur la terre !

Abbé Joseph Courrieu
(*Saint-Martin-le-Vieil*).

VOCABULAIRE

BRACES. Plutôt *brèces* (de *brèc*, berceau) : dispositif qui sert au transport des gerbes à dos de bête de somme.

CAISSAL : dent molaire.

GORB : hotte, corbeille.

MILHAS : bouillie de farine de maïs.

TREGINAR : transporter, voiturier. *Treginièr* : voiturier ; marchand qui fréquente les marchés et fait de petites transactions sur les grains et de menues denrées (L. Alibert, *Dictionnaire Occitan-Français*). — Je comprends mal *tresels* ou *tresins* au sens de « tonneau ». L'informateur a voulu dire que les personnages en question avaient une activité de « treginier » (*tregin* : trac de chevaux, voiture) et étaient aussi tonneliers (?).



