

Approche ethnolinguistique des mascarades souletines

(Ethnologic and Linguistic approach to the masquerades of Zuberoa)

Dicharry, Eric

12, rue du cente

F-64200 Biarritz

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 87-136]

La langue, la société et la culture souletine analysées lors du rite carnavalesque rural souletin permet d'appréhender celui-ci avec une approche nouvelle. Cet article étudie la plus petite des sept provinces basques, au travers des textes du carnaval, considérés comme des actes d'énonciations. La littérature orale festive utilisée lors des mascarades par les jeunes du village organisateur, doit se conformer à une forme d'expression traditionnelle (versets monorimes isosyllabiques, ...). Elle doit faire appel à la mémoire collective détenue par les anciens et la maîtrise de la langue prend ici toute sa signification. L'art consiste ici, pour les acteurs, à faire passer la critique, puisée dans l'actualité et dans la vie du village, sur un mode humoristique, mais aussi de faire agir. Le travail effectué sur de nombreuses mascarades fait ressortir que le rite peut devenir thérapeutique pour les compositeurs des énoncés, la fête devient alors, le moyen pour une minorité culturelle, de faire entendre ses revendications identitaires et linguistiques.

Mots Clés: Théâtre populaire. Danse. Mascarade.

Zuberoako hizkuntza, gizarte eta kultura ikuspegi berri batetik antzeman daitezke bertako herri ihauterietako erritua aztertu ondoren. Ihauteri-testuak direla bide, artikuluko honek zazpi euskal probintzietariko txikiena aztertzeari ekiten dio, testu horiek adierazpen-aktatzat hartzen ditugularik. Maskarada antolatzen duten herriko gazteek erabilitako ahozko literaturak adierazpide tradizionalari egokitu beharra du (bertsoak, errima bakarrekoak, isosilabikoak...). Zaharren ondare den talde-oroitmenari heldu behar izaten diote, eta hizkuntza menperatzeak esanahi osoa hartzen du hemen. Antzezleentzat kritika pasaraztea eta erreakzioa eragitea da artea, kritika hori gaurkotasanak eta herriaren bizitzak inspiratua eta umore-eran emana delarik. Maskarada ugari erabiliz egindako lanak erakusten digu erritua terapeutikoa izan daitekeela enuntziatuen egileentzat, eta orduan jaja bai hizkuntza eta bai nortasun erreibindikazioak entzunarazteko bidea da gutxiengo kultural batentzat.

Gitz-Hitzak: Herri Antzertia. Dantza. Maskaradak.

El idioma, la sociedad y la cultura de Zuberoa analizadas en el rito carnavalesco rural de Zuberoa permite considerarlo con un nuevo enfoque. Este artículo estudia la más pequeña de las siete provincias vascas, a través de los textos del carnaval, considerados como actos de enunciación. La literatura oral festiva utilizada en las mascaradas por los jóvenes del pueblo organizador debe ajustarse a una forma de expresión tradicional (versos monorrimos isosilábicos, ...). Tiene que echar mano de la memoria colectiva que poseen los ancianos, y el dominio del idioma toma aquí todo su significado. El arte consiste aquí, para los actores, en hacer pasar la crítica, inspirada en la actualidad y en la vida del pueblo, en tono humorístico, pero también en hacer reaccionar. El trabajo efectuado sobre un buen número de mascaradas nos enseña que el rito puede ser terapéutico para los compositores de los enunciados, la fiesta es entonces, para una minoría cultural, el medio para hacer oír sus reivindicaciones lingüísticas y de identidad.

Palabras Clave: Teatro popular. Danza. Mascaradas.

D'une manière générale, il a fallu attendre les années 1980 pour que des recherches soient financées pour l'étude de la littérature orale souletine. Ce sont ces recherches qui permettent aujourd'hui d'utiliser des *enregistrements magnétiques* (F. Fourquet, Fond privé au Musée Basque de Bayonne, enregistrements des mascarades d'Ordiarp, d'Esquiule, de Barcus, de Tardets et de Musculdy respectivement en 1982, 1983, 1985 et 1987), qui permettent "une miniaturisation de l'acte de parole" (Denis Laborde, 1992), et des *films* (J. D. Lajoux, la mascarade d'Ausurucq à Pagolle en 1968). Ces derniers, nombreux depuis, permettent la multiplication des écoutes et des visionnages.

Que ce soit pour Chaho, Badé et Sallaberry au XIXème ou que ce soit pour Hérelle au début du XXème siècle, puis pour Mazéris, Alford ou Guilcher, *l'analyse des textes reste embryonnaire*. Ces recherches n'analysent que rarement les textes énoncés et jamais le rapport existant entre le dialecte souletin et les autres langues utilisées pour les mascarades. Cette absence, jusqu'à une date récente, d'analyses des énoncés illustre la *non maîtrise du dialecte souletin et de la langue basque par la plupart des chercheurs qui ont écrit sur la mascarade*, ce qui traduit fortement l'idée que ces chercheurs ont transgressé l'exigence fondamentale de la discipline anthropologique qui devrait être respectée en Pays basque nord comme ailleurs à savoir la compétence linguistique.

Jusque dans les années 1980, faute de parler le souletin, les chercheurs se sont attachés à décrire le déroulement des représentations, les costumes, et ils se sont surtout attachés à observer les danses.

Les travaux de Sallaberry, de G. Hérelle, de Mazéris puis de Alford et de Guilcher illustrent notre analyse qui consiste à tenter de comprendre pourquoi les observateurs des mascarades ne se sont intéressés que tard aux énoncés des acteurs.

Les descriptions de Hérelle sont minutieuses, fines et permettent d'obtenir des informations sur les langues utilisées, le déroulement du jeu, la gestuelle, les costumes, les codes de représentations des acteurs au début du XXème siècle. Ce travail est le fruit d'une observation menée sur le terrain. Enseignant au lycée à Bayonne, ce dernier s'est passionné pour la culture souletine et plus spécifiquement pour son théâtre populaire qui s'exprimait à travers les pastorales et les mascarades. *Les énoncés ne sont pourtant pas présentés*. Les langues ne sont pas analysées en fonction de leur contexte social. *Hérelle privilégie la*

Ces articles reprennent en les résumant les thèmes qui sont développés dans ma thèse de doctorat en ethnologie de l'Europe que je mène à L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (E. H. E. S. S) sous la direction de Daniel Fabre et dont la soutenance est prévue pour 1999.

Je tiens ici à remercier tous ceux qui ont participé à l'élaboration de cette recherche et en particulier aux souletins (de Barcus, de Musculdy et de Larrau) qui ont su m'apporter toute leur confiance et leur amitié.

La mascarade d'Ordiarp en 1982, le 7 Février à Ordiarp.

La mascarade d'Esquiule le 6 Janvier 1983, et le jeu des xorrotx de la mascarade d'Esquiule à Barcus.

La mascarade de Barcus à Ordiarp le 29 Janvier 1984.

La mascarade de Barcus en 1995

F. Fourquet, fond privé et articles. Enregistrement sonores des textes des acteurs (bohémiens, chaudronniers et rémouleurs).

Eric Dicharry, D. E. A. à l'E. H. E. S. S, de Toulouse. Les textes des rémouleurs, des Bohémiens et des chaudronniers. Analyse des auteurs.

description des représentations et fonde sa réflexion sur la dualité Rouges / Noirs qui caractérise selon lui ce théâtre populaire souletin. Il s'attachait à produire une ethnographie du théâtre populaire souletin. En ce sens, son intérêt pour les mascarades résidait dans sa préoccupation de comprendre le théâtre rural souletin dans ses diverses formes. La qualité des indications recueillies par Hérelle découle de sa capacité à la description ethnographique des représentations dont il a été témoin.

Les informations de Sallaberry nous indiquent qu'il s'est attaché à décrire de manière générale le déroulement des personnages en présentant le cortège et la musique des diverses scènes de ce théâtre populaire. Il est le premier à signaler que l'air des rémouleurs ressemble à celui de *Au clair de la lune*. Il sera en cela suivi par les autres chercheurs (Mazéris puis Guilcher), ce qui comme nous aurons à l'illustrer révélera l'une de nos divergences avec nos prédécesseurs. La démarche de J. D. J Sallaberry correspond aux vastes opérations de collecte lancées au XIX^{ème} siècle et qui consiste à recueillir des chants, des musiques, des formes de la culture traditionnelle qui est près de disparaître. Le sauvetage fondait "la valeur éthique de ces entreprises et tenait lieu de principe épistémique" (D. Laborde, *Ekaina*, 1992).

J. B. Mazéris, en présentant pour la première fois le texte des rémouleurs, permet d'analyser la forme des énoncés. Ce sont des quatrains généralement monorimes. Le texte qu'il présente dans l'article Maskadak [*] nous renseigne quant au contenu et à la forme des textes. Ces informations sur les énoncés des rémouleurs sont les premières dans l'histoire des recherches sur les mascarades. Elles illustrent le fait que J. B. Mazéris maîtrise la langue souletine puisqu'il écrit son article en souletin et que c'est pour cette raison qu'il est le premier à avoir pu transcrire ces énoncés. Pour la première fois donc, dans les recherches sur les mascarades, la maîtrise du souletin par l'observateur permet le passage des énoncés, du domaine de l'oralité au domaine de l'écriture par l'intermédiaire de la transcription (avec tous les choix que cette dernière comporte ...).

La maîtrise de la langue souletine, est de plus un facteur déterminant dans le choix des objets et des méthodes d'analyses des chercheurs qui s'intéressent aux mascarades.

Cet article est également intéressant dans la mesure où il demeure l'une des très rares études sur les mascarades publiées en souletin. Ce qui nous indique de plus, que les études menées sur les mascarades ont été le fait de chercheurs pour la plupart manex (non souletins) ou étrangers. Cela est dû, en partie au fait, que les sciences sociales (et en particulier l'ethnologie) se sont développées dans les sociétés occidentales, en France, en Angleterre, en Allemagne, mais très peu dans les minorités nationales comme au Pays Basque.

Pour ce qui est de V. Alford, ces informations doivent être utilisées avec précaution.

Certaines de ses analyses démontrent que le chercheur doit, non seulement s'astreindre à une minutieuse –documentation / observation– mais également éviter de prévoir l'avenir. Nous en voulons pour preuve, que la chanson dont V. Alford parle dans le texte ci-dessous est toujours représentée et que de plus, elle constitue l'épisode principal et central (car il structure le déroulement du jeu) du jeu des rémouleurs.

De plus, son affirmation sur le fait que Hérelle ne parle pas de cet épisode est fautive puisque ce dernier le mentionne dans ses cahiers manuscrits qu'il a laissé à la bibliothèque municipale.

[*] Paru dans la revue *Gure Herria* (n° XIII, pp 298-315).

"Il faut parler d'une chanson chantée en présentant l'épée à Jaun. Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici et Hérelle n'en parle pas. C'est évidemment un de ces incidents éphémères dans la longue vie des mascarades, introduit pour faire valoir la belle voix d'un certain chanteur, mais qui n'est pas destiné à être retenu" (V. Alford, 1949, p 381)

L'analyse du contenu du jeu des rémouleurs aurait amené V. Alford à comprendre que le déroulement de cette scène est justement fonction de l'acte d'aiguiser l'épée du Monsieur.

J. M. Guilcher cite pour sa part des textes qui lui ont été donnés par Etchahun de Trois-Ville et par Marcellin Héguiphall pour la version de son père Jean Héguiphall du village de Chéraute, que ce dernier a représenté en 1898. (J. M. Guilcher, 1984).

Pour J. M. Guilcher, l'air ressemble à *Au clair de la lune*. C'est l'air qu'ils ont déjà chanté à la fin des principales barricades. Il donne les notes d'une variante à Chéraute.

En ce qui concerne la forme et le contenu, pour Guilcher, les paroles changent suivant les lieux et les dates. Les paroles peuvent être en langue basque, ou combinées basque et français, basque et béarnais.

Guilcher ne replace cependant pas l'utilisation de ces diverses langues (français, béarnais, basque dialecte souletin) dans le contexte social et théâtral. Nous aurions aimé connaître ce que signifie l'emploi de ces différentes langues pour ceux qui les utilisent et pour ceux qui les écoutent. En d'autres termes, nous aurions aimé savoir qu'est ce que cela change (pour les acteurs, pour les auteurs, pour la population locale, pour les publics...), quand les énoncés changent de langue (comme cela a, par exemple été le cas pour les textes de certains personnages comme les chaudronniers et les rémouleurs).

Notons ici que la préoccupation essentielle de J. M. Guilcher reste la description et l'analyse de la partie dansée des mascarades et non les énoncés des acteurs.

J. M. Guilcher minimise l'importance de la tradition orale, et par la même l'importance de la littérature orale. Il demeure persuadé que pour les mascarades, les énoncés sont des "divertissements" qui fonctionnent comme des intermèdes à un spectacle de danse.

Les mascarades deviennent donc des spectacles de danses.

Il participe ainsi à pérenniser la vénération liée à la danse en mettant de côté les autres éléments de la culture souletine à savoir notamment la langue.

Par sa non maîtrise de la langue basque, il est engagé dans une analyse qui le conduit à folkloriser cette manifestation culturelle populaire. Force est de constater ici dans quelle mesure la non maîtrise de la langue conditionne les objets de recherches. Les textes de 1898 donnés par M. Héguiphall de Chéraute permettront de mener une analyse des modifications des textes au niveau des contenus. Ainsi, nous pourrions nous interroger sur *la part de tradition et la part de création qui interviennent dans les énoncés des acteurs.*

Une partie des textes des rémouleurs est également présentée par D. Peaucelle [*]. Il donne cinq quatrains des chants des rémouleurs et la traduction de René Bédécarratz.

Nous constatons encore ici l'absence d'analyse concernant l'utilisation des différentes langues. L'analyse se cantonne à une présentation d'un texte écrit qui est désormais coupé de son acte d'énonciation. Ainsi aurions nous aimé savoir à quelle(s) date(s) et pour quelles représentations ces énoncés ont été donnés.

[*] Denis Peaucelle, Thèse sur le village de Larrau, Université de Paris 7, 1976.

La transcription des énoncés les coupe donc de leurs contextes en les séparant de la musique et de la gestuelle de ceux qui ont participé à faire vivre ces énoncés. Ces textes sont donc destinés à rester oeuvre morte, témoignage d'un passé révolu.

Il faut attendre les années 1970 pour voir en France se développer les premières publications concernant une anthropologie des minorités nationales souvent initiées par des chercheurs autochtones (basques, catalans...). Ces recherches, ont en réalité permis, la modification de certains objets de recherches et la littérature orale est devenue un objet de recherche à part entière. C'est ce courant qui met au centre de ses études la langue qui nous paraît le plus à même de saisir l'organisation socioculturelle de la province souletine.

Les recherches initiées par l'ethnolinguistique ont permis l'étude des genres narratifs. En définissant une méthode qui attache autant d'importance au texte produit dans une langue particulière qu'au contexte socioculturel, ils ont démontré la nécessité de l'analyse du contexte socioculturel dans l'étude du message. Cette recherche s'inspire de ces travaux et s'attache donc à étudier la littérature orale des mascarades dans le contexte socioculturel des villages qui leur donne vie.

La musique et les énoncés sont (pour tous les chercheurs qui ont étudié les mascarades) *toujours analysé séparément*. Les énoncés des rémouleurs par exemple ne s'étudient donc pas comme des chansons qui intègrent à la fois la musique et les paroles mais comme des textes d'un côté et une musique de l'autre. Chaque système sémiotique est analysé séparément. La musique subit une transcription graphique de la part des observateurs. Elle devient partition écrite.

De sorte que les chercheurs voient dans ces notes une ressemblance avec l'air de *Au clair de la lune* (se référer ici aux travaux de Sallaberry, Mazéris et Guilcher).

Ce dernier se propose même d'étudier, comme nous aurons à le présenter, l'origine de cet air. A défaut d'analyser les énoncés comme des actes d'énonciation, nos prédécesseurs ont parfois été tentés par l'attrait de la démarche qui consiste à rechercher l'origine des faits culturels dans un temps ancien. Le sens est dans cet autrefois, dans l'oeuvre originale qui doit être découverte par le chercheur. L'air utilisé par les rémouleurs est perçu par des étrangers à la culture souletine comme un air qui ressemble à un air connu par le chercheur non souletin. Le chercheur cherche ainsi à comprendre une culture étrangère grâce à ses propres connaissances musicales et non pas en analysant cette "autre culture" en relation avec ses propres répertoires.

L'air des rémouleurs, ne doit il pas plutôt être mis en relation avec son propre contexte culturel à savoir la culture et les airs souletins?

Pour nous différencier de ces recherches qui veulent trouver le sens dans les origines, les énoncés des acteurs seront analysés comme des *actes d'énonciation*. L'étude des *relations qu'entretiennent les différents systèmes sémiotiques* qui sont à l'oeuvre pendant l'acte d'énonciation (*la parole, la musique, et la gestuelle*) sera mis au centre de la recherche.

Nous aurons ainsi à comprendre de quelle manière les airs des rémouleurs diffèrent de l'air de *Au Clair de la lune*.

Il faut attendre 1968 pour que le premier film sur les mascarades soit réalisé. Ce premier témoignage filmé a permis la transcription des énoncés par F. Fourquet.

Jean Dominique Lajoux (chercheur au CNRS) a filmé les mascarades d'Aussurucq, le 18 Février 1968 à Licq Atherey et le 3 Mars 1968 à Pagolle. Nous accédons avec cette transcription, à une partie de plus en plus importante des énoncés des rémouleurs.

Ces enregistrements nous indiquent la forme et le contenu des énoncés, la place du jeu dans le déroulement général des mascarades. Les remarques de F. Fourquet concernant les réactions du public, le jeu des acteurs nous permettent d'accéder à une nouvelle forme de transcription de la parole des acteurs. Les enregistrements sonores ne permettent pourtant pas d'analyser le langage gestuel et les gestes narratifs.

Les années 1980, avec les premiers travaux de F. Fourquet, annoncent donc une véritable recherche anthropologique sur les énoncés des acteurs. Ce n'est qu'à partir de ces études que nous pouvons accéder à une première analyse de contenu des représentations. Ces travaux n'étudient cependant pas la forme des énoncés (les cadres formels traditionnels des énoncés, les techniques de composition...), ni la gestuelle des acteurs (puisque Fourquet utilise pour son analyse des enregistrements sonores).

Cette recherche prend donc naissance à la suite de toute une série de travaux sur cette manifestation culturelle populaire. Elle trouve une justification dans le fait qu'elle *présente de nouvelles mascarades* (celles de Barcus en 1995, de Musculdy en 1996 et de Larrau en 1997 n'ont pas été étudiées par d'autres chercheurs) qu'elle *traite de thèmes inexplorés* (comme par exemple la forme des énoncés, l'étude de la gestuelle) et qu'elle *utilise une approche différente des précédentes*, en étudiant les relations qu'entretiennent les trois systèmes sémiotiques (la parole, la musique, la gestuelle).

La langue sera un moyen d'approche pour saisir l'organisation socioculturelle de la société souletine. L'objet de cette recherche découlera des objets traditionnels de l'ethnolinguistique c'est-à-dire une manière d'appréhender les rapports, entre d'un côté la langue, et d'un autre côté la société et la culture. Notre objectif est donc de saisir la culture et la société souletine à travers le langage en étudiant le message linguistique dans son contexte socioculturel. La langue deviendra révélatrice du mode de vie de la société souletine, de ses valeurs culturelles ...

Elle sera de plus révélatrice de la structure sociale souletine. Les textes de littérature orale comme les textes des mascarades constitueront des renseignements sur la vie locale dans le territoire souletin, sur la manière dont les souletins se représentent le monde, le rapport qu'ils entretiennent vis-à-vis de l'autre.

La langue est donc mise au centre des recherches. C'est par son apprentissage que nous sommes passés pour tenter de nous rapprocher des représentations des souletins, en partant du constat qui constitue la règle déontologique de la discipline anthropologique à savoir, qu'il faut maîtriser la langue de la population pour mener à bien une enquête.

La maîtrise de la langue basque permet ainsi d'accéder à la pensée d'autrui, à la pensée des souletins. Elle permet aussi une approche différente du terrain en conditionnant bien souvent les relations entre le chercheur et les informateurs. Cette maîtrise de la langue (et en particulier pour nous le *batua* et le dialecte souletin) reste indispensable au chercheur qui souhaite étudier la littérature orale des mascarades souletines.

Nous reprendrons ici à notre compte la définition de la littérature orale donnée par G. Calame-Griaule, la littérature orale est "la mise en forme, réglée par un code propre à chaque langue et à chaque société d'un fonds culturel".

Dès à présent, nous pouvons dire que les textes des mascarades font partie de différentes catégories de littérature orale. Il y a donc bien une littérature recueillie au moment de son expression et une littérature écrite dont les textes sont destinés à l'énonciation, donc à l'oralité (par exemple les textes des sermons de *Kabana*).

A cette littérature pré-existante à la performance (littérature écrite) vient s'ajouter la création de certains acteurs dans l'instant, par l'improvisation, que seule une étude qui s'intéresse à l'énonciation peut mettre à jour.

Tous les textes des mascarades, qu'ils soient préalablement composés ou non, font donc partie des différentes catégories de la littérature orale, ils en ont de plus les caractéristiques.

1) Les textes se transmettent de génération en génération avec une mise en forme propre au groupe qui les utilise. La littérature orale est dynamique de part la variabilité de l'énonciation. D'une année sur l'autre les textes changent, d'une représentation à l'autre, ils diffèrent aussi. Les formes traditionnelles de cette littérature orale laissent ainsi une place à la créativité généralement par l'improvisation (composition du texte dans l'instant). La transmission concerne moins les textes par eux-mêmes (rares sont les textes qui sont repris tels quels), que la manière de les dire (la forme), où leurs contenus (les thèmes) et les conditions d'énonciation.

2) Chaque genre de littérature orale des mascarades possède ses règles fixées de générations en générations. Ainsi chaque texte détient une place qui lui est réservée et ce, en fonction de la structure de ces fêtes carnavalesques.

Ainsi un verset "kobla" sera obligatoirement chanté par les rémouleurs, dans un style particulier, et destiné à tel habitant et pas à un autre. La littérature orale des rémouleurs "xorrotxak" est donc spécifique avec des règles de composition (un couplet "kobla" est généralement un quatrain monorime isosyllabique chanté sur air pré-existant au texte) qui seront différentes de toute autre littérature des mascarades.

3) Par l'anonymat

Les souletins ont le sentiment que cette littérature leur appartient et ce sentiment découle de l'anonymat du créateur, du compositeur.

La littérature orale carnavalesque est populaire, elle est composée par les jeunes d'un village (ceux qui vont jouer des rôles de noirs) et elle est destinée au village et aux autres villages, propre aux souletins et destinée aux souletins.

La littérature orale des mascarades est donc composée:

- 1) D'une littérature traditionnelle (les textes des jeux des rémouleurs)
- 2) D'une littérature libre, d'actualité (une partie des textes des jeux des Bohémiens –buhameak– et des chaudronniers –kauterak– et plus particulièrement des peredi-küak de ces derniers)
- 3) D'une littérature mixte (les jeux des rémouleurs "xorrotxak", des hongreurs "keres-tuak", des Bohémiens "Buhameak" et des chaudronniers "kauterak").

Cette recherche, s'articule donc autour de l'analyse des rapports qu'entretiennent le contexte (social, économique, politique et culturel souletin) avec la forme et le contenu de la littérature orale des mascarades.

Je vais donc ici commencer par présenter le contexte socioculturel de la littérature orale des fêtes carnavalesques souletines.

1. PRÉSENTATION DE LA SOULE

Le territoire du "Pays de Soule" est le plus petit des "Pays" basques, il représente 800 km² entre 150 et 2.000 m d'altitude.

D'après les derniers chiffres démographiques, la population qui se répartie dans les 35 communes est inférieure à 15.000 habitants.

Ce territoire s'inscrit dans une espace culturel qui le dépasse. Ce territoire constitue l'une des sept provinces d'**Euskal-Herria** qui comprend trois provinces au nord des Pyrénées, le Labourd (**Lapurdi**), la Basse-Navarre (**Benafarroa**) et la Soule (**Xiberoa**) et quatre au sud, avec le Guipuzcoa (**Gipuzkoa**), Alava (**Araba**) la Biscaye (**Bizkaia**) et la Navarre (**Nafarroa**).

Le Pays Basque est donc composé de trois ensembles distincts:

- 1) Le Pays Basque Français où **Iparralde** intégré dans le département français des Pyrénées Atlantiques.
- 2) Le Pays basque Sud composé lui-même depuis 1979 de la communauté autonome basque qui comprend les provinces du Gipuzkoa, d'Alaba et de Bizkaia (la capitale est Vitoria-Gasteiz)
- 3) La Navarre (Nafarroa) où selon l'expression des autorités espagnoles, la communauté forale de Navarre dont la capitale est Iruña (Pampelune).

Les communautés autonomes et forales s'inscrivent dans l'expression **Hegoalde** (Pays Basque Sud).

Pour les souletins, la Soule (**Xiberoa**) est divisée en trois régions par nature différentes.

La toponymie est ici fonction de la nature de l'espace.

Pour désigner la partie Sud du Pays, ils ont l'habitude d'employer le terme "**Basabürü**" ce que les français ont traduit par Haute-Soule.

Cet espace est divisé en deux parties, *Ibar-eskuin* (littéralement la vallée dans la droite) qui se traduit par Val dextre et *Ibar-ezker* (la vallée dans la gauche) où val senestre; et comprend les deux villages de montagnes que sont les villages de Larrau (Larrañe) et de Sainte-Engrâce (Santa Grazi).

Basabürü comprend de plus les villages suivants:

Abense-de-haut (Omize-gane), Alçabehety (Altzabeheti), Altçay (Altzai), Alos (Aloze), Arhan (Arhane), Atherey (Atherei), Camou (Gamere), Charrite-de-haut (Sarrikota-gane), Cihigue (Zihiga), Etchebar (Etxebarre), Haux (Hauze), Lacarry (Lakarri), Laguinge (Liginaga), Lichans (Lexantzü), Licq (Ligi), Montory (Montori), Restoue (Astüe), Sibas (Ziboze), Sorholus (Sorholüze), Sunhar (Zunharre), Sunharette (Zunharreta), Tardets (Atharratze) et Trois-Villes (Iruiri).

Basabürü est donc un espace qui comprend un ensemble de 25 villages et dont Tardets (Atharratze) est la capitale.

A cet espace s'ajoute encore deux espaces que sont les Arbailles (**Arbaila**) et la Basse-Soule (**Pettara**)

Les Arbailles se situent au centre de la province souletine, c'est en réalité un espace qui est constitué par un massif calcaire et une forêt du même nom.

Cet espace est divisé en deux avec d'un côté les villages de, Gotein (Gotane), Idaux (Idauze), Libarrenx (Iribarne), Menditte (Mendikota), Mendy (Mendi), Ossas (Ozaze), Saint-Etienne (Doneztebe), Sauguis (Zalgize) qui composent la grande Arbaille (*Arbaila handia*) et

les villages d'Aussuruçq (Altzürükü), Garindein (Garindane), Musculdy (Müskildi), Ordiarp (Urdinarbe), Pagolle (Pagola) et enfin Suhare (Zühara) qui constituent la petite Arbaille (*Arbaila tipia*).

Pettara désigne l'espace comprenant la ville de Mauléon (Maule) seul véritable centre urbain de Soule et se traduit en français par "Basse Soule".

Depuis la seconde guerre mondiale le recensement des mascarades souletines permet de remarquer une opposition entre la Basse Soule et le reste de la Soule.

En effet, aucun village (à part Moncayolle en 1996) n'en a monté depuis 1945.

C'est donc qu'il existe une relation entre l'espace et la culture, la Soule serait en quelque sorte séparée en deux, une partie au nord d'une ligne Musculdy Barcus aurait perdu ses traditions, sa langue..., et une autre partie, qui se situerait au sud de cette ligne en les incluant, constituerait un espace qui perpétue les danses, les formes traditionnelles de la culture.

Les mascarades ne sont donc plus aujourd'hui le carnaval de la Soule mais bien le **carnaval d'une partie de la Soule** qui inclurait les Arbailles, le bourg de Barcus, le village d'Esquiule, la Haute Soule et qui exclurait Mauléon et les villages au nord de cette "capitale" souletine.

Sous les effets conjoints de la domination culturelle française (par l'éducation mais aussi par la communication) et du dépeuplement des villages, le carnaval souletin change d'inscription dans l'espace. Il ne peut plus être le carnaval de l'ensemble de la province mais il devient bien le carnaval de ceux qui réussissent à les monter.

Il existerait donc des villages de forte tradition de mascarades (de part le nombre de mascarades qu'ils ont monté au XXème siècle) comme le village de Barcus. Ce carnaval populaire aurait donc une inscription spatiale particulière en n'englobant que partiellement l'espace souletin. Ce n'est donc que par abus qu'il est possible de parler de carnaval de Soule, en réalité il faudrait parler de **carnaval villageois souletin**.

Le pluriel utilisé pour désigner ce théâtre populaire est préconisé par le terme souletin servant à le désigner à savoir le terme "maskaradak".

Ce pluriel indique bien comme Hérelle le faisait remarquer, la séparation des acteurs en deux groupes, les rouges (gorriak) et les noirs (beltzak). C'est cette séparation interne et l'emploi du terme *maskaradak* (le -k exprimant ici le pluriel) qui conditionne l'emploi du pluriel en français. Une autre explication de l'emploi du pluriel en souletin pourrait être fournie par le fait que ce théâtre populaire se donne à voir dans une série de villages visités selon un ordre bien spécifique. La première et la dernière représentation se faisant dans le village qui monte les mascarades. Pour cette raison nous utiliserons le pluriel pour désigner ce carnaval populaire.

Ce théâtre est de plus un théâtre de village. Il est organisé par un village et est représenté pour le village et pour d'autres villages. Bien que les mascarades se donnent à voir à Mauléon, et dans des grandes villes du Pays Basque Sud nous aurons à montrer pourquoi il reste proche de la ruralité et qu'il perd en s'exportant son vrai visage, son esprit.

Le contexte et l'organisation sociale souletine

La littérature festive des mascarades, se doit d'être accompagnée, pour être comprise de la présentation du contexte social, économique, politique et culturel de la société qui lui

donne naissance. En effet, il semble particulièrement important, pour comprendre certains thèmes développés par la littérature orale et notamment par les sermons des chaudronniers, d'avoir préalablement pris conscience du contexte social et économique du village qui les met en scène et les énonce (généralement par l'énonciation de *Kabana*).

Impossible donc, de comprendre les énoncés économiques des acteurs de Barcus concernant le chômage des jeunes au village, sans avoir préalablement constaté que le chômage des jeunes constitue un problème nouveau dans ce village. Ainsi se crée donc, une relation étroite entre réalité sociale et économique et thème littéraire. Le second se nourrissant du premier. Les énoncés deviennent des journaux de la vie locale.

Mais avant de poursuivre l'analyse de contenu de cette littérature orale, présentons brièvement l'organisation sociale souletine fortement structurée autour de la maison, de la famille, mais aussi de l'église.

Les souletins sont comme les autres basques très liés à leur maison. Ici, comme dans d'autres provinces, le nom de la personne est généralement celui de sa maison d'origine. Etxea "la maison", c'est non seulement la cellule de base de l'organisation sociale mais aussi un espace qui relie les vivants aux morts. La maison reste la pierre angulaire du système de représentation des souletins. Elle reste un endroit sacré relié au cimetière par le chemin qui les unit (Ilbide).

J. M de Barandiaran résume bien la place de la maison dans la société traditionnelle basque, c'est "une institution de caractère économique, social et religieux qui prend corps dans une famille représentée par les habitants actuels, en communion avec les âmes des ancêtres; elle est porteuse de tradition, elle est chargée de fonctions religieuses auxquelles elle ne peut renoncer. C'est cela qui a modelé l'*etxe*, de telle sorte qu'elle a été considérée comme inviolable, qu'elle a joui du droit d'asile, qu'elle a été inaliénable, qu'elle se devait d'être transmise intègre ou indivise, au sein de la famille. (J. M. de Barandiaran, pp. 140-141).

L'organisation de la société souletine est donc basée sur la maison et la famille qui demeure l'unité sociale de base. L'agglomération villageoise, se compose de quelques maisons groupées autour de l'église et du cimetière qui l'entoure, de la mairie, de l'école, du fronton de pelote. Cette organisation de l'espace caractérise l'ensemble des villages souletins. Bien souvent, comme dans le village de Barcus, la place du village (qui devient le temps des mascarades espace théâtral) regroupe l'église, la mairie, le fronton et des établissements comme le café, le restaurant hôtel, des maisons...

Cette organisation sociale autour des maisons peut expliquer le cheminement des acteurs dans les villages. Que ce soit au village qui a monté les mascarades, ou que ce soit aux villages visités, les acteurs vont de maison en maison, selon un itinéraire traditionnel reliant les maisons entre elles, et ce, de la périphérie au centre (généralement la place ou / et le fronton) des espaces villageois. Les acteurs (et plus spécifiquement les *xorrotxak*) s'adressent donc, moins à telle ou telle personne qu'à l'ensemble des habitants de la maison, ce que les souletins appellent "*etxe*koak" (ceux de la maison). Les acteurs s'adressent donc aux habitants de ces lieux par leur nom de famille ou encore par leur prénom. Cette réalité illustre une fois de plus l'importance de la maison pour la compréhension de l'organisation sociale, pour l'analyse de la littérature orale festive, pour l'intelligibilité du déroulement de cette fête.

La société souletine reste toujours fortement imprégnée par l'organisation traditionnelle malgré les nombreuses modifications qui ont affecté l'organisation de la famille.

Un nouveau type de famille s'est constitué. A la famille traditionnelle résidant dans la maison traditionnelle et comportant trois générations (les grands parents, les parents, les enfants), s'est parfois substituée une famille moins nombreuse composée bien souvent des parents et des enfants. Cette nouvelle organisation va entraîner des modifications quant aux comportements et aux relations intergénérationnelles. L'autorité des anciens s'en est trouvée affaiblie mais n'a pas disparue comme en témoigne le contenu des couplets destinés aux anciens.

Ces derniers sont toujours les dépositaires d'un savoir, d'un capital culturel. Ainsi, ce sont généralement vers eux que se tournent ceux qui désirent acquérir des connaissances. Certains anciens transmettent ainsi les danses (comme ce fut le cas de Raymond Tartachu pour les jeunes danseurs de Musculdy pour leur premières mascarades), d'autres initient les jeunes à la composition de chants, d'autres enfin enseignent les instruments traditionnels nécessaires aux mascarades.

Ainsi, se crée une transmission culturelle intra et extra villageoise car il n'est pas rare, qu'un jeune de tel village vienne consulter un ancien de tel autre village pour pouvoir composer un chant. Les jeunes possèdent plus d'autonomie qu'avant, bien souvent en raison de la poursuite des études (surtout pour les filles) où à cause de leur activité professionnelle (ils ne travaillent pas à la maison mais dans des entreprises).

A une société traditionnelle fermée sur elle-même, succède une société ouverte à l'extérieur par les moyens de communication (médias, structures routières, véhicules automobiles et autres...), mais aussi par les contacts que ses membres entretiennent avec les émigrés sur la côte où dans d'autres villes françaises comme à Bordeaux, Pau ou Paris.

Barcus est un exemple de village qui s'est lui aussi ouvert, en particulier par l'économie. Combien sont ceux qui sont partis travaillés à l'usine de Lacq!

Aujourd'hui encore, le village vit au rythme de la communication avec l'extérieur.

Quotidiennement les salariés de Barcus partent travailler (soit vers Mauléon soit vers Oloron) les lycéens et collégiens partent pour Oloron étudier, sans compter les étudiants qui vivent à Pau ou à Bayonne. Le village se vide donc quotidiennement d'une partie de ses habitants.

Quels sont donc ceux qui y restent?

1) Ceux qui y travaillent, les achfs:

Les employés de la mairie, de la poste, les commerçants (boulangers, bouchers, vendeurs à la superette, serveurs au bistrot et au tabac), les restaurateurs, les artisans, les agriculteurs, les écoliers, les instituteurs, le médecin...

Le salariat a donc fait sa place puisqu'il représente désormais plus d'un quart des actifs.

Il faut également noter l'importance du nombre de femmes qui sont salariées.

2) les non-actifs:

Essentiellement les retraités et les chômeurs.

Barcus est donc un village qui possède une nouvelle organisation sociale. A une société basée essentiellement sur l'agriculture et l'élevage succède une société ouverte sur l'extérieur, avec un nombre de plus en plus important d'habitants qui résident au village mais qui sont salariés en ville dans le Béarn voisin et particulièrement à Oloron.

Cette ouverture entraîne des modifications quant aux manières de penser et d'agir.

Barcus n'est donc plus qu'un village d'agriculteurs et d'éleveurs. C'est aussi un village qui vit au rythme de la société extérieure par le salariat et le système éducatif. Tout où presque attire Barcus vers les villes voisines béarnaises. Même le transport scolaire se faisait encore jusqu'en 1996 vers Oloron, ce qui signifiait que les parents qui choisissaient de faire suivre à leurs enfants une scolarité à Maule devaient eux-mêmes se charger de les y accompagner.

Les mascarades reprendront donc à leur compte, la revendication qui consiste à demander l'organisation d'un transport scolaire vers Maule, en raison des relations culturelles qu'entretient le village de Barkoxe avec la capitale administrative souletine.

Une autre manière de dire: les jeunes souletins doivent étudier en Soule parce qu'ils sont souletins. Le raisonnement se poursuit, les jeunes souletins doivent apprendre leur culture, c'est-à-dire la culture souletine et pour se faire, ils doivent suivre une scolarité dans une ikastola (école basque).

Ce thème devient ainsi un thème récurrent puisqu'il était à l'ordre du jour des sermons des chaudronniers de Barcus en 1995 et fut repris en 1996 par Musculdy en visite à Barcus et par le testament de leur *Pitxu*. La réalité sociale devient ainsi la source de la littérature festive qui en la traitant prend son esprit contestataire. Tout événement peut dès lors servir de point de départ aux énoncés des acteurs. A la situation linguistique du village de Barcus (peu de jeunes parlent le basque) les acteurs de Musculdy répondent par le testament de *Pitxu* qui comme le veut la tradition laisse un objet, en l'occurrence ici, son dictionnaire de souletin pour que les jeunes puissent apprendre le basque.

Les villages doivent lutter contre l'exode rural. Les chiffres fournis par les études démographiques de l'ADEPAB (Agence de Développement Économique du Pays Basque) publiés en février 1991 illustrent la forte diminution de l'ensemble de la population souletine et en particulier des quatre villages qui ont monté des mascarades depuis le début de cette recherche (Barcus, Musculdy, Moncayolle, Larrau).

La population de Barcus (si l'on prend un indice 100 en 1851) passe de 100 à 34 en 1990, celle de Musculdy diminue de moitié pour la même période, celle de Moncayolle de 100 à 39, et enfin, celle de Larrau qui illustre d'une manière trop flagrante cette situation démographique, passe de 100 à 20.

Le thème de la démographie sera donc souvent utilisé dans les textes des mascarades et en particulier par *Kabana* dans ses prêches (notamment lorsque celui de Musculdy évoque la natalité en hausse du village). Rien de surprenant donc, de retrouver dans la littérature orale des mascarades, les préoccupations essentielles des souletins à savoir la survie des villages par l'augmentation de la natalité. Le texte devient ici le révélateur d'une situation démographique difficile.

Dès lors, il paraît judicieux de se demander de quelle manière les mascarades se sont adaptées à ce contexte démographique défavorable.

Elles se sont maintenues:

1) en faisant appel à des acteurs plus âgés. Autrefois seuls les jeunes hommes célibataires participaient au carnaval.

2) en autorisant la participation des filles qui depuis lors constituent la majorité des danseurs et prennent depuis peu d'autres rôles comme les bohémiennes et les infirmières à Muskildi en 1996.

3) en faisant appel à des habitants originaires du village mais qui vivent dans des villes généralement à l'extérieur de la Soule, soit sur la côte labourdine, soit à Pau, soit à Paris où Bordeaux et qui reviennent au village pour les mascarades.

4) parfois en se regroupant entre villages. Il faut cependant noter que cette formule qui réunit plusieurs villages haut-souletins ne fut pas reprise tant est forte la tradition qui veut que les mascarades soient montées par un village.

5) en utilisant des productions littéraires (comme des chants) composés par des auteurs d'autres villages.

La tradition carnavalesque est donc dynamique, elle s'adapte aux modifications de la société, de l'économie, de la démographie. Autrefois théâtre de jeunes hommes agriculteurs célibataires vivant au village, le théâtre est aujourd'hui une fête de tous les jeunes, mixte, et faisant appel à des acteurs plus âgés parfois même mariés, vivant parfois à l'extérieur du village mais en étant originaire.

Ce théâtre n'est plus uniquement un théâtre d'agriculteurs (même si ce sont ces derniers qui sont en grande partie responsable des rôles des noirs, ce qui s'explique par leur maîtrise du dialecte souletin nécessaire à la composition littéraire), aujourd'hui toutes les catégories sociales se retrouvent du collégien au lycéen en passant par l'étudiant, l'artisan, le cantonnier, et l'agriculteur ...

Les organisateurs donnent donc à certains jeunes qui ne parlent pas le basque des rôles ou la non maîtrise de la langue basque n'est pas un handicap. Ainsi donc, les danseurs ne sont pas obligés de parler le souletin pour participer aux mascarades.

L'illusion d'une Soule agricole (véhiculée par une majorité de basques non souletins –manex–) ne saurait faire oublier qu'aujourd'hui les activités économiques liées à l'agriculture représentent environ 20% de la population active.

Les acteurs, ne font plus désormais partie d'une seule et unique catégorie.

Bien souvent, pourtant, ce sont ces populations qui tiennent les rôles des noirs, c'est-à-dire ceux qui produisent la littérature orale. Cela en raison du fait que ce sont ces catégories sociales (agriculteurs, éleveurs...), qui maîtrisent le plus, la langue basque et le dialecte souletin.

Le choix dans l'attribution des rôles, est donc aussi fonction de la capacité des acteurs à pouvoir produire une littérature orale souletine, ce qui nous renseigne aussi sur la situation linguistique de ce territoire qui doit faire face à une diminution du nombre de souletins capables de parler leur langue.

A une nouvelle organisation sociale correspond de nouvelles pratiques linguistiques ce qui aura comme nous aurons à l'illustrer de multiples conséquences, tant au niveau de la création littéraire qu'au niveau de la réception de cette dernière par les divers allocutaires.

La Soule est aussi traditionnellement ouverte à l'industrie (32% de la population active, dans diverses activités: articles chaussants, caoutchouc-élastomère, agro-alimentaire, mécanique, BTP...), à l'artisanat et au commerce (15% de la population active).

La Soule offre de plus, des équipements touristiques avec plus de 2500 lits. Elle n'est donc plus uniquement basée sur l'agriculture et l'élevage, même si ce secteur d'activité influence fortement la pérennité de cette fête populaire.

C'est cette nouvelle société souletine qui présente les textes de la littérature d'actualité, libre. En revenant sur les événements de l'année, les textes nous éclairent sur la vie sociale,

politique, économique, institutionnelle, des villages, sur ce qui c'est passé (assainissement du village, faits divers, transport scolaire, élections municipales, composition d'une nouvelle pastorale, vie des chasseurs...), où sur ce qui va se passer (future construction d'une piscine par un hôtel, prochaines élections...), toujours sur un mode humoristique.

La littérature orale (plus spécifiquement le genre énoncé par les *kauterak*) fait donc figure de chronique de la vie villageoise souletine. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle est le fait de souletins.

Analyser la littérature orale s'est donc étudier comment les souletins se perçoivent entre eux puisque ce carnaval est l'occasion de dire tout haut ce que les gens pensent tout bas.

Ce théâtre devient donc un moyen d'accès à l'intimité de la réalité socioculturelle souletine. Après avoir brièvement présenté le contexte socioculturel souletin et les recherches concernant les mascarades (Hérelle, Guilcher, Alford, Fourquet...) la problématique de notre propre étude ethnolinguistique nous aborderons ultérieurement la forme et la structure puis enfin le contenu de cette littérature orale souletine.

2. ETUDE FORMELLE

2.1. UNE PLURALITÉ DE LANGAGES: LA PAROLE, LA MUSIQUE, LA GESTUELLE

La description de la gestuelle des rémouleurs proposée par Hérelle nous amène à constater que chaque langage (la parole, la musique, la gestuelle) est à chaque fois étudié dans son fonctionnement propre mais jamais appréhendé pour les relations qu'il entretient avec les autres langages. La description de Hérelle est la suivante: ils vont et viennent en se tenant le bras. En 1995, ils ne se tiennent pas le bras mais arrivent dans l'aire de jeu côte à côte et se déplacent en cadence. Cette gestuelle est également reproduite pendant les barricades. Le fait de rester côte à côte réside dans leur fonction qui est de chanter ensemble, à deux voix, des couplets. La difficulté réside donc dans la capacité des chanteurs à garder une harmonie, un rythme. Il faut qu'ils chantent ensemble. De plus, il existe entre eux une complicité qui se donne à voir également en dehors de la représentation. Pendant le repas par exemple, ils restent côte à côte. Pendant le jeu des autres acteurs, ils restent assis, l'un à côté de l'autre.

L'analyse de la gestuelle devient centrale dans la mesure où le rôle des acteurs est analysé dans la pluralité de ses langages. Ainsi, l'analyse des rémouleurs réside en grande partie dans l'étude de plusieurs langages, qui sont véhiculés par la parole, la musique et la gestuelle. Le langage gestuel est donc dans un premier temps analysé séparément avant d'être interrogé dans ses rapports d'interdépendance avec les autres langages (la parole et la musique).

Les méthodes d'observation deviennent ici principales. Le souci d'appréhender l'acte d'énonciation dans la pluralité de ses langages conditionne les modalités de recueil des informations. En effet, seul l'enregistrement filmé peut permettre de saisir ces trois langages et de les répéter à volonté. Bien qu'il ne s'agisse que d'une miniaturisation d'un acte d'énonciation, la technique d'observation vidéo permet d'élargir les possibilités d'analyses. Aussi, c'est cette démarche qui nous a amené à filmer la mascarade de Barcus de 1995, Musculdy en 1996 et Larrau en 1997.

Hérelle nous indiquait qu'ils chantaient en basque mais que pendant leurs fonctions ils parlaient en français. Il ne nous donnait cependant pas leur texte, mais des informations sur

leur jeu. La comparaison de ces informations avec les énoncés donnés par les acteurs de Barcus nous amène à penser que le jeu des rémouleurs fonctionne grâce à un canevas auquel s'ajoute ou parfois se retirent quelques éléments (le chat ne court plus aujourd'hui après l'argent du monsieur, c'est le rôle que tient *Pitxu*, les acteurs ne se crachent plus dessus). Certains de ces éléments peuvent pourtant nous renseigner sur les transformations que connaissent certaines scènes théâtrales et plus généralement sur les modifications qui sont amenées à tel ou tel personnage. En ce sens tous les éléments constitutifs de la représentation doivent être décrits pour mieux percevoir dans la durée les modifications de tel ou tel élément.

Nous pouvons donc constater comme le fait à juste titre remarquer Françoise Dubout [dans son rapport introductif sur les cultures populaires (Société d'Ethnologie Française, Colloque à l'Université de Nantes les 9 et 10 juin 1983)] que "la dimension diachronique est en effet indispensable à qui veut cerner la spécificité de la culture populaire, à travers ses constantes, ses disparitions ou ses transformations" (p 72).

Pour poursuivre les analyses des énoncés de nos prédécesseurs, force est de constater que les indications que nous fournit Hérelle sont tout de même importantes dans la mesure ou elles nous font savoir qu'au début du XXème siècle les rémouleurs s'expriment en français pendant leur jeu et en basque quand ils chantent, et que de plus les chaudronniers, "parlent français ou, pour mieux dire, en leur qualité d'Auvergnats, ils estropient la langue française à la mode du Cantal.

Ces informations en comparaison avec les observations que nous avons pu mener sur le terrain nous permettent de comprendre les modifications quant à l'usage des langues dans les représentations de la culture populaire. Cette analyse de l'usage des langues ne peut cependant faire l'économie de replacer la production des énoncés dans leurs contextes historiques. Nous percevons ici l'importance de l'analyse des relations qu'entretiennent société théâtrale et société réelle.

Les codes auxquels obéissent les personnages se sont modifiés. Le personnage scénique diffère donc du personnage social. Ce personnage social qui a existé dans l'histoire de la société souletine est aujourd'hui ré-inventé. Parce que les acteurs et les organisateurs se refusent à l'idée de voir disparaître ce personnage, ils modifient ses fonctions. Absent dans le déroulement de la visite aux notables, ils sont aujourd'hui indispensables. Ils permettent une communication entre les auteurs des discours et les allocutaires et en particulier les notables. Les rémouleurs peuvent ainsi voir leurs fonctions se développer. Ils deviennent critique à l'égard de certains hommes politiques, complimentent ceux qui insufflent de la vitalité à la culture souletine...

Sans changer de personnage (ils respectent la tradition) les organisateurs des mascarades peuvent ainsi moderniser le contenu des énoncés.

2.2. LA VARIABILITÉ DES ÉNONCÉS DES RÉMOULEURS DANS LE TEMPS

Dans l'ouvrage qu'il publie en 1984 sur la tradition de danse au Pays Basque J. M Guicher présente les versions de P. Etxahun et surtout la version de M. Héguiaphal qui est en réalité la version de son père que ce dernier a donné à Mauléon en tant que rémouleur pour les mascarades de Chéraute en 1898. Selon Guicher, Jean Héguiaphal aurait composé ces textes. Il serait en quelque sorte le compositeur d'une oeuvre qui est devenue comme nous le présenterons ultérieurement une "oeuvre nationale" (J. D Lajoux, 1985, p. 51) puis-

que reprise avec des variantes par les villages dont nous avons les énoncés. Comment peut-on alors expliquer que ce texte n'est subi que de faibles variantes?

Nous pensons que Jean Héguiphaph n'est pas l'auteur de ce texte mais qu'il a permis à son fils Marcellin de le fixer comme premier témoignage. Ainsi donc, Jean Héguiphaph et après lui son fils ont puisé pour leur représentation dans les énoncés de leurs prédécesseurs, en y amenant quelques modifications. Ainsi, Jean Héguiphaph ne serait pas le compositeur des textes des rémouleurs mais l'un de ceux qui ont permis à ce texte d'exister (en lui donnant vie, c'est à dire en l'énonçant) et d'être transcrit à un moment donné (lorsqu'il a donné par oral les énoncés à son fils qui les a lui même fixé par écrit pour sa propre énonciation).

En matière de tradition orale, le chercheur doit se méfier des versions de référence. Comme le note Micheline Galley: "S'agissant de littérature de tradition orale, on le sait, il n'existe pas de version de référence. Toute version est différente des autres, unique, intéressante en soi, puisqu'elle comporte toujours une part d'invention née de l'instant, due aux dispositions personnelles du narrateur et à un concours d'éléments inhérents à la transmission orale." (Micheline Galley, *De l'oral à l'écrit*, in CLO, n°28, 1990, pp. 14-15)

La reprise d'anciens énoncés peuvent reprendre vie une fois recyclés oralement (dans la performance du jeu des mascarades) mais ils ne permettent pas la création. L'important est ici de faire pour apprendre. La reprise d'anciens énoncés transcrits ne permettent pas la transmission orale ni la création. La variabilité des énoncés des rémouleurs (entre deux représentations) est là pour bien montrer la non reproduction à l'identique de ce carnaval populaire. Le canevas de l'histoire reste la même mais les énoncés sont recréés à chaque situation d'énonciation. C'est en participant à des mascarades (comme participant qui accueille) que les Souletins apprennent. Les énoncés peuvent donc être transmis soit par l'institution familiale (le père a conservé dans sa mémoire les énoncés qu'il a composé pour son rôle et les transmet à son fils oralement) soit par l'institution culturelle (en assistant au jeu les Souletins deviennent des allocutaires et peuvent accéder à l'énonciation puis aux énoncés).

Mais la situation change dès que les textes sont écrits par tel ou tel acteur. En effet, un nouvel acteur n'aura plus à accéder au savoir par la transmission orale familiale ou culturelle mais pourra désormais directement accéder aux énoncés par la lecture. Cette lecture n'est plus une énonciation mais bien une simple lecture pour soi. La transcription court-circuite donc les mécanismes de la transmission.

Nous aurions pu analyser les variations entre les différentes versions des énoncés des rémouleurs en prenant par exemple ceux donnés à Barcus en 1995 et ceux donnés par Héguiphaph en 1898. La version souletine aurait été celle donnée par le cahier de Marcellin Héguiphaph remis au Musée Basque de Bayonne, qui a servi à la traduction française que présente J. M Guilcher dans sa recherche. La version de Barcus aurait été donnée par les écrits des énoncés des acteurs de Barcus en 1995. Mais notre recherche en étudiant les rapports qu'entretiennent oralité et écriture aboutit à une conclusion qui interdit ici toute reprise d'énoncés dans leur intégralité. La non transcription conditionne la survie de l'oralité souletine, elle la préserve d'une fixation qui interdirait toute nouvelle création (c'est une conclusion que nous développerons ultérieurement). De plus nous sommes persuadé que c'est la transcription qui a permis aux énoncés des rémouleurs de n'avoir subi que de faibles variations et non une véritable transmission orale qui aurait elle entraîné une véritable recréation des énoncés.

C'est donc pour lutter contre une transcription intégrale des énoncés (qui pourraient alors resservir tels quels dans de nouvelles mascarades) que nous avons décidé de ne présenter ici qu'une infime partie des énoncés.

Agur, jente hunak, ziek aren heben,	Salut! Bonnes gens! Vous êtes donc ici,
Gük aldiz eztakigü solamente nun giren,	Nous par contre nous ne savons seulement pas où nous sommes,
Üskal herrin girela deikie eraiten,	On nous dit que nous sommes au Pays Basque,
Nahi gүнүke jakin Maule nun den.	Nous voudrions savoir où est Mauléon.

La reprise à l'identique (comme pour ces couplets) peut s'expliquer par la transcription des textes. De sorte qu'il est intéressant de se demander si la répétition exacte est caractéristique de la transmission écrite ou de la reproduction orale des textes (nous optons pour la première hypothèse). Nous pensons que les textes des rémouleurs ont subi des modifications de moindre importance du fait qu'ils ont été écrit et transmis de génération en génération à l'inverse des textes des Bohémiens et des chaudronniers qui sont explicitement voué à disparaître après les mascarades.

Les nouvelles générations ont cependant tenté de retrouver les textes anciens (telle fut par exemple la démarche d'acteurs auprès du conservateur du Musée Basque pour retrouver au musée des textes d'anciennes mascarades). La réponse de ce dernier (dictée par la réalité des faits, "il n'existe que très peu de textes anciens en ce qui concerne les chaudronniers et les Bohémiens") permet en quelque sorte la création d'un répertoire nouveau, non conditionné par une littérature traditionnelle.

La question essentielle peut donc se résumer ainsi: sous prétexte de vouloir préserver à tout pris la tradition orale et en l'occurrence ici les énoncés des acteurs, ne risque-t-on pas de réduire les possibilités de création et de favoriser la répétition. Elle mérite d'être posée dans la mesure où les auteurs et les acteurs ont aujourd'hui accès aux travaux ethnologiques et qu'il n'est pas rare que les jeunes qui désirent monter des mascarades décident aussi de se renseigner (par la lecture des ouvrages de référence) sur les analyses qui ont été menées.

La transmission familiale et plus largement villageoise n'est plus le seul accès possible au passé de cette manifestation populaire. Faut-il parfois d'anciens, c'est dans les travaux d'ethnologues que les jeunes puisent alors leurs références. Ces derniers deviennent en quelque sorte des témoignages historiques (comme par exemple l'article de Chaho) et légitiment parfois la reprise de certains personnages. La réapparition de rôles tels que le curé des mascarades de Musculdy en 1996 n'est donc pas pure création mais en quelque sorte reprise d'un personnage qui a été délaissé depuis le XIXème siècle. L'écriture qui a pour fonction le stockage de l'information permet aussi aux jeunes qui décident de monter des mascarades d'obtenir des sources historiques.

L'étude ethnographique du début du XXème siècle devient détentrice d'un passé culturel dont il faut se réclamer pour légitimer les changements. La réapparition de la bohémienne, du curé sont autant de modifications qui sont légitimées par les acteurs eux-mêmes. Ils en veulent pour preuve ces textes ethnographiques qui jouent ainsi le rôle de patrimoine historique. Le rôle de transmission qui était autrefois détenu exclusivement par les anciens est donc ainsi transféré au niveau des anciennes recherches. La transmission orale (le savoir des anciens) devient partenaire d'une transmission écrite (les sources historiques des ethnographies passées). La non transcription de tous les textes par nos prédécesseurs a sans doute amené les auteurs à une plus grande liberté vis à vis de la composition. Sans textes pour comparer, les auteurs étaient obligés de recomposer.

La comparaison des énoncés montre qu'il n'y a pratiquement pas de différences entre la version de M. Héguiaphal, donnée par Jean Héguiaphal et de la version que nous avons recueilli à Barcus en 1995. Entre 1898 et 1995, les textes n'ont pratiquement pas subi de modifications ce qui est significatif de la transmission, ou plutôt des transmissions (orales et écrites) particulières aux connaissances sur cette manifestation culturelle spécifique. Nous pouvons nous demander quel rôle a joué l'écriture de ce texte (et sa transmission écrite –si elle a eu lieu par ce texte écrit– aux futures générations qui ont joué ensuite des mascarades) dans le fait que c'est celui qui a subi le moins de transformation comparé aux autres comme par exemple ceux des chaudronniers.

Montrer que ce texte a été repris de manière quasi identique (et dans la mesure où c'est bien ce texte qui a servi aux auteurs des mascarades postérieures à celle de Héguiaphal) ce serait montrer que c'est la transcription graphique qui est à l'origine de la répétition. Ce serait ainsi aller dans le sens de J. Goody pour qui "la répétition exacte semble beaucoup plus caractéristique de la transmission écrite des oeuvres littéraires que de la reproduction orale des poèmes. (J. Goody, 1979, p. 206).

Mais le déroulement même du jeu introduit l'improvisation. Dans l'épisode où le patron rémouleur renvoie son ouvrier et fait appel à *Pitxu*, l'apprenti insuffle une nécessaire improvisation (création dans l'instant). Cet épisode permet au texte d'être unique à chaque représentation. Loin de reprendre un texte traditionnel (comme c'est le cas pour les rémouleurs) le nouveau personnage qui est introduit par le patron des rémouleurs improvise. *Pitxu* ne possède pas de répertoire traditionnel écrit, en tant que bouffon, il est libre de sa composition dans le cadre du déroulement du jeu. Ce qui est frappant, c'est que seul F. Fourquet fait mention du texte de *Pitxu*. Les autres chercheurs comme par exemple Guilcher ne le mentionnent même pas. Cette différence résulte en fait d'une différence de sources. Alors que Guilcher utilise des textes écrits par son informateur, Fourquet lui utilise des enregistrements magnétiques des moments de l'énonciation. Cette nouvelle méthode d'investigation permet de constater que le jeu des rémouleurs comprend une partie avec *Pitxu*. Nos entretiens avec les auteurs et les acteurs nous ont permis de plus de constater que ces textes étaient improvisés dans l'instant. À la différence de tous les autres acteurs, *Pitxu* ne peut utiliser un texte déjà écrit. Il invente et fait rire. Cette partie du jeu nous permet de constater que le jeu des rémouleurs est à chaque fois différent dans la mesure où l'un des personnages du jeu improvise. La répétition trouve ainsi ses limites.

Le chant des rémouleurs (qui accompagne leur travail pendant leur jeu) permet soit la reprise d'anciens chants, soit la création de nouveaux. Ce chant qui a été composé par Attouli (un poète de Barcus) a été composé par ce dernier pour les mascarades dont il a lui-même tenu le rôle de rémouleur en 1956. Nous constatons encore ici la place des compositions anciennes. Mais ce chant a été différent à Musculdy l'année d'après. Cette partie du jeu peut ainsi permettre la création littéraire suivant un genre différent de celui que les rémouleurs adoptent pour le reste du jeu.

Au cadre formel des vers traditionnels des rémouleurs s'ajoute un genre spécifique. L'auteur est libre du formalisme traditionnel et peut se permettre grâce à une technique de production différente (à la composition sur le timbre traditionnel vient s'ajouter ici une nouvelle composition). Ce chant peut faire partie du répertoire traditionnel des chants de mascarades (c'est le cas du chant de Barcus en 1995), il peut également être écrit pour la circonstance (c'est le cas des mascarades de Musculdy en 1996).

Nous pouvons donc légitimement nous demander si le texte a été réellement composé par Jean Héguiaphal comme le souligne J. M. Guilcher ou si ce texte existait avant 1898.

Cela signifierait alors que le texte que propose M. Héguiaphal est un premier témoignage fixé par écrit mais qu'il ne constitue pas son "acte de naissance". De plus, si J. Héguiaphal était réellement l'auteur de ces textes, cela signifierait qu'il est l'auteur d'une oeuvre "nationale", puisque reprise partout en Soule par les différents villages qui ont monté des mascarades au XXème siècle. J. M. Guilcher note également que M. Héguiaphal a tenu par deux fois le rôle de rémouleur et qu'il a apporté quelques remaniements et compléments au texte de son père. Cela nous informe sur le processus de production de ces textes qui sont élaborés, grâce aux textes traditionnels et aux modifications apportées par certains acteurs qui ont tenu le rôle de rémouleur au XXème siècle.

La comparaison des textes présentés en 1898 et 1995 illustrent que les énoncés ne se reproduisent pas à l'identique et que chaque acteur, chaque village peut (tout en conservant au jeu un canevas qui réside dans le récit d'une histoire, dont les personnages peuvent changer) modifier une partie des énoncés.

La création est tout de même réduite puisque que certains anciens énoncés ont été redonnés. Nous avons donc ici un genre littéraire qui pour se construire fait appel à un corpus de textes traditionnels qui sont réagencés avec des textes nouveaux. Le jeu de Pitxu est ici significatif dans la mesure où il n'est pas fixé par la tradition et qu'il est improvisé. Il contraste avec le genre des rémouleurs, par sa forme, mais aussi par la technique de production à l'origine de l'énonciation (improvisation sans avoir de texte).

La fixation par écrit des énoncés de certains acteurs a pu avoir pour conséquence la fixation et la reproduction à l'identique de ces même énoncés. Cependant, parfois certains villages donnent des énoncés qui diffèrent nettement. C'est le cas par exemple pour les énoncés des mascarades d'Ordarp en 1982 et ceux de Barcus en 1995. La comparaison des couplets qui suivent nous permet d'illustrer les modifications qui affectent les textes. La version du premier quatrain est celle donnée à Ordarp par les mascarades d'Ordarp en 1982. La seconde est la version que donne D. Peaucelle dans sa thèse.

<i>Neskatila eijerra bai zure begitik</i>	Jolie jeune fille, oui, d'après vos yeux
<i>Udūritzen zitatū zirela dendadi,</i>	Il me semble que vous êtes couturière,
<i>Balinbadüzū aixtūr zorrotzū,</i>	Si vous avez besoin de ciseaux affûtés,
<i>Zuri eginen deitzūgū gustian dohainik.</i>	Nous vous le ferons avec plaisir gratuitement.

<i>Neskatila gastia bai zure begitik</i>	Très jeune fille, oui, à votre oeil
<i>Udūri zitadazut zirela dendari,</i>	Il me semble que vous êtes couturière,
<i>Balinbadüzū haxtūr zorrotū beharrik,</i>	Si vous avez des ciseaux à aiguiser,
<i>Zuri eginen deitzūgū gustian dohainik.</i>	Nous vous le ferons de bon coeur gratuitement.

Ainsi: *gastia* devient *eijerra*, *Udūritzen zitatū* devient *Udūri zitadazut*, *aixtūr zorrotzū* devient *haxtūr zorrotū*.

Ce qu'il importe de saisir dans la comparaison de ces énoncés, c'est que les différences sont ici essentiellement orthographiques ou de conjugaison, mais très peu de vocabulaire. La comparaison de ces deux énoncés nous amène à constater que ces modifications s'effectuent selon des modalités particulières qui respectent la forme des énoncés. La comparaison des énoncés concerne les énoncés produits pendant le jeu et pendant les barricades.

Les énoncés sont donc appréhendés comme élément fondamental d'un acte d'énonciation. Il nous faut donc analyser aussi les allocutaires des énoncés. La comparaison des indications de Hérèle avec celles que nous avons effectuées nous permettent de constater que les rémouleurs ont changé d'allocutaires. Ils ne s'adressent plus aux passants mais à certai-

nes personnes qui deviennent des allocutaires "privilégiés". Nous appréhendons mieux de quelle manière le fait de modifier un élément du code de représentation ou de la fonction d'un acteur peut amener une modification quant au contenu même des énoncés, au déroulement de certaines scènes, à l'ordre du cortège.

Au début du siècle ils racontaient des balivernes sur leur métier, des grivoiseries sur les filles. Ils improvisaient des compliments en vers (à n'importe quelle personne qui se trouve sur leur chemin), ils vous offraient aiguiser ce que vous voulez. Selon Léopold Irigaray, les rémouleurs étaient surtout des improvisateurs.

"Tout le long de la route, ils s'approchent des gens (en se tenant le cou) qu'ils rencontrent et leur débitent des compliments en vers improvisés à propos du don qu'on vient de leur faire, car les compliments ne sont qu'une forme de quête, bien entendu. Si les gens ne leur donnent pas d'argent, ils chantent des injures".

Les rémouleurs ne chantent pas de vers pendant la visite aux notables. Ils ne chantent donc pas de vers aux notables. En 1995 ils critiquent des hommes politiques, complimentent ceux qui font vivre la culture souletine, les auteurs de chants, les musiciens (...). Nous constatons que la fonction des rémouleurs peut changer dans le temps. La dimension diachronique permet ainsi de saisir la culture populaire dans ses transformations. De sorte que la fonction qui consiste à jouer le rôle de quêteurs, remplie au début du XXème siècle par les rémouleurs est aujourd'hui attribuée aux "plazain", c'est à dire à ceux qui sont chargé de faire passer le plat qui sert à recueillir les dons des spectateurs.

Nous comprenons mieux ici l'importance de cerner tous les éléments du code de représentation de chaque personnage pour les analyser ensemble. Chaque élément du code de représentation de chaque personnage entretient avec d'autres éléments des relations privilégiées (comme par exemple la relation qu'entretiennent le tablier et l'épisode du repas). Les modifications intervenant au niveau du costume pouvant entraîner des modifications quant au contenu même du jeu (et vice et versa).

La miniaturisation des représentations permet d'analyser le sens des énoncés des différents acteurs avec une préférence pour l'analyse des énoncés des Bohémiens et des chaudronniers. L'analyse ne développe cependant pas l'étude du fonctionnement des couplets (koblak), les techniques de production utilisés par les auteurs, le cadre formel, les relations qu'entretiennent les divers systèmes sémiotiques à l'oeuvre pour chacun des personnages et en particulier pour les rémouleurs. Ainsi, les énoncés demeurent muets dans la mesure où ils sont transcrits. Les enregistrements permettent eux de "simuler la répétition de la représentation" puisque ces énoncés n'ont existé que le temps de leur énonciation. L'écoute de ces enregistrements permet de les appréhender dans la pluralité de leurs langages (même si la gestuelle ne peut être étudié puisque se sont des enregistrements sonores).

Nous mesurons mieux l'importance des choix qui sont à l'oeuvre quant aux méthodes d'observations. Ainsi, l'utilisation d'une caméra pour l'observation des mascarades nous est elle devenue indispensable dès lors que notre analyse souhaitait saisir la pluralité des langages des différents acteurs. L'objet de la recherche induit donc des techniques d'observation. Une telle recherche ne peut pourtant pas faire l'économie d'une réflexion concernant l'influence de ces enregistrements sur la transmission orale traditionnelle. En effet, il était impensable pour les anciens de pouvoir revenir sur l'évènement. Une fois l'énonciation terminée, les énoncés étaient destinés à disparaître.

La vidéo comme l'écriture permettent de revenir sur l'évènement. L'observation est donc conditionnée par des choix quant aux techniques d'observations. La photographie par exemple, permet de saisir des images mais n'est pas capable de restituer le contenu des énon-

cés, de la musique qui les accompagnait. Le magnétophone ne permet pas de saisir la gestuelle des acteurs (...). L'observation découle également d'un questionnement quant à notre position pendant le déroulement de la représentation (où nous placer pour mieux rendre compte?). Tous ces choix nous ont en réalité révélé le conditionnement des observations.

La composition des textes du jeu des rémouleurs reprennent une partie des textes traditionnels, cependant les auteurs peuvent à loisir réarranger les énoncés. Ils utilisent de plus la structure du jeu pour réactualiser le texte (le jeu de Pitxu). La reproduction à l'identique que laisserait apparaître une rapide comparaison des textes est donc infirmée par notre analyse. La variabilité des énoncés est à l'oeuvre dans l'ensemble des genres littéraires des mascarades. Non seulement les énoncés changent d'une année sur l'autre (d'un village à l'autre) mais ils changent aussi d'une représentation à l'autre (d'un dimanche à l'autre). C'est généralement l'histoire du jeu qui reste sensiblement la même.

Pour le jeu des hongreurs, nous avons bien eu accès aux écrits (les énoncés des hongreurs ont été écrit par les acteurs de 1984 manuscrits puis dactylographiés), ce qui montre bien que la tentation de la transcription est partagée par une partie de la population qui voit dans cette transcription un moyen de lutter contre l'oubli). C'est en quelque sorte le jeu lui-même (comme pour le jeu des rémouleurs) qui induit la création. C'est lui qui initie aussi chez d'autres acteurs l'improvisation (en communiquant avec eux il les oblige à s'éloigner des énoncés traditionnels, à créer. Mais Pitxu n'est pas le seul à pouvoir improviser. Parfois, certains habitants possèdent plus que d'autres des aptitudes à l'improvisation. L'acteur qui tient le rôle de hongreur en 1996 en est un exemple frappant. La communication avec le public passe d'autant mieux si les acteurs se permettent de prendre à parti le public en s'adressant à tel ou tel spectateur directement. De plus, de dimanche en dimanche, les acteurs ont l'occasion de se familiariser avec leurs rôles. Ils connaissent de mieux en mieux leurs énoncés. La motivation de l'acteur est conditionnée par le contexte de l'énonciation. Certains acteurs se servent du public pour construire leur improvisation.

Mais dès que l'écriture fait son apparition, l'improvisation est réduite. C'est souvent le cas lorsque l'acteur n'est pas l'auteur des énoncés. Ce dernier (par sa non capacité à composer des énoncés, souvent en raison de sa faible connaissance de la langue) est obligé de suivre les énoncés écrits puisqu'il ne maîtrise pas assez la langue pour improviser. La maîtrise de la langue devient la condition de l'improvisation. Le hongreur de 1996 est d'autant plus à l'aise qu'il peut puiser pour son improvisation dans plusieurs langues (le souletin, le batua, l'espagnol, le français, le béarnais). En ayant en main (dans son livre de compte) l'ensemble des énoncés, Kabane a pour sa part une improvisation réduite. Cette limitation est aussi fonction du jeu lui-même. Kabane doit lire le testament de Pitxu. Or ce testament est par nature un document écrit. Il est donc normal de voir apparaître un texte qui sert de support de lecture. L'énonciation devient un simple exercice de lecture à haute voix devant un public.

2.3. DE L'ÉCRITURE À L'ÉNONCIATION

L'écriture n'est pas le but ultime des auteurs des énoncés que ce soit les auteurs des énoncés des rémouleurs, des hongreurs, des Bohémiens ou des chaudronniers, ou encore pour l'auteur du chant du jeu des rémouleurs ou du chant final. C'est une première étape qui donne la base à l'énonciation.

"Écrire est un premier acte dont le but ne se révèle que par le second qu'il implique le plus souvent, lire, et il y a bien des types de lecture". (Florence Dupont, *L'Invention de la Littérature, La découverte*, 1994, p. 13).

Les écrits sont toujours destinés à un public. Les rémouleurs s'adressent à des habitants, à des commerçants, à des personnalités politiques, à des prêtres, à des acteurs de la vie culturelle. Les Bohémiens s'adressent aux habitants du village qui montent les mascarades, aux habitants des villages visités, aux habitants dans leur ensemble, mais aussi à telle ou telle personne en particulier. Les chaudronniers s'adressent à un même public, à une population locale qui maîtrise la langue basque et qui est la seule à pouvoir comprendre le contenu des énoncés (par exemple les anecdotes du village). Les mascarades ne deviennent de la littérature que parce qu'elles permettent aux textes d'être énoncés. "Il n'y a de la littérature que là où existe, en horizon d'attente, une institution littéraire". (Florence Dupont, op. cit, p. 14).

Le carnaval souletin est une institution littéraire, puisqu'il permet aux textes de se constituer comme littéraires. Les mascarades instaurent un contrat social entre l'auteur (le scripteur) et l'acteur (le lecteur). Les textes ne sont pas énoncés de la même manière, chaque genre possède une énonciation spécifique. Les rémouleurs chantent des quatrains monorimes, les hongreurs improvisent sur un canevas commun à tous les jeux, Kabana lit solennellement le testament de Pitxu et dialogue avec ses ouvriers sous la forme du jeu de question / réponse.

Les textes que nous nous sommes proposés d'étudier sont inachevés, sans sujet d'énonciation. C'est pourquoi nous nous attachons à comprendre les énoncés dans leur production et dans leur réception, parce qu'en tant qu'écrits, ils sont des oeuvres mortes. L'acteur des mascarades s'approprie les énoncés selon les cadres formels de la tradition (selon les règles que lui indique la rhétorique du texte, ici et maintenant pour reprendre l'expression de F. Dupont).

La littérature écrite dans les livres n'est donc pas la seule littérature. Les énoncés des mascarades sont aussi de la littérature dans la mesure où ces textes sont écrits pour être lus et mettent le lecteur (l'acteur) "en situation d'être le sujet de l'énonciation, et non l'instrument d'une oralisation. Le lecteur devenant le père de l'écrit lu est capable de le défendre, de le commenter, il a la maîtrise de la langue qui le produit, et donc de son sens". (F. Dupont, idem, p. 16).

Les textes des mascarades comme les textes des Anciens sont illisibles pour une lecture telle que nous pouvons la pratiquer. Les textes écrits (comme par exemple les textes donnés par M. Peaucelle dans sa thèse) ne sont que le témoignage d'une énonciation orale qui lui échappe. La méthode suivie par F. Dupont pour analyser les pratiques d'oralité nous servira ici pour mieux appréhender les pratiques d'oralité des mascarades. Le chant de l'aède homérique peut être comparé aux jeux des acteurs.

Chaque jeu est une performance unique et singulière, un évènement, dont la réalisation tient seulement à la compétence des acteurs. Cet évènement est organisé autour d'un acte de parole, une énonciation qui constitue le temps de vie de l'énoncé. Le "sens pragmatique" est obtenu en restituant l'énonciation, le "sens sémantique" est obtenu en analysant les énoncés qui sont traités comme des textes. Le sens pragmatique est toujours socialisé et présuppose toujours une situation d'énonciation précise, définie dans le temps et dans l'espace.

L'oralité impose un usage contextualisé de la langue. Les rémouleurs ne chantent pas les chants n'importe où et à n'importe qui! Ils chantent dans un temps prédéfini et réglé par la tradition (à la fin de chaque barricade, le matin, à chaque intermède de jeu l'après-midi, pendant le jeu des rémouleurs) et dans un espace spécifique (devant les maisons, les commerces, les édifices publics..., pendant les barricades, dans l'espace scénique pendant le jeu).

Mais la tradition et les situations d'énonciations peuvent changer. Alors que ceux du début du siècle improvisaient des chants aux passants et s'adressaient à qui ils voulaient sur

la route et donc quand ils le souhaitaient, ceux d'aujourd'hui ne s'adressent plus qu'à certains allocutaires prédéfinis et à des moments précis (la fin des barricades). Force est de constater que le rituel ne se répète pas à l'identique mais qu'au contraire il se modifie à chaque représentation puisque chaque représentation est une performance unique. Mais bien plus qu'une simple modification des situations d'énonciations, c'est tout le personnage qui s'est *transformé*.

Les anciens étaient à la fois auteurs, compositeurs et interprètes. Ils avaient cette capacité d'improviser dans l'instant des couplets (quatrains monorimes isosyllabiques -7+6-). Ils étaient donc des "koblakari", c'est-à-dire des hommes capables de fabriquer des couplets (une strophe dans son ensemble). Ils avaient la capacité de fabriquer dans l'instant, un récit en fonction d'un cadre formel, d'une technique de production et d'un mode d'énonciation préétabli.

Rares sont ceux qui aujourd'hui sont capables de composer eux-mêmes des chants. Le rémouleur du début du XX^{ème} siècle a laissé sa place à des compositeurs (les auteurs) et à des exécutants (les acteurs). Les acteurs sont donc devenus des interprètes le temps de la performance. Les auteurs le temps de la préparation deviennent des poètes. Telle est peut-être la plus importante des modifications des mascarades, depuis le XX^{ème} siècle, qui tient dans une dissociation entre l'auteur et l'acteur, ce dernier ne devenant que l'interprète des énoncés.

Le délai qu'instaure l'écriture entre la composition et l'énonciation permet d'illustrer de quelle manière l'écriture peut modifier la nature même de la communication orale et en particulier ici les énoncés des rémouleurs (mais aussi des Bohémiens et des chaudronniers, qui sont eux aussi écrits avant d'être énoncés).

L'écriture (en donnant la possibilité aux compositeurs d'analyser, de disséquer et de recomposer la parole) a un effet sur la forme et le contenu de la parole. Le caractère formel de la métrique, le découpage des couplets en quatrains montrent que ces textes font partie de la poésie écrite. En permettant à l'auteur de "travailler" le texte, au niveau de la forme, du style, de la syntaxe, l'écriture influence la langue parlée (chantée). Nous rejoignons ici les vues de Jack Goody pour qui "l'écriture est génératrice d'une conscience plus grande des formes et de la formalisation. Elle transforme le langage parlé: elle en extrait et abstrait les éléments constitutifs, elle permet de procéder à des examens *rétrospectifs*". (Jack Goody, 1979, p. 221).

L'écriture permet l'appropriation d'un savoir décontextualisé. L'énonciation elle, recontextualise l'écrit. Les textes des mascarades sont donc à la recherche d'une énonciation afin que leur "sens sémantique soit investi par un sens pragmatique en embrayant sur une relation entre auteur et acteur, socialement définie dans le temps et l'espace". (F. Dupont, p. 20).

Les couplets des rémouleurs ne sont pas destinés à être relus, à être analysés, ils sont destinés à être chantés dans une situation d'énonciation spécifique. Ils ne doivent exister que le temps de l'énonciation. Après, ils entrent au tombeau, en tant qu'œuvres mortes, ils ne parlent plus, ils ne sont là que pour rappeler l'évènement (la rencontre des chanteurs avec leur public à un moment donné). Ils ne sont donc destinés à être retenus que par les allocutaires des chants, mais ces derniers n'ont pas besoin de les écrire pour s'en souvenir. L'oubli des couplets peut aussi être volontaire. S'il tournait en dérision l'allocutaire, ce dernier n'aurait aucune raison de reparler de ce souvenir. Il s'en souvient, mais ce n'est pas quelque chose qui est à dire à quelqu'un qui n'était pas présent à l'évènement. Parfois même les habitants préféreraient oublier.

"Cet oubli du dit n'est pas l'effet d'une insuffisance de mémoire, d'une technique qui manquerait pour enregistrer ces dits, comme l'écriture; c'est que l'écriture, qui est archivage, n'enregistrerait que du vide, elle est incompatible avec un savoir circonstanciel qui ne peut pas se construire par accumulation dans une achronie et une atopie. Chaque vérité nouvelle, chantée ce soir là par un

aède est hétérogène à toutes les autres, celle qu'il a chanté hier, celle qu'il chantera demain ou que chantent les autres aèdes. Car chacune s'adresse à un public particulier, dans une circonstance particulière, et donc chacune est un parcours dans l'Être, unique et toujours recommencé" (F. Dupont, p. 23).

La démarche ne consiste donc pas à lire les textes des mascarades (ils n'étaient pas destinés à cela) mais bien plus, à tenter de reconstruire l'évènement (les mascarades) pour en retrouver le sens pragmatique. La tentation est pourtant grande de métamorphoser une parole évènement en un texte monument. Les ethnologues sont passés maîtres dans ce domaine. Pour chercher à analyser le sens sémantique des énoncés, ils transcrivent les énoncés qui deviennent des textes même si ces textes sortis de leurs situations d'énonciation sont vides de sens (c'est le cas de la transcription de M. Peaucelle mais aussi de Guilcher qui demande à M. Héguiphall ses cahiers qui contiennent les énoncés des mascarades où il a participé).

La recherche doit donc tenter de reconstituer l'évènement rituel en l'insérant dans son déroulement. L'énoncé est vide de tout contenu sémantique isolable du contexte. Les textes que nous présentent les différents auteurs (de Guilcher à Peaucelle) sont "illisibles car l'évènement, c'est-à-dire l'énonciation, n'est pas conservé et le lecteur n'a accès qu'à l'énoncé". (F. Dupont, p. 55).

L'énoncé n'a donc d'importance que pour les allocutaires. C'est ce qui explique l'attitude de quelque peu hostile des habitants qui voient d'un mauvais oeil la présence d'étrangers pendant les barricades puisque les couplets ne leur sont pas destinés. Pour que l'évènement se réalise, seule la présence des acteurs et des allocutaires est nécessaire. C'est ce qui explique aussi la disparition des anciens énoncés. Ce n'est en effet pas la peine, de garder des textes puisque pour les prochaines mascarades, il faudra changer les énoncés. C'est donc dans cette littérature de circonstance que les mascarades puisent leur potentiel de changement et non dans des textes anciens qui sont repris et qui sont devenus des textes traditionnels.

Nous percevons ici de quelle manière la transcription peut être un frein à la création. Pour les auteurs, puisque les textes anciens ont été écrits et conservés, il n'est pas besoin d'en recomposer d'autres. Ce recours à la transcription limite donc la création et limite les potentialités de changements contenues dans le genre littéraire. D'un texte écrit pour être donné à tel moment devant telle personne se substitue un texte qui a déjà été écrit pour d'autres mascarades et qui sera redonné sans modification de contenu ni de forme. Seule la beauté de la voix des chanteurs retiendra alors l'attention. Le dire sera ainsi valorisé vis-à-vis du dit. L'allocutaire qui reçoit ainsi un couplet traditionnel n'est plus véritablement le sujet. Il peut s'adresser à n'importe qui. Ce n'est pas l'allocutaire en tant que M. Untel qui est visé, mais sa profession où sa position sociale en général. L'effet sur l'allocutaire n'est pas le même et sa capacité à se souvenir de cet évènement sera d'autant plus faible que le contenu sera éloigné de sa personne.

C'est peut-être quelque chose du même ordre qui a été à l'oeuvre pour les textes des Bohémiens et des chaudronniers. Les auteurs dans les années 1980 ayant constaté la baisse d'intérêt des énoncés de la part du public, ont décidé de modifier le contenu des énoncés. Les auteurs se sont ainsi attachés à parler des préoccupations des villageois (au niveau économique, politique, culturel,...). L'objectif est clair: pour que le public écoute, les énoncés vont parler des allocutaires. C'est parce qu'on parle d'eux dans les mascarades que les gens se pressent pour écouter. D'ailleurs certains habitants se contentent d'écouter les préches des chaudronniers puisque c'est selon eux le moment où les visiteurs vont parler d'eux.

Le contenu peut donc être modifié en fonction d'une transformation de la communication entre les acteurs et le public. Les acteurs changent le contenu des énoncés pour renouer une communication avec le public. Cela se vérifie lorsque les acteurs s'adressent directement au public pour savoir s'il entend.

*Entzuten duziegü?** Est-ce que vous nous entendez?

Le souci de communiquer est donc toujours présent au niveau du contenu. L'esprit des mascarades est respecté dans la mesure où chaque énoncé n'est pas réutilisable ailleurs. A Barcus, les acteurs de Musculdy ne vont pas dire la même chose qu'à Sainte Engrâce. C'est ce qui explique la variabilité des énoncés. C'est parce que les énoncés sont écrits pour tel et tel village, pour telle ou telle personne qu'ils sont uniques. L'auteur et l'acteur (comme l'aède) exploitent les particularismes de son auditoire. Les actes de parole ne valent que pour la situation de l'énonciation et ne sont donc pas destinés à être conservés. C'est la peur de la disparition de la tradition orale dans son ensemble qui légitimerait une transcription de ces textes.

Faut-il donc les écrire même si cette transcription ne permet pas une lecture, puisque ces textes sont pour nous illisibles! A quoi pourraient bien servir ces textes embaumés dans la bibliothèque du Musée Basque si ce n'est représenté un monde englouti et à jamais perdu.

La transcription des énoncés serait en quelque sorte l'annonce de sa mort prochaine. L'origine de telles démarches (archivages, transcriptions) réside dans l'espoir d'une réutilisation de ces textes, qui peuvent toujours servir. Les textes des mascarades ne retrouveront en fait leur valeur que totalement recomposés, recréés dans l'instant de la performance.

Point de salut donc pour les textes hors des mascarades. En tentant de conserver une tradition orale le chercheur risque de la fixer, de limiter la création en faisant de ses transcriptions des oeuvres nationales. C'est donc en se rendant à l'écriture que les mascarades peuvent mourir. La seule chance de survie est dans le recyclage de ces écrits par les mascarades qui libèreront leur énergie potentielle lors de la performance orale. L'écrit, c'est donc la mise au tombeau de cette forme de théâtre populaire.

2. 4. DE L'ÉVÉNEMENT AU TOMBEAU

L'étude du contenu du corpus (sens sémantique) ne peut donc se faire qu'après avoir (comme nous venons de le faire), analysé le sens pragmatique. Il faut pourtant avoir conscience du risque de transcrire ces énoncés. Depuis le début du XXème siècle, les cultures de tradition orale (comme la culture souletine) n'ont d'autre alternative que de se "rendre à l'écriture ou mourir" (F. Dupont, p 289).

La difficulté de l'entreprise ethnologique réside justement dans le compte rendu par écrit d'une tradition orale. Elle ne peut pourtant pas éviter de se questionner quant à son rôle dans la transcription des énoncés. N'existe-t-il pas un risque de fixer par écrit des événements qui ne prennent vie que par l'énonciation. Les ethnologues n'ont-ils pas assez d'exemples d'ethnocides par transcription! Ne faudrait-il pas rechercher des enseignements dans le passé des autres cultures où comme le note si bien F. Dupont, "dès que les textes autrefois composés oralement ont été fixés par écrit, les chanteurs ont cessé d'improviser et les fêtes où se faisait cette improvisation ont disparu" (idem, p 284).

* L'expression correcte est "Entzuten gitüzüe?" (Note de l'ed.).

Le danger est d'autant plus présent que nous nous sommes nous-même perdu dans ce mirage de la transcription. Notre D. E. A, en est l'exemple. En voulant rendre compte de l'évènement nous n'avons réussi qu'à le refermer dans sa tombe. Notre seule excuse est d'avoir souhaité à ces énoncés un recyclage oral. Le chercheur se retrouverait donc ainsi en face d'un reste d'évènement. Il met donc au centre de sa recherche des mots qui n'ont plus de vie et c'est à lui de les faire renaître par l'analyse sémantique.

L'ethnologue (pour qui tout ne doit être que transcription et analyse sémantique) serait-il un fossoyeur de la tradition orale? C'est bien le point de vue de F. Dupont pour qui "la volonté de préserver une culture minoritaire en la fixant et en l'enseignant revient à la tuer et à la momifier" (F. Dupont, p. 104). Le rôle de l'ethnologue est-il auprès des responsables du patrimoine souletin qui tente de se substituer aux transmissions traditionnelles. La maison du patrimoine de Mauléon serait alors ce lieu d'une transmission nouvelle, qui permettrait aux Souletins de venir puiser une inspiration. Les travaux de collectage et d'archivage du chant souletin ne sont-ils pas déjà l'expression de cette nouvelle transmission!

Qui donc parmi les Souletins est venu à l'association Sù Azia de la maison du patrimoine pour écouter ces chants, ces restes d'évènements? Notre recherche a-t-elle cette prétention de se substituer aux mécanismes traditionnels de transmission? Certes pas, au contraire elle veut essayer de dégager l'influence néfaste qu'elle peut avoir sur la culture populaire souletine. Ces travaux ont-ils permis le recyclage oral des enregistrements en d'autres termes, ces enregistrements ont-ils été réintroduit au niveau culturel par des institutions sociales?

Cette expérience doit nous suffire à nous convaincre que la culture populaire est vivante, qu'elle vit et qu'elle meurt en fonction des mécanismes de transmission traditionnels. Il ya entre la vie du groupe et la culture populaire une "relation de type écologique: ils sont en symbiose, et il suffit qu'un élément apparaisse ou disparaisse dans la niche culturelle du groupe pour qu'une culture soit anéantie" (F. Dupont, p 104).

Il faut donc se méfier des bonnes intentions des chercheurs, qui au nom d'une transmission nouvelle interdisent toute nouvelle transmission. En voulant conserver une tradition orale, il est possible de la faire disparaître.

L'exemple du flamenco n'est-il pas là pour illustrer les tentatives d'échecs de ceux qui au nom du flamenco, l'ont transformé en modèles fixes et qui ont interdit toute transmission orale et en ont fait un art de conservatoire! Le salut de la tradition orale n'est donc pas à rechercher dans une transcription puisque l'écriture qui modélise, théorise, historicise fait perdre l'esprit des mascarades. A force de vouloir préserver, l'ethnologue détruit, en fixant il momifie. "La fixité, la raideur, l'enfermement ne sont pas causés par la tradition, mais au contraire par l'enregistrement, la transcription". (F. Dupont, p. 59)

Ce qui menace les mascarades c'est leur transformation en spectacle. La survie doit passer par l'improvisation, la création et non par la reprise de textes fixés par écrit. Le risque d'une transformation en spectacle est bien réelle. L'exemple du flamenco est assez frappant pour être ici présenté.

"Le chanteur ne cherchait pas à plaire, il avait avec son public des relations de reconnaissance réciproque, c'est-à-dire d'amour et de complicité au sein d'une petite unité sociale: la famille ou le quartier. Arraché à la fiesta gitane, récupéré par les honnêtes gens et devenu une forme de théâtre, le flamenco perd l'enthousiasme, le duende, un récit n'est plus une fête aléatoire, mais se réduit à n'être que l'exécution technique de formes fixes, rythmes et paroles. Les chanteurs s'exhibent dans les festivals ou des concours. Les théoriciens s'en mêlent, font l'histoire du flamenco, reconstituent une poétique des coplas, recueillent les textes de peur qu'ils se perdent et constituent des anthologies discographiques. La conservation monumentale se substitue à la transmis-

sion orale, tue une seconde fois, après les festivals et les concours, les capacités d'improvisation des chanteurs puisque cette improvisation était au cœur de leur mémoire" (F. Dupont, *idem*).

Le risque est du même ordre pour les mascarades. Cette transformation s'effectue de deux manières, d'une part avec la théâtralisation des mascarades pour les représentations au Pays Basque Sud, d'autre part, en raison de la reprise de chants de mascarades dans des concours de chants. Les mascarades en s'exportant au Pays Basque Sud perdent leur âme. La relation au public n'est plus la même. Ici, c'est le dire qui prime sur le dit. L'important pour les rémouleurs réside dans leur capacité à produire de beaux chants. Il doit plaire alors qu'en Soule, il entretient avec le public des relations de reconnaissance mutuelle. N'assiste-t-on pas ici à un passage d'une culture de création à une culture de modélisation (les acteurs réduisent l'improvisation et les textes ce qui empêche la création).

Les mascarades d'un carnaval populaire rural deviennent une représentation théâtrale urbaine, le théâtre souletin est devenu un théâtre national. La culture populaire est ainsi promise à devenir la culture du Pays Basque, de la nation basque, du futur Etat basque. Les mascarades deviennent le théâtre de tous les Basques, du Peuple Basque dans son ensemble. Le public des mascarades, les allocutaires ne doivent plus être les Souletins mais le peuple basque dans son ensemble, c'est ce qui légitime les représentations au Pays Basque sud.

Au début du XX^{ème} siècle, chaque village mettait en scène ses différences pour bien délimiter son territoire, la maison, le quartier, le village, telle partie de la province. Les danses, les chants, les pratiques culturelles étaient donc l'occasion de confrontations et de compétition entre villages où l'honneur était en jeu. Les habitants étaient de tel village et de tel quartier avant d'être souletins.

Mais les idées du mouvement basque ont modifié cette situation. Au mouvement centripète où chaque village affirme son identité s'est développé un mouvement centripète qui crée une communauté basque à partir d'institutions communes à tous les basques. Le Pays Basque du Sud (c'est particulièrement le rôle du département de la culture du gouvernement autonome) invite donc tous les basques à participer à une culture unifiée. L'unification de la langue basque est à ce titre exemplaire. Les mouvements basques, fabriquent une culture basque identitaire, théorique, monumentale, abstraite, sorte de plus grand dénominateur commun de tout le peuple basque. Il n'est donc pas surprenant de retrouver les mascarades sur la liste des pratiques culturelles qui constituent l'identité basque.

C'est ce qui légitime les représentations au Pays Basque Sud, en tant que théâtre basque, les mascarades ont le droit de représentation dans tout le Pays Basque. Les chants des mascarades trouvent aussi une place dans les festivals de chants. "Les festivals et les concours ont pour fonction d'opérer la sélection et la synthèse des formes culturelles" (F. Dupont) considérées comme constitutives de la culture basque. C'est à ce titre que les chants des mascarades peuvent être donnés. Le risque de fixation des écrits provient donc aussi de la culture de festivals puisque cette dernière est "une étape décisive dans le processus de fixation de textes canoniques et d'invention des auteurs" (F. Dupont, p. 73). La réception du chant par le public est cependant modifiée. Le public devient spectateur. Il ne voit plus dans les chanteurs qui chantent des rémouleurs en train de chanter en effectuant leur travail (contexte du chant dans les mascarades). L'auteur-compositeur-interprète (en l'occurrence Attuli de Barcus qui a donné le chant pour les mascarades de Barcus en 1956) laisse la place aux chanteurs qui interprètent son texte. Le risque, c'est de voir des chants de mascarades décontextualisés puis recontextualisés dans le concours de chant. Les mascarades seraient alors pour le chant le lieu de son énonciation fictive et le concours le lieu de son énonciation réelle. Le festival accueille un énoncé, produit préalablement hors de ce

contexte énonciatif; cet énoncé porte en effet les marques d'une autre énonciation, fictive, le jeu dans les mascarades de 1956.

Pour F. Dupont, "seule l'énonciation fictive est adéquate à l'énoncé, l'énonciation réelle doit donc être définie institutionnellement, afin de proposer une réception de cet énoncé adéquate. Pour nous là est la rupture historique entre énoncé et énonciation, et non entre oralité et écriture". (idem, p. 67)

Cette dichotomie entre énonciation réelle et fictive peut permettre de tracer les limites entre culture populaire (les mascarades) et culture institutionnelle (les festivals). Avec le concours ou le festival de chant, il y a disjonction entre l'énoncé et l'énonciation, ce n'est plus le chant qui est le centre de la performance mais bien l'auteur. C'est ce qui explique les hommages rendus sous forme de festivals par les chanteurs souletins (par exemple à Battitte Arabarco à Chéraute en décembre 1996). Les chanteurs se détachent du chant qu'ils énoncent, ils en sont de simples interprètes.

"Ainsi, le poème devient le centre de la performance et non plus l'homme le disant et formant un tout inséparable avec le poème lui-même." (F. Dupont, p. 75)

Dans la mesure où le chant reste dans l'énonciation fictive (pour le public qui assiste au festival mais qui a aussi assisté aux mascarades et donc au recyclage oral de ces énoncés) il demeure un chant mais un chant "théorique" (F. Dupont, p. 81)

L'auteur du chant (par exemple Attuli par la reprise du chant par les rémouleurs à un festival) devient une figure emblématique de la culture souletine. En assistant à ces festivals, le public se construit une identité de souletin, il s'identifie aux chants et ses chants s'identifient à l'être basque. C'est le même processus qui est à l'oeuvre pour les mascarades, en participant, l'acteur se construit à travers la langue (c'est surtout vrai pour les rémouleurs, les Bohémiens et les chaudronniers) son identité de souletin.

Certes, une relation de pouvoir s'est instaurée entre la langue française (écrite) et la langue basque (orale). Il serait pourtant utopique de vouloir lutter contre la langue française en transcrivant l'ensemble de la tradition orale basque. Nous avons en effet vu de quelle manière une transcription pouvait détruire une culture.

Toute étude qui s'attache à étudier l'oralité souletine doit pouvoir dégager l'importance des situations d'énonciation et l'aspect négatif de la transcription. Ce n'est donc pas en transcrivant les énoncés des mascarades que la transmission se fera. L'ethnologue doit ici percevoir son inutilité (en tant que nouveau moyen de transmission) et laisser faire les mécanismes traditionnels. Les mascarades n'ont pas attendu les chercheurs pour exister. Elles n'ont pas non plus disparues en raison de la non transcription. C'est au contraire la transcription qui tue les mascarades. Notre recherche ne veut donc, en aucun cas, court-circuiter les mécanismes de la transmission en devenant la référence écrite nécessaire à toute nouvelle représentation.

De plus, les mécanismes de transmission peuvent eux aussi se modifier. Ainsi, ce ne sont peut-être plus les anciens du village qui vont être consultés mais les acteurs des dernières mascarades. A la compétition entre villages succède le temps de la coopération inter-villageoise. Il se crée donc un système de communication entre les villages qui montent des mascarades non seulement par le parcours, mais aussi pour l'organisation. Ainsi, un costume peut être utilisé par plusieurs acteurs de villages différents comme ce fut le cas du costume du Monsieur en 1995 et 1996.

La tradition orale, en se refusant de garder les écrits, oblige la création de nouveaux énoncés, elle favorise les improvisations, comme une garantie contre la répétition, la fixation

et la mort. Pour pouvoir faire, il faut d'abord voir et écouter. C'est dans la participation en tant qu'allocutaire que s'acquiert la compétence. Pour pouvoir savoir comment les couplets (koblak) fonctionnent, rien ne vaut d'avoir été l'allocutaire privilégié des rémouleurs. C'est en étant l'objet de la critique que l'allocutaire s'aperçoit que ces koblak ne sont pas que pure forme!

Pour les Souletins, les mascarades ne s'expliquent pas, elles se vivent. De sorte que c'est par la pratique que s'acquiert la compétence. C'est en chantant que les rémouleurs apprennent le chant, c'est en écrivant des couplets que l'auteur devient "koblakari", c'est en dansant que les jeunes deviennent "aintzindariak". Ce n'est pas en étudiant le cadre formel des couplets que l'on peut devenir "koblakari"!

Les mascarades sont donc pour ceux qui y participent un véritable rite d'initiation à la culture souletine. Elles permettent d'accéder à l'être basque. Autrefois rite de passage qui permettait aux jeunes garçons (au début du XX^{ème} siècle, seuls les jeunes hommes non mariés pouvaient participer aux mascarades) d'obtenir une identité sociale, ce carnaval populaire est devenu pour l'ensemble de la population (des jeunes filles participent, mais aussi des hommes mariés) un rite qui engendre une identité culturelle. Participer aux mascarades c'est se sentir souletin, solidaire des traditions. Le problème qui surgit alors est celui de la langue. Participer aux mascarades, c'est aussi pour les acteurs (et surtout pour ceux qui ne parlent pas le basque) l'occasion de prendre conscience de ce qu'ils sont c'est-à-dire des souletins qui ne parlent plus leur langue. C'est cette prise de conscience qui peut permettre de voir dans cette institution culturelle un moyen de reconquête culturelle. Les mascarades sont donc un rite de formation qui permettent une continuité des mécanismes de transmission.

Les auteurs doivent donc parfois (s'ils ne savent pas composer les énoncés) suivre un apprentissage formel, il doivent pouvoir composer des couplets dans une langue particulière propre au genre, écrire des prêches (perediküak), fabriquer des chants (...). L'intérêt de ce rituel réside dans la mise en présence de ceux qui savent (les initiés qui ont déjà tenu le rôle ou qui savent composer des couplets "koblak") et de ceux qui doivent apprendre. Pour que la transmission s'effectue, il ne faut donc pas toujours avoir recours aux textes traditionnels puisqu'ils ne permettent pas d'apprendre en faisant. Ce n'est pas en chantant des vers anciens que les jeunes apprennent à composer mais en créant de nouveaux qui s'inspirent des anciens (dans la forme...).

Il est donc déjà possible de faire une différence entre les villages qui réutilisent souvent les textes traditionnels et ceux qui créent de nombreux énoncés. Cette distinction correspond aussi à la situation linguistique: un village qui connaît des problèmes de débasquisation fait beaucoup plus appel aux écrits anciens que les villages bascophones qui eux ont un potentiel de création beaucoup plus important.

Faute de créer de nouveaux énoncés, les textes anciens sont appelés à l'aide. Ils ne viennent qu'illustrer le manque de création. Nous trouvons pour les barricades, des anciens couplets déjà utilisés pour les dernières mascarades jouées, pour le jeu des rémouleurs, des chants anciens déjà interprétés par l'acteur auteur et qui sont repris et interprétés par des acteurs qui sont des interprètes. La coopération entre villages devient nécessaire dans la mesure où le village qui organise ne possède plus de créateurs de chants. Il est donc fait appel à un jeune d'un autre village pour composer le chant final. Les mascarades ne sont donc un rite initiatique que si elles permettent aux acteurs de se former à la composition et à la création de nouveaux énoncés (comme par exemple les couplets des rémouleurs, les prêches des chaudronniers...).

Monter des mascarades c'est donc permettre de réactiver les mécanismes traditionnels de transmission culturelle, c'est amener les habitants à communiquer entre eux; entre les initiés (les anciens qui ont monté des mascarades, soit d'une ancienne génération dans le village, soit des anciens acteurs dans d'autres villages) et ceux qui par leur participation rituelle le deviendront. Nous pouvons constater de quelle manière l'écriture fait son apparition pour faire oublier la non capacité des jeunes à créer de nouveaux énoncés

3. LE CONTENU DES MASCARADES

3.1. UNE LITTÉRATURE SATIRIQUE, LAUDATIVE ET D'ACTUALITÉ

3.1.1. Les couplets des rémouleurs: des poèmes critiques

Ces chants se présentent toujours sous la forme de quatrains monorimes, isosyllabiques.

La technique de production se caractérise par la production de vers nouveaux sur un air ancien. Les "agents transmetteurs" utilisent ainsi un air ancien pour faire passer des messages qui sont actualisés à chaque nouvelle mascarade.

Les koblak (c'est ainsi que sont désignés par les souletins ces quatrains) s'inscrivent ainsi dans le discours oral de la société basque. Ils s'insèrent dans une catégorie spécifique de discours, la littérature orale souletine. Les rémouleurs composent des vers nouveaux sur un air ancien ce qui indique qu'ils utilisent une *technique de composition sur timbre* (nous entendrons ici par timbre "tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson" Patrice Coirsult, in D. Laborde, p. 118). De plus, la composition de versets "koblak" est tout comme l'improvisation de bertsu un "savoir faire, qui permet la production ad finitum de chansons par l'invention de textes nouveaux sur un air préexistant". (D. Laborde, p. 124).

Cependant, ce savoir faire est fonction de normes qui fixent les circonstances dans lesquelles peut être actualisée cette littérature orale. Nous nous attachons ici à comprendre le fonctionnement social de la littérature orale. Ces normes comportent ainsi un système de règles et d'interdits auxquels est soumise la performance des couplets "koblak".

Les couplets "koblak" sont donnés pendant les barricades, à la fin des danses des danseurs de devant "*aintzindariak*" et après les danses des hongreurs, Bohémiens et chaudronniers.

Ils sont donnés lorsque l'auditoire est silencieux pour permettre à l'allocutaire de comprendre le message qui lui est délivré. Ainsi, est il défendu de parler pendant ces couplets, et le non respect par une partie du public de cette règle peut amener les acteurs à réagir, généralement en prenant à partie les "fauteurs de troubles". L'habitude veut aussi que l'ensemble des acteurs (tous sauf les deux rémouleurs) demandent le silence à l'assistance et ce par une expression particulière: *xo!* qui signifie, chut! silence! Cette demande de silence est donc révélatrice du souci des acteurs de préserver le rôle premier des koblak à savoir un **rôle de communication** qui fait des koblak un acte d'énonciation incluant des locuteurs qui énoncent, un allocutaire à qui l'on s'adresse. Ainsi, chacun se comporte de manière à ce que le dialogisme du texte soit respecté. L'acte d'énonciation à donc bien deux auteurs, les rémouleurs qui chantent et l'audience qui écoute.

Les poèmes des rémouleurs sont généralement donnés devant la maison de l'hôte, mais ils peuvent également être donnés n'importe où pourvu que les allocutaires et les locuteurs

soient mis en présence. Ainsi, certains koblak sont donnés sur la place du village, où encore devant des institutions (mairie, école, hôpital...), en face de commerces... L'important réside dans la mise en présence des locuteurs et des allocutaires. N'importe qui n'est pas visé par les koblak! Ces textes sont traditionnellement toujours destinés soit à des habitants du village visité soit à des habitants du village qui monte les mascarades. De plus, certaines personnalités sont incontournables.

Ainsi en est il des notables (responsables politiques et religieux), des commerçants (restaurateurs, boulangers, ...) et des acteurs de la vie culturelle souletine. De sorte que cette littérature orale a pour allocutaires traditionnellement des souletins et qu'elle exprime soit des critiques envers les autorités politiques, soit des remerciements envers ceux qui oeuvrent pour le développement de la culture souletine.

Ainsi, ces couplets s'inscrivent dans une *littérature satirique, et laudative*.

De plus ces textes participent à une *littérature d'actualité* dans la mesure où ils traitent de faits actuels, généralement liés à des épisodes de la vie quotidienne qui se sont déroulés depuis la précédente mascarade.

La situation de crise que connaît la culture souletine amène les "koblak" à louer les efforts de certains habitants qui oeuvrent pour le développement culturel. L'une des relations qu'entretiennent la société et la culture avec littérature orale est ici mise à jour.

L'importance de l'analyse de leurs relations par la compréhension même des textes prend ici tout son sens.

L'appropriation des répertoires est fonction du sexe et de l'âge des agents transmetteurs. Ainsi, il est d'usage de prendre comme rémouleurs des jeunes hommes.

Autrefois, ces derniers devaient être célibataires, mais aujourd'hui en raison du fait que le "recrutement" des acteurs est plus large, certains hommes mariés peuvent tenir les rôles de rémouleurs. Le non respect du sexe des acteurs pouvaient autrefois être accompagné de sanctions. Ainsi en a-t-il été avec les mascarades de Barcus de l'immédiate après guerre qui s'étaient vues attribuées le nom de bordel ambulante par le poète souletin de Trois-Ville Etxahun-Iruri. Cette sanction verbale s'est soldée par la non participation des femmes aux mascarades pendant une période de plusieurs décennies pour finalement réapparaître avec les modifications des mœurs et de la place des femmes dans la société souletine.

La participation aux mascarades est généralement fonction de la naissance des acteurs. Ainsi, pour participer aux mascarades, il faut être né au village. L'origine des participants aux mascarades est donc "endogène". (Fabre, 1980, p. 14).

3.1.2. L'art de le dire avec humour

L'énonciation des prêches est l'aboutissement d'un travail préparatoire (les auteurs se réunissent généralement pendant la semaine pour mettre au point les énoncés pour le dimanche, jour de représentation) qui se déroule dans une maison. Seuls ceux qui participent aux mascarades en tant qu'acteurs (surtout ceux qui tiennent des rôles de noirs) ou en tant qu'auteur. Cette phase de préparation (dans un univers privé, secret) demande aux acteurs de garder le silence sur le contenu de leurs prêches. C'est ce secret qui entoure les discours, qui conditionne l'intérêt du public.

En Soule, comme dans les fêtes du Saint Patron en Aragon présentées par J. Fribourg, le public vient pour écouter ce qui va être raconté. *Kabane* comme le Mayoral joue avec la

plaisanterie et la vérité. Tout en divertissant, il dénonce ce qui ne va pas, moralise, loue les bonnes initiatives et raconte diverses anecdotes survenues dans le village.

Les auteurs obtiennent des informations sur les histoires des villages soit, grâce à de la famille (un frère, une soeur, un parent éloigné), soit grâce à un collaborateur dans sa profession, un ami.

Ces informations sont le point de départ des prêches (*peredikü*) concernant le village visité. Il faut ensuite que les auteurs trouvent un moyen de parler de cette histoire tout en faisant rire. C'est dans cette présentation humoristique que réside l'art de *Kabane*. Il faut qu'il dise les choses, qu'il fasse passer sa critique, mais de manière à provoquer le rire, en essayant de ne pas trop blesser la personne ou le groupe qui est visé par la critique.

Nous prendrons pour illustrer notre propos l'exemple des discours donnés par les chaudronniers en 1996.

Pour les énoncés donnés lors de la première représentation, le personnage de *Kabane* utilise comme point de départ des anecdotes concernant le village. Sa question "zer berri Müskildin?" annonce la partie des prêches destinées à l'actualité dans le village depuis les dernières mascarades. L'acteur débute son texte par les nouvelles concernant le résultat des dernières élections municipales mais au lieu de s'en tenir à une présentation, il cherche à divertir. C'est la place des femmes dans le nouveau conseil municipal qui sert de point de départ.

Heben konseillu berria eta hiru emazte 30%, "Ici il y a un nouveau conseil, avec trois femmes, ce qui représente 30%".

Puis, il utilise cette information pour se moquer de ces femmes en faisant une plaisanterie sur le poids de ces femmes en référence à ce qu'il vient de dire (la place des femmes au conseil municipal) mais aussi, il fait référence au poids (pondéral) de ces femmes. C'est à ce second niveau qu'il faut rechercher la moquerie.

Dosage de poids.

Le langage des mascarades est donc un langage codé, que seule la population locale peut saisir dans son intégralité.

Kabane va encore plus loin en faisant un constat concernant la place des femmes non seulement au niveau politique, mais aussi au niveau des relations hommes femmes dans les maisons.

Il constate ainsi la transformation de la place des femmes dans la société souletine qui prennent de plus en plus de place quant aux décisions, que ce soit au niveau politique, où que ce soit dans la famille et dans les maisons.

Jadanik etxen haiek dutie pantaloak eta orai meria ere, "Déjà dans les maisons elles portaient les pantalons, et maintenant à la mairie aussi".

Le rire est provoqué par la suite par le jugement que porte *Kabane* sur cette situation.

Le mal progresse lentement mais sûrement

Kabane utilise aussi bien la langue française que la langue basque pour faire rire, parfois il débute en basque et finit en français, d'autres fois c'est le procédé inverse qui est utilisé. Ce genre est donc bien particulier et l'utilisation du français reste importante pour faire appartenir

<i>Karrika gainean. Le trio!</i>	Au sommet de la rue. Le trio!
<i>BatzÛtan dantzariak orai badie.</i>	Ils ont maintenant parfois quelques danseurs.
<i>SonÛ egilea.</i>	Le musicien
<i>Ca va valser!</i>	
<i>Lauzian</i>	A lauzi
<i>Jentia pas couillon</i>	les gens ne sont pas couillon
<i>Lana uzten die eta chomagian sartzen</i>	Ils abandonnent le travail et ils s'inscrivent au
<i>onddokan aritzeko</i>	chômage / pour foutre
<i>Et ma foi ça marche</i>	Et ma foi ça marche
<i>Autoak berritzen</i>	Ils renouvellent leur voiture
<i>Kongelatura handitzen</i>	Ils agrandissent leur congélateur
<i>tronçoneuzak kanbiatzen</i>	Ils changent de tronçonneuse

C'est donc toute la vie du village (les anecdotes, la situation démographique, la vie économique, le rapport homme femme) qui est présenté sous une forme humoristique par *Kabane*. Cette partie est difficilement compréhensible pour ceux qui ne vivent pas dans le village. Les allusions permettent ainsi aux auteurs de se moquer de telle où telle personne sans véritablement la nommer, mais de sorte que la population villageoise puisse comprendre de qui il s'agit. Cela nous amène à comprendre pourquoi ces énoncés revêtent un certain secret. Ainsi, ces textes ne sont pas destinés à être publiés, ils n'existent que pour l'énonciation et ne vivent généralement que peu de temps après elle.

L'ethnologue se trouve alors dans une position délicate puisqu'il doit obtenir des informations qui revêtent parfois des histoires dont les habitants ne souhaitent pas entendre parler. Il est cependant intéressant que les responsables ont bien voulu nous les transmettre alors que pour la population locale qui souhaite y accéder, c'est la plupart du temps impossible. Notre extériorité (nous ne sommes pas souletin) amène sûrement les organisateurs à penser que ces textes seront incompréhensibles pour nous (dans le sens ou n'étant pas souletin nous ne pouvons pas comprendre le sens caché des mascarades) et donc inoffensifs pour les secrets qu'ils véhiculent.

A moins donc de chercher à savoir de qui les mascarades parlent, et de dire de qui elles parlent en les nommant, nous pensons que notre travail ne présente pas de problème pour ceux qui sont visés par les critiques des auteurs.

Notre but n'est pas de faire renaître des conflits villageois (à la lumière de la publication) mais bien de comprendre de quelle manière *Kabane* et les auteurs donnent "du goût" (G. Calame Griaule, 1982, p. 45) aux énoncés (*peredikÛak*).

Nous avons ci-dessus présenté de quelle manière *Kabane* s'y prend pour parler des histoires du village tout en faisant rire.

Après avoir présenté les histoires du village et alors que *Pitxu* vient de mourir, *Kabane* débute la lecture du testament.

Avec les nouvelles du village et de l'ensemble de la Soule, c'est le moment le plus attendu par les habitants qui reçoivent les mascarades, le moment de "vérité".

Certains habitants peuvent parfois rester toute la journée des mascarades à l'intérieur d'un bistrot et sortir uniquement pour écouter les prêches et le testament de *Pitxu*.

Ils se placent ensuite dans le public de manière à pouvoir bien entendre ce que ces "étrangers" au village (dans le cas où les mascarades se déplacent) pensent de ce qui s'est passé dans la commune.

Le testament de Pitxu débute toujours par: "Pitxuek uzten du" qui peut se traduire par: ce que laisse Pitxu.

Grâce à une forme traditionnelle (la lecture du testament de *Pitxu*) *Kabane* va poursuivre son jugement du village. Il procède ici par des phrases courtes ou il présente un objet que laisse Pitxu à un groupe particulier, les femmes, les jeunes, au conseil municipal, au maire, au bistrot, ...

De sorte que *Kabane* puisse revenir sur des thèmes qu'il a traité auparavant.

Les énoncés de *Kabane* forme donc un tout constitué de plusieurs parties qui entretiennent entre elles des relations particulières.

Ainsi, lorsque *Pitxu* laisse sa vache noire et trois boîtes de banania (cela renvoie à l'idée développée antérieurement concernant les ruptures de stock en chocolat du même nom magasin de Mauléon).

Bere behi beltz eznedūna eta hiru banania boita "Sa vache laitière noire et trois boîtes de Banania"

C'est encore une idée reprise lorsque *Pitxu* laisse son caleçon long pour permettre aux femmes de faire du jogging (l'idée développée par *Kabane* selon laquelle les femmes sont grosses et qu'elles devraient maigrir).



Chapiteau du palais des rois de Navarre à Lizarra. Estella (XII^e siècle).

1. Dosage de poids

2.1 salle de sauna *hebenko emazten mehazteko* "le chocolat ça fait grossir"

Une salle de sauna pour faire maigrir les femmes d'ici "le chocolat ça fait grossir"

3. *Bere kaltsu luzeak, jogging egiteko*

Son caleçon long pour faire du jogging

Kabane donne aussi des conseils.

Ainsi demande-t-il aux conseillers de crépir le mur de la maison du curé avec la truëlle et les deux sacs que laisse *Pitxu*.

Bere pailot eta bi saku ziment apez etxearen prebokatze Sa truëlle et deux sacs de ciments pour crépir le mur de la maison du curé

Le texte rejoint ici les costumes que portent les acteurs.

Ainsi, *Pitxu* laisse-t-il son chapeau, ses lunettes, qu'il possède sur lui, mais aussi des objets qu'il ne porte pas mais qui nous font penser aux objets que les défunts laissés autrefois comme par exemple le dentier. Ces objets nous renseignent aussi sur la ruralité de la société souletine qui utilisait des *dailü* (faux), des (zartan) grilloirs à châtaignes...

Les mascarades sont donc aussi le témoignage de pratiques sociales révolues mais qui restent présentes dans la littérature orale populaire.

Le dernier élément que *Pitxu* désire laisser aux conseillers municipaux rejoint l'idée de corps génital (telle que nous l'avons déjà développé).

Pütz bat kontseillari "Une vessie au conseiller"

Ce terme "pütz" est caractéristique du personnage de *Pitxu*. Cette émission de gaz fétides (à l'odeur forte et répugnante) à destination du conseiller illustre bien encore une fois le caractère obscène du personnage et le caractère génital de son corps. Le discours vient ici conforter la gestuelle (accouplement, gestes obscènes).

Ce dernier vœu de *Pitxu* vient se compléter par son souhait ultime de la langue basque pour le village. C'est donc en quelque sorte dans cette dernière volonté que toutes les caractéristiques du personnage sont présentes. Il est à la fois celui qui transgresse l'autorité (en lui envoyant un pet) et qui désire une continuité culturelle (la vie de la langue basque). Les prêches et le testament de *Pitxu* peuvent aussi subir des modifications en fonction d'événements très récents, de sorte que la composition des énoncés peut varier entre le moment où il est composé (en semaine, en groupe) et le moment de son énonciation.

Aussi n'est-il pas rare de trouver *Kabane*, quelques minutes avant son jeu en train de rédiger un supplément à ses prêches. Les repas chez l'habitant (les acteurs sont invités à déjeuner soit au restaurant, soit dans les maisons) permet parfois d'obtenir des informations auprès de la population locale.

Comme l'ethnologue, *Kabane* vient sur le terrain pour trouver de nouvelles sources d'inspiration. Ainsi, à Pagole, les mascarades ont du attendre la fin de la messe pour pouvoir commencer les barricades. Une partie de la population suivait la messe de sorte que les acteurs ont du prendre leur mal en patience en se divertissant comme ils pouvaient (les danseurs s'échauffaient en dansant, les noirs jouaient à la pelote (main nue) sur le fronton distant de l'église d'à peine quelques mètres. Les noirs et en particulier *Kabane* a ainsi critiqué dans le testament le fait que les prêches du curé de Pagole étaient trop longues. La critique d'une

anecdote (le curé donne la messe pendant que les mascarades attendent) devient une critique directe d'un acteur à M. le curé.

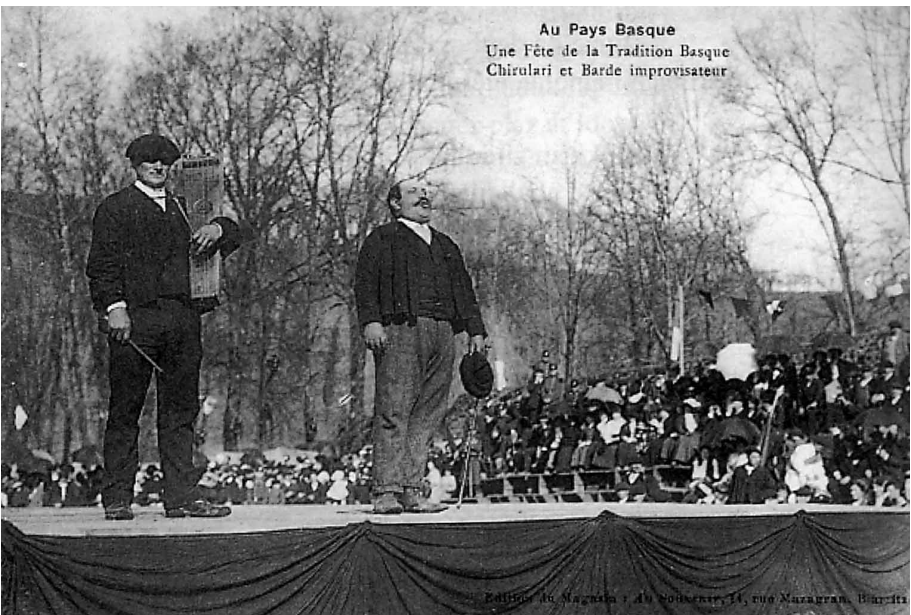
Bere muntra apezari, ikusteko zunbatez luzatzen ahal dian pheredikia.

“Sa montre au curé, pour regarder combien peuvent durer les prêches”.

Les énoncés varient donc en fonction des villages visités. Cependant certaines phrases reviennent pour toutes les mascarades d'une même année. C'est le cas par exemple de celle-ci en 1996: *Azken üzkerria herriari* dont nous avons déjà montré l'importance. Les énoncés des mascarades entretiennent donc aussi une relation privilégiée avec les énoncés d'autres mascarades (du même village mais dans des communes différentes). Certaines idées considérées comme essentielles (comme par exemple l'idée de la continuité de l'usage de la langue) sont reprises pour toutes les représentations.

3.1.3. Faire rire: un art populaire

La parodie peut s'élargir à quiconque est choisi comme personnage. Choisir le président Chirac comme chaudronnier c'est le parodier, le ridiculiser. L'imitation des pratiques électorales devient ici le déclenchement de l'hilarité générale. Pensez donc, ce n'est pas tous les jours que l'on peut se moquer du personnage le plus influent de la nation française. Jakou devient en quelque sorte la nouvelle figure de Chirac, un Chirac métamorphosé en homme du peuple dont on peut rire. La cible de la critique et de la satire n'est donc plus uniquement locale. Les souletins se rient donc d'eux-mêmes mais aussi des autres.



Mais ce personnage qui apparaît au public est doublement familier:

- 1) il fait partie des personnages des mascarades, c'est un chaudronnier
- 2) c'est un personnage public de notoriété. Tout le monde connaît le Président Chirac.

Tout le monde sait comment il se comporte en public. Jakou s'appuie sur cette connaissance commune pour agir sur les spectateurs en déclenchant le rire. Sa performance nous permet aussi de mesurer l'interconnaissance des villageois. Il serre la main d'un grand nombre de spectateurs en citant leur nom. Cette succession de noms met en lumière la faible distance qui sépare le public et les acteurs. Le comique procède donc de la parodie et de l'imitation et sert de la familiarité du personnage avec le public.

Le rire reste l'une des composantes fondamentales des représentations carnavalesques souletines. Ce sont les personnages de la mascarade noire qui en ont la charge. La bouffonnerie (*irribide*: littéralement chemin du rire) est le langage qui est utilisé par la *beltzeria* (terme signifiant les noirs dans les mascarades).

De nos jours, c'est *Pitxu* qui tient le rôle attitré de bouffon (alors que dans le passé et selon les descriptions de Hérelle ce rôle de trouble-fête était attribué au *gatusain* qui faisait tomber la casquette des rémouleurs avec ses ciseaux de sorcière).

Cette observation nous renseigne encore un peu plus quant aux modifications qui peuvent affecter les rôles des personnages. Elle illustre bien l'idée que la culture populaire souletine est dynamique, qu'elle ne se reproduit pas à l'identique mais connaît au contraire des transformations (changements de langue, de rôles, de la gestuelle, des costumes, ...).

C'est *Pitxu* qui amène les spectateurs sur le chemin du rire et ce grâce à plusieurs registres.

Il fait réagir le public (par des rires puissants et sans retenue) par son burlesque.

C'est moins son discours qui prête à rire que ses pitreries.

Pitxu le pitre, caricature la profession qu'il incarne (en tant que chaudronnier), mais aussi les professions de honte et de rémouleur.

Cet apprenti grossier et obscène permet à la société souletine de ridiculiser les étrangers. Les mascarades rejoignent ainsi les thèmes traditionnels des farces charivariques qui se moquaient de professions comme les ramoneurs, les mendiants, les notaires, les décrotteurs.

Pitxu utilise plusieurs langues (le basque mais aussi le français avec un accent) et ce, pour un effet ridicule.

L'imbécile devient celui qui ne parle pas le souletin, l'étranger, le béarnais, le français; celui qui possède une profession non souletine et qui ne parle pas le souletin.

En ridiculisant tout le "hors culture" les mascarades permettent à la société de s'affirmer par rapport à l'extérieur.

L'opposition extériorité / intériorité structure ainsi l'ensemble des représentations.

Le rire provient donc d'un double effet ridicule.

Pitxu se rend ridicule (par ses pitreries) mais il ridiculise aussi les autres professions étrangères à la Soule.

Dans ce dernier cas, le jeu de *Pitxu* utilise les gestes de la profession qu'il critique.

Le jeu est donc basé sur une imitation. Il imite en tant qu'apprenti les professionnels que sont les hongreurs (kerestuak) et les rémouleurs (xorrotzak). C'est par l'exagération et l'amplification de son inexpérience qu'il parvient à provoquer le rire des habitants et des autres spectateurs venus du reste du Pays Basque et d'ailleurs. Le jeu est donc une mise en scène de ce qu'il ne faut pas faire. Le "faire", la gestuelle, vient ici conforter le dire, le discours.

La présentation d'un monde des noirs (par les Bohémiens et les chaudronniers), à l'envers, ou toutes les valeurs habituellement admises sont inversées, ou un contre-ordre est présenté à la place de l'ordre; renvoie aux attitudes et à la gestuelle des personnages. Le rémouleur qui aiguise l'épée du monsieur (pendant le jeu des xorrotzak) est accroupi devant son compagnon (lui même est assis sur une planche à aiguïser). *Pitxu* qui le remplace est assis par terre, les jambes écartées, allongé.

Il ridiculise la gestuelle de la profession en l'utilisant d'une manière détournée.

Il mime (ce fut le cas par le *Pitxu* de Musculdy à Lakarri) un acte sexuel, par une relation homosexuelle (pénétration du rémouleur et fellation). Ici la gestuelle provoque le rire, le discours est là pour le conforter. En effet, pendant cette "relation", le rémouleur demande à *Pitxu* s'il n'est pas un peu pédé. Le langage grossier vient accentuer la gestuelle obscène. A la beauté des chants des rémouleurs s'oppose les hurlements bestiaux de *Pitxu* qui simule un puissant orgasme.

Le rituel souletin ressemble donc aux rituels africains qui intègrent l'obscénité. Comme le note Victor W. Turner, le rituel de Wubwan'gu des Ndembu est l'occasion d'irrévérence autorisée et d'impudeur prescrite. Evans-Pritchard le suit dans cette réflexion et explique dans un article qu'il publie en 1963 qu'il existe certains types de comportements obscènes (dans la société africaine) dont l'expression est toujours collective. Ils sont habituellement interdits mais sont autorisés ou prescrits à certaines occasions.

Le rire provient donc aussi de cette obscénité, les mascarades sont donc un rituel "d'obscénité prescrite et stéréotypée (...), une domestication des pulsions sexuelles et agressives sauvages. (...), un moyen de mettre au service de l'ordre social les forces mêmes de désordre qui sont inhérentes à la condition de mammifère qui est celle de l'homme". (V. W. Turner, p. 93-94). Les mascarades sont donc un moyen de conforté l'ordre social, l'organisation sociale basée sur la cellule familiale, l'ordre moral, la fidélité dans le couple.

Le langage du rire est surtout provoqué par les excès du corps. Ce corps qui sera mortellement blessé (pendant une dernière mêlée qui réunit les Bohémiens et les chaudronniers pour récupérer l'argent donné par le monsieur) et qui renaîtra grâce aux soins des docteurs qui sortiront et jetteront au public, pendant une opération, ses intestins et ses entrailles. Le corps est comme nous venons de le voir avec les extravagances de *Pitxu* de caractère génital. La sexualité vient ici s'ajouter au thème de la mort.

Aux conceptions sociales et morales de la société comme il faut, correspond la libération par excès des corps du groupe des noirs et plus particulièrement du corps de *Pitxu*.

L'accouplement exprime bien l'idée que le physique est mis en scène dans ses expressions élémentaires. " Le corps n'est plus le corps individuel, mais c'est le corps «réalité symbole» d'une vie communautaire, d'un complexe organique qui s'intègre à son tour dans le cycle de la nature et des saisons. " (Cl. Gallini)

Ce corps est conforté par des objets et des termes. *Pitxu* n'a pas un sexe mais une queue de renard, qui est en quelque sorte la continuité de son corps. Au lieu d'être cachée (fonction remplie par les sous vêtements), elle est exhibée. Au lieu d'être devant, elle est

derrière, accrochée au manteau. *Pitxu* est donc à la frontière du monde animal et du monde humain. Il possède avec le premier des attributs communs, la queue (*búzтана*: terme désignant la queue d'un animal). La symbolique sexuelle possède donc bien une position centrale pour le jeu de *Pitxu*. Ce dernier véhicule aussi des représentations grotesques populaires associées à l'image du corps. Les mascarades peuvent donc permettre au chercheur de comprendre de quelle manière la société souletine se représente à elle-même l'image de l'homme.

L'image du corps devient génératrice du rire. Comme le note Jacques Lacroix dans son analyse du discours carnavalesque à propos du "Jutjoment de Bolego", par le masque et le déguisement, le corps franchit sous sa forme exagérée ses limites naturelles. L'idée de fécondité du corps d'où un deuxième émerge toujours et qui doit nécessairement dépérir et mourir trouve dans les mascarades une parfaite illustration. Les médecins lors de l'opération de *Pitxu* n'extraient-ils pas des éléments non-humains de sorte que la dimension d'homme sauvage prenne tout son sens. Le monde animal exhibé par le déguisement est conforté par les objets de l'opération.

Cet autre corps est souvent représenté par un corps animal et l'imagination des acteurs paraît ici débordante, de sorte que chaque mascarade choisit un objet différent. Du cœur aux couleurs du Pays Basque aux pigeons, des bonbons de Musculdy pour les enfants aux intestins lancés dans le public, les variantes sont multiples mais confortent le spectateur dans l'idée d'un corps pluriel. D'apparence humaine, il se transforme sous l'intervention humaine (les outils du médecin un grand couteau et de grands ciseaux à la taille démesurée font penser aussi à une opération d'un animal et non d'un homme), pour laisser apparaître cet autre univers, expression d'un monde "hors culture".

Une grande liberté de création est laissée à ce personnage central qu'est *Pitxu*. Bien qu'il possède des actions propres (attraper le cheval pour le castrer avec le hongreur, aiguiser l'épée du monsieur avec le rémouleur, réparer le chaudron avec ses compagnons) ce personnage donne l'impression d'improviser. Ne possédant pas pour ces deux premiers jeux de texte a priori, *Pitxu* est un personnage imprévisible.

La surprise fait partie de ses instruments pour faire rire. Pour ce faire, il utilise des objets dont il détourne l'usage (il fait des sillons avec la planche à aiguiser, ici encore il retourne la planche, la met à l'envers –se référer à notre réflexion précédente concernant ce monde à l'envers, inversé proposé par les noirs–). Il investit des espaces particuliers. En effet, pendant le jeu des rémouleurs et des hongreurs, les patrons appellent *Pitxu*. Ce dernier apparaît alors où le public ne l'attend pas, au sommet d'une maison, dans une grange, en haut du fronton, ou sur un véhicule de son choix, en vélo, en tracteur (comme le *Pitxu* de Musculdy à Barcus en 1996). Il devient donc le seul personnage à utiliser un espace plus large que l'espace scénique pendant les jeux.

Il investit un espace public, mais aussi des espaces privés en pénétrant dans les maisons sans y être invité. Il transgresse ainsi un interdit et impose sa présence et sa vérité. Dès lors, *Pitxu* peut tout en se ridiculisant, prendre pour cible tout un chacun.

Ainsi à Ordiarp (Urdinarbe), le *Pitxu* de Musculdy a-t-il fait preuve d'une caricature nouvelle en ridiculisant les journalistes de Radio France Pays Basque. Ces derniers suivaient les mascarades pendant les barricades et utilisaient une perche pour enregistrer les koblak des rémouleurs. Au bout de quelques barricades, *Pitxu* a utilisé un long bout de bois comme perche et alors que les journalistes n'enregistraient pas, il les a imités. Cet épisode montre bien de quelle manière se construit un personnage et de quelle manière il utilise divers registres

(surprise, imitation grotesque, mimes,...) pour arriver à son objectif (dire des vérités aux habitants et au public tout en faisant rire).

Les déguisements (costumes, masques), la gestuelle et le discours caractérisent donc ces personnages noirs que sont les chaudronniers. Les costumes rappellent au public l'inscription de ces personnages hybrides, hommes sauvages, dans ce monde du paraître entre homme et nature. Les ailes de canards (sur les chapeaux), la queue de renard (sur les manteaux), les cornes de bouc (sur le chapeau de Kabane), viennent s'ajouter aux attributs traditionnels de la profession (le marteau, le chaudron, le livre de compte, les manteaux, les chapeaux).

Ces personnages sont donc entre la civilisation (jentedūra), de part leur profession, et la sauvagerie (basatarzün), de part leurs gestuelles et leurs déguisements.

Le système civilisation / sauvagerie qui est selon F. Fourquet l'expression de deux systèmes de valeurs opposées n'est donc pas à rechercher "au delà des interprétations des acteurs" (F. Fourquet, S'Û AZIA, 1993), dans un inconscient collectif, mais bien dans la description du déroulement des jeux, des costumes et de la gestuelle des acteurs. Ce sont bien les caractéristiques des personnages (les costumes, la gestuelle, les discours) et les conceptions de ceux qui montent les mascarades, qui structurent l'opposition entre les rouges et les noirs, entre intériorité et extériorité.

Le sens de ces représentations populaires est donc bien plus à rechercher dans la représentation elle-même et dans les métadiscours de ceux qui les montent et de ceux qui viennent y assister. L'ethnologue croit trop souvent hélas que "les bribes hétérogènes de métadiscours que lui fournissent ses informateurs indigènes apparaissent comme un interprétant incomplet et fallacieux des phénomènes linguistiques observés et qu'il lui revient, par conséquent, de construire le système explicatif dont les tenants et aboutissants échappent aux usagers." (Michel Beaujour, p. 216).

La population locale doit au contraire nous permettre d'analyser (avec ses propres termes, avec son dialecte souletin) le système culturel souletin, les tenants et les aboutissants de leurs pratiques.

3.2. LE ROLE DE LA LITTÉRATURE DES MASCARADES

3.2.1. La fonction ludique

Les chaudronniers sont perçus par ceux qui montent les mascarades et par ceux qui les reçoivent et qui sont capables de comprendre les énoncés comme des amuseurs publics qui ont le droit de dire en public, ce que d'habitude il faut garder sous silence. Ces cancaniers (*Traputz* est le nom que porte l'un des chaudronniers des mascarades de Musculdy en 1996 et qui peut se traduire par cancanier) doivent divertir tout en faisant passer des messages sur l'actualité du village et de la province souletine.

L'étranger au village ne peut donc pas comprendre les énoncés, l'étranger à la Soule, le manex (terme souletin utilisée pour désigner un basque non souletin) ne peut pas comprendre le sens des perediküak (énoncés de Kabane). L'humour est donc fondé sur un vécu commun aux habitants de la Soule. "L'humour est toujours celui d'un groupe. Et ce d'autant plus que ce n'est pas tellement l'autre qui est pris pour cible, mais le "nous",...., de tel ou tel village." (J. Fribourg, CLO, 1995, n° 37, p. 28).

Le rire permet donc aux souletins (c'est-à-dire à tous ceux qui parlent le dialecte souletin ou la langue basque) de se regrouper. "Parler de soi, même sur un mode comique, rap-

peeler le passé, même si c'est pour en rire, sont d'excellents moyens pour se regrouper. " (O. Maître-Alain, *Mémoire de maîtrise*, Paris V, 1979). Le rire que permet ce théâtre de rue est un facteur d'union (qui rassemble l'ensemble du village) pour ceux qui sont capables de comprendre les énoncés.

Les mascarades peuvent ainsi être définies par la satire qu'elles véhiculent (au niveau de tous les genres de sa littérature, des poèmes des rémouleurs, aux prêches de Kabana...), comme un **rite de purification collective** (selon l'expression de J. Caro Baroja) qui donne la possibilité au village (qui se rit de lui-même) de se libérer de ses tensions. Ce théâtre populaire rural donne la possibilité à des jeunes hommes (souvent agriculteurs ou éleveurs, mais aussi artisans, fonctionnaires) de langue basque d'avoir accès au pouvoir de la parole.

Ces jeunes hommes ont ainsi l'occasion de dire ce qu'ils veulent et à qui ils veulent.

Ils vont donc se moquer des gens de leur village, des habitants de Soule mais aussi de tous ceux qu'ils n'apprécient pas.

Les mascarades deviennent problématiques dans la mesure où certains n'ont pas envie de recevoir de critiques de la part de ceux qui sont chargés de les critiquer. Ainsi, déjà au début du XX^{ème} siècle, Hérelle notait qu'il pouvait y avoir des différences entre villages.

"(...) si les mascarades sont organisées dans un village où la municipalité est républicaine, les villages réactionnaires refusent de les recevoir, si elles sont organisées dans un village où la municipalité est réactionnaire, les villages refusent de les recevoir." (Hérelle, p. 371).

Le rôle de rite de purification collective ne peut donc être tenu que dans la mesure où

1) les habitants maîtrisent assez la langue basque et le dialecte souletin pour comprendre les énoncés.

2) les deux parties (le village qui visite et le village qui accueille) sont favorables à l'esprit de ce théâtre populaire à savoir accepter d'entendre de la part d'étrangers au village des critiques concernant les anecdotes, la vie politique,...

Il existe donc bien une entente préalable qui conditionne le bon déroulement du rite. Il faut que les villageois qui invitent les mascarades acceptent les critiques de ceux qui sont invités. De nos jours, les villages reçoivent des invitations de la part des communes qui souhaitent accueillir les mascarades. Les mascarades ne peuvent donc pas s'adresser à des habitants qui ne souhaitent pas les écouter. La critique directe (ou le locuteur est en présence de son allocutaire) est donc restreinte. Les auteurs peuvent toutefois parler de souletins qui n'habitent pas dans le village visité ou qui ne sont pas présents lors des représentations.

Les auteurs de cette littérature festive bénéficient ainsi d'une certaine impunité. Les réactions à prévoir (de la part de ceux qui ont été visés par la critique) peuvent parfois influencer la satire. Une auto-censure est donc perceptible. Il faut pouvoir faire passer le message sans blesser les gens mais parfois les gens sont tout de même vexés et le font savoir parfois directement en téléphonant au *Jaun* (Monsieur). Cela illustre aussi que la critique a bien atteint son objectif puisqu'elle a été reçue par le destinataire. Nous percevons encore ici de quelle manière la communication dépasse le cadre de la représentation.

3.2.2. Le rôle pédagogique

La littérature véhicule les valeurs socioculturelles des auteurs.

Elle donne une image du souletin.

Il doit être attaché aux anciens, à sa langue, à son village, à sa province.

Il doit pouvoir vivre et travailler au pays.

C'est le sens de la plupart des énoncés et plus particulièrement de ceux des Bohémiens aux mascarades de Barcus en 1995.

Les Bohémiens sont associables à la situation des jeunes du village qui sont au chômage et qui doivent partir de Soule (pour une grande ville) dans l'espoir de trouver du travail.

<i>Nuntik horra giren.</i>	D'où venons-nous?
<i>Hori istoria luzia d'ügü.</i>	Ceci est une longue histoire.
<i>Azken urthe huntan Frantziako ützülia egin d'ügü.</i>	Cette année nous avons fait le tour de la France.
<i>Heben gaiti ezpeitzen lanik guretako.</i>	Car il n'y avait pas de travail pour nous ici.

L'auteur des énoncés exprime donc une réalité sociale (le manque d'emplois pour les jeunes) mais il donne son avis sur la question.

<i>Utzüli handi horren urhentzeko</i>	Pour terminer ce grand tour
<i>Euskal Herrila arra jin gira</i>	nous sommes revenus au Pays Basque
<i>eta deliberatü</i>	et nous avons décidé
<i>heben behar günila egon.</i>	que c'est ici que nous devons rester.
<i>Gure Xibero sokuan</i>	Dans notre coin de Soule
<i>beste Euskal denetan</i>	ailleurs (en dehors du Pays Basque)
<i>ezpeitügü sokidüra</i>	nous n'avons vu
<i>baizik atzaman.</i>	que la corruption.
<i>Hola d'ügü ikusten</i>	Voilà comment nous voyons
<i>buhamen bizitzia,</i>	la vie des bohémiens,
<i>üjentxa zaharrer lotürrik,</i>	attachés aux coutumes des anciens,
<i>ihaute goxo baten igaiteko.</i>	pour passer un bon carnaval.

La fin de ces énoncés est composée comme la morale à la fin des histoires. Les Bohémiens en fin de compte ce sont les jeunes qui habitent le village. Les jeunes mettent donc en scène leur propre existence vue par l'auteur. L'histoire tente donc de les dissuader de partir de Soule puisque ailleurs tout est corrompu et que ce n'est qu'en Soule qu'il doivent vivre.

Le rôle pédagogique de cette littérature réside donc dans le modèle socioculturel développé par l'histoire du jeu et qui peut se résumer par l'expression vivre et travailler au pays. Ce thème cher aux *abertzale* (ce terme qui se traduit traditionnellement par patriote exprime aussi une partie du mouvement basque au niveau politique), est donc repris par l'auteur (le Monsieur des mascarades) en 1995. Les thèmes des mascarades sont donc fonction des opinions des auteurs. Si l'auteur est *abertzale*, il développera dans les énoncés des messages proches de ceux développés par les partis *abertzale*.

La minorité politique peut donc ainsi se saisir du pouvoir de parole du théâtre populaire pour faire passer ses valeurs et ses modèles sociaux culturels. La population écoute les énoncés dans la mesure où tous les messages passent par les formes voulues par la tradition. Le message *abertzale* a beaucoup plus de mal à passer au niveau du discours politique comme en témoigne le résultat des *abertzale* à Barcus.

Mais Barcus n'est pas le seul village à avoir eu un auteur *abertzale*.

Déjà, F. Fourquet remarquait qu'à Ordiarp le *kauter gehien* (le chef des chaudronniers) et le *buhame jaun* (le chef des bohémiens) étaient en 1982 *abertzale*.

"Le sermon du chaudronnier est truffé d'allusions aux attitudes des notables, contre lesquels il provoque le rire du peuple. La partie commune de son prêche s'intéresse à tous les aspects de la vie souletine et dénonce les notables; par exemple, un industriel souletin de la sandale qui importe des espadrilles chinoises, le député suppléant (RPR) hostile à l'enseignement de la langue basque, le Maire de Mauléon qui a manqué son élection au conseil général, en même temps président du syndicat de Soule –chargé de gérer les domaines collectifs– trop complaisant envers les Bordelais, qui louent les cols pour chasser la palombe etc. (...) Ces jeunes sont des *abertzale*, des patriotes; ils appartiennent de coeur au «mouvement basque», c'est-à-dire à ce courant issu du nationalisme. Ils ne sont pas d'accord avec la manière dont les notables politiques, de droite ou de gauche, gèrent les intérêts de la Soule, et ils le disent clairement au sein de la mascarade. Mais ils le disent dans les formes voulues par la tradition: sur le mode de la dérision, du rire, de la farce, de l'inversion des rôles. En se coulant ainsi dans la tradition culturelle, c'est-à-dire dans la forme de communication sociale acceptée par tous, jeunes et vieux, droite et gauche, *abertzale* et «anti-Basques», ils sont sûrs de pouvoir dire ce qu'ils ont à dire et d'être entendus par le village assemblé, le temps d'un après-midi. (F. Fourquet, *La mascarade souletine*, juin 1989, p. 64 - 65)

Les mascarades deviennent donc l'occasion pour les jeunes *abertzales* d'exprimer leurs mécontentements et de présenter leur propre modèle socioculturel attaché à la langue, aux traditions (la danse, les chants...), à un espace (la maison, le quartier, le village, la province souletine, le Pays Basque), à une identité collective et culturelle.

Les mascarades sont donc aussi une soupape de sécurité pour la société puisqu'elle permet à une minorité culturelle d'exprimer ses préoccupations et de s'affirmer comme différente. La situation aurait peut être été différente si les habitants avaient délaissé ce théâtre. En effet, les tensions et les frustrations des *abertzales* n'auraient pu trouver cette possibilité pour s'exprimer et peut-être alors auraient-ils utilisé pour ce faire entendre un autre moyen que le pouvoir de la parole.

Elle permet à une minorité culturelle d'exprimer ses positions politiques. La critique des partis et des hommes politiques français est donc un thème privilégié. La relative neutralité des couplets "koblak" (politiques) des rémouleurs qui sont souvent des poèmes laudatifs, contraste avec l'engagement anti-jacobin des textes des chaudronniers. Le personnage de Jakou incarne donc Jacques Chirac le Président de la République Française.

Les mascarades permettent donc aux *abertzale* de ridiculiser le plus haut personnage de la vie politique française comme pour mieux signifier la distance qui les sépare de ce monde politique là. La bouffonnerie et l'imitation (Jakou lève les deux bras en l'air avec les deux doigts en signe de victoire comme avait l'habitude de le faire J. Chirac pendant ses campagnes électorales, il va serrer la main de ceux qui assistent à la mascarade comme un candidat salut ses futurs électeurs) amènent le public à rire. Le rire est donc fonction de la capacité de l'acteur (par sa gestuelle, ses imitations, ...) à faire réagir le public. L'énoncé de *Kabane*, qui présente ses compagnons et en particulier Jakou viennent ici renforcer l'effet comique

Hau Jaku
Sortzez de Corrèze.
Eskolak à l'aise.
Orai mal à l'aise.
Laster eroriko de la chaise.

Celui-ci Jakou (Kabane le montre au public avec son fouet, parfois il lui donne un coup avec pour qu'il se lève, puisqu'il est assis à côté des autres chaudronniers en cercle autour du chaudron qu'ils doivent réparer)
De naissance de Corrèze
A l'école à l'aise
Maintenant mal à l'aise
Il tombera rapidement de la chaise.

Nous avons bien la confirmation par les énoncés (né en Corrèze) qu'il s'agit bien de J. Chirac. Le mélange du basque et du français vient ici parachever l'effet comique souhaité par les acteurs.

L'utilisation de plusieurs langues dans le théâtre rural populaire trouve aussi une explication dans l'histoire de cette province.

Parmi les nombreuses causes de polyglossie souletine nous pouvons retenir le caractère officiel de l'occitan. La coutume de Soule au XVI^{ème} siècle était rédigée en langage béarnais. Pendant trois siècles, la langue officielle fut l'occitan.

Selon Txomin Peillen, la particularité du souletin est d'avoir emprunté au parler béarnais alors que les autres le faisaient surtout au parler gascon.

"Il reste que par l'usage parler occitan du Béarn au cours du carnaval par les «noirs», les mauvais, cet idiome nous a fourni une masse de qualificatifs péjoratifs, de termes tabous, ou répugnants pan-européens, ou panromans: kaka, pixa, materia, muki, gahün, etc...et quelques jurons plus ou moins innocents, du Dio Vivant et Perdiu jusqu'au Hih de puta!" (T. Peillen, *Les langues de la Soule*, 1994, p. 268).

Pour les mascarades, le béarnais est comme le français ou le castillan (les hongreurs qui ne parlent pas bien le béarnais se débrouillent pour improviser en castillan) la langue de l'étranger, et donc celle qui provoque le rire.

Nous pouvons donc donner un exemple qui vient infirmer la position de T. Peillen selon laquelle "le castillan ne sert jamais à des effets comiques" (T. Peillen, p. 268).

La transformation des pratiques linguistiques amène une modification des langues théâtrales. Le jeu des hongreurs de Musculdy en 1996 en est une parfaite illustration. Les acteurs auraient pu apprendre le texte traditionnel des hongreurs et tenter de les énoncer en béarnais le mieux possible, au contraire, les acteurs se moquent un peu de leur faible connaissance du béarnais.

L'important pour eux c'est de communiquer avec le public, de se faire comprendre. Ainsi, l'acteur qui tient le rôle du patron a-t-il déjà joué dans une pastorale et dans des mascarades (il tenait le rôle de *Kabane* dans celles de Musculdy en 1987). Il a donc l'habitude de se produire devant un public. Il se permet donc une certaine liberté vis-à-vis du discours. Il devient un improvisateur qui compose dans l'instant en faisant appel à une multiplicité de langues. A Pagolle en 1996, il débute son jeu en béarnais, puis il poursuit en souletin puis en français puis en castillan, puis en batua (avec le public du Sud), puis à nouveau en souletin.

Il modifie donc la langue de son énonciation en fonction de ses allocutaires. C'est cette polyglossie qui caractérisait un certain nombre de souletins. Ce quadrilinguisme –basque, occitan, espagnol, français– était déjà à l'oeuvre au XVIII^{ème} siècle. Jüsef Egiategi le notait en 1785 dans sa préface de son premier livre *Lehen liburúa edo Filosofo hùskaldünaren ekheia*.

"Aspaldian dago errana gizona dela hanbatetan gizon nola mintzo suberte baitaki; topa ere hùskaldün menditarrak dakian espaniola delako hen aizo; topa ere ordokitarrak dakian biarnesa edo zerbait frantsesetik hantik biek dütükien abantailla gatik" (Euskaltzaindia, Bilbon, 1983)

"Depuis longtemps l'on dit que l'homme est d'autant plus homme qu'il sait de variétés de langues: prenez les avantages que peuvent en avoir les Basques de la montagne qui parlent Espagnol et ceux de la plaine le Béarnais et quelque peu le Français".

Il est évident que jusqu'en 1914 le basque souletin était la langue de toutes les classes sociales du pays, l'important est ici de comprendre que les hommes en milieu rural étaient

Lhanden Euskal hiztegia, hebenko maskaradakai zombaiti, uska ikaz ezen dagun mazcaradarentako.

“Le dictionnaire basque de Lhande, pour, les quelques mascaradeurs d'ici, pour qu'ils apprennent le basque pour les mascarades”.

Cette dernière critique rejoint la situation linguistique du village de Barcus et en particulier des jeunes. C'est donc en ce sens que la littérature orale des mascarades a un rôle pédagogique. Elles critiquent, mais ses critiques sont constructives, elles proposent aux habitants d'agir dans le sens qu'elles souhaitent au niveau culturel (il faut apprendre la langue basque, respecter les anciennes traditions, conserver les danses, les chants, le théâtre populaire que ce soit les mascarades ou les pastorales...) au niveau économique et social (il faut que les jeunes puissent travailler et vivre au pays, il faut suivre le syndicat ELB dans sa lutte contre les lacaunes ...) au niveau politique (il ne faut pas faire confiance aux hommes politiques français –ils sont tous corrompus pour l'auteur des énoncés des bohémiens en 1995– ni aux partis politiques français comme par exemple le RPR) au niveau de l'éducation (il faut pouvoir enseigner aux enfants la langue basque, l'ikastola peut remplir ce rôle de transmission culturel et linguistique) au niveau des médias (la radio *Xiberoko Botza* doit continuer de vivre et d'émettre des émissions en basque).

C'est donc en quelque sorte le projet d'une nouvelle société que propose les auteurs. Une société basée sur un modèle culturel et social qu'ils présentent. Nous percevons mieux ici dans quelle mesure la langue basque peut être porteuse d'un changement social, politique, économique. La langue basque n'est donc plus ici “le symptôme d'un conservatisme social, ancré dans la vie rurale, (...) elle est au contraire utilisée par les jeunes abertzale comme “vecteur et justification d'un changement social et idéologique”. (...) “La langue parle et fait parler la conscience d'être peuple”. [(J. D. Chaussier, *Quel territoire pour le Pays Basque? Les cartes de l'identité*, L'Harmattan, 1996, p. 61)]

Depuis les travaux de F. Fourquet, les énoncés des mascarades sont devenus des objets de recherche. Un intérêt pour la langue basque et le dialecte souletin a donc permis une première transcription des énoncés. La recherche ethnologique donne donc à ces énoncés la valeur de littérature orale. Elle transforme les énoncés des rémouleurs, les koblak, en poèmes, les perediküak des kauterak en littérature orale. Elle inscrit ces énoncés dans le discours de la société souletine et basque, elle les insère dans une catégorie spécifique de discours, la littérature orale souletine. Le chercheur participe donc à la “dynamique interdiscursive qui stimule la fabrication de parole” (D. Laborde op. cit. p. 24) Il fait des énoncés, des genres littéraires, un objet de recherche.

Les énoncés tout comme le bertsu, s'écoutent, s'enregistrent, se prélèvent, se classent, s'archivent, et depuis peu s'expliquent (le numéro de *Sü Azia* qui fait appel à des chercheurs, ethnologues, pour qu'ils présentent et analysent le carnaval populaire).

Mais les chercheurs ne sont pas les seuls à “consommer” les énoncés. Les habitants transcrivent de plus en plus leurs énoncés (la présence de l'ethnologue sur le terrain lors du collectage des énoncés amène donc les auteurs à prendre conscience de l'importance de ces énoncés et à l'intérêt de les transcrire pour l'analyse des sciences sociales. Les énoncés prennent donc depuis peu pour les auteurs et pour les habitants une nouvelle valeur (il serait intéressant d'analyser l'influence des chercheurs quant à cette transformation de la conception que se font les souletins de leur culture et de leur littérature orale).

Une partie des énoncés des mascarades sont enregistrés et retransmis par la radio *Xiberoko Botza* (par exemple pour les dernières mascarades de Musculdy à Musculdy en

1996 où c'est l'acteur qui joue le rôle de curé qui a enregistré les énoncés "perediküak" pour la radio).

Il est important de constater que tous les énoncés ne s'enregistrent pas. Seul le discours de *Kabana* passe sur les ondes. L'acte d'énonciation incluant le locuteur (Kabana) qui énonce, atteint donc avec cette médiatisation de nouveaux allocutaires (les auditeurs qui écouteront les énoncés à la radio), de nouveaux lieux (la place du village mais aussi toutes les maisons qui reçoivent la radio, de l'espace public restreint la communication s'élargit à l'ensemble de la Soule), un temps qui n'est plus uniquement celui de l'énonciation (les énoncés ne sont pas diffusés en direct sur la radio, la miniaturisation de l'acte de parole permet la répétition de ce dernier). Les énoncés sont sortis de leurs contextes (un discours qui précède et qui suit et qui est propre à l'événement social) et prennent place dans un nouveau contexte d'énonciation (la parole radiophonique).

La radio conserve pourtant à la parole son caractère oral. Ce qui est nouveau et qui a été initié par les ethnologues c'est le passage des énoncés du domaine de l'oralité à celui de l'écriture. Autrefois, même si les énoncés faisaient l'objet d'une transcription, ils n'étaient pas composés pour survivre à l'énonciation. Cela explique pourquoi il est difficile au chercheur (comme aux habitants qui veulent monter une nouvelle mascarade et qui vont parfois jusqu'à effectuer des recherches au Musée Basque sans succès avec comme réponse de l'ancien conservateur, il n'y a rien, il vous faut donc composer de nouveaux énoncés) de retrouver des textes d'énoncés anciens.

L'ethnolinguiste se donne donc comme objet une parole destinée à disparaître. En la qualifiant de littérature orale, il transcrit l'acte d'énonciation. Ce passage de l'oralité à l'écriture transforme la parole souletine. Elle devient un "détour" indispensable que le chercheur utilise pour mieux saisir la réalité sociale, politique, économique, culturelle. Elle n'est donc plus destinée à disparaître, elle est au contraire destinée à revivre. Elle produit des interprétations, des métadiscours (pour lesquels l'ethnologue est souvent à l'origine de par ses méthodes de recherches et plus particulièrement de par ses entretiens avec les auteurs et acteurs de la vie culturelle souletine). Elle devient aussi en quelque sorte la trace écrite de la mémoire d'un groupe et plus largement d'une culture.

BIBLIOGRAPHIE

ACHIARRY, B., Collectif sur le chant souletin, non publié.

ALBERT, J. P., "Comment justifier une interprétation" in *Vers une ethnologie du présent*, Ed MSH.

BARANDIARAN, J. M. de, *Dictionnaire illustré de mythologie basque*, Elkar, (trad M. Duvert).

BEAUJOUR, Michel, "Ils ne savent pas ce qu'ils font" in *L'Homme*, 111-112- 1989, XXIX (3-4) pp 208-221.

CALAME GRIAULE, G., "Ce qui donne du goût aux contes" in *Littérature*, 45,1982, pp 45-60.

— "La recherche du sens en littérature orale" in *Terrain*, 14, 1990, pp 119-125.

CARO BAROJA, Julio, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1965, (trad fr. Le carnaval, Paris Gallimard, 1979).

CHAHO, A., *Voyage en Navarre*, 1836.

CHARLES, Michel, *La Rhétorique de la lecture*, Le Seuil, Paris, 1977.

CHARUTY, Giordana, "Anthropologie et psychanalyse" in *Vers une ethnologie du présent*, Ed MSH.

CHAUSSIER, J. D., *Quel territoire pour le Pays Basque? Les cartes de l'identité*, L'Harmattan, 1996.

- DUBOUT, Françoise, Rapport introductif sur les cultures populaires (Société d'Ethnologie Française, *Colloque à l'Université de Nantes* les 9 et 10 juin 1983).
- DUPONT, Florence, *L'Invention de la Littérature*, La découverte, 1994.
- FABRE, Daniel, LACROIX J., LANNEAU G., Des lieux où l'on «cause» ...Système institutionnel de l'oralité occitane, in *Ethnologie française*, 1980, n°1, Tome 10.
- FOURQUET, F., "L'inversion du monde" in *Maskaradak: la mascarade*, SÜ AZIA, 1993.
- FOURQUET, F., *La mascarade souletine*, juin 1989.
- FRIBOURG, J., *Cahiers de littérature orale* (CLO), 1995, n° 37.
- GALLEY, Micheline, De l'oral à l'écrit, in *CLO*, n°28, 1990.
- GALLINI, Cl., "Le rire salvateur: rire, dérider, faire rire" in *Carnavals et mascarades*, Bordas, 1988.
- GOODY, Jack, *The domestication of the savage mind*, Cambridge University Press, 1977, trad Editions de minuit, 1979.
- GUILCHER, J. M., *La tradition de Danse en Béarn et Pays basque français*, Paris, Ed de la Maison des Sciences de l'homme, 1984.
- HAGEGE, Claude, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1985.
- HARITSCHELHAR, J., *Le poète souletin Pierre Topet Etchahun*, 1969.
- HAUDRICOURT, A-G., "Problématique: structuration des liens sociétés / nature" in *Des bêtes et des hommes*, Ed CTHS, 1995.
- HÉRELLE, G., *Le théâtre comique*, Paris Ed. Champion, 1925.
- KONIGSON, Elie, *Figures théâtrales du peuple*, Ed du CNRS, Paris, 1985.
- LACROIX, Jacques, *Analyse du discours carnavalesque à propos du "Jutjement de Bolego"*.
- LAJOUX, J. D., A propos d'un livre «La tradition de Danse en Béarn et Pays Basque français» in *Recherches et documents du centre Thomas More*, juin 1985.
- LIZET, B., RAVIS-GIORDANI, G., *Des bêtes et des hommes*, Paris, Ed du CTHS, 1995.
- MAITRE-ALAIN, O., Mémoire de maîtrise, Paris V, 1979.
- MESNIL, M., "Mascarades et jeux de signes" in *Carnavals et mascarades*, Bordas, 1988.
- OTT, S., *Le cercle des montagnes. Une communauté pastorale basque*. Paris, Editions du CTHS, 1993.
- OYHAMBURU, P., Collectif sur le chant en Soule, non publié.
- PASQUALINO, Caterina, *Le géant, le cheval, les maréchaux-ferrants, et les autres. Le carnaval de Lanz: description et analyse d'une fête en Navarre*, E. H. E. S. S, DEA, 1989.
- PEILLEN, T., "Les langues de la Soule" in *Le Pays de Soule*, 1994.
- PRITCHARD, Evans, Some collective expressions of obscenity in Africa in *The position on women in primitive society* 1963.
- RAVIS-GIORDANI, G., "La relation à l'animal: un jeu sur la distance" in *Des bêtes et des hommes*, Paris, Ed CTHS, 1995.
- SALLABERRY, J., "Les mascarades souletines" in *La tradition du Pays basque*, 1899.
- TURNER, Victor W , *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*. PUF.
- VIERS, Georges, "Le Pays de Soule, les paysages, la société", in *Le Pays de Soule*, 1994, Ed Izpegi.

Dicharry, Eric

LES MASCARADES SOULETINES DEPUIS LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Mitikile(1996)

Chéraute (1947, 1952, 1969)

Musculdy (1987, 1996)

Ordiarp (1949, 1977, 1982, 1993)

Esquiule (1948, 1954, 1983, 1992)

Barcus (1946, 1948, 1954, 1979, 1984, 1995)

Aussurucq (1951, 1957, 1968, 1971)

Tardets (1947, 1985)

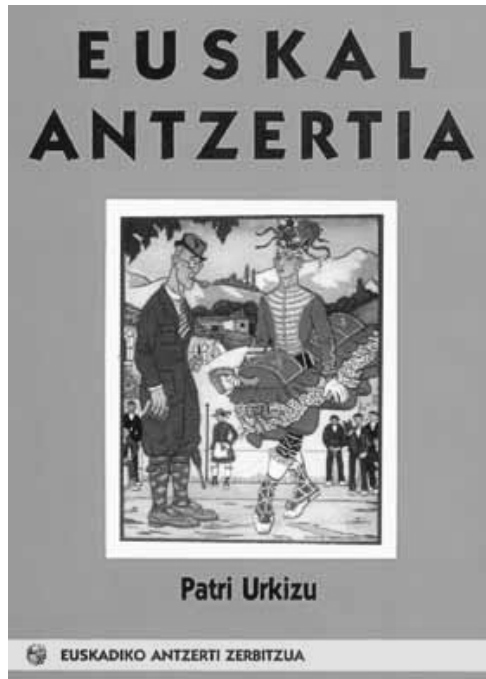
Abense de Haut (1947)

Altçay (1952, 1970, 1975, 1991)

Haux (1946)

Larrau (1997)

Sainte Engrâce (1994)



Larrau, Mascarade Traditionnelle, 1909.