

VI. Reseñas / Liburu iruzkiñak

Reseñas

LE MENN, Gwennolé Histoire du théâtre populaire breton XV^e XIX^e

Gwennolé LE MENN, chercheur au C.N.R.S. (Etudes Celtiques), est chargé à l'Université de Haute-Bretagne, à Rennes, d'un cours de "Civilisation Bretonne" où il traite, entre autres sujets, du théâtre breton. Il est connu par ailleurs par de nombreux articles traitant de la langue et de la littérature bretonnes, articles parus dans différentes revues savantes: *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, *Etudes Celtiques*, *Hoz Yezh*, *Mémoires de la Société d'Emulation de Côtes-du-Nord*, *Studia Celtica*, *Zeitschrift für celtische Philologie*, etc...



Gwennolé LE MENN est également connu pour sa chronique d'onomastique diffusée toutes les semaines depuis 1976 sur Radio-Armorique, ainsi que pour son émission hebdomadaire "Bretons du monde entier". Il est l'auteur d'ouvrages de vulgarisation:

- *Grand choix de prénoms bretons* (Editions Breizh).
- *1700 noms de familles bretons* (Skol n° 75-76).

Le théâtre a toujours été très populaire en Bretagne. Les textes de théâtre constituent à eux seuls la moitié de la littérature connue en moyen-breton (XI^e - XVII^e) et, à côté de ceux qui ont déjà été étudiés, Gwennolé LE MENN a dressé un inventaire des quelques 250 manuscrits que l'on possède et dont un bon nombre se trouvent à la Bibliothèque Nationale. Depuis l'ouvrage d'Annatole LE BRAZ sur le *Théâtre Celtique (1905)*, on a écrit un certain nombre d'articles, mais il n'est paru aucun ouvrage de synthèse, d'où l'intérêt du travail de Gwennolé LE MENN qui nous fait découvrir:

- Un théâtre savant original (XV^e - XVII^e siècles), écrit en vers selon une technique unique en Europe (mais que l'on retrouve au Pays de Galles).
- Un théâtre populaire plein de vie (XVII^e - XIX^e siècles) qui, malgré les interdictions civiles et religieuses, s'est maintenu jusqu'au siècle dernier.

Ce livre fait le point sur ce théâtre si peu connu. De précieuses références bibliographiques, des index et des illustrations enrichissent le texte de ce travail que vous lirez avec intérêt et que vous conserverez comme ouvrage de référence.

MASSIP BONNET, Francesc

La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses.

Madrid, Consejería de Educación y Cultura. 1997, 254.

ISBN: 84-451-1304-6



El profesor Massip doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, trabajó en el Instituto de Experimentación Teatral, en el Estudi General de Girona, fue secretario general de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval y actualmente es profesor en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona.

Entre las numerosas obras que ha publicado podemos destacar: *Teatre religiós medieval als Països catalans* (1984), *Literatura popular pre-industrial* (1985), *Consueta 1709. Estudi crític del text de la Festa d'Elx* (1986) (Premio Massó i Torrents del Institut d'Estudis Catalans, 1987), la edición crítica de la *Comèdia famosa de Santa Barbara* de Francesc Vicent García (1991) (Premio Jaume I de l'Institut d'Estudis Catalans, 1990), *La festa d'Elx. Els misteris medievals europeus* (1991), *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión* (1992), ha editado las actas del VII coloquio de la sociedad internacional para el estudio del teatro medieval, celebrado en Girona en 1992, bajo el título de *Formes Teatral de la tradició medieval* (1996) que contiene una setentena de trabajos de participantes italianos, ingleses, escoceses, norteamericanos, holandeses, franceses, mejicanos, irlandeses, daneses, alemanes, japoneses, españoles, portugueses, vascos y catalanes, etc.

El libro que intentamos presentar como dice el subtítulo está dedicado a las máquinas de vuelo del espectáculo de tradición medieval y se halla dividido en siete apartados: I. Historia de un deseo; II. Volar en escena; III. Los vuelos escénicos hoy; IV. Textos y documentos; V. Bibliografía, siglas y abreviaturas; VI. Calendario festivo; y VII. Láminas.

Este último apartado contiene XCVI láminas de color y es uno de los más interesantes del libro ya que nos muestra a través de la imagen la pervivencia de lo que fue el espectáculo medieval. Asimismo, el capítulo cuarto dedicado a los textos y documentos es de los más importantes, ya que a través de setenta páginas nos presenta la documentación tan rica en los Países Catalanes sobre el tema, iniciándose la colección en el siglo XIII en Lleida con la ceremonia espectacular de Pentecostés en La Seo y acabando con un Memorial de 1781.

Ut pictura teatron se titula el punto 8 y es evidente que a través de los ojos podemos hacernos una idea más exacta de lo que fue y es el teatro de origen medieval. Es de agradecer, pues, la investigación no exhaustiva, pero sí profunda y amplia que ha realizado Massip del tema, y no nos queda sino recomendar a todos los amantes del teatro dicha obra, así como al autor a que acabe la próxima obra que promete ser todavía más interesante que ésta que trata de los cielos, pues parece ser que el autor se sumergirá en los infiernos para darnos sus diversas imágenes.

P.U.

URKIZU, Patri

Zuberoako Irri-teatroa. Recueil des farces charivariques basques.

Baigorri: Editions Izpegi, 1998, 420 pp.

ISBN: 2-909262-19-70



Les pièces comiques du théâtre populaire basque réunies pour la première fois et publiées dans ce recueil par Patri URKIZU, Professeur de langue et littérature basques à l'Université Nationale d'Education à distance de Madrid, forment une constellation très particulière, aussi bien dans la littérature dramaturgique européenne que dans la littérature basque elle-même. Leur particularité vient d'une part de ce que ces textes, héritage d'une très ancienne tradition de théâtre populaire farcesque partout à peu près oubliée dans l'Europe des Lumières et après elle, ont été produits entre le milieu du XVIIIe siècle et celui du XIXe. Mais il n'est pas moins notable que la société rurale basque, en apparence dominée par un grand conformisme moral et religieux que la littérature illustre autant par le nombre des traités de dévotion de ces mêmes époques que dans le théâtre souletin de caractère historique ou hagiographique dénommé "pastorale", ait continué à produire en même temps et malgré les interdits, des spectacles et des textes si effrontés et si peu soucieux de bienséance.

Il se trouve, et ce n'est sûrement pas un hasard, que les manuscrits conservés, épaves tardives d'un ensemble qui dut être fourni mais que son caractère d'improvisation vouait en général à l'éphémère, se mêlent parfois à ceux des "pastorales" ou "tragédies". Après ce XVIe siècle des témoignages nous disent que le genre fut pratiqué aussi dans d'autres provinces basques, la "pastorale" tragique s'est trouvée cantonnée à la seule province de Soule, qui continue encore à la pratiquer régulièrement au tournant du troisième millénaire. Et c'est encore en dialecte souletin, si curieux ici en particulier par ses jeux de langage et l'abondance de son lexique d'emprunt d'origine romane dont le bref glossaire final peut donner une idée, que sont les textes de ces farces. Mais le spectacle de charivari, lui, se donnait partout, avec ses joutes d'improvisateurs, comme celui de Hasparren (en Labourd) à la fin du XIXe siècle, décrit par Jean Etchepare dans un texte cité dans l'introduction.

Dans l'histoire du théâtre, la représentation comique la plus anciennement reconnue comme telle sur le continent européen apparut en Grèce au Ve siècle avant notre ère: c'était au cours des fêtes en l'honneur de Dionysios, où les participants à la procession dite *kômos* (d'où "comédie"), entre les parties chantées en chœur, faisaient mine de s'injurier et de se battre. La *satura* romaine du IVe siècle, quant à elle, aurait été l'héritière plus policée des farces champêtres et grossières des Etrusques, avant que naquit, illustrée par Plaute puis Térénce, la vraie comédie latine. Et ce sont les comédies de Plaute et Térénce que l'on se remit à jouer dans les universités d'Europe aux XVe et XVIe siècles, et tout d'abord en Italie, après les "moralités" de caractère édifiant mais aussi les *soties et farces* –la "farce" au sens propre était la petite comédie qu'on intégrait dans les pièces sérieuses– de la dernière période médiévale. Comme il a été dit, les premières mentions de théâtre en Pays basque datent de cette époque, et par exemple cette "pastorale" du *Berger rouge* –en basque *Artzain gorria*– jouée à Saint-Jean-Pied-de-Port en Basse-Navarre au milieu du XVIe siècle selon le témoignage d'Oyhénart en 1665, mais perdue depuis ainsi que toute l'oeuvre poétique de son auteur Jean d'Etchegaray. Encore faut-il préciser que "mention" ne veut pas dire, d'ailleurs, "début" ou "origine", celle-ci étant vouée à rester inconnue.

Les dix-sept textes des représentations comiques et farcesques des "courses d'âne" et des "charivaris" –en basque *astolasterrak*– retrouvés, fragmentaires ou complets, que pré-

sente ici Patri Urkizu sont les ultimes manifestations de cette tradition locale aux origines lointaines. Faut-il remonter plus haut, et imaginer une continuité réelle entre les farces antiques des Etrusques et les cortèges dionysiaques des Grecs, et ces farces rurales basques, ou autres, des temps modernes, représentées sous le mince prétexte de moralité publique après des incidents matrimoniaux ou amoureux généralement sans importance? Rien n'autorise évidemment à affirmer cette continuité en l'absence de toute preuve documentaire durant deux millénaires ni pour la pastorale tragique ni pour son envers burlesque, parfois dite elle aussi "tragédie", qu'est la "course d'âne". Mais il est licite du moins de supposer que dans les petites communautés rurales ou semi-rurales ont été, sinon maintenues, du moins reprises et réinventées, d'âge en âge, en Pays basque et ailleurs, des formes de représentations comiques où se reflétait la vie sociale de ces communautés avec ses crises et ses écarts de conduite. Au premier plan, imposé par l'infraction de quelque habitant aux règles habituelles de convenance sociale qui était choisie comme prétexte à la fête, le thème du mariage et des relations amoureuses fournissait un sujet dont l'intérêt dépassait le fait divers, assaisonné, selon la règle du genre, par le rôle parfois prépondérant tenu par divers personnages sataniques aux noms, gesticulations et propos caractéristiques.

Par ces personnages, auxquels les noms des dieux de la mythologie antique et païenne sont souvent associés, et leurs "sataneries", les farces se rattachent directement à l'univers religieux des pastorales sérieuses, elles aussi entrecoupées d'interventions des "satans". Aux héros historiques et légendaires prestigieux de celles-ci, elles opposent dès le titre les noms ridicules de personnages ordinaires aux prises avec leurs tromperies et leurs désirs qu'ils expriment en général sans détour ni faux-semblant. L'un des ressorts comiques de certaines d'entre elles est le mélange linguistique, en particulier avec le gascon béarnais qu'imposait le long voisinage historique des Souletins. Reprenant la forme prosodique et dramaturgique des pastorales, les farces en donnaient en quelque sorte une image parodique, complémentaire et inversée.

A propos de ce théâtre, bien des questions d'ordre littéraire et dramaturgique demeurent, du moins avant les témoignages de l'époque contemporaine: sur les auteurs anonymes pour les textes les plus anciens, leur origine et leur formation littéraire, la part d'improvisation, les acteurs etc... Du moins, comme l'indique Patri Urkizu dans l'introduction en français où il résume son "essai sur le théâtre comique basque" mis en tête du recueil, sait-on que le genre a résisté à la tentative constante des élites et des autorités, religieuses en particulier, pour l'interdire et le supprimer, ce qui veut dire qu'il répondait peut-être à un besoin et en tout cas à l'intérêt d'un public. Dans les derniers temps, les charivaris étaient placés sous la reponsabilité de quelque notable ou édile local, ce qui pouvait être une garantie contre les excès satiriques et les désordres qui pouvaient en résulter.

Les manuscrits conservés ne donnent sans doute qu'un reflet partiel non seulement du spectacle dans sa totalité, où le cortège, la musique et le chant, la danse et les attributs scéniques tenaient un grand rôle, mais aussi du texte lui-même, qui devait faire une large place aux variantes et à l'improvisation. Ce dernier se présente toujours en distiques rimés de vers longs coupés en quatre hémistiques comme dans les pastorales tragiques; le syllabisme y est fort inégal, bien qu'il ait sans doute à voir avec l'ancien vers de 15 syllabes (parfois 17 ou plus, parfois moins) coupé en 8 et 7, structure traditionnelle des anciens poètes (Dechepare 1545) qui serait en quelque sorte le "modèle idéal" d'arrière-plan.

Les pièces les plus complexes s'apparentent à d'authentiques comédies-ballets et peuvent contenir jusqu'à 436 (*Chiveroua eta Marceline*, manuscrit anonyme du XVIIIe siècle), 573 (*Kaniko eta Belxitine* de J. Oyhenart 1848), 595 (*Malqu eta Malquilina* anonyme daté

1807) quatrains d'hémistiches. Elles s'articulent en unités dramaturgiques comportant, comme les autres pièces, les indications d'entrée et sortie des personnages: soit articulées par des "sataneries" (11 "sataneries" et 11 personnages dans *Chiveroua...*) ou divisées en scènes et "figures" (100 "figures" dans *Malqu...* suivies d'une "sortie"), soit en actes comme dans *Kaniko...* dont les deux "parties", respectivement de 149 et 230 quatrains, et un "finale" (satanerie et dernière "entrée") de 68 strophes suivent un "prologue" fort long et complexe de 125 strophes. Dans *Malqu...* le prologue comporte 42 strophes, soit en réalité 84 "vers" (coupés en quatrains d'hémistiches), comme le dit le manuscrit qui en signale (erreur ou perte d'une strophe?) pourtant 89.

Aux comédies proprement dites, P. Urkizu a joint une douzaine de poésies de facture prosodique plus élaborée, chants ou récits poétiques, dus pour la plupart à des poètes connus ou pour le moins identifiés, et de provenance plus disparate. Ces textes, par leur thème évoquant la mascarade ou le charivari comme par leurs sujets proches de ceux des farces, établissent le lien entre la forme théâtrale proprement dite et la pratique des chansonniers autour d'une thématique commune ayant trait à la satire des mœurs villageoises. S'y ajoute un récit journalistique daté de 1907 (B.2.20) citant des parties d'un texte composé en vieux "tercet inégal" d'excellente facture.

L'ensemble ainsi présenté aux amateurs de littérature basque leur permettra de prendre connaissance avec toute une production aujourd'hui largement ignorée et, pour des raisons morales ou esthétiques diverses mais de peu de valeur aux yeux de l'historien de la littérature, laissée trop longtemps dans l'ombre des archives et des recueils spécialisés. Nul doute qu'il suscitera aussi l'intérêt des analystes littéraires et des chercheurs en divers domaines, qui vont de la linguistique et de la dialectologie basques à l'histoire et à l'ethnographie.

Jean-Baptiste Orpustan