

# Les problèmes relatifs aux "pastorales"

---

Malgré de nombreuses pertes, les pastorales basques forment encore aujourd'hui un vaste répertoire: plus de soixante pièces tragiques et une vingtaine de pièces comiques. Mais, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, personne ne s'est occupé d'elles. L'éminent érudit Buchon est le premier qui leur ait consacré une brève notice, publiée en 1839 dans le *Capitole de Toulouse*. L'histoire de ce théâtre est donc très obscure, et, en l'absence de tout document, de tout témoignage ancien, il est impossible de donner une solution rigoureuse aux divers problèmes qui se posent. Mais on peut trouver dans le répertoire lui-même, tel qu'il nous est parvenu, des indices suffisants pour produire, sinon la certitude parfaite, au moins une probabilité qui équivaut presque à la certitude.

Les problèmes sont particuliers ou généraux. Nous laisserons de côté les premiers, innombrables. Quant aux seconds, les plus importants sont ceux qui concernent:

- 1° Le sens attribué par les Souletins au mot «pastorale»;
- 2° La localisation géographique des représentations;
- 3° L'origine espagnole ou française de cette dramaturgie populaire;
- 4° L'âge des plus anciennes pièces basques.

---

(1) Les pages suivantes sont détachées d'un ouvrage inédit, qui porte ce titre.

## CHAPITRE I

## Quel est, pour les Basques, le véritable sens du mot pastorale?

Le mot «pastorale» est un terme générique par lequel les Basques désignent n'importe quelles pièces de leur répertoire. Ce mot est évidemment emprunté au français; mais il a subi dans la Soule une déviation de sens. En France, la pastorale dramatique est toujours une bergerie sacrée ou profane, et il serait impossible de citer une seule pièce ainsi nommée où manqueraient totalement les peintures de la vie champêtre, où il n'y aurait ni pâtres, ni paysans, ni prairies, ni bocages. Dans la Soule, au contraire, les pièces nommées pastorales sont étrangères à la vie champêtre, et il est impossible d'en citer une seule où l'auteur se soit spécialement proposé de peindre des tableaux rustiques et de mettre en scène des bergers (1).

Il s'agit d'expliquer les raisons de ce changement de sens.

La modification sémantique a pu résulter, soit de l'impéritie des emprunteurs qui, par ignorance, auraient fait usage de ce terme pour désigner des choses auxquelles sa signification étymologique le rendait inapplicable, soit d'une sorte de transposition en vertu de laquelle le terme, sans perdre sa signification étymologique, aurait servi à désigner dans le pays d'importation autre chose que ce qu'il désignait dans le pays d'origine. Selon la première hypothèse, la «pastorale» serait la pièce elle-même, faussement nommée ainsi puisque les pâtres n'y ont aucune place; selon la seconde hypothèse, la pastorale serait, non plus la pièce, mais la représentation de la pièce en

---

(1) A notre connaissance, il n'y a que trois pièces basques où paraissent pendant quelques instants des bergers: c'est *Abraham*, *Saint Eustache* et *Sainte Marguerite*. Mais, dans *Abraham*, la querelle des bergers du patriarche et des bergers de Loth n'est qu'un bref incident de la longue histoire biblique; dans *Saint Eustache*, il s'agit des bergers qui, selon la légende, recueillirent les enfants du saint, enlevés par un lion et un loup; et, dans *Sainte Marguerite*, l'épisode des bergers est un morceau récemment intercalé par J. Héguiaphal.

tant qu'elle est jouée par des pâtres ou qu'elle a des pâtres pour spectateurs.

1° Le mot «pastorale» désigne-t-il la pièce elle-même? Ce qui rend tout d'abord cette opinion suspecte, c'est qu'en fait on ne trouve jamais le mot «pastorale» écrit comme titre sur un manuscrit par un vrai pastoralier. Si on lit sur le manuscrit de M. C. d'Andurain: «*Abraham*, pastorale basque»; sur le manuscrit 46 de L'ayonne: «*Alexandre* pastorale basque»; sur les manuscrits 133 et 134 de la Bibliothèque nationale: «Pastorale de *Clovis*» et «Pastorale de *Saint Roch*»; c'est que, sur les deux premiers, ces titres ont été ajoutés récemment et à tort par la main d'un propriétaire maladroit, et que les deux autres sont des copies nouvelles faites, non par un «instituteur de pastorales», mais par un scribe qui n'était pas du métier. Et si l'abbé Ithurry a intitulé «pastorale» son *Napoléon Bonaparte* (ms. Daranatz), c'est que ce lettré, pastoralier par occasion, était, non un souletin, mais un labourdin d'origine, et qu'il ignorait une nuance de langage que n'ignorent pas les pastoraliers de la Soule.

Est-ce à dire que le mot «pastorale» soit tombé en désuétude? Non. Les gens continuent à dire qu'ils vont «à la pastorale», qu'ils ont assisté «à la pastorale», etc.; mais les pastoraliers s'obstinent à ne désigner les pièces que par le seul nom de «tragédie» (1). S'ils n'emploient jamais comme synonyme de «tragédie» le mot «pastorale», c'est apparemment que, pour eux, ce mot se rapporte à autre chose.

2° Le mot «pastorale» désigne-t-il la représentation de la pièce, en tant qu'elle est donnée par des pâtres ou devant des pâtres? Pris dans cette acception, le mot conserve en basque

---

(1) Nous ne connaissons que trois exceptions. 1° On lit dans le prologue du ms. 37 d'*Hélène de Constantinople*: «De faire une pastorale nous avons décidé». 2° On lit dans la satanterie de *Judith et Holopherne* (ms. Campan): «Que, pour avoir joué bellemeut la pastorale de *Josué*, les Messieurs d'Aroue soient renommés toujours!». 3° On lit dans l'épilogue de *Jean de Paris* (ms. Campan): «Mes camarades m'ont délégué pour remercier toute la compagnie de ce qu'elle a bien voulu venir voir aujourd'hui cette pastorale»; et en outre, à la fin de la même pièce, on trouve l'inscription suivante, qu'y a mise Pierre d'Arhex, cordonnier: «A Larrau, le 25 juin 1760, il a été joué la présante pastouralle». Trois exceptions pour plus de deux cents manuscrits qu'ont passé entre nos mains.

l'élément étymologique du sens qu'il avait en français, à savoir l'idée de «pâtre» ; mais, au lieu de s'appliquer au sujet de la pièce, cette idée s'applique aux acteurs et aux spectateurs.

A notre avis, ce changement a eu pour cause occasionnelle les conditions dans lesquelles fonctionne le théâtre basque. En effet, la population de la Soule a pour principale industrie l'élevage des troupeaux, et c'est à peu près la seule qui rapporte de l'argent aux villageois. La plupart des garçons s'en vont dans la montagne avec les vaches et les brebis dès le commencement de la belle saison, et ils y séjournent jusqu'aux premiers froids de l'automne. Or, ce sont ces jeunes pâtres qui forment la presque totalité des troupes d'acteurs. Quant au public devant lequel se donnent les représentations, il est composé aussi en majeure partie de pâtres et de propriétaires de troupeaux. Bref, le jour de la «pastorale», tout est vraiment pastoral sur la scène et autour de la scène, excepte la pièce elle-même (1).

Reste à chercher comment s'est produite cette sorte de glissement par lequel un terme dont la signification visait le caractère spécial de la pièce, a pris une signification qui vise le caractère spécial du milieu où on la joue. C'est précisément, croyons-nous, parce que la signification du mot «pastorale», impliquait l'idée de pâtre. Comme les pièces basques n'avaient point de rôles de bergers, tandis que les bergers abondaient parmi les acteurs et les spectateurs, le mot «pastorale», emprunté par ignorance aux Béarnais vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, s'est peu à peu détaché de l'objet qu'il désignait primitivement, et, par une sorte d'attraction, s'est rapproché des objets voisins dont les caractères correspondaient à sa signification étymologique (2).

---

(1) Ce qui confirme, semble-t-il, cette interprétation du sens du mot «pastorale», c'est qu'en Basse-Navarre on appelle aussi «pastorales» les parades charivariques. Ces parades n'ont aucune ressemblance avec les tragédies souletines, et on ne comprendrait guère que le même mot servît à désigner des choses si différentes; mais, dans les deux cas, les acteurs et les spectateurs sont des pâtres, et, à ce point de vue, l'identité de la dénomination s'explique aisément.

(2) A. Léon, qui n'admet pas cette explication, lui oppose, p. 66, l'argument que voici: «Les populations basques auraient-elles eu recours à un terme emprunté pour désigner ce que, dans leur théâtre, elles ne tenaient que d'elles mêmes.... alors que la langue basque peut aisément exprimer par

Bien entendu, cela s'est fait par métathèse inconsciente: car les hommes du peuple n'ont pas coutume d'observer et d'analyser minutieusement le travail de leur esprit. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si, dans le langage commun, le mot «pastorale» a un sens équivoque, et si on l'applique confusément à l'ensemble de la représentation, c'est à dire au public, à la troupe et à la tragédie. Mais les pastoraliers savent ou sentent que ce mot ne convient pas également bien à tout cela, et il leur arrive même de marquer expressément la différence. Du moins est ce ainsi que nous comprenons cette phrase d'une lettre à nous adressée, le 8 juin 1901, par J. Héguiaphal: «Il (mon grand père) arrangea *ces histoires* de manière à les faire jouer *dans les pastorales.*» Cela ne veut-il pas dire que les *pastorales* sont les assemblées où l'on représente ces *histoires*?

D'ailleurs, cette interprétation du mot «pastorale» n'est pas nouvelle. En 1858, l'avocat Samazeuil écrivait (1): «On donne ici (à Abense) ce nom à des drames représentés par des Souletins, non à cause du sujet, qui n'offre rien de pastoral, mais bien par allusion à la condition des acteurs». Et, en 1865, Chaho affirmait (2) à son tour: «Ce titre de la tragédie souletine, naïvement adopté par les montagnards..... ne signifie pas que la pièce que l'on jouera, aura pour sujet des scènes de la vie champêtre, mais simplement que les acteurs chargés de représenter la pièce de théâtre seront tous des paysans et des bergers du village». Or Chaho était Souletin de naissance et d'éducation, et par conséquent, lorsqu'il s'explique sur le sens d'un mot souletin, ses paroles ne manquent pas d'autorité.

3° Au surplus, ce n'est pas seulement dans la Soule, c'est aussi dans le Béarn que le mot «pastorale» a subi cette évolution sémantique.

Chez les Béarnais, comme partout en France, on désigna

---

ses propres ressources les idées correspondant aux mots *rustique*, *pastoral* et autres semblables?» Mais que vaut cet argument, lorsqu'il s'agit d'une langue qui substitue avec une facilité déconcertante des vocables étrangers aux vieux mots de son vocabulaire pour désigner les objets les plus usuels, à tel point que le comte de Charencey est allé jusqu'à dire que « le basque peut être pris comme le type par excellence, à un degré plus prononcé que l'anglais, le hongrois ou le turc, des langues mélangées».

(1) *Voyage de Bayonne aux Eaux-Bonnes*, pp. 68-69.

(2) Dans *Biarritz*, t. II, p. 126.

d'abord par ce mot les petits drames liturgiques ou semi-liturgiques qui se jouaient autour de la crèche pendant les fêtes de Noël. Les populations des vallées pyrénéennes, composées en grande partie de bergers, durent goûter beaucoup ces spectacles dramatiques qui étaient en rapport avec leur propre condition sociale, et il est vraisemblable que pendant des siècles elles n'en connurent pas d'autres.

Puis, quand vint la grande vogue des mystères, vogue qui se répandit jusque dans les bourgs et dans les villages (1), les paysans béarnais étendirent aux spectacles nouveaux cette appellation, qui est restée jusqu'à nos jours le nom des drames joués par les villageois. Elle est prouvée par des pièces d'archives et par des témoignages d'écrivains du pays.

Des documents recueillis par l'abbé Marsan montrent qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la vallée d'Aure, les jeunes gens des villages jouaient des pièces nommées indifféremment «tragédies» ou «pastourelles» (2).

En 1717 un arrêt du Parlement de Navarre qualifia «pastorale» la *Tragédie des amours du roi David avec Bethsabée* (3).

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Benac, dans le Bigorre, on représenta sous le nom de «pastorale» la tragédie de *Zaïre* (4).

Comme expliquer ces métamorphoses de «tragédies» en «pastorales», sinon par le changement du milieu où les pièces étaient jouées et par la condition particulière des acteurs et des spectateurs? C'est précisément cette explication qu'adopte l'éru-dit béarnais G. B. de La grèze. «Pendant longtemps, dit-il (5), les paysans béarnais ont conservé le goût des représentations dramatiques..... Ils appelaient cela des pastorales quand elles étaient interprétées par des paysans et par des pasteurs».

On est donc en droit de conclure avec l'abbé Laborde,

(1) L'existence d'un théâtre rural des mystères est certaine. Nous en parlerons plus loin.

(2) Mr. l'abbé Marsan a eu l'obligeance de nous communiquer ces documents encore inédits.

(3) Archives départ. des Basses-Pyrénées, B. 4805.

(4) J. P. Picquet, *Voyage aux Pyrénées françaises et espagnoles*; 1829, 3<sup>e</sup> éd., p. 53.

(5) *La Société et les moeurs en Bearn*, pp. 175 et 410.

curé de Bruges en Béarn: «La pastorale ou tragédie est un genre spécial au Béarn et désigne toute pièce, drame, comédie ou farce, jouée dans nos villages par les paysans» (1).

## CHAPITRE II

### Problème de la localisation géographique

En fait, les pastorales tragiques ne se jouent guère que dans la vallée de la Soule. Mais cette localisation est-elle relativement récente, et les «tragédies» se sont-elles jouées autrefois dans tout le Pays basque?

Sur ce point, les opinions des auteurs diffèrent. Duvoisin, Fr. Michel, Vinson, A. Léon admettent plus ou moins expressément que la Basse-Navarre et le Labourd ont eu aussi leur théâtre tragique, et Webster incline même à croire que les tragédies n'étaient pas inconnues à la Navarre espagnole et au Guipuzcoa. Mais Chaho (2) affirme catégoriquement le contraire. «Les Souletins, dit-il, sont les seuls Basques qui aient inventé la pastorale et qui soient en état de la bien jouer. On n'en a jamais composé aucune qu'en dialecte souletin... Les Basques labourdins ne joueront jamais de pastorale... Les Basques espagnols n'en ont aucune idée, que je sache. Quant aux Basques navarraïss, quand ils se mêlent de représenter nos tragédies, ils s'en acquittent assez mal.»

Qui a tort? Qui a raison? L'examen des faits est seul capable de nous l'apprendre.

Relevons donc d'abord pour chaque province basque de France le nombre des localités où ont été données des représentations de pastorales et le nombre des «instituteurs de pastorales» qui y ont eu leur domicile. Voici les chiffres statistiques:

*Soule*: 38 localités, 37 «instituteurs de pastorales»;

*Basse-Navarre*: 11 localités, 4 «instituteurs de pastorales»;

*Labourd*: 1 localité, aucun «instituteur de pastorales».

---

(1) Dans *Noël et Noëlss*, p. 16, note 1.

(2) Dans *Biarritz*, t. II, p. 128.

Il résulte clairement des chiffres précédents que la Soule est par excellence l'habitat de cette littérature dramatique; mais il en résulte aussi que les «tragédies» ne sont pas absolument étrangères à la Basse-Navarre et au Labourd. Nous avons donc à rechercher si les constatations faites pour ces deux provinces autorisent à croire qu'elles ont eu jadis leur théâtre.

En Basse-Navarre, les 11 localités se répartissent ainsi: 5 dans le canton de Saint-Palais (Saint-Palais, Amendeuix, Gabat, Pagolle, Uhart-Mixe); 5 dans le canton de Saint-Jean-Pied-de-Port (Saint-Jean-Pied-de-Port, Ainhice, Jaxu, Saint-Jean-le-Vieux, Uhart-Cize); et 1 dans le canton d'Iholdy (Saint-Etienne-en-Navarre, hameau de Lantabat). Toutes ces localités se trouvent, soit dans la région de la Basse-Navarre qui confine immédiatement à la Soule, soit le long de la route qui, remontant la Bidouse, va de Saint-Palais à Saint-Jean-Pied-de-Port. Cette répartition géographique paraît donc signifier que l'usage de jouer des tragédies s'est propagé de la Soule vers la région occidentale avec laquelle la Soule avait des relations faciles; mais on ne connaît aucune représentation donnée dans la vallée de la Nive quoique cette vallée soit la partie la plus étendue et la plus riche de la Basse-Navarre.

En outre, il est certain que, dans la plupart des cas, ce sont des troupes souletines et des «instituteurs de pastorales» souletins qui sont venus en Basse-Navarre pour y donner ces représentations. En 1818, ce fut le souletin Jean Mécol, de Garindein, qui dirigea à Saint-Jean-Pied-de-Port la représentation de *Richard de Normandie*, et à *Saint-Palais* celle de *Saint Jean Caillabit*. En 1895, ce furent des jeunes gens de Tardets qui jouèrent *Napoléon* à Saint-Jean-Pied-de-Port. En 1903, ce furent des jeunes gens de Barcus qui jouèrent *Saint-Louis* à Uhart-Cize. Il n'y a que deux représentations, celle de *Roland*, donnée à Gabat en 1849, et celle des *Quatre fils Aymon*, donnée à Uhart-Mixe en 1851, qu'on sache avoir été dirigées par un Bas-Navarrais, Jacques Oihénart-Larronde. Pour quelques autres représentations, nous ignorons quelles troupes les donnèrent et, quels «instituteurs» les dirigèrent.

En somme, il paraît très probable que, dans la Basse-Navarre, le théâtre tragique ne fut qu'une importation souletine.

Quant au Labourd, l'unique localité où l'on y ait représenté des tragédies est Saint-Jean-de-Luz, et les représentations

connues sont seulement au nombre de trois ou quatre, toutes de date récente et données dans des circonstances exceptionnelles, pour montrer à des étrangers un spécimen du théâtre basque. Le 23 août 1890, ce fut à l'occasion d'un congrès de basquistes qu'une troupe souletine vint y jouer *Abraham*, sous la direction de J. Héguiaphal; un peu plus tard, ce fut à l'occasion de fêtes basques qu'on y joua quelques morceaux des *Quatre fils Aymon*; en 1897, ce fut pour les «Fêtes de la Tradition basques que les jeunes gens de Barcus y représentèrent de nouveau *Abraham*, sous la direction de J. Héguiaphal. A cela se réduisent les annales des représentations labourdines (1).

Mais pourtant, dira-t-on; il existe une tragédie, *Marie de Navarre*, qui est écrite en dialecte labourdin. L'objection est spécieuse. Voyons ce qu'elle vaut.

C'est le capitaine Duvoisin qui, en 1841, publia dans *l'Album pyrénéen* des fragments de cette pièce, reproduits seize ans après par Fr. Michel dans le *Pays basque*, pp. 78-85. Duvoisin était labourdin, natif d'Ainhoa; il avait longtemps habité Sare, où l'on parle un dialecte labourdin un peu mêlé de bas-navarrais; et c'est lui qui a traduit la Bible en labourdin pour le prince L. Bonaparte. Or, lorsqu'il publia les fragments de cette tragédie labourdine, il accompagna le texte d'un commentaire dont voici la conclusion: «On concevra que les hommes qui ont mis au jour des compositions pareilles ne sont pas dépourvus de ce feu sacré qui fait les poètes; et si, après quelques siècles, quand ce petit peuple aura perdu, avec sa nationalité phénoménale, la langue qu'il parle aujourd'hui... on retrouve encore ces pièces dramatiques, on sera tenté de croire qu'elles ne sont pas l'œuvre de pauvres gens qui n'ont eu aucune teinture des lettres, et alors un rayon de gloire brillera sur eux».

L'intention de Duvoisin est évidente: il veut glorifier sa petite patrie, lui attribuer l'étrange mérite d'avoir eu des poètes qui, sans «aucune teinture des lettres» et par leur seul génie naturel, auraient inventé spontanément une forme dra-

---

(1) C'est donc à tort qu'A. Lichtemberger, dans son roman intitulé *Gotri le Forban*, fait représenter à Sare la pastorale de *Charlemagne*. Mais Sare n'a jamais vu pareille représentation. De plus, la courte description que l'auteur donne de cette représentation imaginaire abonde en erreurs de détail.

matique semblable à celle des Corneille, des Racine, des Voltaire, et composé par instinct des tragédies «d'une régularité remarquable», c'est à dire où serait parfaitement observée la règle classique des trois unités. Malheureusement *Marie de Navarre* est l'unique pièce du répertoire basque dont l'auteur ait pensé à être classique, et cette singularité même éveille l'attention et le soupçon. Est-il vraisemblable qu'une pièce si différente des autres ait la même origine que les autres? et ne serait-elle pas l'oeuvre d'un lettré?

Ce lettré nous paraît être Duvoisin lui-même. Voici les faits sur les quels s'appuie notre conviction.

En 1839, c'est à dire deux ans avant la publication des fragments, Buchon ignorait la tragédie de *Marie de Navarre*. Même après la publication des fragments, les pastoraliers paysans continuèrent à l'ignorer, puisque ce titre ne figure, ni sur la liste du ms. 18 de Bordeaux, ni sur la liste de J. Héguiaphal. Mais, dès 1843, il apparaît dans la liste du professeur Badé, et depuis lors aucun érudit n'a manqué d'en faire mention. D'ailleurs Badé et les autres n'ont jamais vu un manuscrit de la pièce, et ils la citent toujours d'après la publication fragmentaire de Duvoisin.

Il y a là un ensemble de circonstances singulières qui suffit déjà pour donner à penser que le premier éditeur des fragments de *Marie de Navarre* pouvait bien aussi en être l'auteur. Mais cette conjecture acquiert encore plus de force quand on prend garde au fait suivant.

Duvoisin, dans sa jeunesse, avait eu des relations d'amitié avec le petit groupe d'étudiants basques qui, en 1834, fabriqua par jeu le faux connu sous le nom de *chant d'Altabiscar* (1); et c'est justement Duvoisin qui, quarante neuf, ans après, par une lettre adressée à M. d'Abbadie et publiée la même année avec l'autorisation du signataire, révéla la supercherie qui avait réussi à tromper Cuvillier-Fleury, Rosseuw-Saint-Hilaire, Fr. Michel, etc. Au temps où ces étudiants s'amuserent à perpétrer leur faux, les mystifications de cette espèce étaient à la mode, et l'opinion publique se montrait indulgente pour ceux qui les commettaient. Par la suite on devint plus sévère, et

---

(1) Pour la genèse du *chant d'Altabiscar*, voir Vinson, *Notice bibliographique sur le folk-lore du pays basque*, pp. 31-50.

c'est sans doute à cause des âpres discussions auxquelles donna lieu l'authenticité de ce chant, que Duvoisin, pris d'un tardif scrupule de conscience, se décida à confesser publiquement le péché d'autrui. Mais, comme son propre péché avait passé presque inaperçu et que personne ne s'était soucié de savoir si la tragédie de *Marie de Navarre* était authentique ou non (1), il garda le silence sur cet inoffensif méfait.

Ajoutons que Duvoisin n'a pas été toujours aussi discret dans les conversations particulières: car un notoire basquisant de Bayonne a recueilli de la propre bouche du soi-disant éditeur l'aveu de cette regrettable paternité littéraire.

Pour la Haute-Navarre, le Guipuzcoa et les autres provinces du Pays basque espagnol, une heureuse occasion s'est offerte à nous de recueillir des renseignements sur le problème géographique. Lorsque l'abbé R. M. de Azkue composait son *Diccionario vasco-espanol-francés*, notre ami Léopold Irigaray alla passer quelques mois à Bilbao pour travailler en qualité de secrétaire à la préparation de ce grand ouvrage. Or l'abbé de Azkue se faisait assister par une sorte de comité consultatif qu'il appelait son «académie», et qui comprenait sept personnes originaires des sept provinces basques, Nous priâmes donc Léopold de demander aux académiciens des quatre provinces espagnoles s'il existait aujourd'hui ou s'il avait existé jadis chez eux un théâtre populaire analogue à celui de la Soule. Les quatre

---

(1) Il convient pourtant de faire observer que Fr. Michel, sans mettre expressément en doute l'authenticité de *Marie de Navarre*, se défiait un peu des affirmations de Duvoisin en ce qui concernait les tragédies labourdines. On en trouve l'indice à la page 53 du *Pays basque*, où les deux thèses sont réunies de force dans cette phrase incohérente: «Les Labourdins ne connaissent pas chez eux ces spectacles, ou, à parler plus exactement, ils paraissent avoir abandonné la tragédie: car il y a encore à Saint-Jean-de-Luz des femmes qui l'ont jouée.» Une lettre adressée par Duvoisin à Fr. Michel en 1865, c'est-à-dire deux ans avant la publication du *Pays basque*, exprimait en termes presque identiques des idées qui ne laissent pas d'être assez différentes. Le capitaine écrivait: «Les Labourdins, dites-vous, ne connaissent pas les représentations théâtrales. Il serait plus juste de dire qu'ils ont abandonné la tragédie; car il y a encore à Saint-Jean-de-Luz des femmes qui l'ont jouée.» Ce passage prouve que Fr. Michel répugnait à admettre l'existence d'un théâtre tragique labourdin, mais que, cédant à l'insistance de son correspondant, il finit par accoler dans la même phrase son opinion propre et l'opinion qui lui semblait suspecte, sans se mettre en peine de les concilier. (Cf. *Revue des Etudes basques*, année 1907, pp. 49-53).

académiciens firent la même réponse: ils n'avaient jamais ouï dire qu'à une époque quelconque un pareil théâtre eût existé chez eux.

Il semble donc établi que les pastorales tragiques appartiennent en propre à la vallée de la Soule; qu'à vrai dire elles ont un peu débordé vers Saint-Palais et vers Saint-Jean-Pied-de-Port; mais qu'elles sont demeurées étrangères à tout le reste du Pays basque. Cette localisation ne laisse pas d'être bizarre; mais l'histoire du théâtre breton offre un second exemple de la même bizarrerie. Voici ce que Le Braz dit à ce sujet: (1)

«Loin de s'étendre à toute la Bretagne armoricaine, la littérature bretonne des mystères est demeurée comme cantonnée dans deux régions embrassant, l'une, l'évêché de Vannes, au sud, l'autre, l'évêché de Tréguier avec la lisière bretonnante de l'évêché de Saint-Brieux, au nord..... Il n'y a pas trace, du moins à ma connaissance, que cette littérature ait pénétré dans les districts montagneux du centre, ni qu'elle ait franchi vers l'ouest la rivière de Morlaix..... Tout le Léon, toute la Cornouaille, ainsi que l'ancien comté de Poher, restent complètement en dehors de l'histoire du théâtre breton..... Les deux patries authentiques des mystères bretons ont été le Vannetais, dont l'orientation naturelle était vers Nantes, et le Trégorrois, dont l'orientation naturelle était vers Rennes.»

Quant à la raison de cette localisation, Luzel (2) la voyait dans la supériorité intellectuelle des habitants du Trégorrois, qui est, dit-il «la terre classique de notre littérature nationale... l'Attique de la Basse-Bretagne», et où l'esprit est «plus délié, plus ouvert, plus cultivé que dans les régions voisines.» C'est une explication analogue que Fr. Michel incline à admettre pour la Soule (3), lorsqu'il parle, d'ailleurs trop vaguement, des «prérogatives» qu'aurait eues autrefois cette vallée, de son langage si doux et si harmonieux, qui est «la plus poétique des variétés de l'idiome euskarien.» Mais ne pourrait-on avec tout autant de vraisemblance renverser les termes de ce rapport de cause à effet, et soutenir que, si les Trégorrois et les Souletins possèdent cette supériorité intellectuelle, ils la doivent

---

(1) *Théâtre celtique*, pages 268-269.

(2) Préface de *Sainte Tryphine et le roi Arthur*, pp. VII-VIII.

(3) *Le Pays basque*, pp. 53-54.

au long usage des représentations dramatiques? Et n'y aurait-il pas encore une troisième explication, celle que Le Braz admet pour la Bretagne? Selon lui, si la race trégorroise est plus affinée que ses voisines, c'est parce que, «plus immédiatement en contact avec la France, elle s'est, à son insu, et sans y tâcher peut-être, plus profondément imprégnée de culture françaises (1). Cette dernière thèse ne serait pas moins plausible pour la Soule qui, au moyen âge, put recevoir par la basse vallée du gave de Mauléon les influences françaises venues d'Orthez, où les vicomtes tenaient alors une cour splendide, et qui ensuite, par la vallée de Barétous, put les recevoir de Pau, où résidèrent au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle les cours brillantes de Foix, de Béarn et de Navarre.

Toutefois il faut bien convenir que cette solution du problème ne laisse pas de présenter encore quelque difficulté. Pourquoi l'influence française ne s'est-elle pas fait sentir aussi dans la vallée de la Nive, plus accessible que la vallée de la Soule, et fréquentée depuis le haut moyen âge par les pèlerins qui se rendaient à Saint-Jacques-de-Compostelle? Pourquoi ne s'est-elle pas fait sentir dans le Labourd, région plate qui avait des relations faciles et incessantes avec Bayonne, et qui, par ses ports, était pour ainsi dire en communication avec le monde entier? Ce sont là des questions auxquelles nous ne saurions répondre. Mais, quoi qu'il en soit, la localisation géographique des pastorales dans la vallée de la Soule est un fait indéniable.

### CHAPITRE III

#### Problème de l'origine espagnole ou française

Pas plus dans le monde littéraire que dans le monde physique il n'y a de génération spontanée. Donc une question s'impose: quelle est l'origine des pastorales basques, et où les pastoraliers ont-ils trouvé leurs modèles?

---

(1) Théâtre celtique, p. 270.

Il serait naïf de prendre au sérieux la fantastique hypothèse que Chaho a formulée à deux reprises dans *Biarritz*, tome II, pp. 127 et 143: «La représentation des pièces grecques et latines, à Rome, donna aux Vasco-Souletins la première idée de leur tragédie». L'unique argument invoqué par Chaho à l'appui de cette paradoxale assertion, c'est que les pastorales basques ont un prologue chanté. Mais les tragédies grecques n'ont pas de prologue, ni non plus les tragédies latines, ni non plus les comédies d'Aristophane; et, si les pièces de Plaute et de Térence en ont un, ce prologue n'a aucune ressemblance avec celui des pastorales. Au contraire, l'usage du prologue est constant dans tout le répertoire dramatique du moyen âge, et les Basques n'avaient nul besoin d'aller dans la Rome antique pour y apprendre l'usage de cette forme littéraire.

W. Webster, dans *la Tradition au Pays basque*, pp. 247-250, et passim, a exprimé avec beaucoup plus de réserve une opinion analogue. Selon lui, il est impossible d'attribuer aux pastorales la haute antiquité que leur supposait Chaho; mais elles n'en portent pas moins les traces d'une vague influence exercée sur elles par la mythologie, la métrique et l'orchestique des Anciens. Un rapide examen suffit pour s'assurer que cette opinion, d'ailleurs vague et obscure, n'a pas de fondement solide. La seule part qu'ait la mythologie dans les pastorales consiste en ce que l'un des domestiques de Satan y est ordinairement appelé Jupiter; mais le Jupiter des Anciens, au lieu d'être un domestique, était le Dieu des Dieux, et c'est le moyen âge qui l'a réduit à la domesticité. La métrique des Anciens, dont le principe essentiel est que le vers résulte d'une combinaison de syllabes longues et de syllabes brèves alternant selon des règles fixes, n'a pas le moindre rapport avec la versification dramatique des Basques, puisque au contraire celle-ci dérive en partie du vers populaire syllabique et rimé, qui remplaça le vers métrique des Anciens, en partie du chant des psaumes, c'est-à-dire d'un système musical né dans l'église chrétienne sur les ruines du paganisme. Quant à l'orchestique, il ne semble pas non plus que les Basques aient fait aux Anciens des emprunts caractéristiques; ce qui est vrai, c'est qu'ils ont toujours eu un goût prononcé pour la danse; mais, il y a deux siècles, la plupart de leurs danses se dansaient dans toute l'Europe, et celles qui viennent peut-être de l'antiquité ne sem-

blent aujourd'hui leur appartenir en propre que parce qu'ailleurs elles sont depuis longtemps tombées en désuétude.

Ecartons donc ces rêveries et tâchons de résoudre pour notre propre compte le problème de l'origine du théâtre basque. Voici les deux principes très simples qui nous guideront dans notre enquête: 1° Une littérature foncièrement populaire ne va pas chercher au loin ses modales, et ce qu'imitent les dramaturges d'un théâtre de village, c'est ce qu'ils ont vu faire sur les théâtres les plus voisins; 2° Les auteurs paysans ne sont pas des génies originaux qui créent de nouvelles formes d'art; ils suivent leurs modèles de très près, et, s'il leur arrive d'innover, ce n'est que dans le menu détail. Le premier de ces principes nous permettra de limiter le champ de nos investigations à la France et à l'Espagne, entre lesquelles le Pays basque est enclavé. Le second nous autorisera à admettre que les pastorales basques dérivent du genre littéraire avec lequel elles auront le plus de ressemblance, soit en France, soit en Espagne.

### § I.— Les pastorales dérivent-elles du théâtre espagnol?

Il est impossible de supposer un seul instant que les pastorales dérivent du grand théâtre espagnol auquel le génie de Lope de Vega donna sa forme définitive vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui resta fidèle à cette forme pendant près de deux cents ans. Ni par la nature des sujets traités, ni par la façon de les traiter, ni par le but moral poursuivi, les pastorales n'offrent la moindre ressemblance avec la *comoedia*, dont le type est pourtant si spécial et si aisément reconnaissable. Dans la «tragédie» souletine, tout porte la marque d'une époque bien antérieure à celle où Lope de Vega écrivit sa première pièce. D'ailleurs il est tout à fait improbable que ce genre espagnol, urbain et lointain, ait pu arriver à la connaissance de nos rustiques et ignorants pastoraliers.

Si donc les pastorales tiraient de l'Espagne leur origine, il faudrait qu'elles se rattachassent à des genres plus anciens que la *comoedia*. Ces genres sont: 1° le *drame liturgique*; 2° le *mystère*; 3° l'*auto sacramental*.

1° Le *drame liturgique*, connu en Espagne dès le XI<sup>e</sup> siècle (1), n'y est pas tout à fait aboli de nos jours, puisqu'on en joue encore un tous les ans dans la petite ville d'Elche (2), près d'Alicante; et l'on peut même dire que c'est une curiosité unique aujourd'hui en Europe: car le *Passionspiel d'Oberammergau* est quelque chose de beaucoup plus récent et de très différent (3). Puisque la pièce qui se joue à Elche nous offre un spécimen vivant de ce que dut être jadis le drame liturgique espagnol, voyons s'il y a des ressemblances essentielles entre cette pièce et les pastorales basques.

Quoique la pièce d'Elche ait eu dans sa rédaction primitive des «diableries» comparables aux «sataneries» des pastorales, ce drame est d'inspiration essentiellement religieuse; il fait partie du culte; il est chanté d'un bout à l'autre, et l'on a pu dire qu'il est le plus ancien de tous les drames lyriques connus. Au contraire, les pastorales, de forme toute profane et exclues de l'église, se déclament sur la place publique, et les chants n'interviennent jamais plus de quelques minutes dans l'interminable série de leurs versets. Ainsi, dès le premier coup d'oeil, ce sont de profondes différences qu'on aperçoit entre la pièce d'Elche et les pastorales basques. N'est-ce point assez pour se convaincre que les pastorales basques ont eu d'autres modèles que les drames liturgiques espagnols?

2° Le *mystère* ne fut jamais bien vivace en Espagne, où

(1) Cf. Pedroso, préface au volume *d'Autos sacramentales* publié dans la collection Rivadeneyra, p. 12.

(2) Le drame liturgique d'Elche est intitulé *El tránsito y la Asunción de la Virgen*; il se joue en deux journées, le 14 et le 15 août, sur un échafaud dressé à l'intérieur de l'église. Le texte publié par Milà y Fontanals, t. VI, pp. 341-347, est un remaniement moderne fait en 1639; mais le texte primitif remonte au commencement du XV<sup>e</sup> siècle.

(3) C'est à tort que beaucoup de personnes considèrent le *Passionspiel* comme une relique du Moyen âge. En réalité, c'est une œuvre moderne et littéraire. La première représentation fut donnée en 1634, pour remercier Dieu d'avoir délivré le pays de la guerre et de la peste. Quant au texte que l'on récite de nos jours sur la scène, il a été écrit au XVIII<sup>e</sup> siècle par le P. Ferdinand Rosner, jésuite du couvent d'Ettal. Ajoutons que l'édifice où se joue le *Passionspiel* est une grande bâtisse de fer qui n'a rien de médiéval, que l'exploitation de ce théâtre se fait industriellement, et que les acteurs tendent même à devenir des professionnels, puisque certains d'entre eux se font donner des leçons de diction par des comédiens de Munich.

il semble avoir été importé de Provence par la Catalogne; et il ne tarda pas à y périr, vaincu au XVI<sup>e</sup> siècle par la vogue de l'*auto sacramental* (1).

Cela étant, on ne peut supposer que les pastoraliers soient allés chercher des modèles de mystères, non en France, région aisément accessibles pour eux et où les mystères florissaient spontanément, mais en Espagne, région d'accès plus difficile et où les mystères n'étaient qu'un malingre produit d'importation.

Quant aux innombrables Vies des Saints qui encombrant le répertoire espagnol, ce sont des œuvres de lettrés; et d'ailleurs la plupart d'entre elles appartiennent à la période moderne, de sorte qu'il ne saurait y avoir entre elles et nos pastorales hagiographiques un lien quelconque de filiation.

3<sup>o</sup> *L'auto sacramental*, spécial à l'Espagne qui l'a produit avec une extraordinaire abondance, est né de la fête du Saint Sacrement, communément appelée fête du *Corpus*. Le pape Urbain IV, qui institua cette fête en 1264, avait prescrit «que les laïcs aussi bien que les clercs la célébrent par des chants d'allégresse et par des hymnes de louange.» La louange, *loa*, prit avec le temps une forme dramatique, et le manuscrit de la cathédrale de Gerona (2) prouve que, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, on donnait dans cette ville, le jour du *Corpus*, des représentations qui avaient un caractère théâtral. D'ailleurs ces représentations eurent d'abord un sujet religieux quelconque, par exemple *le Martyre de Saint Etienne*, ou *le Sacrifice d'Isaac*, ou *le Songe et la Vente de Joseph*, ou *les trois Maries*. Les acteurs étaient les bénéficiaires de la cathédrale, et les pièces tenaient à la fois du drame liturgique et du mystère.

Il faut arriver jusqu'en 1504 pour trouver un *auto sacramental* proprement dit, c'est-à-dire une pièce expressément composée en l'honneur du Saint Sacrement. La première pièce de cette sorte est le *San Martinho*, de Gil Vicente. Mais ensuite les *autos* se multiplièrent par toute l'Espagne. Dans la capitale, les auteurs illustres ne dédaignèrent pas d'en écrire un grand nom-

---

(1) Peut-être faut-il voir une survivance des anciens mystères espagnols dans les représentations populaires qui se donnent encore à Valencia sous le nom d'*Els Miracles*.

(2) Manuscrit fameux, qui date de 1360 et qui contient divers règlements relatifs au culte. (La Barrera, p. 577).

bre: Lope de Vega en composa 400, Calderón, 70. Dans les bourgs et dans les villages, les jeunes gens représentèrent ceux que des poètes locaux ou des étudiants fabriquaient à leur intention.

Les *autos* sont des pièces dévotes, toujours assez brèves, qui ont pour sujet l'exposition dramatique du mystère de l'Eucharistie. Au XVI<sup>e</sup> siècle, cette exposition se fait habituellement par le moyen de quelques personnages dont les uns sont réels et les autres allégoriques. Par exemple, dans la *Danza de la Muerte* de Pedrasa (1551), les huit personnages sont le Pape, la Mort, le Roi, la Dame, le Berger, la Raison, la Colère, l'Entendement (1). Mais dès le XVII<sup>e</sup> siècle les personnages allégoriques chassent les personnages réels. Dans le fameux *auto* de Calderón, intitulé *la Vida es sueño*, les douze personnages sont: le Pouvoir, la Sagesse, l'Amour, l'Ombre, la Lumière, le Prince des Ténèbres, l'Homme, la Terre, l'Air, l'Entendement, le Libre Arbitre (2). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré la large place faite dans ces pièces à la musique, le sujet de l'Eucharistie, ressassé depuis deux cents ans par des milliers d'auteurs, commence à paraître si monotone et si ennuyeux qu'on l'égaye en y ajoutant des *entremeses* où des personnages ridicules tiennent des propos divertissants. Bientôt on ose même y mêler des éléments absolument étrangers à la solennité eucharistique, par exemple la célébration d'un évènement récent, d'une victoire, d'un mariage royal, des améliorations coûteuses faites au palais du Retiro, d'une chasse de Philippe IV. Et finalement on arrive à faire un absurde amalgame du sacré et du profane, de la théologie et la mythologie: on voit sur les *carros* (3) l'Homme-Dieu brandissant la massue d'Hercule ou les foudres de Jupiter; ou, pis encore, on l'y voit figuré sous les traits et tenant à la main le sceptre du monarque régnant. La fête religieuse est devenue sacrilège, et, en 1765, Charles III fait défense de représenter désormais ces *autos* «absurdes et monstrueux».

Ces brèves explications suffisent pour démontrer que les *autos*, pièces mystiques à grand spectacle, où triomphent les

---

(1) Réédité dans *Autos Sacramentales*, pp. 41-46.

(2) Réédité dans *Autos Sacramentales*, pp. 421-440.

(3) Chars qui servaient de scène à ces représentations.

abstractions personnifiées, n'ont pas le moindre rapport avec les pastorales basques qui se jouent sur une scène sans décors et qui n'ont pour personnages que des êtres réels.

4° Mais il y a encore en Espagne, et précisément dans une province contigüe à la Soule, un théâtre populaire qu'il convient de mettre aussi en parallèle avec le théâtre basque. Nous voulons parler des *pastoradas* qui se jouent dans le Haut-Aragon. Ce nom même ne semble-t-il par l'indice d'une parenté entre les pièces souletines et les pièces aragonaises?

Les *pastoradas* se jouent de temps immémorial dans les villages de la montagne, surtout dans ceux qui appartiennent aux districts d'Huesca et de Benavarre. Une seule de ces pièces, celle de Perarrua, a été publiée (1); une autre, celle de Capella, est en manuscrit à la Bibliothèque nationale de Paris (2); et M. Saroïhandy possède des copies intégrales ou des fragments de trois autres, celles d'Ayerbe (3) de Charo (4), et de Besians (5). Ces quelques échantillons permettent de se faire une idée du genre: car le genre est peu varié et les *pastoradas* sont toutes coulées dans le même moule.

Les représentations se donnent sur la place publique, à l'occasion de quel que solennité religieuse, ordinairement pour la fête patronale. Les pièces, fort courtes (environ 500 vers octosyllabes), n'ont que deux personnages principaux, toujours les mêmes: le *pastor* ou *majoral* berger chef, et le *repatán*, berger en second. Le dialogue qui s'engage entre eux roule sur deux thèmes traditionnels, dont l'un est la vie des pâtres, l'autre le mariage; et ces deux thèmes sont toujours traités d'une façon gaie, malicieuse, un tantinet grivoise. Quant aux personnages secondaires, ce sont des *mozos* (garçons) et des *mozas* (filles), qui dansent un ballet et qui chantent les louanges du saint ou de la sainte. Le clergé, les autorités civiles et

(1) Par M. Saroïhandy, dans le *Bulletin historique* de l'Université de Bordeaux, fascicule de janvier 1916.— Perarrua, village d'environ 600 habitants, district de Benavarre.

(2) Fonds espagnol, n.° 569.— Capella, village d'environ 600 habitants, district d'Huesca.

(3) Bourg d'environ 2.000 habitants, district de Benavarre.

(4) Hameau de 69 habitants, district de Benavarre.

(5) Village de 108 habitants, district de Benavarre.

les notables assistent à la représentation, laquelle se termine par une *despedida* où les acteurs les remercient d'être venus.

Les *pastoradas* sont donc de vraies «pastorales», au sens littéraire du mot, et, malgré leur caractère laïque et satirique, elles gardent un étroit rapport avec le culte. D'ailleurs, n'ayant ni intrigue ni péripéties, elles sont à peine des oeuvres dramatiques. Elles n'ont donc rien de commun que le nom avec les pastorales basques; et, si l'on voulait à toute force leur trouver dans l'histoire littéraire des termes de comparaison, ce sont certaines idylles dialoguées où Théocrite et Virgile ont mis en scène des bergers de Sicile et d'Italie, qui se prêteraient le mieux à un rapprochement.

Bref, rien ne nous donne à penser que les pastorales basques aient une origine espagnole, puisqu'elles ne peuvent dériver ni du *drame liturgique* espagnol, ni du *mystère* espagnol, ni de *l'auto sacramental*, ni des *pastoradas* aragonaises. Et voici en outre une particularité qui, ce semble, confirme la conclusion précédente. Les Espagnols, que hantait le souvenir de la conquête de leur pays par les califes, ont toujours donné aux Musulmans le nom de «Mores». Au contraire, les pastoraliers basques leur donnent toujours le nom de «Turcs», sauf dans *Marie de Navarre*, dans la *Guerre basque*, dans *Uskaldunak Ibañetan* et dans *Saint Jean Guérin*. Mais les trois premières de ces pièces, oeuvres de lettrés, ont été composées à une date récente et n'appartiennent pas au vrai répertoire populaire. Quant à *Saint Jean Guérin*, où les Chrétiens soutiennent contre «les Mores» une guerre dans laquelle «le roi des Mores» finit par succomber, il se trouve précisément que la légende de *Saint Jean Guérin*, est d'origine espagnole; et comme pour attester cette origine, le pastoralier y a écrit le mot «Mores» avec l'orthographe usité en Espagne, tandis qu'en France on a coutume d'écrire «Maures». N'est-ce pas le cas de répéter avec le proverbe que «l'exception confirme la règle?» Quand, par exception, une pastorale basque vient d'Espagne, c'est le nom de «Mores» qu'on y donne aux Musulmans. Cela ne nous autorise-t-il pas à admettre que celles où on les appelle «Turcs» n'ont pas l'Espagne pour origine?

## § II.— Les pastorales basques dérivent-elles du théâtre français de Marguerite d'Angoulême?

Puisque les pastorales basques ne sont pas d'origine espagnole il faut qu'elles soient d'origine française, et plusieurs érudits ont cru en trouver les modèles aux portes mêmes du Pays basque. Voici, par exemple, ce que dit sur ce sujet A. Léon (1) : «Il n'est pas téméraire de supposer, avec des auteurs compétents (2), que les pastorales tragiques, en tant que genre spécial, doivent leur origine aux représentations de mystères dont la cour de Pau, sous l'influence de la reine Marguerite d'Angoulême, introduisit l'usage en Béarn et dans une partie de la Gascogne; usage qui se répandit bientôt vers l'est jusqu'aux extrémités orientales des Pyrénées.»

Pour bien comprendre cette phrase embarrassée, où l'auteur semble craindre de formuler sa thèse avec trop de précision, il faut se souvenir que Marguerite d'Angoulême composa en Béarn (3) quelques pièces classées par Petit de Julleville (tome II, pp. 620 et suivantes), au nombre des mystères, et que ces pièces furent probablement représentées au château de Pau, pour les fêtes de Noël, par les demoiselles d'honneur de cette reine (4). Ce sont ces pièces qui, au dire d'A. Léon, auraient eu la vertu de faire naître le goût du théâtre et de susciter une littérature dramatique populaire, non seulement dans le Béarn et, par contrecoup, dans le Pays basque, mais aussi dans la Haute-Gascogne, dans le Roussillon, dans toute la région pyrénéenne. Quels sont les mérites extraordinaires qui ont pu

(1) *Hélène de Constantinople*, p. 91.

(2) Une note d'A. Léon spécifie que ces auteurs compétents sont Buchon (qui en réalité n'a rien dit de tel), Badé (qui s'est contenté de répéter ce qu'avait dit Buchon), et l'auteur anonyme d'un article publié par *l'Avenir de Bayonne* sur une pastorale jouée en 1895 à Saint-Jean-Pied-de-Port.

(3) Cf. A. Lefranc, *Les idées religieuses de Marguerite de Navarre d'après son œuvre poétique*, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme français*, année 1897.

(4) Cf. Sepet, *Origines catholiques*, p. 455.

donner à ces œuvres une si prodigieuse force d'expansion et de fécondité?

Le théâtre de Marguerite d'Angoulême se compose de quatre petites pièces qui, imprimées pour la première fois à Lyon, en 1547, dans *les Marguerites de la Marguerite des princesses*, réimprimées une seconde fois à Lyon, puis trois fois à Paris, ont dû attendre jusqu'en 1873 leur sixième édition. Elles se rapportent toutes à la naissance du Christ, et les divers épisodes qu'elles traitent sont clairement indiqués par les titres: *La Nativité*, *l'Adoration des Rois*, *les Innocents*, *le Désert*. Ce qui en caractérise l'esprit littéraire, c'est que les faits y sont relégués au second plan, tandis que la moralité religieuse et le lyrisme sacré y ont une importance dominante. Cela s'explique aisément. Marguerite, qui avait toujours aimé la théologie, s'y adonna avec plus d'affection encore dans son âge mûr, de sorte que Rabelais, en lui dédiant le livre III de *Pantagruel*, pouvait la qualifier d'«esprit abstrait, ravy et estatic.» En effet, dans les quatre pièces, l'abstraction prend sans cesse la place des personnages humains. Ainsi, dans *l'Adoration des Rois*, les «dramatis personae» sont Dieu, trois Anges, Philosophie, Tribulation, Inspiration, Intelligence divine, Marie, Joseph, les Rois, Hérode, un serviteur, deux docteurs; et dans le *Désert*, ces «personae» sont Dieu, six Anges, Contemplation, Mémoire, Consolation, Marie, Joseph. De plus, M. Sépet (1), a noté à juste titre «la place qu'y occupent, au détriment de l'action et du dialogue, les développements théologiques, moraux et mystiques, s'expliquant en tirades qui sont de véritables sermons.» Et Petit de Julleville (2), après avoir constaté que ce théâtre est dépourvu de toute action dramatique, ajoute en parlant plus spécialement de *l'Adoration des Rois*: «Elle (cette pièce) est presque tout entière en stances régulières, très variées d'ailleurs de rythme et de structure. Le dialogue est presque nul: c'est une suite d'effusions lyriques auxquelles s'abandonnent les personnages qui parlent tour à tour, mais sans se parler les uns aux autres.»

Que de telles œuvres aient inspiré l'amour subit du théâtre aux habitants de toutes les provinces pyrénéennes, c'est, à

---

(1) *Origines catholiques*, p. 455.

(2) *Mystères*, t. II, pp. 620-625.

priori, chose peu vraisemblable. Mais laissons de côté le Roussillon, la Haute-Gascogne, le Béarn, et n'examinons cette hypothèse qu'en ce qui concerne le Pays Basque.

Quoique A. Léon ne se prononce pas sur la question de savoir si l'influence de Marguerite d'Angoulême s'est fait sentir en Soule directement ou indirectement (1), il est hors de doute que, dans l'un et l'autre cas, les pastorales soulétines devraient conserver la marque de cette origine. La conservent-elles? Non: car les pastorales sont toujours des «histoires» ou des «vies» qui exposent chronologiquement, soit une suite d'événements mémorables, soit la biographie d'un homme; toujours les faits s'y présentent au premier plan, et c'est la succession de ces faits qui détermine la succession des dialogues et des actions scéniques; toujours les personnages, même lorsqu'ils sont inventés par le dramaturge, y sont, non des abstractions, mais des êtres humains (2). Il n'y a dans ces drames aucune place pour les longues effusions lyriques, et les épisodes de l'Écriture sainte ou des légendes romanesques y sont fidèlement mis en scène dans leur ordre traditionnel. Dès lors, quelle ressemblance y a-t-il entre le théâtre basque et celui de Marguerite d'Angoulême? et comment peut-on prétendre que l'un dérive de l'autre? (3)

L'erreur qui consiste à admettre un rapport de parenté entre les pastorales basques et les pièces de Marguerite d'Angoulême est si singulière qu'il ne sera pas sans intérêt d'en rechercher la cause. Nous croyons la trouver dans deux fausses interprétations de textes rendus obscurs, l'un par sa confusion, l'autre par sa concision.

(1) P. 69: «Aussi bien la question reste-t-elle entière, de savoir si c'est directement ou par l'intermédiaire de leurs voisins, et après eux, que les Basques ont emprunté à la France, si emprunt il y a, les principes de l'art tragique».

(2) Nous ne connaissons qu'une seule pastorale tragique où figurent des personnages abstraits, et encore cette pièce récente n'est-elle pas proprement une pastorale basque, puisqu'elle est écrite en français et se joue dans la Basse-Vallée du gave de Mauléon: c'est *Bonaparte, campagne d'Italie* (M. Campan), où la République, la Liberté et la Victoire sont personnifiées.

(3) Selon nous, l'abbé Laborde a manifestement raison contre A. Léon lorsqu'il écrit dans *Noël et Noël*, p. 11, que l'œuvre de Marguerite de Navarre n'a eu aucune influence sur la littérature populaire de la Gascogne, et que cette reine écrivait surtout pour les lettrés de la Renaissance.

1° Buchon avait dit: «Les représentations de ces mystères (du moyen âge) n'ont jamais été interrompues dans ces montagnes (les Pyrénées); ils se conservent encore dans le Roussillon à peu près dans leur état primitif; et, s'ils ont été beaucoup plus modifiés dans cette partie des Pyrénées (chez les Basques), cela tient probablement au voisinage des cours brillantes de Foix, (1) de Béarn et de Navarre, Brantôme nous raconte que l'usage en était fréquent au temps de François I, et, au nombre des talents qu'il donne à la soeur de ce prince (la reine Marguerite d'Angoulême), il ajoute celui de composer ce genre de pièces.» Puisque A. Léon, à l'endroit où il invoque en faveur de sa propre thèse le témoignage d'«auteurs compétents», se réfère à ce passage et à celui où Badé répète pour son propre compte les paroles de Buchon, c'est évidemment parce qu'il juge que l'opinion exprimée par ces auteurs est conforme à la sienne. Mais, à y regarder de près, on s'aperçoit que le passage cité signifie à peu près le contraire de la thèse soutenue par A. Léon. En effet, si les mystères médiévaux ont été «beaucoup plus modifiés» dans les Pyrénées occidentales que dans les Pyrénées orientales, et si la cause modificatrice fut le voisinage de la cour de Pau, il fallait bien que l'habitude de jouer des mystères préexistât à cette cause modificatrice; en d'autres termes, il fallait bien que l'on donnât déjà des représentations dramatiques dans le Béarn et dans le Pays basque avant que Marguerite d'Angoulême fût représenter à la cour de Pau ces pièces qu'A. Léon estime avoir été les premiers modèles des pastorales basques. C'est donc à tort que A. Léon attribue à Buchon sa propre opinion, selon laquelle «les pastorales tragiques doivent leur origine, aux représentations de mystères dont la reine Marguerite aurait «introduit l'usage dans le Béarn» et dans toute la région pyrénéenne.

2° Brantôme, dans le passage visé par Buchon, avait dit: «Elle (la reine Marguerite) composoit souvent des comédies et

---

(1) Buchon, bien entendu, ne veut point parler ici de la *ville* de Foix, évidemment trop éloignée pour avoir exercé une influence quelconque sur le théâtre souletin; c'est de la cour de Foix qu'il parle. Or, depuis le mariage de Jean d'Albret avec Catherine de Navarre, la vicomté de Béarn, le comté de Foix et le royaume de Navarre étaient réunis sous l'autorité d'un même souverain, et c'était à Pau que résidait ordinairement la *cour* de Foix.

des moralités, qu'on appelloit en ce temps-là des pastorales, qu'elle faisoit jouer et représenter par les filles de sa cour.» A. Léon croit sans doute reproduire partiellement le sens de cette phrase lorsqu'il dit à son tour, p. 65: «Les petites pièces de théâtre que composait la reine Marguerite étaient intitulées pastorales,; et cette interprétation l'induit à admettre qu'il existe un lien de parenté entre les prétendues «pastorales» jouées au château de Pau et celles qui se jouent dans la Soule. Mais il suffit d'ouvrir le recueil des pièces de la reine Marguerite pour constater qu'elles sont intitulées «comédies.» A. Léon s'est donc trompé lorsqu'il a cru que Brantôme donnait aux pièces de la reine Marguerite le titre de «pastorales»; ce que Brantôme voulait dire et ce qu'effectivement il a dit, c'est que les «comédies» de cette reine appartenaient au genre qu'à cette époque on désignait communément sous ce nom. Quel était ce genre? Ce ne pouvait être celui qui fut illustré plus tard par Hardy, par H. d'Urfé, par Racan: car la reine Marguerite mourut en 1549, et il est impossible de citer une seule pastorale dramatique française antérieure à 1561 (1). Brantôme faisait allusion aux pièces populaires, débris du drame liturgique, qui alors se jouaient un peu partout à l'occasion des fêtes de Noël; et peut-être même avait-il plus spécialement en vue celles qui se jouaient dans la région pyrénéenne; mais dans tous les cas il résulte évidemment de la phrase de Brantôme que ce genre de «pastorales» éfait fort répandu avant que la reine Marguerite eût écrit ses «comédies».

### § III.— L'intermédiaire entre l'ancien théâtre français et les pastorales basques fut-il le théâtre populaire béarnais?

A défaut du théâtre de Marguerite d' Angoulême, ne serait-ce pas le théâtre populaire béarnais qui aurait servi de modèle aux pastoraliers souletins? Si oui, la communication entre le Béarn et la Soule a dû s'établir, soit par la basse vallée du gave de Mauléon, qui met la Soule en relations avec la région

---

(1) Voir le catalogue des pastorales dramatiques françaises donné par Marsan, dans la *Pastorale dramatique en France*, pp. 504 et suivantes.

d'Orthez, soit par la vallée de Barétous, qui la met en relations avec Oloron et Pau. L'habitude de donner des représentations de «pastorales» écrites en français s'est conservée jusqu'à nos jours dans l'une et l'autre vallée. Comparons donc les pièces françaises aux pièces basques, et tâchons de reconnaître si les influences dramatiques se sont exercées de ces vallées vers la Soule ou de la Soule vers ces vallées (1).

Pour la basse vallée du gave de Mauléon, nous ne connaissons que deux pièces : *la Tragédie d'Hélaine (de Constantinople)*, jouée à Rivehaute en 1783, en 1784 et en 1818; et *Bonaparte, première campagne d'Italie*, dont le manuscrit ne porte aucune date de représentation. Pour la vallée de Barétous, nous connaissons sept pièces: *les quatre fils Aymon* (cinq représentations, de 1835 à 1898); *la Jérusalem délivrée* (une représentation, en 1893); *Geneviève de Brabant* (deux représentations, en 1839 et en 1878); *Saint Louis* (deux représentations, en 1792 et en 1826); *Bonaparte, deuxième campagne d'Italie* (deux représentations, en 1857 et en 1878); *les trois Empereurs* (neuf représentations, de 1866 à 1913); et *Mardi-Gras* (2) (une représentation, en 1833).

Ajoutons que le répertoire du Barétous paraît avoir fait beaucoup de pertes récentes. Par exemple, nous n'avons pu retrouver ni *les trois Martyrs*, joués à Lanne en 1879, ni le *Charlemagne* ni le *Roland*, pièces qui, selon M. l'abbé Lannertonne, se jouaient naguère encore dans les villages de la région. Nous n'avons pas été plus heureux dans les recherches que

(1) Buchon et Badé semblent n'avoir pas même conçu le problème dont nous cherchons ici la solution, puisqu'ils confondent dans leurs listes les pastorales basques de la Soule et les pastorales françaises du Barétous et du Béarn. Fr. Michel, Chaho et Vinson restent muets sur ce sujet. A. Léon dit, p. 94: «Ne semble-t-il pas que les tragédies de la vallée de Barétous sont comme les restes et les échos d'anciens mystères français introduits jadis dans ce pays et dans le Béarn, où ensuite ils auraient servi d'exemples et de types aux auteurs souletins de langue basque?»; mais d'ailleurs il n'apporte aucun argument à l'appui de cette conjecture. Quant à consulter sur ce point les habitants des deux vallées, ce serait bien inutile: car l'amour propre de clocher suggère aux uns et aux autres des réponses diamétralement opposées et également arbitraires. En Barétous on est convaincu que les pièces françaises ont servi de modèles aux pièces basques; en Soule on est convaincu que les pièces basques ont servi de modèles aux pièces françaises.

(2) Même sujet que celui du *Pansart* basque.

nous avons faites pour savoir ce que sont devenues les pièces au sujet desquelles Dugenne écrivait en 1839 (1) : « D'après la demande du Ministre de l'Instruction Publique, des copies de ces drames bizarres ont été envoyées à Paris pour être déposées comme types dans les casiers archéologiques. » M. H. Omont, conservateur du département des manuscrits à la Bibliothèque nationale, a bien voulu nous informer que les copies susdites n'existent ni à la Bibliothèque Nationale, ni aux Archives du Comité des travaux historiques et scientifiques

Les répertoires réunis des deux vallées comprennent donc neuf pièces, et il n'y a pas lieu de faire de différence entre elles d'après leur origine : car elles présentent toutes les mêmes caractères.

Au premier abord, la technique de ces pièces semble beaucoup plus moderne que celle des pastorales basques. A l'exception de *Geneviève de Brabant* et de *Saint Louis*, elles sont divisées en actes et en scènes, selon la mode classique. Mais, dès qu'on examine le texte, on s'aperçoit que cette division est artificielle et postiche. Par exemple, quoique la *Tragédie d'Hélaine* ait huit actes, chaque acte commence et finit au petit bonheur, sans que la pièce soit partagée en épisodes réellement distincts ; et à plus forte raison n'y trouve-t-on aucune unité, ni de temps, ni de lieu. Notons aussi que, dans *les quatre fils Aymon* et dans *la Jérusalem délivrée*, l'indication des actes a été oubliée en deux ou trois endroits, et, ce qui est plus bizarre encore, que le système de la division moderne en actes coexiste dans plusieurs pièces avec le système basque qui consiste à numéroter toutes les scènes de la pièce en une série continue. Au début de *Mardi-Gras*, l'auteur a écrit : « Acte I » ; mais ensuite il a renoncé aux actes et il a numéroté les scènes sans interruption. Dans *Bonaparte, première campagne d'Italie*, la pièce est divisée en cinq actes, ce qui n'empêche pas que les scènes y sont numérotées de 1 à 38, sans tenir compte des actes. Dans *les trois Empereurs* aussi, le numérotage continu des scènes (35 numéros) s'est superposé aux actes, qui d'ailleurs ne répondent à aucune division rationnelle du sujet. Il en résulte que ces pièces réunissent les

---

(1) Dans l'article qu'il a publié sur une représentation de *Geneviève de Brabant* donnée à Lanne. Voir *Mémorial des Pyrénées*, n.º du 5 mars 1839.

formes contraires d'un mystère et d'une tragédie classique; mais la première de ces formes leur est essentielle, tandis que l'autre est surajoutée. Cela ne donne-t-il pas à penser que, si les pastoraliers du Barétous et de la basse vallée de Mauléon ont appliqué à leurs pièces la division en actes, c'était seulement pour se mettre à la mode du jour, mais que la vieille technique du développement continu s'imposait malgré eux à leur routine? (1). Ils ont voulu prendre pour modèle la tragédie classique, mais ils n'y ont pas réussi, et leurs prétendues «tragédies» sont restées des mystères. A cet égard, le répertoire des deux vallées ressemble de tout point, sauf les vaines tentatives de rajeunissement, au répertoire de la Soule.

Mais ce n'est pas seulement dans l'ensemble, c'est aussi dans le détail qu'apparaissent de frappantes analogies entre ces pièces françaises et les pastorales basques.

Comme les pastorales basques, les pièces françaises ont un prologue et un épilogue, dont la rédaction est absolument la même qu'en Soule. Le prologue souhaite la bienvenue aux spectateurs, analyse le sujet de la tragédie, prie le public d'être attentif. L'épilogue, qu'en Barétous on appelle aussi «conclusion» (*Jérusalem délivrée, Geneviève de Brabant, Bonaparte, deuxième campagne d'Italie*), ou «remerciement» (*les quatre fils Aymon, les trois Empereurs*), exprime la gratitude des acteurs, réclame l'indulgence pour les fautes commises, et invite les assistants au bal qui va suivre.

Les personnages de ces pièces sont ordinairement classés en «Chrétiens» et «Turcs». Toutefois, dans *les quatre fils Aymon*, les «Turcs» sont appelés «Sarrasins», et dans *Saint Louis* les

---

(1) Quelques-uns de ces pastoraliers semblent pourtant avoir assez bien compris certains procédés de la tragédie classique. Par exemple, l'auteur de la *Tragédie d'Hélaine* a fait intervenir «le confident», qui, après avoir entendu l'aveu de l'amour incestueux que le roi éprouve pour sa fille Hélaine, présente respectueusement à son souverain les objections inévitables, puis, en bon confident qu'il est, finit par se ranger à l'avis de son maître et approuve le projet de demander au pape l'autorisation d'accomplir cet étrange mariage. Le même auteur a usé aussi du procédé du «récit». Au lieu de représenter sur la scène les nombreuses et romanesques aventures d'Hélène depuis son arrivée dans les Pays-bas jusqu'à son naufrage en Angleterre, il la montre tout de suite évanouie sur la côte anglaise, où le roi Henri la rencontre, la rappelle à la vie; et c'est alors qu'elle lui raconte les événements qui l'ont amenée là.

«Chrétiens» sont appelés «Français». Dans les pièces napoléoniennes, la vieille classification est tout à fait abandonnée, et les personnages sont dénommés «Français», «Autrichens», «Napolitains», «Piémontais» et «Romains».

Il y a des «diables ou démons», dont le rôle est le même que celui des «Satans» basques, et qui sont armés comme ceux-ci d'un petit fouet ou d'un crochet.

Les anachronismes abondent: par exemple, dans *Geneviève de Brabant* Golo est fusillé, et dans *Saint Louis* on tire le canon.

Pour la représentation et la mise en scène, ce qui se fait dans le Barétous ne diffère presque en rien de ce qui se fait dans la Soule.

Le théâtre, dressé sur la place publique, a un escalier d'accès sur le devant, deux portes dans le fond, un décor formé avec des draps de lit et des guirlandes de fleurs et de feuillage, une arrière-scène qui sert aux acteurs de coulisses et de loges.

La composition de la troupe n'admet pas le mélange des sexes. Dans les pièces jouées par des garçons, les rôles de femmes sont tenus par des garçons travestis. Mais les filles peuvent jouer aussi certaines pièces, et alors elles se travestissent pour tenir les rôles masculins. En 1878, ce fut une troupe de filles qui joua *Geneviève de Brabant* à Montory.

Les costumes des «Chrétiens» et des «Turcs» se distinguent par des couleurs particulières; mais ces couleurs ne sont pas les mêmes qu'en Soule. Les Bons portent des costumes sombres, ce qui fait qu'on les appelle communément «les Noirs», et les Mauvais des costumes clairs, ce qui fait qu'on les appelle communément «les Blancs».

Au XVIII<sup>e</sup> siècle et jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup>, les représentations se donnaient, presque toujours le mardi gras, le dimanche gras, le jeudi gras, ou à tout le moins pendant la période du Carnaval. Aujourd'hui elles se donnent à une date quelconque.

La récitation du prologue et de l'épilogue s'accomplit sur scène avec le même cérémonial, le même va-et-vient, les mêmes interventions de la musique instrumentale et vocale que dans la Soule.

En Barétous comme en Soule, le mot « sortir » a le sens de

« paraître en scène ». Le long voyage d'un personnage y est figuré par une promenade de quelques instants. Les batailles, très nombreuses, s'y livrent sous la forme de duels collectifs.

La plupart des pièces s'y terminent par un chœur que chante toute la troupe et qui se nomme «la clôture». Dans *Bonaparte, deuxième campagne d'Italie*, c'est la Marseillaise; dans *les trois Empereurs*, c'est un hymne patriotique; dans *Saint Louis*, c'est le *Te Deum*.

Au bal qui suit la représentation, on danse des sauts basques, un branle, des contredanses et des valse (1); et il y a dans l'orchestre des violons(2), ce qu'on ne voit jamais en Soule.

D'ailleurs il est probable que les ressemblances signalées ci-dessus, et beaucoup d'autres dont nous ne disons rien, sont seulement un reste. En raison de sa situation géographique, le Barétous est en rapports continuels avec les villes d'Oloron et de Pau, dont le voisinage lui a imposé bien plus puissamment qu'à la Soule l'influence de la littérature moderne. Voilà pourquoi divers usages, encore en vigueur chez les Souletins, sont abolis dans la vallée basco-française. Les représentations n'y sont plus précédées d'une « Montre » ; on n'y voit plus l'«Idole» plantée sur la porte de gauche; le prologue et l'épilogue n'y sont plus chantés; et, si le jeu des acteurs y garde encore beaucoup de particularités archaïques, il n'en est pas moins vrai que, contrairement au vieil idéalisme souletin, qui visait à donner aux personnages tragiques la grandeur impersonnelle de types généraux, les acteurs s'efforcent évidemment de mettre dans leur action et dans leur diction l'individualité et la variété qu'y mettraient des hommes réels.

Mais l'examen que nous venons de faire n'aboutit à aucune conclusion, même hypothétique, en ce qui concerne la question de savoir si c'est la Soule qui a imité le théâtre du Barétous ou si c'est le Barétous qui a imité le théâtre de la Soule. Les ressemblances constatées ne nous apprennent pas quels sont les modèles et quelles sont les copies. Il n'y a non plus aucun argument à tirer, ni de l'identité de la matière dramatique mise en œuvre, ni du parallélisme des situations dans les pièces françaises et basques: tout cela peut s'expliquer par le

(1) D'après les épilogues des *Quatre fils Aymon* et des *trois Empereurs*.

(2) Il en est fait mention notamment dans *la Jérusalem délivrée*.

simple fait que, de part et d'autre, les dramaturges paysans ont travaillé sur les mêmes sources (1). Néanmoins, pour deux pièces, *Saint Louis* et *Mardi-Gras*, il existe des indications spéciales qui permettent de se prononcer.

Badé, qui a vu chez Saffores la rédaction française et la rédaction basque du *Saint Louis*, fournit sur la première des renseignements précieux. Il établit par de longues citations que cette rédaction française dérive du poème épique en dix-huit chants intitulé *Saint-Louis ou la Sainte Couronne reconquise*, et dont l'auteur est le P. Lemoyne, qui le publia de 1651 à 1653. En effet, le dramaturge du Barétous a emprunté à ce poème, «non seulement la fable et la marche de sa pièce, mais encore les vers si bien frappés qui se trouvent en si mauvaise compagnie, et qu'il estropiait innocemment lorsqu'il ne les comprenait pas». En outre, Badé donne l'analyse du *Saint Louis* français et reproduit la liste complète des rôles. Grâce à ces renseignements, il est facile de constater: 1° que les rôles de la pastorale basque et ceux de la tragédie française sont les mêmes; 2° que, dans les deux pièces, les principaux épisodes se développent dans le même ordre. Mais, puisque la pièce française contient un grand nombre de vers tirés textuellement du poème du P. Lemoyne, il faut, bien que l'auteur français ait travaillé sur ce poème et non sur la pastorale basque. Donc c'est la pastorale basque qui est une imitation de la pastorale française, et, à en juger par cette pièce, le courant d'influence va du Barétous vers la Soule.

Mais *la Tragédie de Mardi-Gras* fournit un argument non moins fort en faveur de l'hypothèse contraire. On lit en effet sur le manuscrit de cette comédie l'inscription suivante: «Le présent cahier, copié, corrigé et augmenté à vue de celui traduit par Cazaورانق, de Lanne, du basque. Arette, le 15 germinal an 10 de la République française, avril de 1802 de l'ère catholique ». Effectivement, cette *Tragédie de Mardi-Gras* n'est qu'une traduction béarnaise du *Pansant* basque, y compris la farce charivarique de *Planta et Eléonore*, intercalée par les copistes dans les manuscrits de *Pansart*; mais, en dépit, du mot

---

(1) Le texte du ms. du *Saint Louis* français, qui appartient à Mr. C. Pée-Laborde, d'Arette, nous paraît être indubitablement celui dont Badé a donné l'analyse; mais nous ne croyons pas que ce soit la même copie.

«augmenté», qui figure dans l'inscription, le traducteur a abrégé le texte basque d'environ deux cents versets. Ainsi *la Tragédie de Mardi-Gras* démontre qu'à leur tour les dramaturges du Barétous ont emprunté des pièces à la Soule.

En présence de ces faits contradictoires, devons-nous désespérer de trouver une solution, sinon rigoureusement prouvée, au moins très vraisemblable, du problème qui nous occupe ? Voyons si, en considérant, non plus le fond, mais la forme matérielle des pièces et les procédés de transcription mis en usage par les copistes, nous ne réussirons pas à découvrir quelques indices moins ambigus.

Les «cahiers» de la basse vallée de Mauléon et du Barétous sont d'ordinaire écrits avec plus de soin que ceux de la Soule; mais cela n'empêche pas qu'ils soient disposés de la même manière et offrent à peu près le même aspect: texte disposé sur deux colonnes, que sépare un trait vertical; liste des rôles où le compte des couplets à réciter est inscrit à côté du nom de chaque personnage; quelquefois, numérotage de chaque couplet (dans *Mardi-Gras*, ce numérotage va de 1 à 570); quelquefois, noms des personnages tracés à l'encre rouge (dans *Saint Louis*); inscriptions qui, mises au commencement ou à la fin des manuscrits, commémorent les représentations, font savoir les noms des «conducteurs» qui les ont dirigées, etc.

Mais ce qu'il y a de plus curieux et de plus instructif, c'est la façon dont sont écrits les couplets.

Les auteurs, quoique connaissant fort mal les règles de la prosodie française, ont évidemment voulu composer leurs pièces en alexandrins, comme les tragédies classiques; mais ils ont donné à chaque paire d'alexandrins la forme graphique d'un quatrain. En voici un exemple tiré du prologue des *Quatre fils Aymon* :

Je viens vous annoncer,  
très aimable assemblée,  
qu'on va représenter  
l'histoire renommée

Des quatre fils Aymon  
qui, souvent en allarmes,  
firent toujours briller  
avec gloire leurs armes.

La guerre eut pour cause  
l'action du fier RenaUD,  
qui tua en jouant  
le prince BertheLOT (1).

Mais il y a plus. Ce que les auteurs du Barétous nomment «vers», ce n'est pas chaque alexandrin pris séparément, c'est le groupe de deux alexandrins écrits sous forme de quatrain. Pour eux, la citation précédente ne compte donc que trois «vers». Or, à notre connaissance, on n'a jamais écrit ni compté de cette manière les alexandrins français. Par conséquent, nous sommes obligés d'admettre que cette étrange graphie est une imitation du «verset» basque, lequel se compose aussi de deux grands vers dont chaque hémistiche est écrit à la ligne, de sorte que ces deux grands vers se présentent sous la forme graphique d'un quatrain. Au surplus, il est très vraisemblable que cette signification insolite du mot «vers» a été suggérée aux versificateurs du Barétous par celle que les versificateurs dramatiques souletins donnent au mot «verset»).

Autre particularité non moins intéressante. Si les Basques ont pris l'habitude d'écrire leurs distiques sous forme de quatrains, c'est pour mieux indiquer l'importance extrême qu'ils attachent, à la césure ; mais, comme ils conservent aussi quelquefois au distique sa forme propre, il leur arrive alors de marquer dans le long vers l'importance de la césure par un signe distinct, qui est ordinairement un point-et-virgule. Eh bien, dans la pièce de *Bonaparte, première campagne d'Italie*, où la plupart des alexandrins ont conservé leur forme normale le copiste, pour la scène initiale, a indiqué graphiquement l'importance des césures par deux signes dont le premier consiste à souligner d'un trait la syllabe finale du premier hémistiche, et le second à séparer le premier hémistiche du deuxième par une virgule, même lorsque le sens n'en comportait pas. Exemple (2) :

---

(1) Cette graphie est constante dans les cahiers du Barétous; elle ne se trouve qu'accidentellement dans ceux de la basse vallée de Mauléon.

(2) Pour plus de commodité typographique, on a imprimé ici en gros caractère la syllabe qui est soulignée dans le manuscrit.

Mes braves compagnONS , intrépides guerriers,  
 Le temps propre est venu , où germe le laurier.  
 Nous devons tous braver , l'orgueil et l'audace.  
 Du perfile FRANÇAIS , qui toujours nous menace.  
 La Pruce a sucombÉ , sous leur fer audacieux, etc.

En résumé, quoique les répertoires français des deux vallées ne renferment plus que des pièces composées ou remaniées à une date relativement récente, et que nous ne possédions aucun échantillon de ce que pouvait être ce théâtre au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, nous savons maintenant : 1<sup>o</sup> que les pièces françaises ont appartenu primitivement au même type archaïque que les pastorales basques; 2<sup>o</sup> que toutefois ce type archaïque y a été légèrement atténué par des influences modernes; 3<sup>o</sup> que, pour ce qui concerne la graphie des alexandrins, les versificateurs du Barétous ont manifestement imité les versificateurs de la Soule. Dès lors, comment n'inclinerait-on pas à penser que celui des deux répertoires qui a conservé jusqu'à nos jours les caractères de la plus grande ancienneté, est en effet le plus ancien, et que les écrivains qui ont imité les procédés de transcription habituels aux dramaturges basques, mais tout à fait inconnus en France, ont imité aussi les drames basques eux-mêmes ? L'hypothèse la plus satisfaisante est donc que le courant d'influences s'est établi du Pays basque vers le Barétous et la basse vallée de Mauléon, et il n'y a aucune raison plausible pour admettre le contraire.

N'insistons pas davantage sur les intermédiaires possibles, et instituons enfin une comparaison directe entre le répertoire populaire du Béarn et celui de la Soule.

Le répertoire populaire du Béarn a dû être très riche : car il est certain que l'usage de jouer des «tragédies» a existé dans toute la province, et, il y a une cinquantaine d'années, cet usage n'était pas entièrement aboli dans le Montanerès (1) et dans l'ample triangle dont les sommets sont Pau, Orthez et Garlin. On connaît plusieurs représentations de *Judith et Holoferne*, des *Quatre fils Aymon*, de *Roland*, de la *Jérusalem*

---

(1) Grand pays situé à l'est de Pau, partie dans les Basses-Pyrénées et partie dans les Hautes-Pyrénées.

développée, données dans les villages de ces régions durant le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle; et, au témoignage de M. Batcave, les « tragédies » d'*OEdipe*, de *Geneviève de Brabant*, de *Jean de Calais*, de *Saint Louis*, de *Jeanne d'Arc*, etc., se jouaient encore fréquemment dans les environs d'Orthez vers 1830. Mais aujourd'hui ces représentations sont tombées en désuétude, et presque tous les manuscrits semblent avoir péri. Celui de *Judith* et *Holopherne*, qui servit pour une représentation donnée à Gurs en 1824, était naguère encore entre les mains de M. Bouchet, de Licq; mais il a disparu pendant des travaux d'agrandissement que celui-ci faisait faire à sa maison. Bref, l'unique pièce dont il nous a été donné de prendre connaissance est celle des *Quatre fils Aymon*, ordinairement désignée sous le nom de «pastorale de Gardères», parce qu'elle se jouait souvent à Gardères (1) et dans les villages voisins. Contentons-nous, puisque nous ne pouvons faire autrement, de comparer cette pièce avec la pastorale basque correspondante (2).

Cette pièce béarnaise, comme celles du Barétous et de la basse vallée de Mauléon, est divisée en actes, et les dix actes qu'elle compte, de très inégale longueur (tel d'entre eux emplit 27 pages du cahier, tandis que tel autre n'en occupe que 4), ne répondent à rien, ni logiquement, ni dramatiquement. Ce n'est donc pas la forme vraie de l'œuvre; ce n'est que le caprice fortuit d'un auteur villageois, et ce caprice ne saurait suffire pour créer une différence de nature entre cette pièce et la pastorale basque.

Mais, lorsqu'on passe de la forme au fond, on a l'étonnement de constater que toute différence disparaît entre les deux œuvres dramatiques: car le texte français et le texte basque se correspondent vers pour vers, sauf que, dans le texte français, le prologue est réduit à une trentaine de lignes, que l'épilogue est entièrement supprimé, et que plusieurs scènes ont

---

(1) Gardères, village du Montanerès, est enclavé dans les Hautes-Pyrénées, et par conséquent très éloigné du Barétous et de la Soule. Nous devons la connaissance de cette pastorale à M. Simin Palay qui a eu l'obligeance de nous en prêter une copie nouvelle faite sur un vieux cahier très délabré.

(2) Pour cette comparaison, nous nous sommes servi du ms. basque des *Quatre fils Aymon* qui appartient à M. le colonel Poymiro.

été abrégées. L'un de ces textes a donc nécessairement été traduit de l'autre. Mais quel est l'original, quelle est la traduction ? Pour nous former une opinion sur ce point, nous n'avons pas d'autre ressource que de confronter les deux rédactions.

Le texte basque est écrit dans une langue claire, sans affectation de style, sans périphrases ampoulées; les mots y sont l'expression d'une pensée simple et d'un sentiment ingénu. On soupçonne, on entrevoit que l'auteur devait être un bon paysan qui n'y cherchait pas malice, et qui, travaillant sans doute sur une version en prose du vieux roman de chevalerie, s'efforçait d'en tirer un dialogue intelligible, au tour aisé et à l'allure naturelle. Il employait même parfois des termes familiers et des locutions vulgaires.

Au contraire, le texte béarnais est écrit dans une langue pénible, alambiquée, prétentieuse, ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas d'être plein de mots de remplissage, de chevilles, d'hémistiches et de vers entiers qui n'ont à peu près aucun sens; et, dans beaucoup de cas, les non-sens ou les absurdités paraissent résulter de ce que l'auteur béarnais n'a pas bien compris le texte basque. Or, quoiqu'il y ait partout abondance de platitudes et d'inepties, il y a partout affectation de beau langage, recherche de mots réputés poétiques, intention évidente de style noble. Il est donc à peu près certain que la pastorale de Gardères a été écrite par un solennel magister ou par un demi-savant de village, qui, teinté d'un peu de littérature apprise dans les livres d'école, ayant lu quelques pièces de Corneille, de Racine et de Voltaire, mais ignorant les règles les plus élémentaires de la versification française, ne s'en croyait pas moins capable de versifier, lui aussi, des chefs d'œuvre classiques (1).

---

(1) Voici un petit échantillon qui permettra d'apprécier la différence des deux rédactions.

Rédaction basque:

« Ah ! mon neveu est mort : il a passé comme un rêve. Voyez : ce que j'avais dit autrefois est arrivé.....

« Par la vertu de mon secret et la puissance de cette herbe, qu'ils tombent tous endormis sur cette table!.....

« Tu vas partir en poste pour l'autre monde: je veux que tu portes mes compliments à l'auberge de là-bas ». (Cette dernière expression est proverbiale pour dire l'enfer).

Comment interpréter ces étranges différences ?

D'une part, il est aisé de concevoir que, étant donnée la rédaction naïve du pastoralier basque, un pédant rural ait voulu « orner » et « ennoblir » le texte qu'il traduisait en y ajoutant de prétendues beautés de style ; mais il serait inconcevable que, étant donné le galimatias de la rédaction de Gardères, un pastoralier basque eût entrepris de remettre dans un langage raisonnable cette œuvre amphigourique, dont il n'aurait pas même été en état de comprendre le jargon pompeux et les expressions mythologiques.

D'autre part, si l'on tient compte de ce que la pièce basque est construite selon la technique médiévale, tandis que la pièce béarnaise vise à imiter la technique moderne, on est amené à penser que la première en date doit être celle qui se présente sous la forme la plus ancienne.

Tout considéré, il est à peu près certain que la pastorale de Gardères a été traduite de la pastorale basque. Et sans doute ce cas unique ne saurait prouver que, dans son ensemble, le théâtre béarnais soit une imitation du théâtre basque; mais ce qu'il prouve, c'est qu'il serait étrangement téméraire d'affirmer que, dans son ensemble, le théâtre basque est une imitation du théâtre béarnais.

---

Rédaction béarnaise :

« Ah! mon neveu est mort. C'est-il un songe qui passe ?  
 Mais que dis-je ? Un songe ? Le voilà qui trépasse.....  
 « Par de l'herbe d'Agrippa le secret admirable,  
 Qu'ils tombent tons endormis dessus cette table !.....  
 « Tu vas partir en poste on bien sur l'Achéron  
 Recommande-toi à l'hôte, au grand traiteur Pluton ».

Et voici un autre échantillon des passages où le savantasse béarnais accole ses vers boiteux aux vers d'un grand poète :

« *Ah! sire, mon bonheur passe mon espérance.*  
 Je suis extasié de cette belle alliance.....  
 « *Mon moindre coup d'essai sera mon coup de maître.*  
 Tués on blessés par ma main ils doivent être.....  
 « *Je connais maintenant jusqu'où va votre haine.*  
 Pour vos propres enfants qui ont souffert bien de la peine ».

#### § IV.— Est-ce le théâtre de collège qui a fourni des modèles aux pastoraliers basques?

Les historiens de l'ancien théâtre populaire ont constaté que souvent le théâtre de collège a servi de trait d'union entre l'art dramatique des villes et celui des campagnes. Vander Straeten (*Le théâtre villageois en Flandre*, t. I, pp. 139-140) attribue aux élèves des Jésuites, des Oratoriens et des Augustins une importante part dans le développement du théâtre des «chambres de rhétoriques» flamandes : les jeunes gens, frappés des représentations qui se donnaient dans les collèges de ces Pères avec un grand luxe de costumes, de décors et de musique, «cherchaient, en revenant dans leur foyer, à renouveler tant bien que mal ce qu'ils avaient vu et entendu; et c'est ainsi que, généralement, les pièces passaient des maisons religieuses dans les cercles de nos villes et de nos campagnes, et offraient aux facteurs de rhétorique un canevas tout prêt à recevoir leurs rimes.» Et le Braz dit à son tour (*Le théâtre celtique*, p. 435-436), en parlant du théâtre breton : «Presque tous les auteurs profanes de mystères armoricains ont appartenu à cette classe de personnes que le peuple désignait communément sous le nom de *cloer* (clercs), et qu'il définissait fort bien en les appelant des prêtres manqués (1)... Ce qu'ils avaient le mieux retenu de leurs années de collège, c'était le souvenir des spectacles que l'on y donnait... Ayant si honorablement figuré dans les tragédies françaises, dont les rôles leur chantaient encore dans la mémoire, ils étaient tout naturellement portés à en composer d'analogues en breton, ne fût-ce que pour leur propre satisfaction et pour le divertissement des gens de leur quartier».

Le théâtre basque ne dériverait-il pas, lui aussi, du théâtre de collège ? (2)

(1) A rapprocher de ce passage celui où Chaho, *Biarritz*, t. II, p. 122, dit que le promoteur ordinaire d'une représentation de pastorale est «quelque abbé défroqué, qui n'avait aucune vocation pour l'état ecclésiastique et qui déserta le séminaire pour redevenir paysans.

(2) Seul M. Etienne Decrept, dans *Pyrenoea*, n° du 19 avril 1912, a conçu pour les pastorales basques la possibilité d'une origine scolaire; mais il a gâté ce qu'il y avait d'ingénieux dans son hypothèse par l'application

Puisque le théâtre de collègue a existé en France dès le XIV<sup>e</sup> siècle pour le moins, rien n'empêche que, vers la fin du XV<sup>e</sup> ou au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, l'usage des représentations dramatiques ait été importé en Soule par des écoliers revenus des collèges d'Oloron, d'Orthez, de Pau ou de Bayonne. Mais pour que cette possibilité devienne une certitude, il faudrait que des faits précis confirmassent la conjecture, et malheureusement, ici encore, la pénurie des documents anciens nous ôte tout espoir d'arriver à une démonstration rigoureuse. Quoi qu'il en soit, voici un rapide aperçu du peu que l'on sait sur les collèges et séminaires qui, étant les plus voisins du Pays basque, devaient avoir la clientèle de ses écoliers.

1<sup>o</sup> Puisque, avant la Révolution, la Soule appartenait au diocèse d'Oloron, c'était au séminaire d'Oloron que faisaient leurs études les jeunes Souletins destinés à la prêtrise. Mais les Archives départementales ne possèdent sur cet établissement qu'une seule liasse (1), et les papiers qu'elle renferme, de date relativement récente, sont inutiles pour notre objet. Nous ignorons donc absolument si les élèves de ce séminaire ont jamais donné des représentations dramatiques.

2<sup>o</sup> Au collège d'Orthez, il est certain que l'on donna des représentations dramatiques vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : car, en 1591, il est fait mention du paiement d'une somme de 30 livres

---

qu'il en a faite. Selon lui, la première en date de toutes les pastorales serait *l'Oedipe*, joué à Camou en 1759; et voici la généalogie qu'il imagine pour cette pièce: «Est-il difficile de supposer qu'un Père (jésuite) ait établi une adaptation expurgée de *l'Oedipe* de Voltaire (publiée en 1718) à l'usage des jeunes gens de son collège..... et que, après une longue vulgarisation chez les villageois béarnais qui le reçurent d'anciens collégiens rentrés dans leurs foyers..... *Oedipe* (ait été) traduit et déformé par un prêtre basque pour l'agrément de ses compatriotes?» Sans doute rien de tout cela n'est difficile à « supposer »; mais il serait beaucoup plus difficile de le faire admettre. A qui persuadera-t-on que les pastorales basques, toujours construites à la façon des mystères, ne soient, comme le dit encore M. Decrept, « qu'une lamentable imitation de la tragédie historique et légendaire créée par Corneille et Racine?» Et qui aura la complaisance de croire que *l'Oedipe* de Voltaire soit le prototype de *l'Oedipe* basque, alors que ces deux tragédies, en dépit de l'identité des titres, ne se ressemblent ni par le sujet, ni par les épisodes, ni par les intentions dramatiques, ni par les tendances morales ? L'opinion de M. Decrept n'est donc qu'une fantaisie paradoxale sur laquelle il est inutile d'insister.

(1) Liasse cotée G 351.

aux écoliers, « pour avoir joué la comédie devant Catherine, princesse de Navarre » (1). Mais nous ne savons rien de plus.

3° A Pan, il y avait un séminaire et un collège.

Pour le séminaire, il n'y a aux Archives départementales que deux liasses (2), qui ne fournissent aucun renseignement utile.

Pour le collège, les renseignements font complètement défaut jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais, on sait que, vers 1650, il y avait dans un pavillon de cet établissement, tenu alors par les Jésuites, une « salle de tragédie » où les Pères faisaient donner par leurs élèves des représentations dramatiques (3). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le collège avait deux troupes : l'une, celle des élèves de seconde, jouait au carnaval une petite pièce, comédie, drame ou pastorale, soit en latin, soit en français ; l'autre, celle des rhétoriciens, jouait au mois d'août une tragédie latine et dansait un ballet. En 1730, la tragédie représentée fut *Eustachius, martyr*, pièce en cinq actes, par le P. Legay, et le ballet dansé fut le *Ballet des jeux*, qui jouissait d'une grande vogue depuis 1653 (4).

4° Pour le collège de Bayonne (5), on sait qu'en 1593, en 1597 et en 1598, les régents firent représenter par leurs élèves des pièces nommées « tragédies » ou « pastorales »; qu'en 1686, en 1694, en 1707 et en 1730, il y a trace de représentations analogues; que ces représentations se donnaient ordinairement en juin ou en juillet, soit dans le jeu de paume de M. de Niert, soit dans la cour du collège; que, au jeu de paume de M. de Niert, tout le monde avait le droit d'y assister en payant un droit d'entrée, mais que, dans la cour du collège, on ne pouvait y assister qu'avec un billet gratuit d'invitation; que la scène, dressée aux frais de la ville, consistait en un plancher reposant sur des tables et sur des tonneaux. La dernière représentation connue est celle où fut jouée *la Mort de César*, « tragédie de M. de Voltaire... propre à inspirer aux enfants les plus nobles sentiments sur l'amour de la patrie. »

---

(1) Archives départementales des Basses-Pyrénées, B 136.

(2) Liasses cotées G 332 et 333.

(3) Cf. Delfour, *Histoire du Collège de Pau*, pp. 19 et 77.

(4) Cf. Caraman, *Une distribution des prix au collège de Pau en 1730*.

(5) Tous les renseignements qui suivent sont empruntés à Drevon, *Histoire d'un collège municipal* (celui de Bayonne), in-8°, 1889.

Le défaut le plus fâcheux des informations précédentes, outre celui d'être maigres, est qu'elles concernent une époque de beaucoup postérieure à celle où sont nées les pastorales basques. Evidemment les collégiens qui déclamaient des tragédies classiques en cinq actes ne sont pas ceux qui rapportèrent dans leur village l'art de composer des pastorales semblables aux mystères. Si le théâtre de collège a joué en Soule le même rôle que Vander Straeten et le Braz lui attribuent en Bretagne et en Flandre, c'est bien avant le temps où s'est donnée la plus ancienne des représentations scolaires dont nous venons de faire mention (1).

### § V.— Les pastorales basques dérivent des mystères français

Mais qu'importe l'intermédiaire, théâtre populaire béarnais ou théâtre de collège? Le fait certain, c'est que les pastorales basques ressemblent de tout point aux mystères français du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle. Résumons dans un tableau d'ensemble ces ressemblances principales (2).

#### 1<sup>o</sup> *Caractères communs aux deux répertoires.*

Identité des grands cycles;

Identité de la plupart des sujets traités;

---

(1) Puisque l'occasion s'en présente, disons encore que, de nos jours, le Pays basque a eu, lui aussi, son théâtre scolaire. *La Guerre basque* paraît avoir été écrite par l'abbé Hiribarren pour être jouée à Saint-Jean-de-Luz par des écoliers. Vers 1885, l'abbé Etcheverry, aumônier du Couvent des Filles de la Croix, à Ustaritz, composait de petites comédies basques que l'on jouait dans les écoles, et Webster dit, *Tradition*, p. 244, note, avoir possédé le manuscrit de l'une de ces comédies, intitulée *l'OEuf cassé*, qui fut représentée à Sare. Webster a vu jouer aussi au pensionnat du Refuge d'Anglet, sous la présidence de Monseigneur Lacroix, une pièce intitulée *Joseph*. Mais il est à remarquer que ces représentations scolaires ont été données dans le Labourd, c'est-à-dire dans une région où les vraies pastorales basques sont inconnues. Il n'y a donc aucune affinité entre ce théâtre scolaire et le théâtre souletin.

(2) Nous rappelons ici, sous forme de sèche énumération, ce que nous avons longuement exposé dans la première et dans la seconde partie de nos *Etudes sur le théâtre basque*.

Identité du ressort dramatique : lutte entre Dieu et Satan,  
 avec Chrétiens et Infidèles pour champions;  
 Rôle de Dieu et des Anges dans le drame;  
 Rôle de Satan et de ses serviteurs dans le drame;  
 Assimilation des Musulmans et des Païens;  
 Prédominance de l'inspiration religieuse et guerrière;  
 Goût des dissertations théologiques;  
 Goût du surnaturel et de l'extraordinaire;  
 Goût des batailles;  
 Mélange du tragique et du comique;  
 Manque d'individualité dans les caractères, sauf chez les  
 personnages de basse condition;  
 Platitude du style;  
 Anachronismes.

2° *Technique des pièces.*

Prologue et épilogue;  
 « Histoires » ou « Vies » dialoguées;  
 Pas d'unité, ni de temps, ni de lieu, ni même de sujet;  
 Pas de divisions en actes et en scènes;  
 Sujets traités en deux et même en trois « journées ».

3° *Aménagement du théâtre.*

Le plancher de la scène, lieu indéterminé;  
 Les portes figurant des « mansions »;  
 Le Paradis réuni à la mansion des Chrétiens;  
 L'Enfer réuni à la mansion des Turcs.

4° *Représentation.*

« Montre » précédant la représentation;  
 Chant initial du *Veni Creator* (1);  
 Procession des acteurs sur la scène;  
 Automatisme des gestes;  
 Mélopée du débit;  
 Attitude assise des rois, quand ils parlent à leurs sujets;  
 Voyages simulés par une courte promenade;  
 Poupées employées pour les rôles de jeunes enfants;  
 Fonction de la musique instrumentale et du chant;  
*Te Deum* ou hymne final.

Ainsi groupées, ces ressemblances, si nombreuses, qui se rencontrent à la fois dans la composition des œuvres, dans la

(1) Ce chant est indiqué dans le ms. de *la Destruction de Jérusalem*.

mise en scène et dans le jeu des acteurs, ne sont-elles pas comme un certificat d'origine? Et peut-on douter que les pastorales basques dérivent des mystères français, alors qu'elles sont pour ainsi dire décalquées sur ces mystères?

## CHAPITRE IV

### Problème de l'ancienneté

Ce problème n'est pas moins obscur que celui de l'origine, et les opinions des auteurs ne s'accordent guère.

Chaho, malgré l'origine romaine qu'il attribue aux pastorales basques,— origine qui leur donnerait quelque chose comme deux mille ans d'âge, — convient toutefois que, à considérer seulement « la nature et l'esprit des pièces qui composent aujourd'hui le répertoire », il serait difficile « de les faire remonter plus haut que le x<sup>e</sup> siècle » (1).

Selon Fr. Michel (2), les sujets traités semblent fixer la naissance de ce théâtre « au XIII<sup>e</sup> ou au XIV<sup>e</sup> siècle, temps où la représentation des mystères et la lecture des romans de chevalerie fut le plus en vogue ».

1<sup>o</sup> J. Vinson (3) dit : « Ce qui frappe le lecteur (dans les pastorales), c'est la préoccupation constante de faire tourner la pièce à l'honneur de la religion chrétienne, à la honte des Sarrasins (4) et du Mahométisme. La date de ces compositions est ainsi facile à déterminer : elles remontent évidemment aux dernières phases de ce que les Espagnols appellent la guerre de reconquête, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle environ ».

Webster, dans ses Notes manuscrites sur les Pastorales, s'exprime en ces termes : « Les types de celles qui se jouent aujourd'hui ne peuvent guère remonter plus haut que le XIV<sup>e</sup> siècle.

---

(1) *Biarritz*, t. II, p. 127.

(2) *Le Pays basque*, p. 52.

(3) *Folk-lore du Pays basque*, pp. XVIII-XIX.

(4) Erreur de mot: car les pastoraliers ne parlent jamais de *Sarrasins*. Pour eux, les Infidèles sont toujours des *Turcs*.

Je ne veux pas dire qu'il y en a même aujourd'hui une seule qui remonte à cette époque; mais la couleur locale, les anachronismes, le mode d'envisager les choses, tout semble indiquer qu'elles ont eu leur origine dans ce temps-là ».

Enfin A. Léon, conformément à sa théorie qui rattache le théâtre basque aux œuvres dramatiques de Marguerite d'Angoulême, le fait naître dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Bref, après tant de conjectures, d'avis et de sentences, nous ne sommes pas beaucoup plus avancés qu'en 1839, lorsque Buchon, s'abstenant d'ailleurs avec prudence de proposer une date quelconque, se contentait de dire : « Tout, dans les pastorales actuelles, annonce l'existence de modèles fort anciens ». Mais si l'ancienneté est évidente, est-elle de dix siècles comme le prétend Chaho, ou de trois siècles et demi, comme le croit A. Léon ? Cette fois encore essayons de résoudre le problème par nos propres moyens.

### § I.— Le théâtre rural français au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle

Si les pastorales basques sont indubitablement des mystères, encore faut-il ajouter, selon la remarque déjà faite par Buchon, qu'elles se présentent comme de « timides copies » du théâtre du moyen âge. Ce sont des imitations faites par des auteurs campagnards, avec je ne sais quoi de plus simple, de plus ingénu, de plus maladroit que les modèles. En un mot, c'est un théâtre rural.

Or, il a existé en France, vers la fin du moyen âge, un théâtre rural des mystères. Comparons-le au théâtre rural de la Soule, et, si nous découvrons entre ces deux théâtres assez de ressemblances pour que l'un puisse être considéré comme le frère jumeau ou le frère cadet de l'autre, nous aurons donné une solution plausible au problème dont nous abordons l'examen.

Que fut donc cet ancien théâtre rural? Longtemps inconnu, il est encore mal connu. Jusqu'à une époque toute voisine de nous, les historiens ont dédaigné d'étudier ces humbles manifestations de l'art populaire. Néanmoins, chaque fois qu'un érudit, soit par hasard, soit de propos délibéré, a porté son attention de ce côté-là, il a toujours eu la surprise de faire d'intéressantes découvertes.

Lorsque dom Piolin publia les résultats définitifs de ses recherches — commencées dès avant 1858 — sur *les Mystères qui ont été représentés dans le Maine*, il signala 15 représentations données dans 15 villages et hameaux de la région de Laval.

Lorsque Petit de Julleville publia, en 1880, l'état général des représentations de mystères alors connues (1), il y inscrivit 35 représentations données dans 24 localités qui n'étaient que des bourgs, des villages et des hameaux.

Lorsque l'abbé Guillaume, de 1883 à 1909, publia les textes de plusieurs mystères alpins, il mentionna 11 représentations données dans 8 villages et hameaux.

Lorsque M. E. Poupé, de 1899 à 1906, explora les archives départementales du Var, il retrouva la trace de 91 représentations données dans 25 localités, bourgs, villages et hameaux.

Bref, après déduction de quelques doubles emplois et addition de quelques renseignements recueillis dans des ouvrages divers, le tableau de l'ancien théâtre rural comprend 158 représentations données dans 75 petites localités dont 46 appartiennent aux trois départements des Hautes-Alpes, de la Mayenne et du Var, les seuls pour lesquels on ait entrepris, jusqu'à présent, quelques recherches spéciales.

Au point de vue de la population, les 75 localités se répartissent ainsi :

- Moins de 500 habitants, 9;
- Moins de 1000 habitants, 11;
- Moins de 2000 habitants, 21;
- Moins de 3000 habitants, 17;
- Moins de 4000 habitants, 17.

Au point de vue des dates, les 158 représentations se répartissent ainsi :

- XIV<sup>e</sup> siècle, 1;
- XV<sup>e</sup> siècle, 19;
- XVI<sup>e</sup> siècle, 81;
- XVII<sup>e</sup> siècle, 54;
- XVIII<sup>e</sup> siècle, 2;
- XIX<sup>e</sup> siècle, 1.

---

(1) *Les Mystères*, tome II.

Ces chiffres sont significatifs. Par eux, nous voyons le théâtre rural naître au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, grandir au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, prendre au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> un développement extraordinaire, décliner au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et agoniser aux deux siècles qui suivent.

Les documents découverts par M. Poupé fournissent des indications précises sur ce qu'était cet ancien théâtre rural. D'ordinaire, l'initiative des représentations était prise par la « jeunesse » des bourgs ou villages : les jeunes gens se concertaient entre eux pour apprendre par cœur une « histoire » et pour la jouer devant les habitants de leur pays. L'impresario, qualifié « régent » ou « mestre d'escolle pour le théâtre », était tantôt un prêtre, tantôt un laïque, qui se chargeait de diriger les répétitions et de mettre la pièce en scène. Le théâtre, construit en plein air, presque toujours sur la place publique, était une estrade de planches où diverses personnes notables, membres du conseil de ville, ecclésiastiques, etc., prenaient place à côté des acteurs. Souvent les costumes étaient faits pour la circonstance, et on y cherchait, même ce que l'on croyait être la vérité historique, puisqu'on voulait « des habits convenables aux personnages », et que, pour jouer *Job*, il les fallait, « façon requise corante lors du temps de *Job* ». Il y avait aussi quelques « feintes », des mannequins que l'on substituait aux martyrs pour le supplice, des fusées ardentes, des écroulements de maisons, etc.

Plus heureux encore que M. Poupé, l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, a eu la chance de mettre la main, dans le cours de ses inspections, non seulement sur des dates de représentations et sur des titres de pièces, mais sur tout un répertoire composé de six mystères : *Saint Pons*, *Saint Pierre et Saint Paul*, *Saint André*, *Saint Eustache*, *Saint Antoine de Viennois* et *Saint Martin* (1). Ces pièces ont été composées à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et au commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. D'après les

---

(1) Les manuscrits de *Saint Pons* et de *l'Istoria Petri et Pauli* ont été découverts aux archives municipales du Puy-Saint-Pierre (432 habitants); ceux de *Saint André* et de la *Moralitas sancti Heustacii*, aux archives municipales du Puy-Saint-André (506 habitants); celui de *Sant Anthoni de Viennois*, aux archives municipales de Névache (877 habitants); et celui de *Saint Martin*, aux archives municipales de Saint-Martin-de-Queyrières (1447 habitants).

villages où les manuscrits ont été trouvés, ce répertoire devait appartenir spécialement au Briançonnais; et en effet toutes les représentations connues ont été données dans des lieux voisins de Briançon.

Il s'agit là, sans contestation possible, d'un théâtre rural, comparable à ce qu'est le théâtre basque, et les lieux des représentations connues n'étaient pas plus importants que ceux où l'on représente aujourd'hui des pastorales souletines. Saint Chaffrey, avec ses 1312 habitants, valait Esquiule qui en a 1382; Salterbrand, avec ses 745 habitants, valait Aussurucq qui en a 711; Puy-Saint-André, avec ses 506 habitants, valait Aroue qui en a 514; Puy-Saint-Pierre, avec ses 432 habitants, valait Viodos qui en a 442; Champ-le-Blanc, hameau de Puy-Saint-Pierre, et Chantemerle, hameau de Saint-Chaffrey, devaient valoir à peu près Lambare, hameau de Garindein.

**§ II.— Les ressemblances caractéristiques du répertoire briançonnais et du répertoire basque prouvent qu'ils appartiennent à la même époque.**

Comparons maintenant les textes mêmes de ces deux répertoires, et nous constaterons des ressemblances nombreuses et caractéristiques.

Pour ce qui concerne la longueur des pièces, les mystères briançonnais diffèrent peu des pastorales basques. Les 6136 vers octosyllabes de *l'Istoria Petri et Pauli* sont l'équivalent à peu près exact des 1520 versets du *Saint Jacques* basque. Et, de part et d'autre, il y a aussi des pièces plus brèves, par exemple *Saint Anthoni*, dont les 4500 vers octosyllabes correspondent approximativement aux 1195 versets de *Saint Roch*.

Pour ce qui concerne le nombre des rôles, il est plus grand dans les mystères que dans les pastorales. Dans les mystères, ce nombre est de 80 en moyenne, et la *Moralitas sancti Heustacii* en compte même près de 150, tandis que, dans les pastorales, il n'est que de 30 ou 40 en moyenne, et la plus chargée de toutes, *Saint Jacques*, n'en a que 71. Mais est-ce à dire qu'il fallait beaucoup plus d'acteurs pour jouer un de ces mystères

que pour jouer une pastorale ? Grâce aux « parties doubles » (1), les 71 rôles de *Saint Jacques* ont pu être tenus sur le théâtre basque par 24 acteurs, et les 63 rôles de *Hélène de Constantinople* par 17 acteurs. Or, dans la *Moralitas sancti Heustacii* et dans tous les mystères briançonnais, la plupart des rôles, — ceux des soldats, des moines, des voleurs, etc., — sont muets ou presque muets, et l'acteur qui les tenait n'avait à paraître qu'un moment sur la scène; par conséquent, un unique acteur pouvait tenir quatre ou cinq de ces rôles, et il est probable qu'une troupe de trente ou quarante jeunes gens suffisait pour représenter 80 et même 150 personnages.

Les didascalies des mystères briançonnais ne fournissent pas autant de renseignements qu'on le souhaiterait sur les dispositions de la scène. Nous y voyons cependant que, à la représentation de *Sant Anthoni*, il y avait une route, *rota*, et huit mansions : *ecclesia*, *loca scutiferi*, *loca Anthonii*, *parva loca*, *magna loca* (le monastère), *eremus* (l'hermitage d'Antoine), *paradisus*, *infernum*. Qu'était cette « route » sur laquelle beaucoup de choses se passaient : car on s'y promenait, on y voyageait, on y parlait, on y écoutait des sermons, on y tenait des conciliabules diaboliques, on y était tenté par les démons, etc. Était-ce la partie de l'estrade qui s'étendait devant les mansions? Était-ce un chemin véritable que l'on avait englobé dans le théâtre pour y servir de *platea* (2) ? Ce qui rend cette dernière hypothèse très plausible, c'est que, d'après les didascalies, l'Enfer était situé au bord de la route, et qu'il y avait dans l'Enfer un arbre auquel grimpaient le démon Rapalhier (p. 123). Il est donc vraisemblable que l'on avait établi à peu de frais, autour d'un arbre réel, une petite enceinte pourvue d'une porte en forme de gueule (3), et que l'arbre lui-même tenait lieu de cette tour qui, sur les théâtres des villes, représentait le logis infernal. La situa-

(1) Les Basques nomment ainsi deux ou plusieurs rôles tenus par un seul acteur.

(2) C'est ainsi que, à une date récente, les paysans bretons ont encore établi leur scène pour représenter un mystère. En 1865, à Coadout, on joua la *Vie de David* sur le bord d'un grand chemin (Le Braz, p. 472).

(3) Cette gueule traditionnelle de l'enfer figurait certainement sur la scène briançonnaise, comme le prouve le passage de *l'Istoria Petri et Pauli* où Lucifer dit aux démons de sortir « de la goullou infernalo » (vers 2581).

tion du Paradis n'est pas indiquée; mais, selon l'usage constant, il devait être de l'autre côté de la scène et faire pendant à l'Enfer; ce que les didascalies répètent à satiété, c'est qu'il était élevé, c'est que Dieu, identifié à Jésus-Christ, s'y tenait avec la Vierge Marie et les Anges, et qu'à chaque instant les Anges en descendaient pour venir sur terre exécuter les ordres de Dieu. *L'ecclisia* aussi était *ad rotam* (vers 327), et probablement à égale distance de l'Enfer et du Paradis. Quant à la *parva loca* et à la *magna loca*, la didascalie de vers 1661 s'exprime ainsi : « Monachi et moniales habeant unam parvam locham, modicum prope rotam, ubi et ipsi veniant locutum, quia esset magna distancia eundo ad magnam locham ». Ainsi, la *magna locha* était « trop loin », et c'est pour cela qu'on avait dû construire une *parva locha* près de la route. Qu'est-ce à dire? Si la *magna locha* était « trop loin », c'est apparemment parce qu'elle n'avait pas été construite exprès pour la représentation, et que, afin de figurer le monastère, on s'était servi de quelque bâtiment rural tout construit, grange ou maisonnette. Si cette conjecture et celles qui concernent la *rota* et *l'infernum* sont vraies, le théâtre où fut joué *Sant Anthoni* était peut-être plus rudimentaire encore que le théâtre basque, et on aurait pu à juste titre l'appeler « théâtre de la nature », puisque les acteurs y jouaient dans un décor presque entièrement naturel.

Tout porte à croire aussi que, dans les représentations briançonnaises, les jeux de scène et les accessoires n'étaient pas moins simples que dans les représentations basques. Une didascalie de *Sant Anthoni* dit, (vers 3562) à propos de ce Saint : « Ligatur per demones in aliqua re », c'est-à-dire : « Les démons le lient sur une chose quelconque ». Une didascalie de *l'Istoria Petri et Pauli* dit (vers 3514) lorsque Simon le magicien va s'envoler dans les airs : « Vadat et ascendat montem vel turrim », c'est-à-dire que, à défaut d'un échafaud spécial figurant une tour, Simon pouvait s'élancer de quelque monticule voisin du théâtre. Le lion et le loup qui, dans la *Moralitas santi Heustacii*, emportaient les enfants d'Eustache, devaient avoir à peu près la mine qu'ont aujourd'hui sur la scène basque le loup et l'ours qui emportent les enfants *d'Hélène de Constantinople*. Lorsque les protagonistes d'un mystère briançonnais traversaient la mer en bateau, le bateau et la mer devaient beaucoup ressembler à ce qu'ils furent à Licq, en 1901, lors de

la représentation de *Jean de Calais*. L'abbé Guillaume admet bien gratuitement (*Sant Anthoni*, p. CXIII) que « certaines machines devaient permettre aux Anges et à la Vierge de paraître sur la scène »; mais il est beaucoup plus probable qu'Anges et Vierge descendaient tout simplement sur la scène par un escalier, si le Paradis était un échafaud, ou par un sentier, si c'était un tertre (1).

Notons enfin que les didascalies ne mentionnent pour l'orchestre que *tibicines*, des joueurs de flûte, *tympnistae*, des joueurs de tambourins, et *buccinatores*, des joueurs de trompette. L'orchestre de ces représentations se composait donc des mêmes instruments que l'orchestre basque avec sa *tchurula*, petite flûte, son *soïnuu*, tambourin, et son clairon ou cornet à piston.

Considérons maintenant les mystères briançonnais, non plus au point de vue des représentations, mais au point de vue du contenu littéraire. Non seulement, d'une façon générale, la technique en est toute pareille à celle des pastorales basques — prologue, épilogue; développement continu, sans divisions d'actes et de scènes; aucune unité, ni de temps ni de lieu, etc., — mais encore les deux répertoires présentent de singulières coïncidences, qui dénotent les mêmes habitudes d'esprit chez les auteurs et les mêmes goûts chez les spectateurs.

De part et d'autre, l'action se réduit à une lutte entre le ciel et l'enfer; et, comme tous les mystères briançonnais sont hagiographiques, c'est autour d'un saint et pour la possession de son âme que la lutte s'engage entre Satan et Dieu. Sur ce point, toutefois, il y a aussi de légères différences à signaler.

Les Basques ne font intervenir Dieu dans leurs pastorales qu'avec une extrême discrétion. Les Briançonnais sont beaucoup moins réservés dans leurs mystères, où Dieu prend souvent la parole, tient des conversations avec la Vierge et les Anges, descend même du Paradis pour jouer son rôle sur la scène (2). Ces Anges, aussi bien dans les mystères que dans les

(1) Même dans les grands mystères urbains du x<sup>v</sup> siècle, c'était par un escalier ou, plus exactement, par une échelle que Dieu et les Anges descendaient sur la scène. Voir la miniature du *Martyre de Sainte Apolline*.

(2) Voir par exemple *Sant Anthoni*, p. 134.

pastorales, s'appellent presque toujours Gabriel et Raphaël, et leurs fonctions sont identiques : apporter du ciel les messages divins, emporter au Paradis les âmes des élus, chanter les *Silete* et les hymnes.

Au théâtre basque, Satan n'a ordinairement qu'un ou deux serviteurs, tandis qu'au théâtre briançonnais il y a toujours une douzaine de diables, et leurs « diableries » — deux ou trois dans chaque mystère — sont beaucoup plus longues que les « sata-neries » des pastorales. La première de *Sant Anthoni* n'occupe pas moins de dix-neuf pages de texte imprimé. Mais d'ailleurs diables et satans remplissent le même office : crier, se démener, se dire des injures, se battre entre eux, tenter les honnêtes gens, protéger les gredins et pousser les morts à la géhenne avec une fourche de fer. (Cf. *Istoria Petri et Pauli*, vers 3600, et didascalie).

Signalons encore un caractère moral commun aux mystères briançonnais et aux pastorales basques, mais qui manque à la plupart des mystères français. On sait que, dans les mystères français, les grossièretés et les immoralités abondent; que les symboles s'y matérialisent souvent de la façon la plus brutale; que toute la canaille de l'époque, brigands, ruffians, femmes de mauvaise vie, y prodiguent d'immondes plaisanteries et d'odieux blasphèmes; qu'il y règne une étrange impudeur; que des personnages masculins et féminins s'y montrent sur la scène dans une entière nudité; que des vérifications de sexe, des scènes intimes de la vie conjugale, des accouchements s'y accomplissent sous les yeux du public; que, dans le sauvage mystère de *la Vengeance*, les spectateurs voient « vierges dépuceler et femmes mariées violer », sans que rien leur soit caché par la discrétion du décor (1). Mais sans doute les gens de la campagne, plus naïfs, se seraient scandalisés d'un tel cynisme. C'est pour cela que, dans les pastorales basques, le mélange du sérieux et du bouffon reste toujours assez décent, malgré les propos salés que les Satans se permettent dans leurs intermèdes: en somme il ne s'y passe jamais sur la scène rien qui puisse offenser gravement les convenances et la pudeur. Il en est de même dans les mystères briançonnais, oit c'est à peine si l'on

---

(1) Cf. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, passim.

rencontre quelques mots un peu libres : dans l'ensemble, ils n'offrent que « des tableaux de mœurs d'une bonhomie charmante... les plus beaux et les plus purs sentiments de la foi chrétienne... une moralité profondément religieuse » (1).

Et voici une dernière ressemblance, qui peut-être n'est pas la moins importante. Le goût du public basque pour les scènes guerrières est si prononcé que, dans le cas où le sujet propre d'une pastorale n'en fournit point suffisamment, l'«instituteur» en ajoute qui n'ont aucun rapport avec la donnée légendaire. C'est ce dont les mystères briançonnais nous offrent aussi de remarquables exemples. Dans le *Saint Martin*, il y a une guerre entre le roi de France et le roi des Ethiopiens : les Ethiopiens s'avancent, « terribiliter bucinando cum armis, vexilo et arnesiis », et la bataille, précédée de longs défis et d'injures réciproques, se termine par la déroute des Ethiopiens. Dans le *Saint Eustache*, l'armée de Trajan est aux prises avec l'armée du roi de Turquie, et la bataille, qu'entrecouperont plusieurs discours des chefs, consiste en une série de brefs engagements (2), au dernier desquels le capitaine des Turcs est fait prisonnier.

Insistons un peu sur ces Turcs vaincus par Trajan. C'est aussi contre les Turcs que guerroient toujours les Chrétiens des pastorales (3). N'y a-t-il pas là un indice qui, s'ajoutant à beaucoup d'autres, confirme l'opinion selon laquelle les plus anciennes pastorales basques seraient contemporaines des mystères briançonnais ?

C'est en 1355 que les Turcs prirent pied en Europe, et, pendant les années suivantes, ils s'emparèrent d'Andrinople, soumièrent la Macédoine, l'Albanie, la Serbie, la Bulgarie. Au x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, ils s'établirent à Constantinople (1453), ruinèrent l'empire grec, étendirent leur domination à la Bosnie, à la Valachie, à la Dalmatie, au Frioul; et, en 1480, ils pénétrèrent

(1) Abbé Guillaume, préface de *Sant Anthoni*, p. XIII, et de *Saint Eustache*, pp. 10, 19.

(2) « Pugnant modicum », disent les didascalies.

(3) Il en est de même dans les *maggi* toscans, où la lutte s'engage presque toujours entre Chrétiens et Turcs. « Peut-être, dit A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, t. II, p. 291, en est-il ainsi parce que survit encore chez le peuple le souvenir des descentes des Turcs sur nos côtes et des combats navals du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle ». Cf. Galassini, pp. 230-231.

jusqu'en Italie et occupèrent Otrante. Puis ce fut le siège de Vienne par Soliman II; et enfin, après la conquête de Tunis et de Tripoli, les pirates barbaresques infestèrent la Méditerranée et vinrent jusque sur les côtes de France exercer leur brigandage.

L'imagination populaire fut si frappée de ces terribles événements que le mot « turc » se substitua partout aux anciens vocables pour désigner les mécréants et les bandits que jusqu'alors on avait communément appelés « Sarrasins » ou « Mores ». Or, tant que les Turcs furent pour la Chrétienté des ennemis redoutables par leur puissance et odieux par leur fausse religion, ils ne pouvaient être pour le peuple qu'un objet d'effroi. Mais, lorsque la bataille de Lépante (1571) eut marqué le déclin de l'empire ottoman, le sentiment public se modifia : la peur fit place à une curiosité moqueuse, et les Turcs devinrent bientôt des personnages divertissants, figurèrent au nombre des « nations étrangères » dans les cortèges, dans les ballets de cour; et finalement, avec Molière, ils ne furent plus que des grotesques de comédie : les mamouchis, les muphtis, les dervis de la « cérémonie turque » du *Bourgeois Gentilhomme*.

Il est évident que les Turcs des mystères briançonnais et des pastorales basques sont ceux de la première période, les guerriers barbares et envahisseurs, les mécréants qui mettent en péril la civilisation occidentale et la foi chrétienne; et les œuvres dramatiques qui les présentent sous cet aspect doivent avoir été conçues au temps où leurs formidables succès militaires et leur marche triomphale vers l'Occident épouvantaient l'Europe, c'est-à-dire entre 1453 et 1571. Cela n'est pas douteux pour les mystères briançonnais, composés tous aux environs de l'an 1500 (1); et, puisque les pastorales basques, très proches parentes des mystères briançonnais, leur ressemblent comme se ressemblent deux portraits de famille peints à la même époque, il s'en suit qu'elles doivent remonter aussi à la fin du xv<sup>e</sup> ou au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle.

---

(1) Le manuscrit du *Saint Eustache* porte notamment une inscription selon laquelle B. Chancel, chapelain du Puy-Saint-André, remania cette pièce pour la faire jouer en 1504.

## § III.— Objections et réponses. Autres indices d'ancienneté

Mais est-il possible d'admettre que le théâtre basque remonte à une époque si lointaine, alors que ce théâtre n'est mentionné nulle part avant le XIX<sup>e</sup> siècle, que la langue des pastorales est sans archaïsme, et que le plus ancien manuscrit connu date au plus de cent quatre-vingts quinze ans ? La réponse paraît facile.

1<sup>o</sup> Silence des documents, des traditions et des livres. — Il est vrai que personne n'a parlé des pastorales avant Buchon, dont l'article fut publié en 1839. Mais on sait le mépris qu'avaient les érudits d'autrefois pour cet art populaire. Quant aux documents historiques, on ne peut s'étonner qu'ils manquent sur un théâtre rural vieux de plusieurs siècles. Les bourgs et les villages ne possèdent guère que des archives récentes, et d'ailleurs une représentation villageoise donnée sans subvention de la municipalité, comme c'est le cas pour les pastorales basques, n'est pas un fait si mémorable qu'il doive nécessairement laisser des traces dans les dossiers administratifs. Ce qui démontre qu'on ne peut tirer argument de ce silence pour nier l'ancienneté du théâtre basque, c'est le fait suivant. Les inscriptions des « cahiers » prouvent sans contestation possible que, de 1750 à 1839, on a donné plus de soixante représentations de pastorales (1), et cependant le silence n'est pas moins complet pour ces quatre-vingt-neuf ans que pour les temps antérieurs.

Ajoutons qu'en fait de documentation historique la plupart des théâtres similaires ne sont pas plus riches. Pour le théâtre breton, il n'y a guère que des arrêts rendus par le Parlement de Rennes et des mandements des évêques de Tréguier : arrêts et mandements qui tendaient les uns et les autres à interdire les représentations. Or il ne semble pas que le théâtre de la Soule ait jamais été persécuté, ni par la justice civile, ni par

---

(1) Voir au tome I, Appendice C, la liste chronologique des représentations connues.

l'Eglise; et, au surplus, il ne subsiste à peu près rien des archives de l'évêché d'Oloron, dont la Soule dépendait. Cette double raison fait très bien comprendre pourquoi les documents ecclésiastiques et judiciaires manquent absolument pour le théâtre basque.

En ce qui concerne le théâtre toscan, son histoire est encore plus obscure et plus dénuée de preuves documentaires que celle du théâtre basque. Mais cela n'empêche pas A. d'Ancona de déclarer avec assurance : « Si l'on réussissait à trouver des documents, ils ne contrediraient certes pas l'opinion selon laquelle le *maggio*... remonte au moins au xv<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à l'époque à laquelle remonte aussi la *rappresentazione sacra* (1) ». On peut, croyons-nous, porter avec la même assurance un jugement analogue sur le théâtre basque.

2° Langue non archaïque des textes. — En quoi devrait consister l'archaïsme de cette langue, selon que les textes appartiendraient, au xv<sup>e</sup>, au xvi<sup>e</sup> ou au xvii<sup>e</sup> siècle? Nous ne saurions le dire, faute de compétence. Mais ce qui est indubitable, c'est que les copies d'aujourd'hui sont des copies relativement modernes, prises sur d'autres copies, et que chaque nouveau copiste leur a fait subir quelques altérations. La même aventure est arrivée à nombre de mystères bretons, dont l'ancienneté n'est pas douteuse, et qui pourtant, à force d'avoir été remaniés, ont fini par perdre presque tout leur archaïsme. A ce propos, Luzel fait une judicieuse remarque (2) : « La langue, dit-il, n'est pas un guide certain pour fixer l'époque où vivait l'auteur; car il est généralement reconnu qu'un manuscrit en langue vulgaire n'atteste ordinairement que la langue contemporaine de celui qui l'a copié. » Et il conclut que, malgré la modernité de la langue dans les manuscrits, « on peut affirmer que l'ensemble du théâtre breton appartient, au xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle. » Cette remarque, vraie pour tous les manuscrits d'oeuvres populaires, l'est spécialement pour les pastorales basques, dont le texte n'est astreint à aucune régularité de versification, de sorte que le copiste est libre de modifier le nombre des syllabes dans chaque vers sans que pour cela le vers devienne jamais faux.

---

(1) *Origini*. t. II, p. 342.

(2) Préface, p. xxxv.

D'ailleurs, il ne faudrait pas croire que, dans les pastorales basques, la modernité de la langue soit absolue. A. Léon, après une minutieuse étude du texte *d'Hélène de Constantinople* (1), a pu dire que, malgré les remaniements successifs et les altérations résultant de l'ignorance des copistes, on y trouve encore « certains traits d'archaïsme... certaines formes verbales (conservées) sous leur aspect primitif, à côté de leur aspect plus récent et réduit... certaines formes verbales anciennes, complètement inusitées aujourd'hui... » Et il en a rapporté de nombreux exemples.

3° Manuscrits relativement récents. — De ce que le plus ancien manuscrit de pastorale actuellement connu, celui de *Jeanne d'Arc*, est écrit sur un papier dont le filigrane porte la date de 1723, il ne s'en suit nullement que le répertoire basque ne puisse être plus ancien que cette date. Les manuscrits populaires ne durent jamais fort longtemps. Pour le répertoire breton, il n'existe aujourd'hui que deux manuscrits antérieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle (2) et pour le répertoire toscan, le plus ancien manuscrit connu porte la date de 1819 (3).

En somme, le répertoire basque est mieux partagé à cet égard que le répertoire toscan, puisque l'un des manuscrits qui le concernent appartient à la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais ce n'est pas tout : on possède quelques renseignements sur des manuscrits plus anciens :

a) La copie du *Saint Jacques* de la Bibliothèque nationale, n° 211 a été faite il y a une centaine d'années seulement, et néanmoins on y lit après l'épilogue la date très lisible du « 29 août 1634 ». Comment expliquer cette date, qui ne peut être celle de la copie ? M. Omont, conservateur du département des manuscrits, avec l'autorité de sa grande expérience en la matière, estime que cette date a dû être reproduite par le copiste d'après une inscription que portait le cahier sur lequel la copie a été faite.

b) Buchon qui, en sa double qualité d'inspecteur général des Archives et des Bibliothèques, et de savant éditeur d'un

---

(1) *Hélène de Constantinople*, pp 512-514.

(2) Le Braz, *Théâtre celtique*, p. 190.

(3) Cf A. d'Ancona, t. II, pp. 340-342.

grand nombre de chroniques françaises et étrangères, était très expert en paléographie, dit au sujet des manuscrits de pastorales qu'il a vus en 1839, chez Saffores, à Tardets : « L'une (de ces pastorales), intitulée Clovis, est certainement un manuscrit de 1500, et je le lui ai acheté ». Par malheur, cette copie de Clovis est perdue (1); mais en ce qui concerne l'âge du manuscrit, nous pouvons croire Buchon sur parole.

Ainsi aucune objection concluante ne s'oppose à ce que les pastorales basques aient la même ancienneté que les mystères briançonnais. Mais cette ancienneté ne résulte pas seulement de leur ressemblance avec ces mystères; elle est confirmée encore par d'autres indices.

Première particularité, très significative. Quoique le seul nom qu'on donne aujourd'hui aux pastorales basques soit celui de « tragédies », il n'en est pas moins certain que primitivement elles ont été appelées « mystères », « vies » ou « histoires » : car les textes de plusieurs prologues et de plusieurs épilogues gardent encore ces vieilles dénominations. Or, c'est à partir du xv<sup>e</sup> siècle que, dans les pièces du moyen âge, les titres d' « histoires », de « vies » et de « mystères » se substituèrent communément aux titres désormais démodés de « représentations », de « ludi », de « jeux », de « miracles », et qu'ils furent employés à peu près indifféremment par les auteurs dramatiques pour désigner les pièces du genre sérieux (2).

La technique des pastorales fournit aussi une indication concordante. Dans *Hélène de Constantinople*, unique pièce en deux journées qui nous soit parvenue complète, chaque journée a son prologue spécial et son épilogue spécial. Or, selon Petit

---

(1) Nous avons fait de longues, mais inutiles recherches, pour retrouver ce manuscrit précieux. Mais la bibliothèque de Buchon a été dispersée, et il n'existe plus aujourd'hui, ni dans les dépôts publics, ni chez les héritiers du savant, aucune collection de livres ou de papiers lui ayant appartenu.

(2) Cf. Petit de Julleville, t. I, p. — On trouve assez souvent aussi dans les prologues et dans les épilogues des pastorales basques les noms de « représentation », « sujet », « matière », etc., mais ces noms, beaucoup moins caractéristiques que ceux de « mystère », de « vie » ou d' « histoire », ne sont pas nécessairement des indices d'ancienneté. Il en est de même pour le mot « miracle », qui se rencontre dans quelques prologues, mais qui s'y applique moins à la pièce qu'aux prodiges accomplis par le saint.

de Julleville (1), c'est au xv<sup>e</sup> siècle que, dans la littérature des mystères, l'habitude de mettre aux journées des prologues et des épilogues spéciaux est devenue la règle.

Enfin, il y a dans la musique des pastorales deux chants qui fournissent un dernier et puissant argument en faveur de la thèse selon laquelle le théâtre basque se rattache au théâtre du xv<sup>e</sup> siècle.

Le premier de ces chants est le récitatif du prologue et de l'épilogue. Ce récitatif, remarquable à divers égards, est presque identique à celui sur lequel, naguère encore, se psalmodiaient d'un bout à l'autre les mystères bretons. Il y a donc entre eux une parenté évidente qu'il paraît difficile d'expliquer autrement que par un original commun : ils doivent dériver l'un et l'autre d'une mélodie sur laquelle s'exécutaient certaines parties des mystères représentés autrefois dans la France du Nord et dans la France méridionale. « Seulement l'air basque, dit H.-B. Gavel (2), paraît être mieux conservé que l'air breton. Celui-ci... n'a pas l'élégante descente à la tierce, qui, dans l'autre, marque le chant du troisième vers. D'autre part, le premier vers s'y chante complètement *recto tono*, de sorte qu'en réalité c'est son deuxième vers qui correspond, pour le dessin mélodique, au premier vers du chant basque. Or le caractère de plus grande monotonie qui distingue le chant breton; est précisément ce qui nous fait croire qu'il est plus altéré que l'autre. En effet, ce que nous savons des récitatifs nous montre qu'ils sont allés en se simplifiant de plus en plus au point de vue des *inflexions*, je veux dire des *montées* et des *descentes* de la voix. Cela est hors de doute en ce qui concerne les récitatifs grégoriens... » Et H. Gavel, très compétent en la matière, n'hésite pas à conclure : « L'air sur lequel se récite, ou plutôt se chante le prologue (des pastorales basques), a une allure de récitatif grégorien qui nous fait croire qu'il n'est pas postérieur au xv<sup>e</sup> siècle. Il est peut-être même beaucoup plus ancien. »

Le second chant est celui sur lequel les Anges, deux ou trois

(1) *Mystères*, t. I, p. 247.

(2) *A propos du chant du prologue dans tes pastorales*, article publié dans la *Revue internationale des Etudes basques*, année 1911, pp. 533-527. On trouvera dans cet article la notation grégorienne des deux chants.

fois pendant la représentation d'une pastorale, entonnent les strophes d'un message divin ou d'une hymne. Vigée Lecoq, qui a publié la notation de cet air(1), fait observer que « c'est un des plus anciens thèmes basques, écrit dans le huitième mode grégorien. » Et H. Gavel, d'accord avec Vigée Lecoq sur les caractères de ce morceau, émet relativement à son ancienneté la conjecture suivante : « Il nous paraît difficile de préciser avec certitude l'époque à laquelle il doit remonter; mais nous inclinons à supposer qu'il est du XVI<sup>e</sup> siècle. »

Concluons. Le fait indéniable, c'est que les pastorales soulelines sont de vrais mystères; que les textes de ces pièces présentent tous les caractères des drames français de ce nom; que la scène sur laquelle on les joue reproduit d'une manière très simplifiée les dispositions de la scène médiévale; que les conventions scéniques, les jeux de scène, l'action et le débit des acteurs rappellent par une infinité de détails ce qui se faisait sur le théâtre du moyen âge; qu'enfin toute la dramaturgie et toute la mise en scène de ce théâtre rural ressemblent extraordinairement à la dramaturgie et à la mise en scène du théâtre rural briançonnais au X<sup>v</sup><sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle. Comment expliquer ce fait ou plutôt cet ensemble de faits constatés ?

Si l'on prétend, comme M. Et. Decrept et quelques autres, que le répertoire basque n'est pas plus ancien que les manuscrits actuellement connus, — ce qui revient à dire qu'il serait, né seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle, Y— il s'en suit que les premiers pastoraliers, composant leurs pièces à une époque où le théâtre du moyen âge était tombé dans un complet discrédit (2), n'en auraient pas moins rejeté systématiquement la technique classique, qui régnait alors sans conteste, pour revenir de parti pris à la vieille technique, partout méprisée et raillée. Or l'hypothèse d'un pareil retour est en contradiction avec tout ce que l'on sait sur les tendances habituelles et sur l'évolution effective du théâtre rural. En Bretagne, en Flandre, en Suisse, en Toscane, les dramaturges villageois ont toujours cherché à

---

(1) Dans le *Mercur de France* de mai 1898, p. 429.

(2) Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, Boileau, dans son *Art poétique*, reprochait aux auteurs des mystères leur grossièreté, leur ignorance et leur sottise:

adapter plus ou moins complètement les vieux répertoires aux modes nouvelles. Même lorsque ces vieux répertoires sont restés fidèles pour le fond à l'art ancien, on s'aperçoit que, dans la plupart des cas, les pièces ont subi des remaniements qui avaient pour objet d'en rajeunir la forme: par exemple, on leur a imposé la division en actes et en scènes. Cela est tout naturel : par instinct, par goût, l'homme de la campagne aime à imiter ce qui jouit de la vogue dans les villes. Il est donc invraisemblable en soi que les paysans basques, voulant importer dans leurs vallées les spectacles urbains, aient précisément choisi la forme désuète et considérée désormais comme barbare, dont les citadins ne voulaient plus.

Et voici encore un autre argument, plus décisif. A supposer que les Basques aient eu cette anormale préférence pour le théâtre déchu, ils auraient été incapables de le faire renaître chez eux. Où auraient-ils trouvé les modèles de leurs pastorales ? Les mystères imprimés étaient devenus des livres rares, dont quelques exemplaires seulement dormaient sous la poussière des grandes bibliothèques, et les érudits eux-mêmes avaient oublié la façon dont, ces pièces archaïques se mettaient autrefois à la scène. Les frères Parfait, le duc de La Vallière, et tout le monde après eux, n'admettaient ils pas l'hypothèse fautive d'une scène constituée par la superposition de plusieurs galeries, de sorte que le théâtre aurait eu l'aspect d'une maison de quatre ou cinq étages dont la façade enlevée laisserait voir de haut en bas tout l'intérieur ? Ce fut seulement en 1855 que Paulin Paris, dans sa célèbre leçon du Collège de France, substitua à cette bizarre erreur la théorie, aujourd'hui vérifiée par l'examen minutieux des textes et des documents graphiques, selon laquelle les mansions juxtaposées formaient sur la scène une ligne horizontale. Etant donné qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle personne ne savait plus ce qu'avait été le théâtre du moyen âge, est-il concevable que quelque pastoralier souletin, contemporain de Crébillon et de Voltaire, ait réussi à reproduire, ou plutôt à réinventer jusque dans le menu détail, un genre dramatique dont les plus savants historiens du théâtre ignoraient alors les conditions essentielles ? Il aurait fallu que ce pastoralier fût doué d'une intuition divinatoire.

Si l'on admet, au contraire que l'origine du théâtre basque remonte effectivement à l'époque où florissaient les mystères,

toutes les difficultés s'évanouissent comme par enchantement. Ce théâtre a été importé vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle dans la Soule, par imitation d'une mode qui alors faisait fureur dans toute la France; et il a conservé jusqu'à nos jours les caractères de ses premiers modèles, parce que les Basques, non seulement en cela mais aussi en beaucoup autres choses, ont l'esprit éminemment conservateur.

G. HÉRELLE.

---