

La Pastorale Souletine. Édition critique de *Charlemagne**

B. OYHARÇABAL
(C.R.N.S. - Université de Paris VII)

I — PRESENTATION LITTERAIRE

Etrange et à certains égards fascinante survivance du théâtre médiéval, le théâtre traditionnel souletin constitue un objet d'étude privilégié, tant pour l'historien du théâtre, que pour le sociologue ou le spécialiste de la littérature basque. C'est d'ailleurs sous ces divers aspects que la pastorale souletine a été étudiée jusqu'à ce jour, le plus négligé ayant été sans conteste, celui relatif aux textes, tels qu'ils ont pu être recueillis dans un nombre relativement important de copies manuscrites¹, dormant paisiblement à l'ombre poussiéreuse de quelques dépôts publics, de bibliothèques particulières, ou bien encore de greniers souletins.

La littérature basque n'est pas si riche en textes de toute nature, et encore moins dans le registre dramatique, pour que l'on ne s'étonne pas que du répertoire traditionnel ancien², seule une pastorale tragique ait été publiée in extenso, et deux seulement étudiées. En effet, la première et unique publication intégrale — celle de *Saint Julien d'Antioche* — date de 1891, et est redevable à J. Vinson³. La première étude exhaustive, celle d'A. Léon portant sur la pastorale *Hélène de Constantinople* remonte à 1909, et était accompagnée de la publication de nombreux fragments. De même, dans son étude de la pastorale de Roland, J. Saroihandy (1927),

* Ce travail correspond à une thèse de 3ème cycle, soutenue à l'Université de Bordeaux III en 1982, et préparée sous la direction de M. Haritschelhar.

Cette publication comporte toutefois d'importants remaniements de forme, opérés à la demande de l'éditeur, et dont le plus important est constituée par la suppression de la traduction des textes basques. Les notes de commentaire ont également été abrégées, et éventuellement remaniées dans leur ordonnancement, pour l'essentiel en fonction des impératifs et du caractère spécialisé de la revue éditrice.

La bibliographie n'a pas été modifiée, ni actualisée, d'où certains décalages d'allure anachronique, dont nous espérons que le lecteur ne nous tiendra pas rigueur.

(1) Pierre Lafitte (1974: 258), reprenant les estimations de Hérelle, estime à environ 200, le nombre de ces copies dispersées ici ou là. Ces copies rassemblent une soixantaine d'oeuvres.

(2) Les pastorales contemporaines d'Etxahun-Iruri et de J. Casenave, ont bénéficié, elles, d'une publication, au moins au niveau des spectateurs. Ce fait constitue probablement la transformation la plus marquante opérée par rapport à la tradition. Les précédents constatés pour le *Napoléon Bonaparte* de l'abbé Ithurry, et *Uskaldunak Ibañetan* de MM. Clément d'Andurain, et l'abbé Justin de Menditte (publié en 1906), représentaient des cas marginaux, puisqu'il s'agissait de tentatives rompant plus ou moins avec la tradition et redevables à des lettrés.

(3) A vrai dire, J. Vinson a retiré du manuscrit sur lequel s'était basé son collaborateur V. Stempf pour établir le texte, la dernière partie qui appartenait à la pastorale *Clovis*, et, en son absence, a du reconstituer lui même l'épilogue, en s'efforçant de respecter les usages. *St Julien d'Antioche*, Bordeaux, Vve Moquet, 1891. On expliquera les raisons pour lesquelles le fait de retirer d'une pastorale un épisode a priori extérieur nous semble peu respectueux du genre.

avait sélectionné 343 versets dont il avait établi le texte à partir de divers manuscrits. A ces deux travaux, il convient d'ajouter la publication en 1971 par G. Aresti du texte de la farce charivarique *Canico et Beltxitina*, dont G. Hérelle avait publié la traduction en 1908, en y joignant une précieuse notice introductive.

C'est peu pour un répertoire somme toute assez vaste, et il y a lieu de s'interroger sur les raisons de cet état de chose.

D'abord il est utile de noter que parmi les auteurs qui prirent le théâtre souletin pour objet de leurs recherches, tous n'étaient pas à proprement parler «euskaldun». Certains, et notamment celui qui fournit le travail le plus exhaustif et complet, G. Hérelle, ignoraient même la langue basque, de telle sorte que ce dernier par exemple porta son attention presque exclusivement sur les aspects sociologiques ou spécifiquement théâtraux, sans aborder, à l'inverse d'A. Léon et Saroïhandy, l'étude des textes du point de vue littéraire, et encore moins du point de vue linguistique.

En second lieu, et non sans quelque raison, les textes de pastorales ont toujours été considérés comme sans grand intérêt littéraire, la langue elle-même ayant souvent été l'objet d'un certain mépris, en raison notamment des nombreux emprunts qu'on y relève. «Le vocabulaire dont les pastoraux font usage est presque toujours de mauvaise qualité et saturé d'éléments empruntés au français» note G. Hérelle (1926: 55) résumant de façon impartiale l'opinion générale. Même A. Chaho (1856: t. II, 152), peu suspect pourtant de sévérité excessive à l'égard de ses compatriotes, estimait pour sa part:

Assurément, lecteur, on n'a pas la prétention de donner une grande valeur littéraire au style rimé de la pastorale souletine. Le sujet des pièces qui n'est jamais qu'une série de chapitres d'histoire en tableaux, sur une scène où il n'y a pas de rôles de femmes et où l'amour est banni, ne se prêtait en aucune façon aux situations dramatiques que l'on rencontre à chaque pas dans les tragédies grecques et françaises. La pastorale souletine n'est que l'ébauche d'un art populaire inventé et cultivé par des paysans illétrés.

A cette dépréciation littéraire s'est ajoutée chez certains bascologues d'outre Bidassoa, un rejet fondé sur certains préjugés idéologiques, qui ont ainsi empêché l'étude des textes de pastorales de bénéficier du grand mouvement culturel basco-philie d'entre les deux guerres.

Le théâtre souletin, considérait J. de Urquijo, est aujourd'hui circonscrit (et il est probable qu'il en a toujours été de même) à une partie très réduite du Pays Basque; précisément à celle qui a su le moins bien conserver les caractères typiques du peuple basque. Il y a par conséquent de sérieux motifs pour ne pas considérer la théâtre populaire dont nous parlons, comme une institution vraiment basque. D'autre part, les pastorales sont écrites en un basque si détestable, que l'on pourrait dire en toute justice de nombreux de ses versets, ce qu'Azkue affirmait de quelques catéchismes basques: «Il n'est pas nécessaire de les traduire, car ils sont des traductions en eux-mêmes». Voilà les raisons pour lesquelles nous n'avons pas publié jusqu'à présent dans cette Revue, aucune des pièces du répertoire souletin⁴.

(4) Cité par G. Aresti dans la préface de son édition de *Kaniko eta Beltxitina* (cf. supra). La revue dont il s'agit est la *Revue Internationale des Etudes Basques*, à qui les études littéraires basques doivent tant. C'est d'autant plus significatif. Pourtant, comme on le dira plus loin, Urquijo regrettait que dans les études de pastorales alors effectuées, l'aspect linguistique fût négligé.

Pierre Lafitte et Luis Michelena, entre autres, ont souligné le caractère arbitraire et injustifié de ces condamnations péremptoires:

On a voulu nier le caractère basque de ce théâtre sous prétexte qu'il n'offre aucun thème régional: à ce compte on doit rayer Racine du théâtre français puisqu'il ne nous offre aucun thème national. L'important à notre avis, c'est la facture, la tournure d'esprit et la langue. (Lafitte 1941).

Il est curieux de constater l'étrange parallélisme que l'on observe à ce sujet avec le théâtre breton des mystères, qui a donné lieu à des débats de même nature, mais de façon inversée. En effet, à ceux qui tels Luzel (1863) et surtout le Comte de Villemarqué (1865) voyaient dans les mystères des oeuvres authentiquement bretonnes se rattachant à une très ancienne tradition celtique, d'autres, comme Le Braz (1905) ont opposé un démenti catégorique, au point de nier à ces mystères tout caractère breton, et de ne voir en eux que de pâles et dérisoires copies des mystères français. Il est vrai que pour Le Braz la culture bretonne «a sombré tout entière, et sans laisser de trace, en sorte qu'elle est pour nous comme si elle n'avait pas existé» (1905: 229). Ainsi, au nom de conceptions idéologiques exactement inverses, Urquijo et Le Braz aboutissaient à la même conclusion, dans leur appréciation du théâtre populaire traditionnel. Remarquons toutefois qu'à l'opposé du théâtre souletin, le théâtre breton a bénéficié d'une diffusion beaucoup plus large: plus de vingt cinq éditions et rééditions, dont deux dès le xvii^e siècle. (Le Braz 1905)⁵.

Autre élément qui sans doute explique pour partie la maigre place faite aux pastorales dans la littérature: sa marginalité du point de vue géographique. Limité à la Soule, et aux contrées de la Basse Navarre jouxtant cette province⁶, ce théâtre n'a guère eu d'influence sur les autres provinces. La seule tentative réelle d'adaptation est récente, et est redevable à P. Larzabal qui écrit et fit jouer en 1964 la pastorale *Orreaga* (Lafitte 1964) en Labourd, par des labourdins. Elle n'a d'ailleurs pas eu de suite, malgré un succès certain lors de la représentation. Il est vrai que P. Larzabal eut un prédécesseur en la personne de l'auteur de *Marie de Navarre*, laquelle pastorale d'ailleurs déroge assez nettement à certains principes du théâtre traditionnel. Mais l'on sait qu'il ne s'agit là que d'une supercherie probablement attribuable au Capitaine Duvoisin (1841: 90-102, 207-215)⁷ lequel écrivit cette pièce non pas tant afin de la faire représenter, mais plutôt dans un but de démonstration: pour prouver que l'art dramatique basque ne pouvait être circonscrit à la seule province de Soule, et qu'il avait lui aussi ses lettres de noblesse. C'est pour cette raison qu'il affectait de l'avoir découverte. En quelque sorte la même supercherie que celle à laquelle donna lieu le fameux *Chant de l'Altabiscar*. En réalité le seul fait qui pourrait réellement laisser penser qu'à une époque tout au moins le théâtre de pastorale s'étendait hors de la Soule, réside dans le témoig-

(5) Le premier mystère breton publié fut la *Passion suivie de la Résurrection* en 1530; la seconde, la *Vie de sainte Barbe* en 1557.

(6) La plupart des représentations de pastorales enregistrées en Basse-Navarre, ont été le fait de troupes souletines. Les seules exceptions, hors mis des cas récents, sont redevables à Jacques Oihenart-Larronde, lui même auteur semble-t-il de la farce *Canico et Beltchitine*, et qui dirigea deux représentations en Basse Navarre: *Roland* à Gabat (1849); *Les Quatre fils Aymon* à Uhart Mixe en 1851 (V. Hérelle 1926, 87).

(7) L'abbé Ithurry, auteur déjà mentionné, était également labourdin. Son *Napoléon* n'eut pas vraiment de suite. On ne sait pas s'il fut réellement représenté, mais c'est probable (existence de rôles séparés).

nage d'Oihénart, lequel dans l'un des ses manuscrits récemment publié par P. Lafitte (1967) affirme qu'une pastorale fut jouée à plusieurs reprises vers 1560 à St Jean Pied de Port. Nous reviendrons plus loin sur ce témoignage, et sur ce qu'il faut en penser.

Quoiqu'il en soit, il n'en demeure pas moins que les pastorales apparaissent comme un phénomène essentiellement souletin, et qu'il est fort probable que si cette tradition théâtrale avait été labourdine ou guipuzcoanne, elle aurait donné lieu à un plus grand nombre de publications, et aurait sans doute connu un autre rayonnement. Il est vrai qu'à la marginalité géographique s'ajoutait le particularisme dialectal qui rendait encore plus difficile une extension vers les autres provinces.

On ne saurait non plus ne pas mentionner le fait que le caractère populaire de ce théâtre, s'il l'a préservé certainement d'une disparition quasi-certaine, l'a aussi limité dans son développement. Abandonnées durant pour le moins deux siècles par l'élite socio-culturelle, ou ce qui en tenait lieu, les pastorales n'ont survécu, comme c'est souvent le cas, que dans le peuple qui maintint cette tradition, en marge, et parfois contre, le monde officiel. Pour notre part, nous serions tentés d'analyser la phénomène des pastorales du point de vue sociologique en termes de compromis; la perpétuation de cette forme d'expression populaire passant par un conformisme caricatural, et peut-être pas toujours innocent, sur le plan proprement idéologique. Un exemple typique nous est fourni avec la pastorale *Prodiga* sur laquelle on peut lire:

Ceste pièce a été représentée par Le juenese de Vensse Le jour Le 20,
aouvoust 1770 plus ceste pièce a été représentée par le juenese Darrast Le
jour Le 19 juin 1796.

Il est remarquable d'observer que le dernier verset a été rectifié de telle manière que la mention du *Te Deum* traditionnel est supprimée au profit de la Carmagnole. Pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, on a cru bon d'ajouter encore sept versets qui constituent une véritable profession de foi républicaine, tempérée toutefois en ces temps troublés et incertains, par des affirmations de fidélité chrétienne, dans le droit fil de la pastorale elle-même; ces versets sont d'ailleurs contrebalancés par certaines assertions anti-cléricales.

Viba viba França
Viba viba naçionea
Viba viba republika
Eta asablada guçia
Viba Françiako generalac
Eta soldadouac oro
Çientako loxa dira
Manduko eresoma oro

Emigrantec eta apessec
Françiaric jouan çirenian
Ouste çien ginen çirela
Sei hilabeten barnian
Etçien ouste Françian
Hain soldado abilic baçela
Ouste çien oro erboric
Burçaguituren cirela

AITA

Citoyen çoure eresomalat
Plaçer duçunin jouanen çira
Kiristitu çirelakos
Utçiren deiçugu houra

Condiçionereki guerlaric
Gouri emanen estuçula
Eta kiristi leguia eresoman
Eta Erepublika eçariren duçula

Eta hots emaçie orai
Guitian eretira
Eman nabi deiçiet orori
Ardou houn batetaric edatera

C'est sans doute à cette souplesse que les souletins doivent d'avoir pu préserver leur théâtre traditionnel, bien que, semble-t-il, même en dehors des périodes politiquement difficiles, ils aient eu à affronter, tout au moins au cours du 19^e siècle, les interdits du clergé, voire des autorités publiques. Cet état de chose est attesté par Etxahun de Barcus, qui dans son terrible réquisitoire à l'encontre du Curé Schmarsoff indiquait (Haritschelhar 1970: 479-80):

<i>Barkoxeko neskatilak</i>	<i>Aktür hurak balira</i>
<i>Eginez phastoral bat,</i>	<i>Izan düke albaba</i>
<i>Ezin absolbitüz dira bigatürrik</i>	<i>Haiek egin bekhatiak pharkbatu</i>
<i>oski zolak</i>	<i>zuntükün aisa</i>
<i>Eta haieri sogitera jin zirenak</i>	<i>Edo eman baleizie present zunbait</i>
<i>orobat</i>	<i>pularda</i>

Dans son commentaire de cette chanson, Jean Haritschelhar indique comment les jeunes filles de Barcus avaient eu l'intention de monter la pastorale *Sainte Marguerite*, et dans quelles conditions, probablement à la suite d'une intervention du curé, le maire, Alkat, interdit la représentation. Il est à noter toutefois que dans le dispositif de son arrêté, le Maire invoque une lettre du Sous-Préfet «par laquelle ce magistrat le charge d'interdire la représentation de la pastorale». Cela tendrait à confirmer qu'au moins au 19^e s., et probablement aussi les siècles précédents⁸, le théâtre souletin a plus été toléré, qu'encouragé. Le fait même que les manuscrits des pastorales aient conservé un caractère anonyme, et que jusqu'ici aucune copie antérieure au 18^e s. n'ait pu être trouvée, démontre le désintérêt qu'éprouvaient les classes «cultivées» à son égard.

Quant à l'épisode de la pastorale de Barcus, nous ne sommes pas certain que l'interdiction ait été suivie d'effet. Le texte d'Etxahun donne à comprendre que la représentation eut bien lieu, puisqu'il évoque précisément la présence de spectateurs, et laisse clairement entendre que le «péché» a été effectivement commis. Ce ne serait pas là un fait étonnant, et ce genre d'incident où les injonctions des autorités interdisant des spectacles populaires demeurent vaines, est attesté tout au long du 19^e siècle, et même de façon très significative durant la période révolutionnaire comme on le verra. Les spectacles à caractère charivarique parfois associés, voire intégrés aux pastorales, étaient bien évidemment particulièrement mal vus, non seulement parce qu'ils pouvaient parfois viser des personnes vivantes et donner lieu à des incidents, mais aussi en raison de la grossièreté des thèmes et de la crudité de la langue.

Ceci étant. Le théâtre souletin a surtout donné lieu jusqu'à présent à des débats relatifs à sa datation, et aux raisons pour lesquelles il s'est ainsi enraciné en Soule, et non en d'autres lieux du Pays Basque. Faisons brièvement le point.

Il convient d'abord d'écartier toute équivoque quant à l'origine de ce théâtre.

(8) On attribue généralement le brusque déclin du théâtre des mystères en France, aux interdictions dont il fut l'objet. L'arrêt du Parlement de Paris (1711-1548) fait ici figure de point de référence, (Petit de Julleville 1880: I, 429). En fait, cette circonstance n'est qu'un des éléments du problème. Il semble bien qu'il faille tenir compte également de la profonde mutation culturelle dont est affectée l'Europe à cette époque. Il y avait eu avant le XVI^e s. bien des arrêts d'interdiction, qui eux restèrent sans effet. En Bretagne Le Braz cite de tels arrêts en 1565, 1570, 1577, 1598... (supra. p. 493). On continua pourtant à représenter des mystères. Les arrêts d'interdiction après une interruption au 17^e s. reprennent au 18^e s.; souvent c'est l'autorité religieuse qui se montre la plus acharnée; mais déjà les représentations sont surtout le fait des campagnes.

On ne saurait sérieusement retenir l'hypothèse d'A. Chaho qui n'hésitait pas à voir dans ce théâtre, une adaptation des pièces grecques et latines jouées près de 2000 ans auparavant à Rome. Au demeurant lui même se rendait compte du caractère peu réaliste de son idée et la tempérerait en précisant que «par la nature et l'esprit des pièces qui composent aujourd'hui le répertoire du théâtre souletin, (il) n'a pas cru pouvoir le faire remonter plus haut que le dixième siècle». Mais cela devait lui sembler bien jeune et il ajoutait: «il est certain que l'art dramatique dans la jolie province de Soule date de beaucoup plus loin» (Chaho 1856: II, 127).

La thèse d'E. Decept, auteur d'une courageuse tentative de mise en place d'un nouveau théâtre lyrique basque dans la première moitié de siècle, va à l'encontre de celle de Chaho. Dans divers articles publiés en 1912 et 1913, se basant sur les datations des manuscrits, le caractère «moderne» de la langue, et l'absence de toute mention avant la fin du 18e s., il conclut que c'est vers le milieu du 18e s. que prit forme en Soule ce théâtre.

Les arguments qu'il évoque sont tous exacts, sauf peut-être le dernier. Les manuscrits de pastorale ne dépassent pas en effet le 18e s. Parmi ceux existant, la plus ancienne copie ne pourrait aller au delà de 1723; il s'agit d'une copie de *Jeanne d'Arc*, non datée, mais dont le papier porte cette date en filigrane⁹ (Hérelle 1926: 110; 1920: 134). La datation expresse la plus ancienne, et qui correspond donc à une représentation, est de 1750 (*Sainte Elisabeth de Portugal* à Esquiule; Hérelle 1922: 355). La date de 1634 qu'évoque Hérelle dans ses ouvrages ne saurait en effet être retenue. On explique en introduction à l'annexe II de ce travail que la copie de *St Jacques* où G. Hérelle a lu cette date porte en réalité 1834¹⁰. Il faut donc en terminer avec les supputations auxquelles l'indication de Hérelle a pu donner lieu.

— L'appréciation de Decept selon laquelle la langue des pastorales est relativement moderne ne paraît guère contestable. Mais il convient en cette matière d'être prudent. D'abord il n'est guère possible de distinguer de façon précise les époques par une simple appréciation générale du basque employé. Une comparaison de la langue des mss. avec, par exemple, celle employée par Tartas ne permet guère d'établir d'écarts significatifs. Ce qui est sûr c'est que l'on ne trouve pas, à ma connaissance, de mss. où les archaïsmes figurant chez Liçarrague ou les recueils de proverbes, seraient utilisés; par exemple l'emploi des formes aujourd'hui subjonctives, pour rendre certaines formes de l'indicatif actuel. Mais de tels archaïsmes nous feraient pour le moins remonter à la lisière du 15 et 16e siècles¹¹.

Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que les textes de pastorales sont réécrits par chaque pastoralier au gré de ses convenances ou de ses besoins, et ils ne se gênent pas pour modifier les textes dont ils s'inspirent. L'existence de termes lexicaux modernes dans un mss. ne permet donc de juger que de la date de la copie, non pas de celle de la pastorale elle même.

(9) Le mss. est actuellement au Musée Basque (mss. 25). G. Lacombe le datait de 1712. Personnellement je n'ai pas trouvé trace de la datation en filigrane dont parle Hérelle.

(10) Bibliothèque Nationale. Mss. celt. et basque, n.° 211.

(11) On sait par exemple que la langue de B. Detchepare est beaucoup plus «moderne» que celle de Liçarrague dont le travail est pourtant postérieur d'un quart de siècle. L'évolution de la langue basque entre le 16e et le 18e s. n'est pas telle que l'on puisse se fier sur elle pour effectuer des datations de façon certaine. A bien des égards la chanson de Bereterretche (15e s.) est aussi moderne, quant à la langue, que les mss. de pastorales. La forme poétique elle y est beaucoup plus archaïque.

— Le troisième argument invoqué, l'absence de mention de ce théâtre avant le 18^e s., doit être reconsidéré. En effet, en 1967, le Chanoine Lafitte publiait dans la revue GURE HERRIA un manuscrit d'Oihénart dans lequel celui-ci mentionne le fait suivant (p. 228, n.° d'octobre):

Il y Eust Un autre prestre, natif de St Jean Pied de Port, nommé Mr Jean d'Etchegaray qui s'adonna aussi a La poesie basque; Cest Lautheur de La pastorale Intitulée arzain gorria qui a été Iouee plusieurs fois en Cette Ville. Il Escriuoit il y a Cent ans. Iay Ueu Un Volume de ses rimes basques Escrit de sa main, La plus part de ses Uers sont aussy composees de quinze syllabes, Et on les mesmes manquements, En la forme, que Ceux d'Etchepare.

A vrai dire, si cette nouvelle pièce versée au dossier vient apparemment confirmer ce que pensaient la majorité des auteurs qui situaient l'origine du théâtre souletin au plus tard au 16^e s. (A. Léon), et en général plus tôt: fin du 15^e s. (G. Hérelle), 14^e s. (Webster), 13-14^e s. (F. Michel), il convient cependant de s'interroger sur la validité de cet argument. Quant à nous nous ne sommes guère convaincus que le même terme désigne en l'occurrence une même réalité, et il faut se défier de ce qui pourrait découler d'un anachronisme lexical.

Plusieurs choses dans les faits rapportés par Oihénart contredisent ce que l'on sait par ailleurs des pastorales souletines:

— l'auteur est un prêtre et, un siècle plus tard, son nom est encore connu (dans le théâtre traditionnel la notion d'auteur est totalement absente, seul compte le copiste-instituteur; aucun membre du clergé n'est connu, ni comme auteur, ni comme instituteur;

— la pastorale fut jouée à St Jean Pied-de-Port plusieurs fois (le théâtre traditionnel est limité à la Soule, et les représentations pour une année sont limitées à deux; sur ce dernier point l'indication d'Oihénart n'est cependant pas contradictoire si l'on suppose que le «plusieurs fois» couvre diverses années);

— la pastorale d'Etchegaray a un vrai titre, qui plus est, basque (les pastorales traditionnelles n'ont pas de véritables titres mais des entêtes, et sont désignées par le nom du personnage principal sans adaptation au basque);

— *Artzain gorria* n'évoque aucune légende connue (le répertoire traditionnel est dans sa totalité aisément repérable par rapport à des textes connus par ailleurs).

Face à ces contradictions qui tendraient à démontrer que la «pastorale» d'Etchegaray n'est pas associable au répertoire traditionnel, le principal contre-argument est le suivant: si, comme c'est fort possible, le théâtre traditionnel existait déjà au 17^e s. en Soule, Oihénart, souletin lui même, ne pouvait ignorer son existence. C'est donc en connaissance de cause qu'il a parlé de pastorale.

A ceci deux objections peuvent être opposées: d'abord le fait d'admettre l'existence d'un tel théâtre au 17^e s. n'implique pas qu'à cette époque il avait cette désignation, ni surtout que cette désignation ne recouvrait que ce seul genre théâtral.

A travers la littérature européenne le même terme désigne plusieurs types de théâtre: «Noëls» provençaux ou béarnais, pastorales aragonaises, «bergeries» françaises, etc... On sait par exemple, que précisément peu avant l'époque où

écrivait Etchegaray, Marguerite de Navarre «composait souvent des comédies et des moralités qu'on appelait en ce temps là des pastorales» (Brantôme). Or, il n'est pas possible qu'Oihénart, érudit et lettré peu ordinaire, n'eût pas connaissance de ce théâtre, lorsque l'on sait quel fut le rayonnement culturel qu'eût au 16e s. Marguerite d'Angoulême, et la proximité du «foyer» qu'elle sut créer (Cour de Nérac, Pau).

Il suffit de consulter le théâtre de Marguerite de Navarre pour voir que ses «pastorales», que de façon significative elle appelle «bergeries», n'ont rien à voir avec le théâtre traditionnel souletin. Toujours au 16e s., c'est sous le nom de «pastorales» ou «tragédies» qu'au Collège de Bayonne (Drevon 1889) sont désignées diverses pièces qu'on ne saurait apparenter au théâtre souletin¹².

Lorsqu'Oihénart parle de «pastorale» rien ne prouve donc qu'il fasse allusion à ce que le terme désigne aujourd'hui dans la littérature basque.

Au surplus il y a un autre problème: dans la citation d'Oihénart on ne sait pas très bien si le «volume de rimes basques» qu'il eût entre ses mains réfèrent ou non à la pastorale dont Etchegaray fut l'auteur. A vrai dire les deux interprétations sont possibles, car au 16e siècle les pièces de Marguerite d'Angoulême étaient elles aussi considérées comme appartenant à la poésie. Si cela était le cas en l'occurrence —mais il n'y a rien de moins sûr— il y aurait alors un argument de plus qui tendrait à prouver que cet *artzain gorria* est étranger à la tradition de nos pastorales. En effet le reproche adressé à ces vers est essentiellement d'avoir les mêmes «manquements, en la forme que ceux d'Etchepare». Or les pastorales ne suivent pas la vieille métrique en 8/7 du poète cizain, puisqu'elles ne privilégient pas le comptage syllabique. Oihénart était trop bon observateur pour admettre qu'il ait pu associer deux techniques de versification aussi éloignées¹³.

Cet ensemble de considérations nous conduit donc à conclure qu'il serait aventureux de se baser sur le témoignage d'Oihénart pour assurer l'existence d'un théâtre de pastorale apparenté au répertoire souletin connu, au milieu du 16e s., au surplus hors de la Soule. Oihénart nous confirme l'existence d'un théâtre à cette époque, cela est certain. Mais l'on reste dans l'incertitude quant à ses caractéristiques.

L'argumentation de Decrept en faveur d'un théâtre souletin tardif n'a guère été admise par les auteurs: comment brusquement au 18e s. les souletins auraient pu rejoindre une tradition théâtrale apparentée aux vieux Mystères du Moyen-Age? La division turcs-chrétiens par laquelle on désigne les deux adversaires des pastorales renvoie, suggère G. Hérelle de façon astucieuse, à une époque où elle devait avoir un fort contenu antagonique: Hérelle évoquait à ce sujet les dates de la prise de Constantinople (1453) et de la bataille de Lepante (1571) comme repères limites.

L'idée d'A. Léon proposant de dériver les pastorales souletines du théâtre de Marguerite d'Angoulême par l'intermédiaire d'une adaptation populaire gasconne ou béarnaise de celui-ci, ne semble pas devoir être retenue tant les deux théâtres sont différents; tout au plus —mais la chose demeure très hypothétique— le rapprochement peut être fait quant à la tradition consistant à faire représenter certaines pièces par des femmes.

La parenté du théâtre souletin avec celui des Mystères est un fait désormais bien établi que nul ne songerait à contester, et les travaux de G. Hérelle à ce

(12) Sur cette question Hérelle (1926: 81-82) apporte d'autres indications.

(13) On ne peut valablement retenir non plus l'argument d'une «dégénérescence» de la versification employée, comme le propose A. Léon. La tendance dans la poésie populaire fut non pas de passer du vers régulier au vers libre, mais plutôt l'inverse.

sujet sont tout à fait concluants. Ceci ne règle pas la question de la datation; une question demeure à ce sujet sans réponse satisfaisante.

Toute l'histoire du théâtre rural montre qu'il consiste à une adaptation, avec des moyens pauvres, des grandioses représentations qui se faisaient dans les villes. Or il est un fait remarquable: c'est l'absence de traces de représentation de mystères dans le Sud-Ouest (ni d'ailleurs dans toute la zone pyrénéenne, de Bayonne à Perpignan, y compris Toulouse; Petit de Julleville 1880: II, 175-85). Comment expliquer l'existence de ce théâtre campagnard sans qu'il n'y ait eu un relais par les villes?

N'est-ce pas là le signe que le théâtre souletin est né après le 16e s., c'est-à-dire après que l'ancien théâtre religieux ait disparu des grandes villes, pour survivre dans les campagnes? Il se serait propagé peu à peu pour atteindre la province basque peut-être plus tardivement que ne le pensait Hérèlle.

L'argument sur l'appellation de «turcs» donné par Hérèlle n'est pas vraiment convaincant. Il est vrai que dans la littérature les «turqueries» sont apparues relativement tôt, mais il n'est pas exact historiquement que la bataille de Lepante ait mis fin à la menace que faisait peser l'empire ottoman sur l'Europe. Les menaces sur Vienne se maintiendront jusqu'à la fin du 17e s.¹⁴. De plus, c'est très tard que dans la littérature populaire qui retranscrit elle aussi l'opposition chrétiens-païens (sarrasins), le terme «turc» est conservé, probablement par tradition. Les traductions castillanes du *Roman des Conquistes de Charlemagne* éditées au 19e s. désignent encore les sarrasins comme des «turcs».

Un autre contre-argument à l'hypothèse d'un théâtre souletin tardif est celui tiré des modes de représentations: comment expliquer alors que l'adaptation souletine des vieux mystères passe par une simplification dont le trait majeur est qu'elle semble retourner à des formes plus anciennes: dépouillement extrême, absence de décors, de jeux d'acteurs, de réalisme, caractère rituel —para-liturgique oserait-on dire— des mouvements?

Comment ne pas être frappé en effet par l'opposition du théâtre souletin traditionnel, avec certains éléments des modes de représentations des grands mystères au 15e s. Que l'on songe à la miniature du Martyre de Sainte Apolline, peinte vers 1460 par Jehan Fouquet dans le livre d'heures d'Estienne Chevallier. En voici la description de Gustave Cohen (1906: 270):

Voici le champ, occupé par une atroce exécution. Sainte Apolline est liée sur une planche et deux bourreaux tirent sur les cordes qui lui meurtrissent les jambes. Un autre avec des tenailles lui arrache la langue, un quatrième lui tire les cheveux, un cinquième lui témoigne son mépris par un geste obscène. (...) Celui-ci, (l'Enfer) est constitué, comme à l'ordinaire, par une énorme gueule se cloant et se décrochant quand besoin est (...). De cette gueule sortent des démons connus et hideux, armés de massus. Au dessus, sur le portail d'enfer, des diables ont sur la poitrine et sur le ventre des masques grotesques.

(14) A vrai dire le fait que les «turqueries» soient apparues très tôt dans le théâtre français et italien, dès la seconde moitié du 16e s., enlève de la force à l'argument de Hérèlle. Le fait que les turcs produisaient une grande peur n'empêchait pas qu'on les tourne en ridicule dans les oeuvres théâtrales. On ne peut tirer argument certain de l'apparition des turqueries, ni de ce que la menace turque n'était plus ressentie, ni de ce que l'usage qui en est fait dans le théâtre populaire devait leur être antérieur. Au demeurant la fixation de l'appellation «turc» dans le théâtre souletin est peut-être plus tardive qu'on ne l'a cru jusqu'à présent.

Le contraste est trop évident pour conclure que les pastorales sont des copies appauvries de ce type de représentation. Au demeurant, dans une partie du répertoire traditionnel, l'usage des jeux réalistes est bien présent: scènes de supplices, de tortures, de lavement, de luttes, d'orgies bachiques, sont abondantes dans les pièces comiques et même certaines tragédies (*St Julien*, par exemple), ce qui prouve bien que l'on n'était guère embarrassé pour représenter lorsqu'on le voulait des scènes de façon réaliste. Si tout est codifié dans le jeu traditionnel connu ce n'est pas parce qu'on n'avait pas le moyen d'agir autrement, mais soit parce que les souletins voulaient conserver une tradition antérieure à l'évolution des mystères, soit parce que c'est une évolution tardive interne au genre dans sa forme souletine¹⁵.

Dans la première hypothèse —confortée par certains éléments comme l'ancienneté probable de certains airs (Gavel estimait que l'air des anges remontait au 14e s.)— le théâtre souletin est la suite d'une tradition enracinée très tôt dans la province (15e s.)¹⁶; dans la seconde, la pastorale souletine serait une adaptation relativement récente du théâtre rural issu des Mystères, et sa fixation sous la forme actuellement connue serait tardive (17 ou 18e s.).

Or l'examen des manuscrits tendrait bien à donner force à cette seconde hypothèse. Comme on le verra, et *Charlemagne* est à cet égard exemplaire, le théâtre souletin a subi une profonde évolution au cours de la période qui nous est connue (milieu du 18e-19e s.): peu à peu les éléments «réalistes» ont été éliminés, au profit des jeux codifiés. Ce qui nous paraît parfois archaïque est le fait d'une évolution sans doute pas si éloignée.

Cette analyse est confortée par le fait que lorsque l'on examine la situation du théâtre ancien dans les provinces pyrénéennes proches de la Soule (Bigorre, Vallée d'Aure, Béarn) par le relai desquelles a dû passer l'introduction de ce théâtre, on constate que les représentations connues sont à la fois relativement nombreuses mais aussi tardives: pour le Béarn, un peu comme en Soule, c'est au milieu du 18e s. qu'apparaissent les premières représentations; dans les Hautes Pyrénées au début du 17e s. Plus l'on s'éloigne par contre, plus les traces de ces représentations reculent dans le temps. En remontant vers le nord, dans la Gascogne, on trouve une tradition beaucoup plus ancienne¹⁷, de même pour le Roussillon, l'Andorre, la Cerdagne, vers l'est.

Est-ce là le fruit d'un hasard (absence de documents), ou de l'insuffisance des recherches? N'est-il pas plus raisonnable de convenir que c'est bien tardivement que la tradition d'un tel théâtre s'est fixée dans les Pyrénées occidentales? Une tradition moins ancienne que celle que l'on a imaginé n'explique-t-elle pas mieux la limitation de ce théâtre à la Soule? C'est en tous les cas, en l'absence d'éléments nouveaux, la conclusion à laquelle nous aboutissons. Ce serait alors un trait du «génie» souletin d'avoir su faire évoluer ce théâtre non pas dans un sens comparable à celui des mystères, mais vers des formes de plus en plus rigoureuses et dépouillées beaucoup plus proches, en apparence du moins, de ce que l'on considère comme étant l'origine de ce vieux théâtre, à savoir les représentations paraliturgiques de textes religieux. Il n'est pas impossible que cette évolution fut en

(15) L'indication de J. Eguiategui (cf. D. Peillen, *Euskera*, 1981, p. 838) sur l'utilisation de masques dans les pastorales à la fin du 18ème siècle pourrait être décisive sur le point. A ma connaissance aucun mss. ne suggère un tel usage.

(16) Il est certain que le théâtre rural naquit assez tôt en France. (Voir Hérrelle 1930).

(17) *Passion gasconne de 1345. Mystères* trouvés dans le Gers datant du 15e s. (publiés à Toulouse en 1893 par Jeanroy et Teulié).

partie facilitée par la survivance tardive en Pays Basque de jeux para-théâtraux dans le cadre même de certains offices religieux, comme on en a gardé la trace dans certaines contrées bas-navarraises avec utilisation de costumes militaires, danses, etc...

La pastorale souletine résulterait alors de la rencontre de ces deux traditions.

Pour conclure citons ces remarques faites à propos de l'ancien théâtre français par P. Verhuyck et A. Vermeer-Meyer (1979: 411):

Donc dans tout ce théâtre médiéval des XII et XIIIe siècles, qu'il soit strictement liturgique, vaguement religieux, ou ouvertement profane, c'est, grâce à la mise en scène, toujours un même texte qui parle: un même texte qui n'est pas fait de mots, mais de spectacle, d'effets visuels répétés. (...) D'après notre hypothèse donc, cette mise en scène porte elle-même un message, quel que soit le texte écrit, dit ou chanté. Cette bipolarisation scénique ressemble ainsi à ce que l'éthologie actuelle appelle l'imprint: à chaque représentation on imprime très littéralement les structures d'une vision du monde, donc d'un comportement au public. La forme scénique a donc une signification en elle-même (...) Cette bipartition schématique de la scène correspond à la bipolarisation dans la mentalité médiévale (Bien-Mal), qu'elle est chargée de refléter et de renforcer.

N'est-il pas saisissant de voir comment ces notations demeurent toujours valables pour le théâtre traditionnel souletin qui a su conserver, et peut-être même, (selon notre hypothèse) renforcer, les caractéristiques majeures du théâtre médiéval? ¹⁸⁻¹⁹

METHODE DE TRAVAIL

Le choix de la pastorale *Charlemagne* comme objet d'étude résulte dans notre cas plus d'un fait du hasard que d'un choix délibéré. C'est à l'occasion de l'exposition organisée par le Musée Basque de Bayonne lors du 1200ème anniversaire de la bataille de Roncesvaux que je puis examiner sur les conseils de M. Haritschelhar le manuscrit de la Bibliothèque de Bayonne.

Cette même année les souletins ayant décidé pour célébrer cet anniversaire de monter une pastorale écrite par J. Casenave sur un thème semblable, il pouvait

(18) Pour compléter nos indications sur l'existence d'un théâtre suscité par la Reine de Navarre dans la région au milieu du 16e siècle (en dehors de la tradition des pastorales), on peut citer la représentation d'une «bergerie» à Bayonne le 2 juillet 1530. Dans *Les lettres de Marguerite d'Angoulême* publiées par F. Génin (Paris, MDCCCXLI), il est fait mention du paiement à «maître Bourot, secrétaire de M. le Cardinal de Tournon, d'une somme de 50 livres tournois, pour son remboursement de l'achat et de façon des habillements de taffetas expressément faits pour le jeu d'une bergerie jouée her soir en cette ville, pour la bonne venue de la Roïne. (...) Fait à Bayonne, le IIIe jour de juillet de l'an mil quinze cens trentes». Il s'agissait à cette occasion de célébrer la libération de François I que l'on était venu accueillir.

(19) Signalons encore après Hérelle l'existence de tragédies intitulées *Charlemagne* dans le théâtre des Collèges. Toutefois les quelques pièces consultées (Bibliothèque Nationale. Yf. Réserve 2605 bis, 2606, 2617) n'ont absolument aucun rapport avec notre pastorale. Certaines plaquettes —la première notamment qui est relative à une représentation à l'occasion de la distribution des prix en 1648 au Collège Louis le Grand— indiquent leur source: il s'agit de la *Vie de Charlemagne* d'Eginhard. Remarquons que ces pièces à allure classique (elles sont divisées en 5 actes) reprennent quelques éléments du vieux théâtre. On y mentionne notamment les acteurs qui diront le *Prologue* de chacun des actes.

être intéressant de voir comment dans le passé les pastoraliers avaient abordé la question.

Bien vite toutefois les limites d'une telle comparaison m'apparurent: la copie dont s'inspirait le pastoralier était visiblement reprise pour l'essentiel d'une histoire populaire, et non une création authentique. Il s'agissait d'une pièce totalement fidèle en ce point au répertoire traditionnel. Il eut été de peu d'intérêt de souligner longuement les différences d'inspiration et de traitement du thème tant elles étaient criantes. S'agissant —comme toujours— d'une adaptation d'un autre récit emprunté à la littérature populaire française ou espagnole, une telle entreprise n'avait pas grand sens.

Mais ce qui constituait un obstacle à un travail de type comparatif relatif au traitement du thème —à savoir que *Charlemagne* était trop fidèle aux usages traditionnels pour y voir en ce qui concerne une oeuvre de création véritable— présentait un autre intérêt: précisément j'étais en présence d'une pièce qui dans le cycle appelé par Hérèlle des «Chansons de Geste», apparaissait représentative du répertoire traditionnel.

C'est donc à partir de cette constatation que j'ai envisagé l'étude de la pastorale: dégager les principaux traits d'une oeuvre du répertoire traditionnel à travers l'étude du texte: structure, rapports récit (sources) et théâtre, personnages, langue.

Comme indiqué plus haut deux travaux semblables avaient été déjà effectués auparavant; il convenait donc d'éviter les redites, et de prendre en compte leurs éventuelles faiblesses.

Le travail de Saroïhandy sur *Roland* m'apparût d'un réel intérêt, son principal défaut résidant dans son caractère limité puisqu'il avait délibérément sélectionné une partie du texte qu'il voulait étudié. Dès lors toute étude générale sur la pièce elle même se trouvait oblitérée, en dehors des considérations générales: plan, sources, manuscrits, représentations connues. Un précieux appendice à caractère essentiellement grammatical complétait toutefois son étude.

La thèse d'A. Léon était différente. Une longue introduction sur les pastorales en général précédait l'étude de l'oeuvre choisie. Ceci se justifiait à une date où les études de G. Hérèlle n'étaient pas encore achevées. Le reste du travail était consacré à la comparaison du texte basque —dont de nombreux fragments à travers différents mss. étaient publiés et traduits— avec le texte de la *Cronique Delaine* dont la pastorale était une adaptation. Le chapitre «style, versification, langue» ne comportait que quelques pages.

Pour l'essentiel nous faisons nos critiques de J. Urquijo (1909: 332) au travail d'A. Léon. Elles sont de deux types:

El principal cargo que yo hago a M. Léon, es el de no habernos dado íntegro el texto de la pastoral vasca.

— Il lui reproche également de n'avoir pas accompagné son étude d'un commentaire linguistique, en considérant:

No ignoro las dificultades que tal trabajo presenta: mas es indudable, que, en el caso actual, se hace quasi necesario, por lo mismo que la falta de originalidad del argumento y el escaso valor literario de la obra, permiten la supresión de otro género de comentarios que pudieran hacerse.

Dans ces conditions nous avons adopté la méthode d'étude suivante:

— Transcription intégrale du texte, avec ses variantes. La nécessité

de rendre les textes dans leur intégralité me semble aller de soi en l'occurrence.

— Présentation générale et étude du texte d'un point de vue interne essentiellement. Contrairement à A. León nous n'avons pas essayé d'opposer terme à terme le récit source des épisodes (lorsqu'il nous était connu, ce qui n'est pas toujours le cas), et celui figurant dans la pastorale.

Ceci nous aurait conduit trop loin, pour un résultat de peu d'intérêt. Nous avons préféré souligner comment les pastoraux ont développé —suivant en principe des jeux traditionnels— des éléments d'une narration en une action dramatique particulière, car c'est cela qui constitue en fait le théâtre traditionnel.

Le but de cet examen est en effet de définir les traits généraux de la pastorale souletine —et leur évolution—, plus que de mettre en évidence la pauvreté de son inspiration, ou les emprunts thématiques. Ces éléments sont désormais bien connus, et leur mise en valeur ne pouvait constituer l'essentiel d'une telle étude¹. Au demeurant, la pastorale *Charlemagne* se distingue par le fait que, pour des raisons que nous examinerons plus loin, elle ne suit pas dans sa totalité un récit donné, ce qui lui confère à cet égard une relative originalité.

Enfin nous avons voulu laisser place à un commentaire grammatical. Au point de vue pratique c'est ce travail qui nous a posé le plus de problèmes. Comment procéder: fallait-il regrouper par chapitres différents cet examen, ou suivre le texte en notant au fur et à mesure les remarques éventuelles? Nous avons longuement hésité entre les deux méthodes pour opter finalement pour la seconde, dont cependant les inconvénients étaient nombreux: longueur, redites, renvois nombreux, absence de synthèse.

Si j'ai en définitive choisi cette voie, c'est qu'en fait j'y étais contraint. D'une part l'existence des deux manuscrits et la nécessité de relever les nombreuses graphies fautives, voire les passages peu clairs ou certains jeux théâtraux qui devaient être explicités, obligeaient à un commentaire verset par verset, auquel donc aurait dû être ajouté le commentaire grammatical. Par ailleurs, une présentation synthétique aurait rendu le suivi plus difficile, alors qu'une explication par verset permettait d'examiner chaque question dans son contexte.

Outre les inconvénients mentionnés plus hauts, la difficulté majeure avec une telle méthode résidait dans la sélection des points commentés.

Sauf pour les formes verbales —pour lesquelles un système de notation brève est utilisable— ce commentaire n'a pas un caractère exhaustif. Y figurent bon nombre d'éléments qui sont fort connus des spécialistes mais que nous n'avons pas cru devoir négliger. Au surplus le dialecte souletin a été suffisamment étudié pour que ne s'attende guère à trouver dans un tel travail des éléments véritablement nouveaux.

Cependant orienter cette étude dans une autre voie nous aurait conduit à nous éloigner totalement de notre travail qui demeure avant tout une édition commentée.

(1) Outre les études d'A. León et de Saroïhandy, on trouve dans Hérelle 1928 l'essentiel des indications relatives aux sources en ce qui concerne chaque pièce. C'est justement *Charlemagne* qui offre à ce sujet le plus de difficultés.

LES MANUSCRITS

Il existe à ce jour deux manuscrits de la pastorale *Charlemagne*.

— Le premier, chronologiquement, est une copie redevable à Bassagaix d'Esquiule. Son ex-libris porte la mention suivante: «Cete piece jl Es compose par Bassagaix de Esquiule le 22 maye 1835¹ sa sera le Dernier pièce je traduis 20 pièces. Cette piece a 1590 vers». Le manuscrit est répertorié sous le n.° 142 à la Bibliothèque Nationale à qui G. Hérelle en fit don au début du siècle.

— La seconde version est de J. P. Saffores. Son ex-libris est ainsi rédigé: «lepiece appartient a Jn P Saffores ainé Detardets. Le 13 avril 1854». Ce manuscrit se trouve à la Bibliothèque de Bayonne (n.° 47). Il y fut également déposé par G. Hérelle au commencement de ce siècle.

— *Le manuscrit Bassagaix.*

La description qu'en donne Hérelle dans son *Répertoire* est globalement exacte:

Demi-reliure en parchemin; papier vergé, 300 sur 210 mm.; 33 feuillets à 2 ou 3 colonnes. Noms des interlocuteurs et didascalies à l'encre rouge. Complet. 1641 versets comptés par le copiste. Ex-libris daté: Bassagaix, 1835.

Ces indications doivent être complétées.

Actuellement le manuscrit se présente ainsi: feuillet 1. numéroté 69 au recto. Il comporte sur 3 colonnes en recto-verso le prologue après le titre suivant: «Tragerie de Douze Paires de France Sur la Vie de l'Empereur Charlemagne». Sur le côté figure la mention: «Première prologue». Ce prologue n'est pas de la main de Bassagaix, et correspond à une des autres écritures apparaissant dans le mss. Il se termine par une totalisation des versets ajoutant ceux du prologue et de l'épilogue à ceux comptabilisés par Bassagaix à la fin de l'épilogue: «montant du ver 1641».

Sur ce feuillet, au recto, G. Hérelle a ajouté en rouge les mentions suivantes: «II» et «mss. B» (rectifié sur A). Ces indications font référence au fait qu'il possédait un autre mss. (mss. A): celui de la Bibliothèque de Bayonne.

Le second feuillet comporte lui la mention Mss. A (I), il n'a donc pas été rectifié. Même chose pour le feuillet 33.

Le texte de la pastorale proprement dite commence au 2ème feuillet (numéroté 1, ce qui semble indiquer que Hérelle a changé l'ordre des feuillets pour faire figurer d'abord le prologue, lequel est numéroté 69, chiffre correspondant aux pages). On peut y lire à l'encre rouge le titre suivant: «La tragerie du Charlemagne premier (de france, rayé) Empereur de france an 800 depuis la necance de jesus chris jusque 76 de son age 46 ans Empereur de la france».

Le cahier est numéroté ensuite par page, non sans quelques incohérences. 13 est numéroté deux fois (recto et verso). A partir de cette page 13, on relève que la numérotation est rectifiée: second 13 sur 16 rayé, 14 sur 17 rayé, 15 sur

(1) A. Léon transcrit «marc 1835». C'est une mauvaise lecture.

18 rayé, succesivement jusqu'à 22 sur 25 rayé, mais ensuite on continue sans rectification: 26, 27... Ces rectifications sont de la main de Bassagaix. Autre incohérence dans la numérotation: on passe de 42 à 44, et de 60 à 62.

Au feuillet n.º 5, en pleine page, il y a 13 versets (110º à 122º inclus) qui sont d'une main différente qui n'est pas celle du prologue ni du feuillet 7.

Au feuillet n.º 7, toujours en pleine page, une troisième main a écrit 19 versets (V. 165º à 183º inclus): c'est la même que celle ayant copié le prologue.

Au feuillet n.º 1, on relève une mention surajoutée: peut-être «pierre comet» (sans aucune certitude pour le second terme).

Chaque feuillet est écrit sur 3 colonnes sauf l'épilogue. Au bas de chaque page un chiffre comptabilise le nombre de versets y figurant.

Les indications scéniques et le nom des intervenants est écrit en rouge, ce qui rend aujourd'hui la lecture souvent très difficile, la teinte avec le temps s'étant considérablement décolorée. On sait que le fait d'écrire en rouge les didascalies correspond à une tradition dans l'ancien théâtre des mystères, d'où le nom souvent utilisé de «rubrique».

Le dernier feuillet dans la reliure de la BN comprend l'épilogue (écrit sur 2 colonnes). Il est numéroté 67-68 et a en tête le titre suivant: «Premier (incertain) Dernier prologue Dela tegere et la Bie Charlemagne premier Enperur de france an 800 Corone le jour de nouel a rome». Au recto Hérelle a inscrit en rouge «A». Il n'a pas rectifié ensuite.

Mis à part l'épilogue et le prologue aucune coupure ou numérotation d'aucune sorte ne vient séparer les diverses parties de la pastorale.

Dans l'ensemble le mss. est bien conservé, sauf le problème concernant l'effacement progressif des rubriques.

Le comptage des versets est erroné. En réalité on a en tout 1653 versets dont 35 pour l'épilogue et 71 pour le prologue.

Il n'y a pas de versets rayés ou affectés de la mention «nul» tels que l'on en voit parfois dans les mss. (Voir par exemple *St Jacques* en annexe). Les seuls versets rayés sont à la page numérotée 48: ils sont au nombre de 3 et le sont à l'évidence pour remédier à une erreur de copie. De telles rayures sont en principe la marque de ce que la copie a servi pour une représentation ultérieure.

Il n'y a pas de liste de rôle.

— *Le manuscrit Saffores.*

Ici également les indications générales de Hérelle demeurent valables sauf celles relatives au comptage.

Demi-reliure en parchemin; papier écolier de grandeurs différentes, 330 sur 210 et 295 sur 200 m.; 40 feuillets à 2 colonnes. Complet; 1496 versets comptés par le copiste jusqu'au fº 34; le compte n'a pas été fait pour les 6 feuillets restants. Ex libris daté: Jn pº Saffores, 1854.

Actuellement le cahier se présente sous la forme suivante:

— Le feuillet 1 commence par le texte de la pastorale sans aucun titre. Hérelle fait figurer la mention «Mss. A», répondant à celle du cahier de la Bibliothèque Nationale (mss. B).

— La numérotation est faite par feuille et non par page; il y a un comptage des versets par page qui est opéré, mais, à la différence de Bassagaix, de façon cu-

mulative. Ce n'est pas au f° 34, mais au f° 38 (recto) qu'apparaît le compte 1496. Ce total est à ce moment en réalité de 1468. Il ne correspond pas exactement à la fin du texte de la pastorale dont les trois derniers versets sont au début du verso de ce f° 38.

Leur fait suite sans aucune séparation, ni présence de titre, l'épilogue signalé par cette mention: «asquen perediquia has».

Les versets de l'épilogue sont comptabilisés à part: 17. C'est au feuillet 39 que débute l'épilogue avec une entête en basque: «Charlemaignaren Emperadoriaren lehen Perediquia (800 guerrenianian ourtian (en rajoût) Emperadore çen 76. ourthez byçy çen 46 ourthez Emperadore içan cen». Les versets du prologue sont comptabilisés à la fin (feuillet 40): «fin 59 V.». Au total il y a donc 1547 versets. Les didascalies ne sont pas d'une encre différente. Il n'y a pas de versets annulés ou rayés. Tous les versets sont de la même main. En fin de cahier sur une page vierge vient cette mention d'une main différente: «Tragedie de de Charlemagne. App. à Jn Bte Saffores».

Le cahier est en bon état, seul le f° 1 est légèrement déchiré dans sa partie supérieure. Aucune liste des rôles.

Comme on le voit, les deux mss. de cette pastorale sont complets. Avant d'examiner leurs différences, il convient de régler certains malentendus.

Dans ses premières notices Hérelle (1903, 1905) outre les deux mss. cités ci-dessus fait référence à deux autres mss. appartenant au Docteur Larrieu.

La bibliothèque du Docteur Larrieu appartient pour l'essentiel aujourd'hui à M. de Souhy. C'est en vain que nous avons cherché chez celui-ci trace de ces deux mss.

En fait il semble bien que dans un premier temps Hérelle ait mal identifié ces deux mss. en les confondant avec Roland. En effet, dans les premières notices, il porte comme appartenant à la collection Larrieu deux mss. *Charlemagne* et un de *Roland*. C'est encore le cas dans Hérelle (1914), mais plus dans Hérelle (1920), car alors pour *Charlemagne* il n'indique plus les mss. Larrieu, et à l'inverse mentionne trois mss. de *Roland* dans cette bibliothèque privée.

Dans son *Répertoire* de 1926, ce sont ces dernières indications qui sont reprises. En note Hérelle manifeste toutefois ses doutes car des trois mss. il n'a pu en consulter aucun. Seul l'un d'entre eux s'intitule *Tragédie de Roland*, titre qui peut convenir à l'une comme l'autre des pastorales. Pour l'une d'entre elles, il y aurait selon les indications du Dr Larrieu, «quelques variantes du rôle de Fierabras» en fin de cahier. Or c'est là un des personnages principaux de *Roland*, ce qui tendrait à prouver qu'il s'agit bien de cette seconde pastorale. Pour l'autre mss. il s'agirait d'une adaptation puisque le Dr Larrieu indique «Autre version plus moderne des douze Pairs de France».

Quoiqu'il en soit ces mss. semblent désormais être perdus. M. de Souhy nous a bien indiqué qu'il n'avait pu rassembler l'ensemble de la bibliothèque de M. Larrieu.

En fait, il semble bien qu'au 19^e s. on distingue *Les Douze Pairs de France* et *Charlemagne*. Chaho dans sa présentation des Pastorales mentionne ces deux pièces comme distinctes: «Vous faut-il des empereurs? Prenez les douzes Pairs de France, Charlemagne ou Napoléon». F. Michel opère aussi la distinction.

La confusion dans la désignation provient de ce que, comme nous le verrons, les deux pastorales ont pour source principale le même ouvrage, et que peut-être elles furent aussi auparavant l'objet d'une seule pastorale.

Une confusion du même type a dû se produire avec le mss. 28 de la Bibliothèque de Bordeaux que Hérelle jusqu'en 1914 rattache à *Charlemagne*. Il s'agit d'un cahier de 27 pages petit format, qui ne comprend pas de texte, mais 135 figures indiquant la position des personnages sur scène. En fait, ce cahier ne se rapporte pas à *Charlemagne*, mais aux *Quatre fils Aymon*. Dans ces notices de 1920 et 1926, Hérelle lui même rectifiait ce point. La confusion résulte ici du fait que la pastorale *Charlemagne* emprunte certains éléments à ce récit (surtout ses personnages).

Enfin reste le problème du mss. 51 de la Bibliothèque de Bayonne (fragment 1). Il s'agit de 3 feuillets, papier écolier 330 sur 115 mm, comportant un rôle de Satan. Hérelle les attribue à *Charlemagne* dans toutes ses notices. La justification est que lorsqu'il en prît possession, ce fragment se trouvait joint au mss. B. de *Charlemagne*, c'est-à-dire celui de la Bibliothèque Nationale.

Ce rôle figure reproduit ici en annexe 1. Il comprend 107 versets. On explique en introduction à sa publication qu'en aucune façon on ne peut rattacher ce fragment à *Charlemagne*, même si comme c'est toujours possible, ces sataneries ont pu lors d'une représentation servir de modèle; il convient en effet de souligner que le mss. de Bassagaix, auquel étaient joints ces feuillets, ne comporte pas de satanerie. Selon toutes les apparences ces versets appartenaient en fait à la pastorale *Nabuchodonosor*.

Donc le matériel de base de notre étude se trouve dans les deux mss. de Saffores et Bassagaix. Bien sûr la question se pose de savoir si l'un est la copie de l'autre. Dans une telle hypothèse, ce serait Saffores qui aurait copié Bassagaix puisque sa copie est postérieure de 19 ans².

En fait l'examen des écarts et points communs entre les deux versions conduit à une réponse négative: selon toute vraisemblance, il s'agit de copies directes ou indirectes d'une autre version. Les arguments en faveur de cette conclusion se résument pour l'essentiel à deux points:

— La copie de Bassagaix utilise abondamment des formes bas-souletines et est truffée d'orthographe fantaisistes, qui n'apparaissent pas dans celles de Saffores. Bien sûr on peut penser que celui-ci a pu corriger son modèle, mais néanmoins, si le mss. Bassagaix avait été son inspirateur direct, il devrait rester quelques traces de celui-ci dans la seconde version. Ce n'est pas le cas.

— Sur la partie commune du texte, Saffores a un beaucoup plus grand nombre de versets (1305 contre 1471). S'il avait copié sur le cahier de Bassagaix, il faudrait en conclure que c'est lui qui avait rajouté ces versets. Or l'examen de ces versets figurant chez le seul Saffores montre bien que cela n'a pas été le cas: visiblement ces versets figuraient dans le texte de départ, et c'est Bassagaix qui les a supprimés. Un exemple particulièrement significatif est celui des sataneries. Celles-ci sont absentes du mss. Bassagaix. Celles de Saffores devraient donc être de lui. Pourtant il ne peut en être ainsi car précisément l'unique verset attribué à Satan chez Bassagaix (V. 923) est identique à celui que porte Saffores. C'est bien Bassagaix qui a supprimé les sataneries, ou du moins qui s'est inspiré d'une copie les ayant supprimées avant lui.

(2) En faveur de cette hypothèse, on pourrait invoquer le fait suivant: dans ses notes mss. de Bayonne, M. Hérelle indique la liste des mss. qu'il avait achetés en 1901 à Tardets, «et qui étaient le résidu du fonds des Saffores». Cette liste qui comprend 20 pièces comporte les deux *Charlemagne*. Il est donc tout à fait possible, sinon probable, que Saffores ait eu en sa possession le mss. de Bassagaix.

Pour autant, malgré certains écarts, on est manifestement en présence d'une seule pastorale.

Le corpus commun sur le texte de la pastorale elle-même est de 1254 versets. Les versets figurant chez Bassagaix et absents chez Saffores ont été retranscrits dans notre copie dans le corps de la pastorale avec une numérotation en chiffres romains: il y en a 41 auxquels pourrait ajouter celui apparaissant dans notre transcription comme variante du V. 1366.

Le total des versets qui dans ce même corpus figure chez Saffores et non chez Bassagaix est de 166. En voici la liste:

V. 21; V. 30; V. 32; V. 45-46; V. 101 à 112; V. 120; V. 136 à 144; V. 207; V. 210; V. 213 à 220; V. 222 à 229; V. 239 à 249; V. 251 à 262; V. 264 à 268; V. 273 à 277; V. 279; V. 282 à 284; V. 294 à 296; V. 332-333; V. 336-337; V. 361; V. 374; V. 379; V. 402 à 408; V. 416-417; V. 423 à 426; V. 487; V. 498; V. 505 à 508; V. 552 à 561; V. 593 à 598; V. 644-645; V. 663 à 678; V. 701 à 705; V. 708 à 710; V. 718; V. 737 à 742; V. 759 à 762; V. 764; V. 778-779; V. 781 à 786; V. 817; V. 821 à 823; V. 859 à 863; V. 876; V. 884; V. 924; V. 963; V. 967; V. 979; V. 1007-1008; V. 1068-1069; V. 1161 à 1164; V. 1286 à 1289; V. 1367; V. 1417 à 1419; V. 1469 et 1470 rassemblés en 1 seul verset.

Si l'on comptabilise tous les versets manquant chez l'un ou chez l'autre, on obtient un texte de 1513 versets pour le texte de la pastorale véritablement commun. Comme on le voit la répartition des omissions chez Bassagaix se fait tout au long du récit, et il ne s'agit pas de la suppression d'un épisode entier, contrairement à ce que fait Saffores qui supprime totalement une action.

En effet, la copie de Bassagaix se poursuit au-delà de ses premiers 1305 versets par la représentation d'un jeu fort célèbre: le miracle du pendu. Saffores lui s'abstient, bien qu'il l'évoque dans son prologue comme s'il devait être représenté (V. 1527). Le nouveau jeu comportant chez Bassagaix 242 versets, cela fait pour sa copie un total de 1547 versets pour le texte de la pastorale proprement dite.

La version maximale pouvant être reconstruite à partir des deux mss. y compris le miracle du pendu est donc de 1755 versets.

Les écarts sur le texte de l'épilogue et du prologue sont le reflet de cette situation: *Epilogue*. 17 versets pour Saffores, 35 pour Bassagaix (dont 15 en commun); *Prologue*. 59 versets pour Saffores, 71 pour Bassagaix (dont 56 en commun).

La principale différence du contenu entre les deux mss. —outre celui noté, relatif au miracle du pendu— réside dans le fait que Bassagaix a omis les sata-neries sauf en un verset (V. 923). C'est d'ailleurs ces sataneries qui constituent une bonne part des versets manquant dans sa version; ils sont au nombre de 66.

LES COPISTES

Avant que de passer à l'examen de nos manuscrits, il est peut être utile de fournir quelques indications relatives aux copistes.

Bassagaix d'Esquiule.

On sait peu de choses de lui hormis ce qu'il indique dans son ex-libris de

Charlemagne. Des 20 pièces qu'il dit avoir «traduites»¹, aucune autre n'est parvenue jusqu'à nous, sauf peut-être un mss. (Bordeaux n.° 8) qui est ni signé, ni daté, mais qui semble de sa main: «Euztacharen eta Eufamyaren tregeria uscaraz composaturic Esquilan».

Il a été parfois confondu avec Bessiger autre pastoralier d'Esquiule du début du 19^e s. Webster (1901) en effet attribue à ce dernier le mss. d'un *Charlemagne* daté 22 mars 1835, 6360 vers, qui est à l'évidence celui de Bassagaix.

C'est en vain que nous avons recherché à Esquiule quelques vieux cahiers qui auraient pu avoir été heureusement oubliés. La maison Bassagaix existe toujours sur la route de Montory. Elle a été refaite récemment, mais ses propriétaires actuels, qui l'avaient achetée à l'un des descendants de notre pastoralier, nous ont assuré n'y avoir trouvé aucun écrit. Ce n'est pas étonnant: on a déjà indiqué que Hérèlle avait trouvé le mss. de Bassagaix à Tardets dans le fonds Saffores. Quelques années auparavant, Webster le signale également à Tardets. Il est probable que ces pièces avaient été vendues dès le 19^e s., peut-être à ce «Comet» dont le visa apparaît dans le texte.

La commune d'Esquiule a conservé toutes ses archives et les recherches en ont été ainsi facilitées.

Nous avons retrouvé deux Bassagaix qui auraient pu avoir écrit cette pastorale en 1835. L'un, Jean Pierre ou Pierre, né en 1769, et le second, Pierre, fils du précédent, né en 1790. Le premier mourut le 10 février 1842 à l'âge de 74 ans, le second, le 2 octobre 1845 à 55 ans.

Ce sont là les deux seuls «Bassagaix» susceptibles d'être nos copistes, et dont nous avons trouvé la trace parmi les divers registres d'état civil, et les registres paroissiaux.

Lequel des deux fut le pastoralier? La mention laissée par le copiste de *Charlemagne* évoque un homme ayant accompli son oeuvre, et croyant l'heure venue d'y mettre un terme. Un homme plutôt âgé donc, d'autant que la vocation de pastoralier et donc nécessairement à l'époque de régent, ne s'exerce en principe qu'avec un certain âge. Il faut en effet y faire preuve d'une autorité, et d'une «expérience», peu compatible avec la jeunesse.

Ceci nous entraînait donc à considérer le père comme étant notre pastoralier. La seule possibilité de vérification dont nous disposions était la comparaison des signatures portées sur les registres, avec les écrits du mss. de *Charlemagne*. Malgré une grande similitude de la graphie des deux Bassagaix, il semble bien que ce soit le fils qu'il nous faille considérer comme étant l'auteur de la copie manuscrite de la BN (signature du fils sur l'acte de son mariage en 1822, signature du père sur l'acte du mariage de Magdeleine, l'une de ses filles, en 1813).

L'ascendance du père est bien établie malgré l'étrange mention figurant sur l'acte de décès et selon laquelle Jean Pierre Bassagaix était «fils d'auteurs dont les noms sont inconnus». S'agissait-il donc d'un enfant recueilli et adopté? Nous aurions pu le penser, mais nous avons pu observer que cette même mention figurait dans des termes très proches dans l'acte de décès de son fils porté lui aussi

(1) Il ne faut pas accorder trop d'importance au terme. Il est certain que *Charlemagne* a été copié et non traduit, comme on le verra. Toutefois ce vocabulaire renvoie peut-être à la tradition qui est d'adapter des textes écrits en français (voire espagnol). Sans doute aussi parfois y-a-t-il pu avoir «traduction» de pièces du répertoire béarnais; la chose n'est cependant pas encore attestée.

comme «fils d'auteurs inconnus», alors que par ailleurs divers autres actes le font figurer comme fils de Jean Pierre Bassagaix.

Il semble donc qu'il ne faille pas accorder trop d'importance aux indications de l'acte de décès.

Quoiqu'il en soit on peut lire sur le registre des baptêmes (1769):

L'an mille sept cens Soixante neuf et le quatre mars, je Jean Louis Carriere Domecq pretor et vicaire du pnt lieu desquiule ai baptisé un enfant légitime de Jean Bichar dit bassagaix et de Marie heritiere de bassagaix conjoints auquel on a imposé le nom de Pierre le parrain en a été Pierre de Bichar, et la marraine annede narbondon dite de Bassagaix...

L'enfant, sur l'acte de baptême, est bien dit légitime et sa filiation indiquée. D'ailleurs, le 9 février 1768, avait été célébré le mariage de

Jean Cadet de Bichar et Marie Eritiere de Bassagaix, après qu'ai été obtenu dispance de Monseigneur lèveque du troisieme Et quatrieme degrede consanguinité le sixième du mois de janvier de l'année mil sept cens Soixante Huit ainsy qu'il feroit par le sin de Monseigneur Léveque.

De ce mariage devaient naître 4 enfants: outre notre pastoralier —Pierre— né en 1790, il y eût Marie née le 4 août 1789, Magdeleine (1791) et Geneviève (1797).

Pierre porté laboureur comme son père devait épouser en 1822, à l'âge de 33 ans², «Marie première née de Queheille, laboureuse âge de 33 ans, fille légitime de Basille Queheille du hameau du Feas, et de Jeanne Lacazette dit Jacop de St Pe».

De cette union naquirent deux enfants, tous deux morts en pleine jeunesse successivement en 1843: une fille décédée le 14.11.1843 à 19 ans, et son frère aîné, Pierre, trois semaines plus tard, le 7.12.1843 à l'âge de 20 ans. Tous deux étaient célibataires et moururent dans la maison Bassagaix.

Le début des années 1840 fut néfaste pour cette famille car outre la perte des deux enfants, on note le décès: du grand-père, Jean Pierre, déjà veuf, à l'âge de 74 ans, le 10 février 1842. Rappelons que c'était peut-être lui le pastoralier; du père, Pierre, le 3.10.1845, à l'âge de 55 ans. Il était lui aussi veuf. C'est lui que, sans certitude, nous avons identifié comme copiste.

Jean Pierre Saffores de Tardets

Si la famille Saffores semble avoir connu une grande célébrité au milieu du 19^e siècle, en raison de son dévouement pour le théâtre souletin, force est de reconnaître qu'aucun souvenir n'est resté rattaché à ce nom à Tardets. Nous avons interrogé quelques vieux Tardésiens, consulté à la fois les autorités religieuses et civiles, ce nom n'évoquait plus rien dans leur esprit. Même les plus vieux pastoraux, Etchahoun, avant son décès, et Sallaber d'Ossas, ignoraient qui était Saffores.

On s'explique ainsi comment a pu se perdre le souvenir des pastoraux dans la communauté souletine. A peine en quelques générations, à une époque pourtant plus propice à la conservation de tels éléments dans la mémoire collective, le nom des Saffores, qui selon toutes les apparences jouissait d'une grande renommée au milieu du 19^e s., avait complètement disparu des mémoires. N'eussent été les copies signées de la main de Saffores et recueillies par Webster et G. Hérelle, plus rien

(2) Acte de mariage du 30 avril 1822. L'âge exact est peut-être 32 ans.

n'aurait subsisté du travail de ce pastoralier, et seules nous auriaient signalé son existence les indications fournies à son sujet par quelques folkloristes du siècle dernier, de qui il paraît avoir été un informateur privilégié.

C'est surtout Chaho qui dans le tome II de son *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan* évoque Saffores, qu'il connut certainement fort bien, puisque tous deux étaient tardésiens et son père ayant même signé comme témoin l'acte de naissance de notre pastoralier:

J. P. Saffores, le Tardésien, et le plus distingué de nos auteurs dramatiques, nous servira de professeur: vous savez que sa réputation, dans notre pays, égale, si elle ne la surpasse, celle d'Agie de Tardets, de Goyheneix d'Alçay et de Laxague de Lichans.

Déjà, près de vingt ans auparavant, Buchon³ relevait son importance, et indiquait qu'il disposait d'une bibliothèque très fournie: «J'ai visité ses archives, et j'ai trouvé plus de 70 pastorales manuscrites, de différents auteurs et de différentes époques». C'est même à Saffores qu'il aurait acheté le fameux manuscrit de *Clovis*, hélas perdu! —dont il disait être «certainement un manuscrit de 1500».

Saffores ne se contentait pas de perpétuer la tradition, il composait lui-même des pastorales. On lui doit ainsi, un *Napoléon Empereur* actuellement à la BN (n.º 150), ainsi qu'un *Cartouche* qu'il était en train de composer en 1839 lorsque J. Badé lui rendit visite. (cf. Badé 1843).

Son activité de régent semble également avoir été remarquable. Francisque Michel signale que depuis 1826, il «a fait jouer (à Tardets), ainsi que dans le reste de l'arrondissement de Mauléon, de cinquante à soixante pièces» (Michel 1857: 54). Le chiffre paraît toutefois quelque peu exagéré, car cela représenterait une moyenne de 2 pastorales par an. Pourtant, Webster (1901: 233) affirme «j'ai vu onze pastorales faites ou refaites par ce Saffores», alors même qu'il ne put guère assister qu'aux dernières années d'activité de Saffores, décédé en 1855.

Nous avons donc essayé de retrouver trace de cette famille Saffores à Tardets. Comme le laissait penser le fait relaté par Hérelle de la vente de la maison paternelle à des Barneix il y a un peu plus d'un siècle, il n'y a plus de Saffores à Tardets depuis la fin du siècle dernier.

La consultation des registres de l'état civil nous a permis cependant de trouver quelques indications concernant notre pastoralier. Il est né en 1799, de façon un peu prématurée pour ses parents; voici en effet comment est rédigé l'acte de naissance:

Le douze pluviose en sept de la Rep. française pardevant moy Jean Pierre Darhanpé agent mpl deladite, et en la maison commune est comparu le Cn Guillaume Saffores, Lequel nous a represente un Enfant malé né dhier des oeuvres illicites dudit Saffores et de marie Etcheber duprésent lieu auquel Enfant il a donné Le nom de Jean Pierre enprésence du Cn arnaud Duhalt né Coutelier, et de autres Chaho instituteur dud. Lieu qui ont signé avec moy.

Signé: Saffores. Duhalt. Chahot. Darhanpé.

Ce n'était qu'une anticipation. En effet, lorsque quelques mois plus tard, le 8 floréal de l'an IX, le couple donne naissance à une fille, prénommée Catherine, la situation est régularisée. L'acte de naissance nous indique encore que le père,

(3) Article du 2 novembre 1839. *Mémorial des Pyrénées*. Pau (voir aussi 31 octobre).

Guillaume est aussi dit «Lespiel», et que son épouse Marie Etcheber est dite Etchart, de la maison Detchart à Tardets.

Un troisième enfant devait naître de cette union; Martin, né le 24 vendémiaire an XII.

Le père, Guillaume, savait écrire, et devait jouir d'une certaine notoriété bien que sa situation sociale soit assez instable. Jusque quelques années avant la date de sa mort, le 2 février 1832, à l'âge de 72 ans⁴ selon l'acte de décès et l'acte des sépultures du registre paroissial, sa signature apparaît au bas de nombreux actes de naissance, où il figure à titre de témoin. Il est cependant probable que cet état de fait résultait de sa position privilégiée dans ce domaine, son épouse ayant été «femme sage» ainsi que l'indiquent de nombreux actes de naissance. Longtemps signalé comme «commis-tinturier», ou «commis de boutique», il figure ensuite comme «cabaretier» en 1814, et même comme «scribe» en 1819.

Son épouse, la mère de notre pastoralier, et qui donc officia en tant que sage-femme, devait lui survivre plusieurs années, son décès survenant le 6 décembre 1855. Ses relations avec ses enfants devaient être assez bonnes, car elle figure comme marraine, lors des baptêmes des petits-enfants. Il semble bien que la naissance accidentelle de notre pastoralier ait donné constitution à un couple fort solide.

Jean-Pierre Saffores eut moins de chance. Le 12 février 1829, il épousait Jeanne d'Augerot «du même lieu, fille légitime de Dominique Augerot et Marider Carricado». Aucun enfant ne devait semble-t-il naître de cette union à laquelle la mort prématurée de Jeanne, à l'âge de 31 ans, mit un terme huit ans plus tard. Elle mourut le 31 octobre 1837 à la maison Heilloux.

A peine un an plus tard, Jean Pierre Saffores se remariait. Le 5 novembre 1838, il épousait Marie Celhay «née à Aroue demeurant en la présente commune, fille légitime de feu Pierre Celhay et de Marie Pagady sa femme demeurant à Aroue (...) en présence de Marie Etcheber, mère de l'époux, Martin Saffores, frère de l'époux, Jean Bedecarranburu, instituteur...».

De ce second mariage devait naître un garçon Jean, le 24 novembre 1840. L'acte de baptême cite le père, comme «Sieur de la maison Hillou». Il ne semble pas qu'il y eut d'autre enfant.

Le frère de Jean-Pierre, Martin, épousa le 23 février 1832, Marguerite Irigognegaray «ditte Biscayborde de Sorholus, fille légitime de Bernard Jrigognegaray et de feu Marie Bagaute ditte Biscayborde». Jean-Pierre, oncle, fut aussi parrain de l'enfant né en 1841 de ce mariage, et auquel on donna le même prénom. Le couple résidait alors à la maison Goiheneix, mais c'est à la maison Uthurry, que devait mourir à l'âge de 59 ans le 10 juillet 1863, Martin, déjà veuf à cette date.

Si nous donnons ces indications quant au frère c'est qu'il apparaît qu'il y a eu confusion parmi certains auteurs. En effet, G. Hérelle, contestant F. Michel qui faisait de Jean Pierre Saffores un facteur de la poste, indique que ce n'était pas là sa profession, puisqu'il était cordonnier, mais celle de son frère cadet Jean-Baptiste, qu'il fait d'ailleurs figurer dans sa liste chronologique des pastoraux comme ayant «recueilli la collection de manuscrits formée par Jean Pierre».

Cette indication lui semblait utile, car les copies de Jean Pierre, tout comme

(4) Son âge exact est tout à fait incertain. Si pour son décès, en 1832, il lui est attribué l'âge de 72 ans, 13 ans plus tôt en 1819 il en avait déjà 62, et 20 ans auparavant, en 1812, 50. Il est vrai qu'en 1814, soit deux ans plus tard, il en avait 56!!! (Respectivement actes de naissance de Bernard Galand, 3 mai 1819, Pierre Abadie, 29 avril 1812, et Jeanne Daquerre 14 mai 1814).

notre *Charlemagne*, possèdent un rajout indiquant que la pièce appartient à Jean-Baptiste Saffores.

Nos recherches pourtant ne nous ont fait découvrir qu'un frère à Jean Pierre: Martin, mentionné comme «tisserant demeurant à Abence de haut» en 1832, dans l'acte de décès du père, mais par la suite comme «mande commun» à Tardets dans divers actes au bas desquels sa signature figure.

Il arrive parfois qu'afin d'éviter quelque confusion avec un proche parent ou un voisin, le prénom usuel soit différent du prénom officiel: Martin, se serait donc fait appeler Jean-Baptiste. L'hypothèse est rendue assez improbable, lorsque l'on examine la signature de Martin: elle est tout à fait différente de la graphie figurant sur les copies de pastorales de Jean Pierre.

Hérelle malheureusement n'indique pas exactement quelles sont les sources des détails relatifs à ce Jean-Baptiste qu'il fournit dans *La représentation des pastorales à sujet tragiques* (p. 351). Il semblerait qu'il les ait recueillis auprès de la famille Barneix à laquelle il avait acheté en 1901 le reste du fonds des pastorales de la famille Saffores. Ce Barneix avait acheté la maison au fils de ce Jean Baptiste frère du pastoralier, et y avait trouvé deux douzaines de mss. abandonnés dans un placard⁵.

Notre enquête nous ferait plutôt penser que ce Jean-Baptiste était le fils du pastoralier, ou encore son neveu, dont il était le parrain au baptême, mais non son frère Martin, son cadet de 3 ans.

En ce qui concerne le pastoralier lui même, on n'a conservé que peu de traces des très nombreuses représentations qu'il dirige. Si l'on réfère aux mentions des cahiers on en relève 8: outre celle de notre *Charlemagne*, *St Jean Baptiste*, 24.6.1830 à Mauléon; *Hélène de Constantinople*, 23.5.34 à Gotein; *Pançart*, 26.4.1835; *Astyage*, 14.3.36 à Tardets; *Ste Catherine*, 8.3.39 à Tardets, et encore à Tardets, *Hélène de Constantinople*, le 23.1.40 (Hérelle 1922: 351).

Sur le personnage on n'a aucun détail. Sans doute son intense activité de pastoralier nous le fait imaginer comme ouvert à la société, et aimant à jouir du prestige dont ses talents le faisait bénéficier. Il était cordonnier de son état, ainsi qu'il est mentionné dans l'acte de son second mariage, et l'acte de décès du père. Toutefois dans son acte de décès (9 août 1855) il est dit de lui qu'il était «facteur rural», et son épouse Aimée Celhay, «ménagère». Il serait décédé «en sa maison». Francisque Michel n'avait donc pas tort en en faisant un «facteur de la poste».

Nul doute que Chaho qui le présente avantageusement le connut bien, mais peut-être le meilleur portrait nous vient-il du pastoralier lui même. Dans l'*Astyage* de la bibliothèque de Bayonne (N.° 15) on trouve cette petite note:

Ce Cayer vient a Perdre et quelqu'un trouver Il aura la bonté de ren-

(5) 5 de ces mss. furent achetés par Webster pour la Bibliothèque de Bayonne. Le reste le fut par Hérelle. Il y a contradiction entre les indications que donne Hérelle dans cet ouvrage, dans lequel il parle de 17 mss., et la liste figurant dans ses notes manuscrites où il y a vingt pièces: 3 données à la Bibliothèque de Bayonne, et 17 à la Bibliothèque Nationale.

Liste de ces fonds. Achetés par Webster: *Astyage*. BB. n.° 15; *Ste Genevieve*: n.° 11; *Ste Hélène*: BB. n.° 13; *La Destruction de Jérusalem*: BB. n.° 14; *St Roch*: BB. n.° 12.

Achetés par Hérelle: *Charlemagne*: BB. n.° 47; *St Jean Baptiste*: BB. n.° 49; *St Louis*: BB. n.° 50; *Chiveroua et Marceline*: BN. 136; *Mustapha le Grand Turc*: BN. 137, 149. *Roland*: BN. 138; *Sainte Catherine*: BN. 139 et 141; *Abraham*: BN. 140; *Charlemagne*: BN. 142; *Ste Engrâce*: BN. 143; *Geneviève de Brabant*: BN. 144; *Jean de Calais*: BN. 145; *Saint Louis*: BN. 147, 214; *Les trois martyrs*: BN. 148; *Napoléon*: BN. 150; *St Jacques*: BN. 211.

dre au sieur J Pre Saffores Cordonnier detardets qui est un brave homme reconnu Par tout son pays. Et un homme comme il faut Pour manger quelques tranches de Jambon Et les Eufs friagit dans lapoiles Pendent toute le temps de l'annee alaplace des chardines.

atardets le 14 mars 1836.

Cet ex-libris⁶ est tout à fait dans la tradition européenne des écrits populaires. On en trouve de semblables dans les mystères bretons, et c'est une tradition qui se poursuit un peu partout jusqu'au début de ce siècle en milieu scolaire, les enfants faisant figurer des formules de ce type sur leurs cahiers ou livres.

On ne saurait dire si son succès monta à la tête de notre pastoralier, comme c'était, paraît-il, souvent le cas. Inchauspé, par exemple, affectait à l'égard des pastoraux un mépris souverain:

Les régents de pastorales sont aussi peu populaires que possible. Il y aurait une comparaison à faire entre les improvisateurs, qui sont les vrais représentants de la littérature populaire, et les pastoraux, gens d'une instruction limitée et d'une pédanterie inexprimable⁷. (Hérelle 1922:216).

Ce jugement sévère ne semble pas toutefois devoir correspondre à Saffores. F. Michel, qui le connut, le peint comme «un homme modeste, grand collecteur de pastorales basques».

LES REPRÉSENTATIONS

Les ex-libris figurant sur nos deux mss., et dont on donne la photocopie à la fin de l'introduction à notre reproduction du texte, portent deux dates indiquant deux représentations: 22 mai 1835 sans lieu, et 18 avril 1854 sans lieu. Sur ce dernier point Hérelle indique pour sa part Tardets. En fait son indication est sujette à caution puisque l'ex-libris du copiste tardésien ne précise pas le lieu de représentation, mais uniquement son origine personnelle. On verra plus loin que Saffores fut un des instituteurs les plus célèbres du 19^e s.; il ne serait pas étonnant qu'il ait aidé à monter des représentations hors de sa ville natale.

La lecture de la presse locale LE MESSAGER DE BAYONNE, LE COURRIER DE BAYONNE (1854), ne nous a pas permis de lever cette incertitude¹.

Hormis ces dates, on doit s'interroger sur la possibilité d'autres représentations de cette pastorale.

On sait que 4 avril 1796 eut lieu à Alos une représentation ayant pour protagonistes «Charlemagne, avec toute sa cour des douze pairs». Hérelle attribue cette représentation à *Roland*, pastorale dont les titres varient: *Charlemagne, Les Douze pairs, Tragédie de Roland*. En fait rien ne permet de savoir si cette représentation

(6) Il fut publié par Vinson (1883: xxiv) et Webster, avec un écart quant à la datation par Webster (1901: 233). A. Léon le reprit. Hérelle (1922: 217) en donne aussi la version exacte.

(7) Inchauspé selon un témoignage de Aguer à Hérelle aurait plus ou moins participé à l'établissement du texte de la pastorale *Nabuchodonosor et Daniel* jouée à l'intention du Prince Bonaparte (Hérelle 1920: 32).

Deux représentations furent données en l'honneur du Prince en 1857. Le 8 novembre, *Nabuchodonosor* à Tardets, et le lendemain à Mauléon, *Les Quatre fils Aymon*, GH, Juin, 1923.

(1) De même la lecture de *La Sentinelle des Pyrénées, Le Phare de Bayonne* pour l'année 1835.

d'Alos concerna *Charlemagne* ou *Roland*. Les seules indications que l'on a sur cette question proviennent d'un extrait des délibérations de l'administration municipale du canton de Suharete. Le texte en fut publié dans la REVUE DU BÉARN ET DU PAYS BASQUE (juin 1905, pp. 275-277) par M. Lanore, alors archiviste du département et par Hérelle (*RIEV*, 1910, 11-13). En voici la teneur:

Séance publique du 19 germinal an 4e [8 avril] 1796 de la République française, une et indivisible, où étoient présents les citoyens Recalt (dit) Urruti, faisant provisoirement les fonctions de président, Barneix, Hourette, Carriquirborde, Arainti, Ètchebarne Jaurigoyti, Lure, Behiagoyti, Iriart, Carriquiri, Urruty fils, Ètcheco, Iribarne et d'Ètchardy, commissaire du Directoire exécutif [...]

Vu la lettre du commissaire du Directoire exécutif près la présente administration municipale, écrite le 13 du même mois de germinal, à l'agent municipal de la commune d'Alos, par laquelle il le prévenoit du cas et le requéroit d'employer tous les moyens que la loi a mis en son pouvoir, non seulement pour dissiper les rassemblements projetés, mais encore pour arrêter les déserteurs, en requérant pour cet effet main forte à la garde nationale.

Vû la lettre et les procès verbaux des 11, 13 et 15 du même mois de germinal, dressés par l'agent municipal de la commune d'Alos, ensemble la réquisition faite par celui-ci au citoyen Miramont, lieutenant de vingt-quatre hommes pour donner main forte à l'effet de faire rentrer les déserteurs et dissiper ce rassemblement illégal;

L'administration municipale, ouï et ce requérant le commissaire du Directoire exécutif, considérant que, malgré les ordres réitérés donnés pour défendre cette représentation de saltimbanques, cependant elle a eu lieu le 15 du présent mois [4 avril 1796]; que presque tous les déserteurs du canton et de celui de Tardets, s'y sont trouvés; qu'ils ont paru en costume de nos ci-devant rois, dont ce que l'on appelloit les couronnes ont été tressées et entrelacées par des doigts prostitués à la tyrannie, qui, dans le temps, peut-être, se sont refusés à faire des charpies pour les blessures honorables de nos frères d'armes; qu'ils ont représenté leurs victoires bien peu méritées, surtout Charlemagne avec toute sa cour des douze pairs de France, et autres emblèmes de la tyrannie;

Considérant que la conduite, trop faible dans cette occasion, du lieutenant de la garde nationale de la commune d'Alos n'est pas louable, en ce qu'il n'a pas déployé les moyens que la loi a mis en son pouvoir pour faire arrêter les déserteurs de sa commune et dissiper ce rassemblement;

Considérant que, si les déserteurs sont très coupables à tous égards, le souffleur de la tragédie représentée l'est beaucoup plus, comme auteur et instigateur de ce désordre et comme propagateur de pièces et rôles qui ne respirent que le royalisme;

Considérant enfin qu'outre que le bon ordre, la tranquillité du canton et la discipline militaire ont été troublés dans cette occasion, l'atteinte portée au gouvernement républicain par cet étalage fastueux d'un panégyrique des rois, au milieu d'une République que nous venons d'établir sur les ruines du trône et que nous avons tous naguère solennellement juré de maintenir, doit être sévèrement punie; qu'il seroit à désirer que jusqu'au nom même des rois, s'il étoit possible, tout ce qui a trait à la royauté fût à jamais enseveli dans le plus profond oubli, et que, si les circonstances nous forcent quelquefois à en parler, ça ne devoit être que pour en inspirer de plus en plus l'horreur de leurs crimes dont les pages de notre histoire sont souillées; que, dans la crise actuelle, où la malveillance trame sourdement des machinations subversives du régime républicain, elle pourroit insinuer dans les esprits foibles, qui ne voient la Révolution que dans les malheurs actuels, des idées contraires à l'ordre social, en rappelant astucieusement cette tranquillité stupide et apathique sous laquelle nous gémissions avant la Révolution, et attribuant les malheurs et les revers inséparables d'elle au gouvernement actuel, qui n'est à leurs yeux qu'un embryon politique; que si l'imagination des esclaves royalistes et indignes de porter le nom républicain se repose voluptueusement sur le récit des crimes de leurs maîtres, transformés par leurs partisans en vertus, il est instant d'empêcher par une compression vigoureuse, qui seule fera leur peine, qu'elle ne se reproduise au dehors;

1.° Imprime la conduite trop foible qu'à tenue dans cette occasion le lieutenant de la garde nationale de la commune d'Alos;

2.° Arrête que le citoyen Elissalt, de la commune de Laruns, canton de Mauléon, demeure dénoncé à l'administration centrale du département comme auteur et souffleur de la tragédie, pour par elle prendre à son égard les mesures convenables;

3.° Arrête que les parents des déserteurs, qui ont permis, et les déserteurs eux-mêmes (avec d'autres, s'il y en avoit), qui ont représenté cette tragédie, seront publiquement censurés, si l'Administration centrale ne les juge coupables d'une plus grande peine;

4.° Arrête encore que l'administration centrale demeure invitée à défendre sous les peines les plus rigoureuses de pareilles représentations et rassemblements qui pourroient avoir lieu dans d'autres communes, à l'exemple des jeunes gens de celle d'Alos;

5.° Arrête enfin qu'un collationné du présent sera remis au commissaire du Directoire exécutif près l'administration centrale, pour par lui agir ainsi qu'il avisera cet que le cas requerra.

Que peut-on induire de ces lignes? En fait il y a peu de renseignements sur la pastorale elle même. On reproche surtout à cette représentation:

- d'être jouée par des déserteurs;
- de mettre en scène des rois, et notamment Charlemagne et sa cour, avec leurs couronnes, «emblèmes de la tyrannie»;
- de créer ainsi un «désordre» et de propager des «pièces et rôles qui ne respirent que le royalisme, en faisant «un panégyrique des rois»,
- de la sorte d'«insinuer dans les esprits faibles (...) des idées contraires à l'ordre social, en rappelant astucieusement cette tranquillité stupide et apathique sous laquelle nous gémissions avant la révolution».

Les accusations figurant dans cet arrêté sont trop vagues pour qu'on puisse déterminer laquelle des deux pastorales, *Roland* ou *Charlemagne*, fut jouée en 1796 à Alos.

Malheureusement le citoyen Elissalt, de Laruns, ne figure dans aucun mss. de sorte que l'on ne peut se baser sur sa désignation pour fournir une réponse.

La datation des mss. existant ne fournit pas non plus de réponse. Certes il existait un mss. de *Roland* datant de la fin du 18^e s. intitulé *Les Douze pairs* (l'un des mss. Larrieu évoqué plus haut), mais cela n'est pas décisif. Il est très probable que les mss. de *Charlemagne* qui nous sont parvenus sont eux mêmes des copies d'une autre version antérieure perdue. Le contenu des mss. offre toutefois certaines indications. Il ne fait aucun doute que les mss. de *Charlemagne* font des allusions politiques totalement absentes dans les mss. de *Roland* que nous avons pu consulter². Ces allusions sont délibérément royalistes ou plutôt anti-révolutionnaires, et marquent la postériorité de la copie par rapport à la période révolutionnaire.

Elles sont surtout le fait de Bassagaix. Dans l'épilogue de ce mss. les V. 1573°, 1576° et 1577° constituent des proclamations clairement bonapartistes, Napoléon étant présenté comme le pair des grands Rois de France.

(2) Il s'agit des mss. n.° 115, 138, 182 de la Bibliothèque Nationale (Mss. Celtes et basques), et de la copie de J. Héguiphall.

V. 1573°

*francian Badugu
asky Espediencya
traditionnes galdu beyta
Napoleon Emperadoria*

V. 1576°-1577°

*Charlemagna Eta Napoleon
Louis quatorse hayekeye
birour frances Ciradin
Beste ororen ganety*

*Ceza Es Salamon
Esta jcan hayen parerik
antiocus Es demetius
Esta sortu hourak uduririk*

Dans le corps de la pastorale on trouve deux autres allusions à la période révolutionnaire dont l'une à caractère politique qui figure dans les deux versions.

Il s'agit d'un verset dit par Hunolt, traître à Charlemagne, qui offre ses services au roi de Navarre. Il lui propose de partir pour la Lombardie afin que le roi Lombard déclare la guerre au Pape, son but en alliant Lombards et Sarrasins étant le suivant:

V. 328.

*bantiq jinen beita
françiaco revolutionia
çuq harturen beituçu
haren lur guçia*

Comme on le voit, le terme «révolution» est employé de façon délibérément négative. La révolution —entraînée par la mise en cause de la religion (attaque du Pape)— cause la perte de la France qui tombe aux mains de l'étranger impie.

La seconde allusion à cette période n'a pas vraiment un caractère politique. Elle ne figure que dans la version Saffores.

C'est un verset dit par Satan. Ce dernier se félicite de voir Aygalon partir en guerre contre un des pairs de Charlemagne à Montauban:

V. 253.

*hareq dero hareq
Carmignola dança Eraçiren*

De ces éléments peut-on tirer quelque conclusion?

Pour les V. 328 et 253 rien n'empêche qu'ils aient pu être déjà présents dans une éventuelle version représentée en 1796. Dans ce cas, pour le V. 328, on aurait une claire affirmation d'opposition politique, ce qui est extrêmement rare. En faveur de cette interprétation, le texte de l'arrêté cité plus haut qui laisse clairement entendre que la représentation fut le fait d'opposants au nouveau régime. Dans ce document il y a une bien curieuse assertion: on y parle des «couronnes tréssées et entrelacées par des doigts prostitués à la tyrannie qui, dans le temps, peut-être, se sont refusés à faire des charpies pour les blessures honorables de nos frères d'armes». Visiblement, on évoque là le refus des femmes de soigner des soldats des armées révolutionnaires, probablement durant les guerres engagées avec l'Espagne par la République. (Déclaration de guerre le 7 mars 1793)³.

(3) On installa bien vite une armée «basque» à la frontière car les désertions étaient fréquentes chez les jeunes réquisitionnés qui se voyaient contraints de quitter leur pays. L'un des bataillons de cette armée fut même confié à un tardésien: Darhampé. (Goyheneche 1979: 389).

Pourtant il conviendrait d'être très prudents. Durant la période agitée de la Révolution, les excès de langage, la suspiscion généralisée sont en Soule comme ailleurs le lot commun; les esprits éclairés supportent mal l'apathie et l'indifférence de la population à l'égard de l'entreprise révolutionnaire. La représentation des pastorales traditionnelles manifeste en soi la survivance d'un monde que l'on voudrait voir à jamais disparu: «enseveli dans le plus profond oubli» dit notre arrêté. Aussi bien il serait très osé d'invoquer les termes de ce document pour conclure que la représentation en question eût un caractère politique affirmé. D'ailleurs il suffit de consulter d'autres arrêtés du même type pour se rendre compte que point n'était besoin de cela pour s'attirer les foudres des autorités: la simple représentation d'une pastorale où nécessairement interviennent rois et saints constitue une preuve d'hostilité au régime, et les rassemblements qu'elle entraîne — en cela la Révolution reprend l'héritage ancien — sont considérés comme source d'immoralité et de désordres (Hérelle 1910)⁴.

On voit qu'il est difficile d'attribuer à *Charlemagne* la représentation de 1796 sur la seule base de son caractère anti-républicain. De plus la version Bassagaix (V. 1573°, 1576°, 1577°) montre que ces allusions dans la copie modèle pouvaient être accompagnées d'autres versets du même esprit, mais nécessairement postérieurs à l'établissement et même à la chute de l'Empire. Il est cependant possible que ces versets qui représentent dans le répertoire ancien un cas fort rare de non conformisme politique, soient de Bassagaix lui même. En tout état de cause, écrits entre la chute de l'Empire et 1835, ils témoignent d'une conviction bonapartiste durant la monarchie.

Il est encore une trace d'une représentation d'une pastorale intitulée *Les douze pairs de France*. Il ne peut s'agir de l'un de nos mss. puisque cette pièce était écrite en français. Elle fut représentée en 1833 à Castet en Béarn. Les indications que fournit à son sujet un des spectateurs par qui on en a connaissance, sembleraient montrer qu'il s'agirait d'une version de *Roland* et non de *Charlemagne*, car les personnages évoqués figurent dans cette seule pastorale.

Ce témoignage a été publié dans *l'Histoire littéraire de la France*⁵. On en donne ici la citation complète, en raison de son intérêt.

En 1833, M. Jomard, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, pendant son voyage dans les Pyrénées, s'était arrêté dans un village des Basses-Pyrénées, dont la situation lui paraissait remarquable. Ce village, dont le nom est CASTET, s'élève sur la rive droite du gave d'Ossau, dans le canton d'Arudy, et contient 438 habitants. Là, certes, notre voyageur ne devait pas s'attendre à jouir des plaisirs du théâtre, et pourtant il fut invité dès le lendemain de son arrivée, à la représentation d'une espèce de tragédie ou drame intitulé: les Douze Pairs de France. La pièce fut jouée par des villageois, à midi et en plein air. La scène était en planches, bordées de grandes drageries blanches, et recouvertes par d'autres qui servaient à intercepter les rayons du soleil et les regards des curieux du dehors. L'orchestre était composé d'un tambour, de deux violons, d'un gaboulet et d'un tambourin (c'est le nom que l'on donne dans le pays à une espèce de caisse longue à 6 ou 7 cordes, que l'on frappe à l'aide d'une baguette en bois). C'est au bruit de cette musique que s'exécutaient les marches (et il

(4) On y publie d'autres arrêtés du même type. En fait il semble que jusque 1793 les pastorales purent être jouées sans difficulté; certains instituteurs n'hésitant pas à affirmer — par souplesse ou conviction — leur attachement aux nouvelles institutions. Après une interruption de 2 ans, c'est en 1796 que les représentations reprirent; elles sont alors considérées comme subversives. Peut être effectivement marquaient-elles le retour de la réaction?

(5) Tome XVIII. A Paris chez Firmin Didot. MDCCCXXXV, p. 720.

y avait nombres d'évolutions militaires dans la pièce), ainsi que les chants, car on y chantait une longue ballade. Tous les instruments jouaient à l'unisson. Dans les airs, qui n'étaient pas sans mélodie, M. Jomard crut découvrir des traces de notre très ancienne musique. Au reste, il paraît qu'à Castet, comme à Rome, les femmes ne doivent point monter sur le théâtre: c'était un charpentier du pays qui jouait le rôle d'une princesse, un autre paysan celui de la suivante. Tout cela était burlesque, trivial, et personne n'était tenté de rire. Mais il est temps de nous occuper du sujet de la pièce. Nous y retrouverons, à quelques modifications, près le sujet du Roman de Roncevaux. Comme dans le roman, la pièce commence par une entrevue du roi maure avec l'empereur chrétien Charlemagne. Mais ce n'est pas Marsille que s'appelle le roi maure, on le nomme Balan dans la pièce, et il a pour fils le vaillant Fier-à-bras. L'ambassadeur du roi païen (dans la pièce comme dans le roman, les mahométans sont des païens) porte un défi à Charlemagne et même aux douze pairs. (...)

C'est d'après une notice écrite par M. Jomard, le soir même de la représentation de ce drame, et qu'il a bien voulu nous communiquer que nous avons pu faire connaître à nos lecteurs, et prouver, du moins par un exemple, que les souvenirs des hauts faits dont fut témoin le théâtre cette partie des Pyrénées, n'y sont pas éteints.

M. Jomard conjecture que la pièce des Douze Pairs, écrite aujourd'hui en plats vers français, n'est qu'une traduction d'une pièce très ancienne écrite dans la langue du pays, ou du moins l'imitation d'un ancien Roman dialogué.

Au terme de cet examen donc, on ne peut être assuré que des deux représentations indiquées dans les ex-libris de nos mss. Pour la représentation de 1796 à Alos l'incertitude demeure en raison de la confusion toujours possible avec *Roland*, sur laquelle il nous faudra revenir.

Pourtant au cours de ce siècle deux autres représentations de *Charlemagne* ont eu lieu en 1925: à Ossas, en 1936 à Tardets. Au sujet de ces spectacles M. A. Agueraray a bien voulu dans une communication personnelle me fournir les renseignements suivants:

— La représentation d'Ossas en 1925 eut la particularité —unique— d'avoir pour «sujet» (rôle principal), l'instituteur de la pastorale lui même: P. Sallaber.

La représentation de 1936 à Tardets⁶ fut également guidée par Sallaber, le «sujet» en étant J. Irigaray. Présageant les usages futurs, c'est de tout le canton que vinrent les acteurs, et Etchahun de Trois-Villes y tenait un rôle.

Bien sûr ces indications tendaient à prouver qu'il existait un autre mss. de *Charlemagne* puisqu'à cette époque, ceux que nous connaissions étaient déjà déposés dans les bibliothèques. Par chance, j'ai pu rencontrer en 1979 Pette Sallaber dans sa maison «Jauregiberriberria» à Ossas. Bien qu'agé, et ayant parfois du mal à rassembler ses souvenirs, il m'a fourni les indications suivantes: la représentation d'Ossas fut effectivement montée par les gens du village, et il y fut bien à la fois instituteur et sujet. C'est, m'a-t-il affirmé, lui même qui a établi le texte et pour cela il avait utilisé deux mss. qu'il possédait; en les mélangeant et les réduisant, de façon à raccourcir la durée du spectacle. Ces deux mss. étaient *Les Quatre fils Aymon et Roland*. Il m'a assuré ne pas avoir eu connaissance d'un autre mss. de *Charlemagne*⁷.

(6) On trouve une photographie de cette représentation in Urquizu 1978, p. 119.

(7) Pette Sallaber est le véritable continuateur et rénovateur des pastorales, qu'il a su après la 1ère guerre mondiale faire évoluer vers des formes plus adaptées au nouveau siècle. Né en 1893 à Montory, il a fait représenter de nombreuses pastorales après la guerre. Il m'a indiqué avoir joué son 1er rôle en 1912 à Esquiule (*Napoléon*) et en 1914, Laguinge (*Astyage*). Hérelle porte effectivement ces dates dans sa liste des représentations: 28 avril 1912, Esquiule; 19 avril 1914, Laguinge. Pette Salaber indiquait que sa «vocation» était familiale. Ses deux

Malheureusement, malgré mon insistance, M. Sallaber n'a pas accepté de me laisser —sinon pour le consulter quelques minutes— ce mss. qu'il avait établi. Je ne suis donc pas en mesure de fournir d'autres indications sur la pièce de Sallaber. Une chose est sûre: elle n'a pas de rapport avec la pastorale de nos mss., et on ne peut donc considérer les représentations de 1925 et 1936 comme étant celles du *Charlemagne* traditionnel.

Enfin il nous faut mentionner une représentation évoquée par le Docteur Jean de Jauréguiberry dans son petit ouvrage *Basabürrian*⁸ «je devais bien avoir dans le cinq ans, lorsqu'après s'être comptés et concertés, Alostars et Sibostars réunis avaient résolu de monter une pastorale. Et quelle pastorale? La plus belle, la plus fameuse: celle de Charlemagne et les Douze Pairs».

Les quelques renseignements que donne Jauréguiberry sur cette représentation, montrent cependant qu'il s'agissait de *Roland* puisqu'il cite des personnages ne figurant que dans cette dernière pastorale: Thierry, Marsile, Turpin, etc... On retrouve donc la confusion entre les deux pastorales.

LE RECIT: COMPOSITION. EXAMEN DES SOURCES

La pastorale *Charlemagne* appartient au cycle des «Chansons de Geste» selon l'appellation de Hérelle. Elle y accompagne dans le répertoire traditionnel trois autres pièces: *Les quatre fils Aymon*, *Roland*, *La Jérusalem délivrée*.

Le texte est de façon générale inspiré comme toujours d'un ouvrage de littérature populaire, mais contrairement à l'habitude celui-ci se distingue par des éléments que le pastoralier a ajouté en y mélangeant divers épisodes, tirés d'autres sources —probablement d'autres récits populaires et de pastorales.

Bien évidemment, il serait hors de propos de songer que ce texte ait pu être directement inspiré par l'une des nombreuses chansons de geste qui fleurirent à travers l'Europe sur le thème carolingien jusqu'au 14^e s., époque à laquelle, «la matière de l'épopée française tombe dans une franche décadence (...) sans doute à cause de la grande prééminence acquise par le roman d'aventures, qui s'empare du goût des publics courtisans et bourgeois». (Riquer 1968: 28).

On assiste alors non pas à une véritable disparition des thèmes de l'épopée carolingienne, mais à une transformation par la mise en prose des anciennes chansons sous forme de romans de chevaleries, souvent par le relai de compilations à caractère plus ou moins historique.

Parmi ces compilations une place privilégiée doit être accordée à celle de Vincent de Beauvais; auteur vers 1260 d'une *Bibliotheca mundi* comprenant quatre livres: le *Speculum historiale*, le *Speculum naturale*, le *Speculum doctrinale*, le *Speculum morale*. C'est le premier de ces livres qui fut très tôt traduit sous forme d'un «miroir historial» inspirateur, avec d'autres chroniques anciennes et chansons, des principaux récits de chevalerie qui, après le développement de l'imprimerie, furent

frères, Jean-Pierre et Arnaud avaient acheté 5 ou 6 cahiers au père d'Héguiaphal après la guerre. En 1920 ils avaient voulu «monter» *Abraham* à Menditte, mais ne s'entendant pas bien, Arnaud vint chercher Pierre. Ils furent alors tous trois régents, et Pette fut «souffleur». Pette poursuivit alors dans cette voie. Sa dernière pastorale fut *le Comte de Tréville* en 1966 (7 août à Trois-Villes; 14 août à Mauléon). Depuis 1920, en 46 ans, il avait été 18 fois «régent».

(8) Docteur J. de Jauréguiberry, *Basabürrian* (En Haute-Soule) Bayonne, 1952, p. 29-38.

fort répandus jusque pratiquement au 19^e s. à travers un nombre considérable de rééditions.

Ce *Speculum historiale* fut traduit dès le 14^{ème} siècle, vers 1332-1333 par Jean de Vignay à la demande de la Reine Jeanne de Bourgogne. Cette traduction fut imprimée une première fois à Paris, chez A. Verard, vers 1495-1496.

De tels «miroirs», et des traductions de diverses chansons, telles notamment la *Chanson de Fierabras*¹, et la *Chronique du Pseudo-Turpin*, donnèrent lieu à diverses mises en roman au 15^e s. Deux d'entre elles son fort connues: l'une, attribuée à David Aubert, et rédigée en 1458 à la demande de Philippe le Bon de Bourgogne, s'intitule *Croniques et conquestes de Charlemaine* (Guiette 1940-51); la seconde, s'intitule *La conquête du grand roi Charlemagne des Espagnes et les vaillances des douze pairs de France* (Paris 1885: 97-99) mais y mêle aussi comme on le verra des éléments issus du *Miroir historial* et de la *Chronique du pseudo-Turpin*.

C'est ce second roman qui retiendra notre attention car il bénéficia d'un large succès tant dans sa version française abondamment rééditée dans les bibliothèques de colportage, que dans sa traduction espagnole dont il existe une édition dès 1525 à Séville; (Riquer 1968: 212).

Ce roman fut imprimé une première fois à Genève en 1478 sous le titre de *Fierabras*, et l'on en conserve encore aujourd'hui le mss. original. Selon Riquer c'est de cette version que fut traduite la version espagnole du roman, traduction dont dérivent sept «romances» populaires, tardifs, que l'on éditait sous forme de feuilles volantes intitulées *Carlo Magno*, et redevables à Juan José López. (Durán II, 229-43).

La première édition lyonnaise date de 1486 selon G. Paris, mais Saroïhandy (1927: 6) conteste cette datation proposant lui l'année 1501. Quoiqu'il en soit, c'est à partir de l'une des rééditions de ces romans à travers les bibliothèques de colportage que furent établies les pastorales de *Roland*, et en grande partie *Charlemagne*².

En effet contrairement à *Roland, Charlemagne* ne suit pas un récit donné, mais reconstruit divers épisodes empruntés à diverses sources en les réadaptant. Une hypothèse serait qu'il existait une version plus longue —peut-être représentée sur plusieurs jours— dans laquelle on trouvait à la fois les aventures contées dans *Roland*, et certains figurant dans *Charlemagne*.

Charlemagne serait alors constitué à la fois de récits de cette première version et aussi de certains épisodes des pastorales *St Jacques*, et *Roland* avec une contamination des *Quatre fils Aymon*. Dans la seconde hypothèse *Charlemagne*, serait le résultat d'une adaptation d'un roman de chevalerie inspirateur de *Roland*, mais largement contaminée.

(1) Cette chanson existe sous une version française, et une version provençale. Datée généralement du 12^e s., elle connut un succès considérable. On en trouve trace en Espagne dans le *Don Quijote* (I, 49), et la pièce célèbre de Calderón *El puente de Mantible* (*Comedias de don Pedro Calderón*. Madrid 1848, 205-223) est directement inspiré par l'un des ses épisodes, également représenté dans la pastorale *Roland*.

(2) Sur les sources de ces romans Saroïhandy (1927: 6) fournit des indications précises. Il se trompe toutefois quant à la datation de la 1^{ère} traduction du miroir historial en la fixant à 1486. Il s'agit là de la 1^{ère} impression de cette traduction qui comme on l'a indiqué fut effectuée plus tôt.

Actuellement la pastorale comprend ces diverses parties:

- couronnement de Charlemagne comme Roi de France,
- mariage de Charlemagne,
- guerres contre le roi de Navarre Aygalon,
- guerres contre les maures en Espagne,
- guerres d'Italie,
- récit du miracle du pendu dans le mss. Bassagaix.

1. *Le récit du couronnement et le partage du Royaume.* V.1-V.34

C'est par lui que débute la pastorale: on y raconte comment à la mort de Pépin, Berthe, son épouse, demande à ses deux fils: «Charles» (Charlemagne) et Carloman (Clermont) de se partager les territoires par tirage au sort, l'un devant régner sur l'Austrasie, l'autre sur la France. C'est Charlemagne qui, conformément aux vœux de sa mère, devient roi de France. Olivier le couronne. Roland est chargé d'accompagner son frère dans son Royaume et de l'y servir: Clermont le fait prince.

Ce récit ne figure pas comme tel dans les *Conquestes*... Simplement au Ch. v on y raconte comment à la mort du roi Pépin, celui-ci «laissa ses deux fils qu'il avait eu de la Reine Berthe (...) par quoi à bon droit au temps ensuivant, le noble et vaillant Roi Charlemagne fut élu et fait Empereur de Rome, et après avoir régné deux ans avec Carloman son frère».

Au début du Ch. vi, cette circonstance est rappelée «après la mort de son frère il fut seul Roi de France».

Il y a donc un ajout dans la pastorale par rapport au Roman de Chevalerie, en ce qui concerne le frère de Charlemagne, dont il est dit ici qu'il fut sacré Roi d'Austrasie³. A noter que dans le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais dont s'inspire le roman, Charlemagne est Carloman, et Charles le grand le vrai Charlemagne. Il y a dit: «Et charles print a noyon couronne royalle et charlemagne la print a soissons» (Ch. CLXI. 24e livre).

Toutefois la pastorale rejoint le roman en ce qu'après ce passage il ne sera plus jamais question de ce frère, dont elle omet même de signaler le décès, alors que Roland lui réapparaîtra. Ce n'est que dans l'épilogue (V. 1553° et 1477) que le fait sera mentionné: il est donc probable que dans une version antérieure il apparaissait⁴.

2. *Mariage de Charlemagne.* V.58-229, et V.710-742

Il s'agit d'un sous-épisode en deux parties à l'intérieur de la pastorale. Avant le début effectif des guerres contre Aygalon, Charlemagne demande conseil à ses douze pairs afin qu'ils lui trouvent quelque princesse chrétienne d'Europe qu'il pourrait épouser. Olivier lui répond qu'il n'y en a pas, mais que par contre la fille de Didier, roi

(3) Un tel détail montre que le pastoralier n'a pas suivi le seul récit des *Conquestes*..., et qu'il disposait d'autres ouvrages du même genre dans lesquels il trouvait d'autres détails plus ou moins bien compris. La division France/Austrasie qui nous est présentée dans la pastorale reflète bien le manque de souci historique.

(4) Il y a contradiction entre ces versets et la réalité historique. Lorsqu'à la mort de son frère (771) Charlemagne envahit les territoires où régnait Carloman (Neustrie — Austrasie en grande partie — partie de l'Aquitaine), la veuve de celui-ci avec ses deux enfants se réfugièrent en Lombardie auprès du roi Didier.

sarrasin de Lombardie, serait très indiquée en raison de sa grande beauté. Les scrupules religieux de Charlemagne sont levés par sa mère qui lui explique qu'avant de l'épouser, cette princesse —Theadosa— pourrait se convertir: elle même n'était-elle pas la petite fille d'une famille sarrasine? On décide alors de demander la main de Theadosa à Didier. Olivier est chargé de se rendre en Lombardie. On assiste à l'entrevue à la suite de laquelle Didier et sa fille acceptent la proposition. Cette dernière vient donc à Paris pour épouser Charlemagne accompagnée d'une grande suite. A Paris Charlemagne l'accueille, et envoie Roland à Rome pour prier le Pape de venir «instruire» la future Reine et bénir le mariage. On assiste alors au baptême de Theadosa et à son mariage. Le Pape retourne à Rome.

Après les guerres victorieuses contre Aygalon on retrouve dans la pastorale le couple royal. Les choses vont mal. A son retour Charlemagne apprend de sa mère que son épouse ne respecte pas les obligations religieuses. Il convoque alors Theadosa. Celle-ci nie ces accusations, mais accepte le divorce qui lui impose Charlemagne. Ce dernier la répudie donc et la renvoie à son père en Lombardie, en lui refusant de laisser à ses soins leur fils Charles.

L'essentiel des éléments de cet épisode se retrouve dans la *Vie de Charlemagne* d'Eginhard (Halphen 1967: 55): «sur les conseils de sa mère, il épousa la fille du roi des Lombards Didier. Il la répudia au bout d'un an, on ne sait pourquoi». Le même Eginhard raconte que cette séparation entraîna un conflit entre l'Empereur et sa mère: «il ne s'éleva jamais entre eux le moindre dissentiment, sauf lorsqu'il divorça d'avec la fille du Roi Didier qu'elle l'avait engagé à prendre pour femme».

Signalons que les indications de l'épilogue (V. 1552°, 1474) où il est dit que l'Empereur eut six épouses reprennent à peu de choses près les indications d'Eginhard qui lui mentionne deux épouses, et, à la mort de la seconde, quatre concubines.

Ceci étant, il est impossible que le pastoralier ait eu un accès direct à ces sources, et sans doute a-t-il puisé les éléments de ce jeu dans quelque histoire des ouvrages de la Bibliothèque bleue⁵. Ce qui est sûr c'est ce qu'il n'y a aucune trace de ces événements dans le roman qui inspira l'essentiel de la pastorale. Comme ils ne sont pas non plus mentionnés dans le *Miroir Historial*, qui inspira les chapitres du Roman de Chevalerie relatifs à ces questions, il est peu probable que cet écart provienne de la différence entre diverses versions.

3. *Les guerres contre Aygalon*. V.35-57 puis V.230-709

C'est de loin l'épisode le plus important de la pastorale. Dans un premier temps après son couronnement Charlemagne prend connaissance des menaces que fait peser Aygalon, Roi de Navarre, avec Ferragus le géant, sur la Gascogne. Il prend ses dispositions en nommant Hunolt, gouverneur de Gascogne. Il ordonne de construire une forteresse à Fronsac, prie Aymon et ses quatre fils d'aller à Montauban, comme Olivier (Oger dans BN) de se rendre à Toulouse. Les pairs de Charlemagne s'engagent à remplir leur mandat.

Après l'intermède du mariage avec Theodosia, les guerres contre Aygalon commencent véritablement en une série de péripéties guerrières. Aygalon ayant appris que la Gascogne s'arme, décide de prendre les devants et d'attaquer Montauban où se trouvent Aymon et ses fils. Malgré deux assauts farouches, il échoue.

(5) Sur la difficulté à recenser les ouvrages des bibliothèques populaires, voir R. Mandrou: «Reconstituer de façon exhaustive ce qu'a été ce fonds de la Bibliothèque bleue, est entreprise impossible (...). Les légendes historiques forment 40 titres environ (...), 30 environ appartiennent au cycle de Charlemagne» (1964: 136).

Sur ce intervient Hunolt qui, jaloux du succès de Montauban, et de l'estime de Charlemagne pour Roland et Olivier, se propose par ressentiment de trahir Charlemagne en livrant Fronsac à Aygalon. Il a un entretien avec Aygalon, lequel accepte son offre et lui verse un million, cent mulets et cinq cent chiens. Aygalon décide d'attaquer Montauban car Renaud y est alors seul selon les dires de Hunolt; dans le même temps Martile s'emparera de Fronsac.

L'attaque de Montauban a lieu de nuit. Renaud est seul, et a été prévenu par les hennissements du cheval Bayard. Une lutte féroce entre Renaud et Ferragus s'engage. Renaud épuisé sonne le cor. Ogier survient au secours de Renaud. Les sarrasins s'enfuient. Ils reviennent peu après à l'assaut, mais sont encore défaits. Tandis que les sarrasins se retirent vers Bordeaux, Ogier mande un courrier à Charlemagne. Ce dernier, qui a aussi entendu le cor de Renaud, est averti de la situation: Montauban a été attaqué, Hunolt a livré Fronsac; il part donc au secours de Renaud.

Arrivé à Montauban, Charlemagne fait soigner Renaud et décide de poursuivre Aygalon. Les troupes s'affrontent, et après plusieurs assauts les sarrasins prennent la fuite. Aygalon est enfermé dans Bordeaux et Fronsac également encerclé. Sur les conseils de Martile le roi sarrasin décide de mettre le feu à Bordeaux et de se réfugier au Sud vers Bayonne. Il pourra se défendre à Dax, Auch, et fera lever les gens de Béarn et de Basse-Navarre.

Charlemagne apprend que Bordeaux et Mont de Marsan ont été brûlés, qu'Aygalon lui même s'est enfui à la Bastide et Bayonne, et qu'il songe se défendre dans diverses citadelles. Charlemagne attaque alors Aygalon près de Bayonne; ce dernier est défait. Le Béarn est tombé, la Soule prend le parti de Charlemagne. Toutefois les Bas-Navarrais viennent au secours d'Aygalon qui veut livrer bataille dans la plaine de Mauléon. Il est encore une fois battu. Charlemagne veut le poursuivre, prendre Bayonne et St Jean, et attaquer Pampelune.

Sur ce, Ferragus envoie Denis auprès de Charlemagne pour y défier en combat singulier Olivier et Roland. Olivier relève le défi du géant, malgré ses blessures. Roland après avoir tenté de le dissuader l'accompagne. Olivier a dissimulé son identité à Ferragus, et celui-ci ne veut pas combattre. Pourtant, à la fin, le combat s'engage. Entre deux assauts, Olivier révèle à son adversaire qui il est. Ne pouvant se vaincre, les adversaires décident de se battre du seul bras droit, mais Olivier s'empare d'une arme et frappe Ferragus au nombril. Celui-ci meurt, et son vainqueur lui prend son baume miraculeux pour se soigner.

Les deux héros reviennent auprès de Charlemagne. Ce dernier est décidé à vaincre Aygalon définitivement à Pampelune et à christianniser l'Espagne. A Pampelune, Aygalon est une fois de plus défait. Il refuse de se rendre, fort de pouvoir tenir un long siège dans la ville solidement protégée. Mais dans un combat Denis son compagnon est tué, lui même est blessé. Désespéré, il essaye de poursuivre la lutte avec son fils Himnes, mais ils sont encore vaincus.

Retiré derrière les murailles, Aygalon demande conseil à son entourage. Son fils lui propose de se convertir, pour avoir la paix, et conserver le pouvoir. Aygalon s'indigne. La fille, Theadosa, insiste. En vain, le roi sarrasin reste inflexible.

Charlemagne songe à prendre la ville car il aperçoit des gens qui font des signes de reddition. L'entreprise est trop difficile pourtant. Il s'agenouille et demande à Dieu de faire tomber les murailles. C'est ce qui se produit. La ville est prise après un dernier assaut où Aygalon est fait prisonnier.

Aygalon refuse de se convertir malgré les adjurations de ses deux enfants qui eux n'ont pas hésité. Il est conduit en prison. Charlemagne ordonne à Himnes de fonder une église et de propager en Navarre la religion chrétienne.

Malgré une dernière tentative d'Himnes et de Theadosa, Aygalon maintient son attitude de refus quant à sa conversion. Il est tué. La première guerre d'Espagne est terminée, la Navarre christiannisée.

Ce long épisode qui a lui seul couvre près de la moitié de la pastorale dans

le mss. Saffores a sa source principale dans les *Conquestes...* Ch. XLI à XLXII⁶. Pourtant le pastoralier y a rajouté nombre de détails extérieurs certains originaux, d'autres non.

Dans le roman de chevalerie, au Ch. XLVI, on explique comment «Un Roi sarrazin d'Afrique, nommé Argoland, avec grande puissance vint en Espagne, et la mît en sa subjection». Au chapitre suivant, avec de nombreux alliés, ce roi entreprend d'attaquer la Gascogne et en particulier Agen. (Dans notre pastorale, c'est peut-être comme le croit Hérelle, Montauban qui a été substitué à Agen. Toutefois le verset BN III de Bassagaix, absent chez Saffores, montre bien qu'il y avait bien aussi Agen dans une version antérieure).

Encerclés les sarrasins parviennent à s'enfuir en creusant un tunnel passant «outre le fleuve qui couroit près de cette cité qui se nomme Garonna» (comp. V.41).

Toutefois, la suite des guerres contre Aygalon dans le roman ne correspond plus à notre pastorale. Celle-ci à ce moment-là reprend plutôt les éléments d'un chapitre précédent des *Conquêtes...* (Ch. LXII) auxquels elle mêle également ceux de chapitres postérieurs cependant (voir infra). Ainsi le pastoralier a sensiblement modifié le récit même s'il en conserve la trame. Bien évidemment ces altérations s'expliquent par une volonté d'adaptation au jeu théâtral, et aussi sans doute par le désir d'y mêler d'autres épisodes qu'il connaissait et dont il voulait profiter, même s'ils ne figuraient pas, ou bien ailleurs, dans le roman. Ces divers éléments sont principalement:

- la trahison d'Hunolt, et la livraison de Fronsac;
- l'attaque de Montauban de nuit (avec l'épisode de Bayard);
- le combat Olivier-Ferragus;
- la longue poursuite à travers la Gascogne et le Pays Basque;
- la chute miraculeuse de Pampelune.

— *La trahison d'Hunolt*. Elle rappelle bien sûr la trahison de Ganelon⁷: dans les deux cas il s'agit d'un membre proche du roi qui à la fois par cupidité⁸ et par envie ou ambition déçue, trahit son souverain. Toutefois, il y a contamination probable avec un autre élément historique. En effet Eginhard raconte comment «Hunold, qui, après la mort de Waïfre, avait tenté d'occuper l'Aquitaine et de rallumer la guerre (...), fut contraint de quitter le pays et de gagner la Gascogne». Il y eut bien donc selon Eguinhard, à l'époque de Charlemagne, un duc d'Aquitaine de ce nom avec qui Charlemagne eut maille à partir, et qui s'allia —ou du moins prit refuge— chez les Gascons au-delà de la Garonne.

On ne peut donc penser que notre Hunold est une transposition libre du personnage de traître de la *Chanson de Roland*, même s'il y a pu avoir quelque interférence. Encore une fois il faut supposer que le pastoralier possédait quelque

(6) Ces chapitres du roman sont plutôt repris, non du *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais, mais de la *Chronique du Pseudo-Turpin*.

(7) Ce «vrai» Ganelon est bien sûr mis en scène dans *Roland*.

(8) Dans *Roland* le tribut exigé par Ganelon est: *Mila karga ardou / Saragosseko chou-riti // Eman behar deitazie / Urhe eta zilbar boieki /// Bai eta ere orano / Bi mila mando gatzte // Eta haiekila / Berehun mairasa ere*. Dans les *Conquestes...* il s'agit de «vingt chevaux chargés d'or, et de draps de soye et autres choses précieuses». Les cadeaux de *Roland* semblent venir de la version espagnole, où outre ceux données à Ganelon, on mentionne ceux qui sont destinés à tromper Charlemagne: «treinta caballos cargados de oro y plata, seda y brocado, y cuatrocientas bestias, todas cargadas de vinos muy escogidos, y dos mil Moras hermosas». La version française a «mille Sarrasins en point et en âge».

autre récit sur l'époque carolingienne. Le *Miroir Historial* fait d'ailleurs référence à ce duc d'Aquitaine qui s'enfuya chez le roi de Lombardie, comme dans notre pastorale.

Au demeurant dans tout ce récit on est frappé par la relative justesse de l'analyse des guerres carolingiennes dans cette région, et on peut s'interroger sur le fait de savoir s'il s'agit d'un simple hasard, résultant de la volonté du pastoralier de «basquiser» son sujet.

En effet, globalement, cette partie de la pastorale présente la Navarre, les Basques et même la Gascogne, comme une contrée ennemie (c'est-à-dire sarrasine). La Garonne joue le rôle de frontière et le reste de l'Aquitaine de marche. Ce qui est globalement une vue juste.

De plus on doit relever que cette pastorale fait débiter les aventures militaires de Charlemagne en Aquitaine et Navarre peu après son couronnement, alors que dans le roman de chevalerie qui semble l'avoir inspirée, elles viennent à la fin après d'autres expéditions, notamment en Espagne (racontées ici plus loin). C'est-à-dire que sur ce point également la pastorale correspond aux indications d'autres sources: «Des toutes les guerres qu'il fit, la première fut celle d'Aquitaine» (Eguinhard, p. 17).

Le début des guerres d'Aygalon renverrait donc en fait sur le plan historique au conflit qui dès le début de son règne, avant même la mort de son frère, opposa Charlemagne à Hunalt II, lequel avait entrepris de ce faire rebeller toute la Vasconie et même l'Aquitaine (Rouche 1979: 478-81)⁹. C'est dans ces circonstances que Fronsac apparaît dans les guerres de Charlemagne. Les Basques soutenant Hunalt, Charles vint en Aquitaine en 769 mater la révolte Hunalt qui se réfugia en Vasconie. «Mais une fois de plus les Basques ne soutinrent pas la révolte (...) Charles, malgré ses thuriféraires, ne traversa pas la Garonne, tenta une négociation mêlée de menaces avec le chef vascon, profita de l'inaction pour construire une forteresse franque, Franciacum, sur la rive droite de la Dordogne (aujourd'hui Fronsac) et obtint que Hunalt et sa femme lui fussent livrés» (Rouche 1979: p. 729).

Bien sûr à cette péripétie se mêle dans notre pastorale l'histoire de la prise de Pampelune qui elle provient directement du roman des *Conquestes*...

— *L'attaque de Montauban*. La substitution de Montauban à Agen dans la pastorale s'explique fort bien par la volonté de faire intervenir des éléments des *Quatre fils Aymon* dans la pastorale, y compris le cheval Bayard.

L'idée d'y laisser seul Renaud, et de faire procéder à une attaque de nuit semble par contre du pastoralier.

Bien sûr, le jeu avec la sonnerie au cor correspond à une reprise de la *Chanson de Roland*. Le rajout est peut-être tardif puisqu'il y a double emploi avec le courrier.

(9) Comme on le verra plus tard, dans la pastorale, Hunalt rejoint Didier en Lombardie. Il semble qu'il y ait là croisement avec un certain Autcharius, personnage important sous Pépin qui en 771, à la mort de Carloman, se porta défenseur des droits légitimes de la veuve et des enfants du frère de Charlemagne (ce dernier s'empara en effet du royaume de son frère décédé). Il les accompagna en Lombardie, et fut pris lors de la campagne de 773 en Italie. Ce personnage que la plupart des chroniques ne mentionnent pas, serait celui qui aurait donné naissance au personnage d'Ogier le Danois et à la chanson de geste dont il est le héros. Voir Riquier 1968, p. 242.

— *Le combat Olivier-Ferragus*. L'idée de ce combat est empruntée au Ch. LXXII suivant des *Conquestes*... où cependant c'est Roland et non Olivier qui affronte le géant. Les caractéristiques principales de ce duel apparaissent dans le roman:

- trêve et lutte à mains nues: «lesquels sans glaive commencerent à batailler avec les poings jusques à l'heure de None, parquoi tous furent lassez, et prirent treves jusques au lendemain».
- Mort par un coup d'épée au nombril «il mit la main à son épée, Durandal il painit le payen au nombril et se leva...».

En fait on trouve dans le roman l'explication de ce coup décisif. Pendant que celui-ci dormait, durant la pause, Roland avait interrogé Ferragus sur sa résistance aux coups. Le géant lui avait confié: «je ne puis être occis sinon par le nombril».

Il est d'ailleurs probable que c'est la version espagnole du roman qui fut à la source de la pastorale car dans celle-ci comme dans celle-là ce n'est pas d'un coup d'épée que meurt Ferragus, mais d'un coup de poignard: «Roldán sacó un puñal que traía y se lo metió por debajo del arnés y la falda, y le hirió en el ombligo»¹⁰ (comp. avec le V. 534 et V. 543, où il est parlé de *lança chipia et traqueta*, avec la précision que n'a pas la version française: *burduigna arroparen petiq*). L'idée du baume semble reprise de *Roland* (combat Fierrabras-Olivier)¹¹.

— *La longue poursuite à travers la Gascogne et le Pays Basque*

C'est certainement le trait le plus frappant de la pastorale où l'on peut deviner une volonté de «régionaliser» la pastorale par les nombreuses références à Bayonne, à la Basse-Navarre et à la Navarre (dont le nom de la capitale est toujours en basque), à la Soule et au Béarn, avec notamment cette bataille sur la plaine de Mauléon (*Mauleko eirupeiran*, V. 459) où Aygalon veut se retrancher. Chose curieuse, jamais le pastoralier ne semble s'identifier à ces basques qu'il fait combattre. Même s'agissant de «sarrasins» on pourrait s'attendre à quelques allusions; non, il en parle tout comme des lombards ou de quelque autre peuple. Même le V. 460 ne semble pas devoir être interprété comme étant à couleur patriotique: *uscaldunaq nour diren/marcaturiq içanen beita*.

Tous ces éléments régionaux — ainsi d'ailleurs que l'incendie de Bordeaux — sont absents du roman de chevalerie du moins avec tant de précisions. En effet le seul passage qui aurait pu inspirer au pastoralier un tel traitement est au Ch. LVI de la trad. espagnole, et au Ch. LXII de la version française, c'est-à-dire au début de ce qui dans notre pastorale constitue la guerre contre les maures en Espagne.

(10) Nos références à la traduction espagnole, se font d'après une version imprimée à Paris au 19^e s. *Historia del emperador Carlomagno*. Trad. Nicolás Piamonte. Casa editorial Garnier. Paris. Ce récit à quelques nuances près telle celle mentionnée ici suit la version française du 18^e s. que nous avons utilisée; *Les Conquestes du grand Charlemagne*... Chez la Veuve de Jacques Oudot. Troyes, 1736. Il est possible que les écarts relevés proviennent de variantes à l'intérieur des diverses rééditions françaises, et il ne faut pas tirer de conclusions trop hâtives.

(11) Dans la *Légende Dorée*, il y a également une allusion à un tel combat. Dans celle-ci elle oppose le Prince de Navarre (dont on ne sait exactement s'il s'agit d'Argoland, mais ce qui rappelle le titre qu'a Aygalon dans la pastorale) à Roland. Il est dit de lui qu'«il s'empara de force de tout le pays navarrais», qu'il «était de la race de Goliath ne pouvant être blessé qu'au nombril». Il y a donc interférence avec Ferragus.

Dans ce passage, une quantité d'étoiles indiquent à Charlemagne la route de l'Espagne formant «un chemin commençant depuis la mer de Frise, en passant entre l'Allemagne et l'Italie en France, Aquitaine, droitement par la Gascogne, Basque, Navarre et Espagne». Mais il n'y est pas fait mention de batailles, sinon pour le passé, et de façon allusive, que dans la seule versión espagnole: «las cuales provincias con grandes trabajos y continuas guerras él había traído a la fe de Jesucristo»¹².

Il faut noter d'une manière générale une assez grande concordance entre le récit relatif aux guerres contre Argoland figurant dans le roman de chevalerie et celui apparaissant dans le chapitre intitulé *Histoire de Charlemagne* dans la *Légende dorée* de J. de Voragine.

L'allusion à des combats dans le Pays Basque est précise dans la légende: «A cette nouvelle (qu'Argoland avait soumis l'Espagne), Charles revint avec des armées nombreuses; il arriva à Bayonne, ville des Basques...» (suit le récit d'un miracle...). Cette concordance résulte probablement de l'identité de sources, en l'occurrence la chronique du Pseudo Turpin¹³.

— *La chute «miraculeuse» de Pampelune.*

Elle confirme que le pastoralier a mélangé les chapitres différents du roman. En effet, la prise de Pampelune est racontée dans ce dernier récit au Ch. LXII (version française). Charlemagne guidé par St Jacques a traversé la France et la Gascogne, et se trouve en Espagne: «la première cité que lui en fit rebellion, ce fut Pampelune qui était très forte de murailles et de tours garnies de sarrasins, et là demeura trois mois devant qu'il scût trouver la manière de la confondre». Comme dans la pastorale Charlemagne, appelle Dieu au secours dans une invocation: «Aussitôt que le Roi Charlemagne eut fait son oraison, les murs de la Cité qui était de marbre tombèrent par terre»¹⁴.

La chute des murailles de Pampelune figure également dans le chapitre *Histoire de Charlemagne* de la *Légende dorée*¹⁵ qui ne paraît pas cependant avoir été la source utilisée par le pastoralier: «La première ville qu'il (Charlemagne) assiégea fut Pampelune. Il resta trois mois sans pouvoir s'en rendre maître, parce que ses murs étaient inexpugnables. Il fit alors cette prière: «Seigneur J-C pour la foi duquel je suis venu ici, donnez-moi cette ville de St Jacques; si réellement vous m'êtes apparu, faites-la moi prendre. Alors les murs s'écroulèrent jusque dans leur fondement».

Bien sûr, le nom de *urugnia* qui apparaît dans la pastorale ne peut être que Pampelune et en aucune façon Urrugne comme l'avait cru Hérelle un peu rapidement. Tout son raisonnement pour expliquer cette curiosité (voir son Répertoire

(12) Il se peut que le pastoralier ait pris appui sur cette phrase pour construire, en utilisant les éléments de la guerre contre Argoland figurant plus loin dans le roman, cet épisode de la pastorale. En faveur de cette hypothèse le fait que dans le roman Argoland est présenté comme venant d'Afrique, et non comme Roi de Navarre.

(13) Dans ce cas les cinq premiers chapitres de l'*Historia Karoli magni et Rotholandi*. Pour une analyse de cette chronique, voir Riquer 1968, p. 59-68, et Lambert 362-387.

(14) La version espagnole est identique sauf qu'elle précise comme dans la pastorale (V. 624) que Charlemagne était agenouillé. Autre point à relever dans cette version: il y est dit que dans Pampelune «había grande número de Turcos» (et non de sarrasins). Comme on le voit l'assimilation païen-sarrasin-turc n'est pas un trait propre aux pastorales.

(15) Evidemment, il s'agit encore d'un élément tiré de la chronique du Pseudo Turpin.

de 1928, p. 95) se trouve donc sans objet. *Ūrūñia* est sans aucun doute possible la variante souletine de *Iruñea*¹⁶, nom basque de Pampelune.

4. *Les guerres contre les maures en Espagne. V.743-1202*

C'est le second gros épisode de la pastorale.

Il débute par un conseil que tient Halihatan, roi maure; celui-ci est inquiet de la défaite d'Aygalon, et de voir Alphonse et Ramire, rois d'Andalousie, christianisés. Il décide d'attaquer ces derniers et de chasser d'Espagne la religion chrétienne.

Il veut s'emparer par surprise de l'Andalousie, et part attaquer Ramire à Séville, bientôt prise. Ramire propose alors à Halihatan de faire la paix: le tribut exigé par ce dernier est de cent vierges par an. Ramire accepte. Florantina et Francisca sont ainsi emmenées par Ramire.

Alphonse apparaît alors implorant la grâce de Dieu car il voit les maures tuer de nombreux chrétiens. Il entend une voix qui lui donne les encouragements de Dieu, annonçant même que le corps de St Jacques apparaîtra à Compostelle et que le saint lui parlera ainsi qu'à Charlemagne.

Alphonse décide d'envoyer Lope auprès de Charlemagne afin qu'il vienne l'aider à chasser Halihatan hors d'Espagne, et pour lui révéler aussi que St Jacques lui a parlé en ce sens. Charlemagne n'hésite pas: il attaquera la Navarre, l'Aragon et la Catalogne, et portera secours à Alphonse.

Les troupes de Halihatan attaquent alors Alphonse. Celui-ci est battu. Il implore le secours de Dieu; St Jacques apparaît vêtu de blanc, sur un cheval blanc. Il combat les sarrasins avec Alphonse et les met en fuite. Mirabolan, Carpio et Zato, combattants maures, sont pourtant décidés à combattre ce cavalier blanc qui les a défaits. Il faut faire vite car ils apprennent que Charlemagne a triomphé en Navarre, Aragon et Catalogne, et qu'il vient au secours d'Alphonse. Les trois soldats maures défient St Jacques. Celui-ci apparaît à nouveau et pour les convaincre de se convertir leur propose de faire parler l'un des leurs, mort au combat. Mais Satan empêche le mort de parler.

St Jacques prie l'évêque Theodoric de venir à Oviedo, où le général Sébuton est ressuscité, mais a besoin d'aide. L'évêque vient et libère la parole du mort. Celui-ci révèle comment il est condamné pour l'éternité, et demande donc aux «idolâtres» de se convertir, s'ils veulent éviter l'enfer. Mirabolan ne voit là que magie. L'évêque Theodoric s'efforce de les convaincre. Seul Carpio accepte. Ses deux compagnons veulent tuer Theodoric, mais celui-ci invoque Dieu, et les infidèles s'écroulent sauf Carpio qui est baptisé.

Mirabolan et Zato s'en retournent auprès de leur roi sans avoir rempli leur engagement. Pourtant Halihatan est décidé à vaincre Alphonse qui est venu dire à Ramire de ne plus payer son tribut. Un combat s'engage, interrompu par l'arrivée de Charlemagne et de ses pairs qui défont Halihatan.

Celui-ci, poursuivi, livre une nouvelle bataille au cours de laquelle Mirabolan et Rigo sont tués, et deux chrétiens, Oger et Richart, faits prisonniers par les maures. Halihatan, après cette nouvelle défaite, est décidé à laisser périr ses deux prisonniers au fond d'un cachot qu'un bras de mer doit envahir. Il se fait confier personnellement la garde des clés.

Halihatan envoie alors Zato en mission auprès de Mahomet roi de Cordoue afin

(16) Différentes formes apparaissant chez Saffores et Bassagaix: *urugneco* / *uruniko*: V. 473, 568, 569, 625, 700, 1507; *urugne* / *urune*: V. 579 (*urugne ungurunian*); *urugnia* / *uruny*: V. 548 et 566 BB.; *urunira*: V. 566 BN.; *urugnian* / *urunin*: V. 571, 589; *uruniaren* / *uruniren*: V. 626.

On notera l'écart entre les 2 mss. pour les formes du 2ème génitif, à l'exception de la forme composée du V. 579. Bien sûr la chute du -a final est régulière pour les variantes bas-souletines dans les autres cas.

de demander de l'aide. Mahomet, dont le père a été tué par Charlemagne, accepte, et se rend auprès de Halihatan à qui il propose de tuer Charlemagne, car il est sûr qu'ensuite Ramire et Alphonse seront impuissants. Un grand combat s'engage où les maures sont battus. Le général Zato veut s'enfuir en Afrique, mais Mahomet, confiant dans son Dieu, veut encore se battre: c'est une nouvelle défaite dans laquelle Zato trouve la mort. Roland, lui, est décidé à poursuivre les maures.

Chez ces derniers, Dame Migo, fille de Halihatan, a formé projet de délivrer les deux prisonniers chrétiens, en échange d'une promesse de mariage avec l'un d'eux. Son père lui a confié les clés du cachot avant de partir au combat, et elle va donc faire sa proposition aux deux prisonniers, après avoir vidé le coffre de son père pour se munir en vue de sa fuite. Les deux chrétiens acceptent, et Dame Migo choisit d'épouser Richard dont la seule condition est qu'auparavant elle se convertisse. Les trois compli- ces s'enfuient.

Halihatan apprend la nouvelle et devient furieux. Mahomet et Culpo l'engagent à reprendre la lutte, car les ennemis arrivent à Cordoue. Les chrétiens ont appris la fuite des deux prisonniers et son prêts à engager la bataille. Une nouvelle fois ils remportent la victoire et Rato est fait prisonnier. Désormais Cordoue, le Léon et Salamanque sont à eux. Après avoir pris Murcie et Alicante, ils pourront s'emparer de Compostelle et chasser définitivement les maures.

Avant une nouvelle bataille, Halihatan, afin d'impressionner les chrétiens, fait mettre des têtes au bout des piques. Avec Mahomet (le roi) il implore son Dieu («Bahoumet») et lui promet en cas de victoire un temple au milieu de l'Arabie mille fois plus beau que celui de la Mecque. Mais c'est en vain: tous les maures sont tués au combat.

Charlemagne victorieux a planté son épée sur le lieu de bataille, et celle-ci bientôt se trouve fleurie de rameaux. Après ce miracle, St Jacques apparaît et indique aux vainqueurs où se trouve son corps. Il demande qu'une Cathédrale soit construite à l'endroit où l'épée de Charlemagne a fleuri, et qu'on y enterre ensuite son corps, afin que du monde entier les pèlerins viennent l'honorer.

Grâce aux trésors pris au maures on fondera l'église. Le corps du saint est retrouvé, mis dans une châsse d'argent. L'épée de Charlemagne dont les feuilles restent vertes, sera mise sur l'autel où le monde entier pourra l'admirer. On chante le Veni Creator et pose la châsse à l'endroit où sera construite l'église. Charlemagne donne l'ordre que soient fondés des hôpitaux pour les pèlerins. Mais de mauvaises nouvelles viennent de France et Charlemagne doit s'en retourner.

Ce récit passablement compliqué résulte d'un mélange de diverses sources dont certaines semblent être des pastorales, en l'occurrence *St Jacques* et *Roland*, à moins qu'il y ait utilisation des mêmes sources que celles dont ces deux-là s'inspirèrent.

Là encore on trouve en gros le canevas des récits figurant dans le roman des *Conquestes*... mais avec une contamination très forte d'éléments extérieurs, et des arrangements nombreux.

L'association de la légende carolingienne avec celle de St Jacques est très ancienne comme l'atteste le *Liber Sancti Jacobi* qui associe les deux éléments; la *Chronique du Pseudo-Turpin* dont on a déjà dit qu'elle était la source du roman de chevalerie des *Conquestes*... dans ses derniers chapitres (et aussi de l'*Histoire de Charlemagne de la Légende Dorée*) constitue précisément le vième livre du *Liber*... Sa rédaction remonte au 12ème siècle, mais il est probable que déjà auparavant les récits héroïques relatifs à Charlemagne et ceux célébrant les Miracles de St Jacques, s'étaient rencontrés sur les chemins de Compostelle. Symbole parfait de cette osmose, Notre Dame de Roncevaux:

On bâtit d'abord l'hôpital des pèlerins à côté de l'endroit où l'on disait que

Roland était mort, on éleva pour cet hôpital une chapelle funéraire et un charnier sur le rocher même où l'on montrait la brèche faite jadis par Durandal, puis, un peu plus tard, on ajouta à ces monuments qui portaient déjà les noms de Roland et de Charlemagne une autre petite chapelle consacrée au saint apôtre de Galice. (Lambert: 387).

Revenons-en à notre roman. On a déjà indiqué comment dans les *Conquestes...*, les guerres d'Espagne viennent à la fin, après l'expédition d'Orient (source: la chanson *Fierabras*). On y distingue trois étapes:

— Une première expédition où Charlemagne guidé par St Jacques se rend en Espagne pour y délivrer la terre de l'Apôtre «des mains des mécréans». L'ennemi n'est pas désigné nommément, et l'expédition commence par la chute de Pampelune (miracle des murailles) (Ch. LXII). Ensuite Charlemagne se rend au sépulcre de St Jacques en dévotion, puis de là à l'autre mer, conquérant ainsi pratiquement toute l'Espagne; une seule ville lui résiste (*Incerne*, *Lucerna* dans la version espagnole)¹⁷ qui fut vaincue cependant par un miracle semblable à celui de Pampelune (Ch. LXIII). Il détruit alors les idoles d'Espagne¹⁸ et rassemble en Galice nombre de richesses qui serviront à des fondations religieuses, dont de nombreuses en l'honneur de St Jacques. Ces épisodes figurent aussi très abrégés dans la *Légende dorée* de J. de Voragine et correspondent comme nous l'avons dit aux Ch. I à V du Pseudo-Turpin.

— La seconde expédition résulte de l'invasion de l'Espagne par Argoland, géant sarrasin (version française) ou turc (trad. esp.)¹⁹, venu d'Espagne. Il s'ensuit une série de défis qui aboutissent à une «guerre plénière». C'est là que Charlemagne fit planter en terre les lances de ses soldats. Certaines d'entre elles —celles de ceux appelés à mourir au combat— «furent le lendemain toutes vertes avec feuilles et fleurs». Après les avoir coupées pour aller au combat, les feuilles donnent naissance à des arbres. Argoland, vaincu s'enfuit, non sans abandonner ses trésors. Il en résulte 7 ans de paix, (Ch. LXVI).

— La 3ème expédition, retrace les événements déjà rapportés qui correspondent globalement à la guerre contre Aygalon de notre pastorale: Argoland a rassemblé tous ses gens («Sarrasins, Mores, Maobites, Ethiopiens et Persiens», avec une série de rois, dont le «Roi Sibire» et le «Roi Cordube»). Il attaque donc en Gascogne et prend Agen et essaye en vain d'avoir un entretien avec Charlemagne: ce dernier ayant par ruse pu mesurer la supériorité numérique²⁰ des sarrasins, retourne «en France» (Ch. LXVII).

(17) Sur cette ville et la légende qui s'y attache (*Lucerna* dans la chronique du Pseudo-Turpin), voir Riquier 1968, p. 218.

(18) Le roman raconte les problèmes posés par une idole spéciale, protégée par des diables. C'est un épisode célèbre de la chronique du Pseudo-Turpin. Il s'agirait en effet d'une statue d'Hercule située à Cadix qui fut fondue en 1145; ce qui est un élément permettant d'évaluer la date de rédaction de la chronique. (V. Lambert, p. 367).

(19) La version espagnole a *Aigolante* et non *Argoland*. Dans nos mss. on a *Aygalon* (Saffores) et *Aigolant* (Bassagaix); Chronique Pseudo-Turpin: *Aigoländus*. Le nom apparaît dans de nombreuses chansons de geste et désigne toujours, sous des orthographes variables, soit des héros sarrasins, soit un peuple sarrasin, une fois un maçon; (Langlois 1904: 8-9).

(20) Est-ce là la source du jeu consistant à laisser Renaud affronter seul à Montauban les sarrasins dans notre 1ère partie? Mais le correspondant d'Agen dans la pastorale ne serait-il pas plutôt Fronsac que Montauban, contrairement à l'analyse de Hérèle? En fait c'est la seule ville dont s'emparent effectivement les sarrasins dans la pastorale. Comme le roman n'indique pas dans quelles circonstances Agen fut prise, peut-être le pastoralier a-t-il imaginé d'y intégrer le jeu de la trahison d'Hunolt, sur le modèle de celle de Ganelon?

Charlemagne décide d'assiéger Agen. Après la fuite des sarrasins par un tunnel creusé sous la Garonne, la ville est prise. Argoland s'enfuit non sans un nouveau combat au cours duquel (dans la seule version française) le «miracle des lances» se reproduit. La divergence s'accroît ensuite entre les deux versions. Dans le texte français il se réfugie à Pampelune, dans le texte espagnol en Aragon (Ch. LXXVIII et cap. LXI).

Charlemagne alors rassemble des troupes (Ch. LXIX), et dans une série de combats bat Argoland. Ce dernier est sur le point d'accepter le baptême lorsqu'il se rend compte que Charlemagne festoie à table avec ses barons alors que les treize pauvres sont par terre, misérablement vêtus. Ce spectacle le révolte et il décide de reprendre la guerre (Ch. LXX). Au chapitre suivant Argoland meurt au combat. Pampelune est prise (Ch. LXXI). Dans la version espagnole, cette mort est suivie d'un combat entre le prince de Navarre dénommé Furre et Charlemagne; ce dernier l'emporte (Cap. LXIV)²¹.

C'est ensuite le duel Roland-Ferragus, déjà résumé, auquel fait suite un récit des guerres contre le roi de Cordable et le roi de Cible (Sevilla y Cordoba dans le texte espagnol). Dans cette guerre les sarrasins pour effrayer leurs adversaires «portoient des visagieres contre faites toutes noires, et rouges cornus, et étaient ainsi barbus, et hydeuses comme diables». En outre les sarrasins ainsi déguisés «portoient en leur main clochette ou champagne». Le piège est déjoué car Charlemagne «fit le lendemain boucher les yeux et étouper les oreilles des chevaux». Après la prise de l'étendard sarrasin, Charlemagne triomphe (Ch. LXXIV); «un noble anciano que tienia en guarda la ciudad» se fit baptiser par l'évêque²² Turpin comme beaucoup d'autres (dans la seule version espagnole; Cap. LXVII).

Charlemagne fait ensuite nombre d'oeuvres pieuses et notamment fait consacrer l'église St Jacques par l'Archevêque Turpin. (Ch. LXXV).

Si l'on a résumé ici le contenu des *Conquestes...*, c'est afin de mieux mettre en évidence à la fois la similitude et les écarts entre le récit de la pastorale, et sa source supposée. Les similitudes sont telles qu'on ne peut s'empêcher de voir un lien entre ces récits; les écarts sont si manifestes que l'on peut s'interroger sur la possibilité d'une utilisation directe du roman... On reviendra plus loin sur cette question.

Pour l'instant, observons que dans la pastorale on retrouve l'idée du Miracle des lances utilisée (avec une autre signification) avec l'épée de Charlemagne, et aussi un succédané du piège sarrasin destiné à effrayer les chrétiens: on substitue des têtes au bout des lances aux masques effrayants du roman.

Les apports originaux de la pastorale par rapport au roman sont l'intervention directe de St Jacques dans les combats, et la découverte de son corps, le miracle du général ressuscité, les tributs imposés par les maures aux rois chrétiens, l'évasion des prisonniers chrétiens...

En fait ces derniers éléments semblent provenir de la pastorale *St Jacques* et de *Roland*. Dans *St Jacques* également on assiste à l'agression du roi sarrasin

(21) Ce détail figure aussi dans la *Légende dorée* mais le prince de Navarre n'est pas dénommé par son patronyme. Comme déjà indiqué le récit de Voragine résume également toutes ces péripéties. Bien sûr, le détail est dû au Pseudo-Turpin.

(22) Ce point pourrait correspondre à la «conversion» de Carpio dans *Charlemagne*. Le nom de l'évêque dans la pastorale est celui d'un des compagnons de Roland dans le Pseudo-Turpin: *Theadoricus*.

(«Maroc») contre un roi chrétien d'Espagne. Il doit lui payer un tribut de 100 jeunes filles par an. Bien qu'il n'apparaisse pas dans la pastorale, il y est fait aussi mention du roi Alphonse, lequel est présenté comme le père de Ramire; ce dernier en effet s'interrogeant sur le fait de savoir s'il doit céder ou non, dit:

*Alphonsa Ene aita çenaq
behar Cerien pacatu
Ezpeicen Eztatutan guerlaz
Ezin çen defendatu*

(Mss. de la BN n.º 211)

Comme dans notre pastorale, la victoire de Ramire sur les sarrasins se réalise par l'intervention directe de St Jacques, lequel survient au moment de l'affrontement: *jin çamari chourian trapeu chouribatequi*. Par ailleurs la construction de l'église dans *St Jacques* est représentée. Cela donne d'ailleurs lieu à une scène savoureuse de dispute entre les diverses corporations mises à l'oeuvre.

Notre pastoralier a utilisé sans nul doute la pastorale pour s'inspirer. Elle même a puisé dans une légende bien attestée que l'on trouve par exemple dans l'oeuvre du jésuite Ribadeneira. L'ouvrage de cet ecclésiastique était écrit en espagnol mais fut traduit en français dès le 17^e s. (Gautier). Voici le passage concernant l'épisode que l'on trouve dans les pastorales, et qui est extrait du chapitre consacré à «La vie de St Jacques le majeur, apôtre».

Car plusieurs fois les Royaumes d'Espagne par un juste jugement de Dieu ayant été ruinez et saccagez par les Mores, les Espagnols Chrétiens en étant assiégés et environnez, ont été secourus par l'Apôtre, qui a mis endéroute de grandes et puissantes armées de barbares, combattant visiblement à la teste des chrétiens tout armé, et monté sur un coursier blanc, faisant un cruel carnage des ennemis, comme Chef et Protecteur invincible d'Espagne: comme il arriva l'an de Nôtre-Seigneur 834. du tems du Roy Dom Ramire en lá bataille qu'on appelle du Clavijo. Car le Roy ayant ramassé toutes ses forces pour combattre les Mores, et délivrer son Royaume d'un infame tribut de cent filles, qu'il falloit donner chacun an aux Mores, lesquelles comme pauvres brebis innocentes étoient abandonnées aux loups: et ayant perdu la bataille, les saint Apôtre s'apparut la nuit suivante au Roy Ramire, qui étoit en oraison fort triste est affligé, et luy commanda que le lendemain, après que les Soldats auroient été confessez et communiéz, il attaquist l'armée des Mores (...): dautant qu'il marcheroit à la teste de l'armée, monté sur un coursier blanc, avec un étendart blanc à la main, et qu'il déferoit cette innombrable armée de Mores.

L'épisode de l'évasion est repris lui tout droit de la pastorale *Roland* (lequel l'a emprunté au roman des *Conquestes...* (Ch. xxxi). Il s'agit également de l'évasion de prisonniers chrétiens, Olivier, Thierry et Ganelon, grâce à la fille du Roi sarrasin (Floripa). Visiblement donc une variante: dans *Roland* Floripa agit par amour pour Guy de Bourgogne qu'elle avait connu huit ans plus tôt lors d'un séjour à Rome, c'est-à-dire que l'argument y est plus fort que dans notre *Charlemagne* où la motivation de Dame Rigo est moins bien amené. Il y a également parallélisme sur un autre point: dans *Roland* les fuyards emportent les reliques; dans *Charlemagne*, plus prosaïquement, elles sont remplacées par le trésor du roi.

Sans qu'on ne puisse avoir de certitude, il est très probable que la contamination provient de la pastorale, et non du roman lui même. Ceci tendrait à

prouver que *Roland* est antérieur à Charlemagne, à moins que tous deux résultent d'un démembrement d'une pastorale plus longue²³.

Quant au miracle du général ressuscité il ne figure ni dans aucun des récits sources (à ma connaissance), ni dans le roman. A vrai dire la manière correspondrait assez bien à une histoire du genre de celles que l'on trouve dans la *Légende dorée* où les résurrections abondent, et où les morts sont bien bavards (cf. infra: le miracle du pendu). Dans l'oeuvre de J. de Voragine, il y a bien quelque chose d'un peu similaire attribué à St Jacques, mais la transposition s'en éloigne très sensiblement et l'on ne peut guère relier les deux récits: il s'agit d'un jeune homme suicidé qui revient à la vie grâce à St Jacques.

Peut-être le contamination provient-elle d'une autre pastorale qui pourrait être en l'occurrence *St Julien*. En effet dans cette pièce on assiste à une résurrection semblable (pp. 170-174). Le roi turc «Marcien» met au défi Julien de faire ressusciter un mort («Anastasa»): *oiboitcen ait arren hil hau / behar duq reçuscita Eracy || Bay Etare hiletariq / oray phitz Eracy*.

C'est bien sûr ce qui se produit: Anastasa sur l'ordre de Julien se lève, et se met à parler tenant des propos un peu semblables à ceux de Sebuton dans *Charlemagne*: *phena handiriq duq Ifernian / horetaco Destinaturiq || penitencia Eguiten / Ezpaduq combertituriq*.

A la différence de *Charlemagne* néanmoins, le jeu avec Satan interdisant au ressuscité de parler n'a pas lieu, et en outre, contrairement à Sebuton, Anastasa ne «remeurt» pas immédiatement, car il doit, lui, «faire pénitence dans le monde».

5. Guerre d'Italie. V.1202-1471

Elles ont comme on peut le voir beaucoup moins d'importance que les précédents épisodes guerriers. D'une certaine manière elles constituent la suite de la première partie, puisque Charlemagne y affronte le père de son ancienne épouse brutalement repudiée (et bien que cette dernière n'apparaisse en aucune façon, ce qu'on peut regretter), et aussi que c'est là que se réfugia Hunolt après sa trahison de Fronsac.

Le jeu commence par un conseil de Didier, roi des lombards, qui est décidé à prendre et piller Rome, car il en a assez de l'autorité que le Pape Adrien entend exercer en Italie. Les avis des conseillers sont partagés; le fils de Didier, Aldeguisa, est peu favorable car les chrétiens sont nombreux et Charlemagne est leur défenseur. Mais Didier n'écoute pas ces sages avis, et veut absolument piller Rome, comme le fit son père.

Les lombards attaquent Rome, le Pape se bat mais doit s'enfuir. Rome est mise à sac, et Didier poursuit le Pape, lequel s'enfuit dans le désert. Zoma cependant, avec son accord, va demander secours à Charlemagne, bien que ce dernier soit parent avec Didier. Charlemagne, mis au courant, décide de partir en campagne sous la bannière blanche.

Les chrétiens arrivent devant Pavie, et attaquent Didier. Celui-ci essaye de repousser l'assaut à coups de pierre, mais les pairs brisent les portes de la ville et l'investissent. Une bataille a lieu, à la suite de laquelle les lombards prennent la fuite. Didier ne sait s'il doit se rendre, comme le lui conseille son fils; Constantin et Hunolt l'en dissuadent. Nouvel affrontement, après le refus de Didier de se convertir. Les lombards sont vaincus et leurs chefs faits prisonniers. Didier est traîné derrière quatre chevaux dans la

(23) Observons qu'il ne semble pas y avoir dans *Roland* d'éléments repris à *Charlemagne*, ni à *St Jacques*, ce qui tendrait à infirmer cette hypothèse. Reste l'identité des sources; sources beaucoup mieux suivies dans *Roland* cependant.

ville. Quant à Hunolt, il nie avoir voulu trahir Charlemagne, mais en vain, car il est écartelé.

Le roi chrétien veut laisser au Pape Léon le soin de juger Didier; celui-ci ne le peut et s'en remet à Charlemagne. Ce dernier décide qu'il sera conduit à Paris par Roland, tandis que lui même poursuivra sa campagne pour convertir Grèce et Russie. Didier implore le pardon du Pape, mais est conduit à Paris où on l'enferme dans un château. Le Pape remercie Charlemagne, lequel lui offre la Lombardie en réparation des torts causés.

Le Pape sacre Charlemagne Empereur d'Occident. Il lui offre Naples, Russie, Piémont, Espagne et France. Zoma est chargé de «publier» la nouvelle du sacre.

Aaron et Constantin, Roi de Perse et Empereur d'Orient, apprennent le sacre de Charlemagne et décident d'aller lui rendre hommage. En chemin ils rencontrent Ramire et Alphonse débarqués à Ostie et qui font route avec eux. Charlemagne est comblé, d'autant qu'il peut directement convenir du partage de l'Europe avec Constantin, lequel s'attribue les territoires allant jusqu'à Venise et Moscou, puis jusqu'en Norvège et à Copenhague, englobant ainsi Grèce, Macédoine, Le Caire et Babylone!! Charlemagne est d'accord. Aaron se sent pour sa part incapable de faire face à sa tâche: il propose au nouvel empereur sa couronne, afin de se faire ermite. Charlemagne refuse car la Perse est bien loin, et il est désormais âgé.

Après que Ramire et Alphonse aient également témoigné leur satisfaction, le Pape commande la fête. Les douze pairs font une bataille, puis on danse, on fait un banquet et on chante. Dans Bassagaix Aaron, habillé en ermite, vient faire ses adieux.

C'est avec ce récit que prend fin la pastorale de Saffores, Bassagaix faisant suivre sa version par un nouvel épisode. Les éléments de ce récit sont absents sinon de façon allusive dans la version française du roman des *Conquistes*... En effet le Ch. VI raconte «comment le roi Charles après qu'il eut fait beaucoup de constitution avec le Pape Adrian, il fut fait Empereur de Rome» (par le Pape Léon). Cependant, ce chapitre ne fait état d'aucune guerre, sinon de façon incidente:

Adrian Pape, étant bien informé que Charles étoit une ferme Couronne de la Foi et Protecteur des Saintes Églises Catholiques, il lui manda qu'il vint à Rome, il se mit en chemin, et quand il fut à Pavie, il y *mit le siège*, et séjourna un peu, puis un partit en petite campagne et vint à Rome.

La version espagnole (Cap. VI) est bien plus proche de la pastorale, même si tous les éléments n'y figurent pas:

y en aquel tiempo el papa Adriano hacía continuamente guerra á los infieles aumentando la fe cristiana, y destruyendo las herejías (...) y desde allí á poco tiempo el papa Adriano allegó toda la gente que pudo, y con Carlomagno descubrió toda la Lombardía y las otras provincias de Italia, tomando villas, ciudades y fortalezas que estaban en poder de paganos y tomaron la ciudad de Pavía (...). En aquel tiempo los Romanos habían muerto á su emperador, y entre ellos había discordia: los unos querían a Constantino, hijo del emperador muerto, y los senadores querían otro. Viéndolo el papa Adriano, habló con ambas partes (...) de manera que todos tuvieron por bien de escogerle (Charlemagne) y alzar por emperador; y desde á pocos días falleció el papa Adriano, y sucedió el papa León, hombre de muy santa vida, el cual, de consentimiento de los romanos, coronó a Carlomagno de la corona imperial.

Comme on peut le constater, le texte espagnol globalement correspond au récit de la pastorale. Cependant, les écarts sont importants: Didier n'est pas mentionné, ni le pillage de Rome, ni la fuite d'Adrien. Le couronnement n'est en aucu-

ne façon détaillé et la seule circonstance qui s'y réfère dans le roman, le désaccord entre Romains, n'est pas évoqué dans la pastorale.

On sait que les premiers chapitres du roman sont inspirés du *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais. En voyant les termes de la source première peut-être serait-il possible de mieux déterminer si le pastoralier a usé d'autres documents que le roman, ou d'autres pastorales, ainsi qu'on l'a déjà suggéré à propos du récit du mariage de Charlemagne et du personnage de Hunolt?

Dans le *Miroir Historial*, les guerres de Didier le roi des lombards, couvrent le Ch. CLXIX du 24^{ème} livre. On y retrouve à peu de chose près ce qui est dit dans le roman, hormis ce qui concerne le couronnement, puisque dans le *Miroir* (Ch. CLXXI) c'est Léon le tiers qui succède à Constantin²⁴ en l'an 777. Les éléments qu'on y trouve absent du roman et présent dans la pastorale, sont:

— l'allusion à un Adalgis («adelgisa»), fils de Didier, qui, voulant venger son père, s'allie aux grecs mais est tué;

— d'autre part. (Ch. CLXII) la référence à «humalc duc daquitaine» (Hunolt) qui «vint a rome aussi comme pour demourer et sensouyt aux lombards et y devint rénoie», avant de «mourir mauvaisement»;

— mention du pillage effectué par Didier à Rome: «Didier Roy des lombars entra en rome (...) et prit aucun des nobles de rome et les aveugla». Comme dans la pastorale, le Pape Adrien fait appel à Charlemagne «pour la défense de l'église de rome»; celui-ci prie Didier de «rendre toutes les choses qui estoient de Saint Pierre». Didier ayant refusé, même en échange de «quatre mille solz Dor»; il s'ensuit une guerre, le siège de Pavie durant 10 mois; victoire de Charlemagne (mais Didier est «ramené en grâce»).

— Le personnage de Aaron est mentionné dans le *Miroir* comme «Roy de Perse qui tenoit tout orient excepté indie» et dont il est dit qu'il est avec Charlemagne «en grande concorde et amitié».

— L'allusion au pillage que le père de Didier effectua auparavant est l'objet du Ch. CLVI du 24^e l.: «Comment estienne pape requit laide ou roy pepin contre les lombards». Le roi est «Haistulphe», père de Didier.

Cet examen permet de conclure —avec une quasi certitude— que le pastoralier possédait une autre version du roman des *Conquestes*... où tous ces éléments apparaissaient. Ou sinon un autre ouvrage comparable.

On trouve dans le chapitre consacré à Ste Pelage, pape, de la *Légende dorée* un récit correspondant à peu de chose près à la version castillane du roman²⁵. Comme l'épisode suivant s'inspire directement de cet ouvrage il n'est pas impossible qu'il ait également servi de base pour les guerres d'Italie:

Pépin étant mort après de nombreuses batailles gagnées, Charlemagne, son fils lui succéda au trône; c'était alors Adrien qui était souverain pontife à Rome. Il envoya des légats à Charlemagne lui demander du secours

(24) Dans la pastorale ce Constantin est devenu membre de la cour de Didier.

(25) Je n'ai pu malheureusement user d'une version plus ancienne. Rappelons qu'il y eut une traduction castillane faite à Séville dès 1525 (Riquer 1968, p. 212). Il en existait diverses éditions dans les siècles suivants, tant en France (telle la nôtre) qu'en Espagne (V. Saroïhandy 1927).

contre Didier qui, comme l'avait fait Astolphe, son père, vexait beaucoup l'église. Charles lui obéit, et assiége vigoureusement Pavie, capitale du Royaume. Il y prit Didier, sa femme, ses enfants et les princes qu'il reléguait en exil dans les Gaules, et restitua à Adrien tous les droits de l'église, que les lombards avaient usurpés. (...) Quand Adrien mourut, Léon fut élevé sur le siège de Rome. (...) L'an du Seigneur 784²⁶, d'après les conseils du Pape, les romains se séparèrent de l'Empire de Constantinople, acclamèrent d'un concert unanime, Charles empereur, et, par la main de Léon, ils le couronnèrent et l'appelèrent César Auguste.

Là aussi l'essentiel y est, mais manquent certains éléments telle la mention d'Aaron, ou d'Aldegisa le fils de Didier, d'autres ne correspondent pas, comme la nature des rapports avec l'Empereur de Constantinople. Sur ce dernier point la pastorale semble avoir mélangé les sources: l'Empereur Constantin dans le roman est le prédécesseur de Charlemagne, non l'Empereur de Constantinople, lequel en réalité en 800 était une femme, l'impératrice Irène (tutrice, et bientôt destituée, de son fils Constantin VI).

6. *Le miracle du pendu*. V.1311° à 1547° (Mss. Bassagaix)

Cet épisode a été omis par Saffores lequel pourtant devait l'avoir sur sa copie modèle puisqu'il dit dans son V. 1527, *çousiren duçie miraculu / Saintu haren içenin // Saint Domingo Saintia/han gerthatu çenin*. Ce miracle était connu de Saffores qui l'avait représenté dans *St Jacques* ainsi que le prouve le mss. de la BN qui est de sa main (voir annexe).

Il s'agit d'un miracle célèbre survenant à l'occasion d'un voyage de pèlerins à Compostelle. En voici la version de la pastorale *Charlemagne*.

Aaron et son épouse Teude ont fait vœu de partir en pèlerinage à Compostelle. Dominique leur fils, très pieux, veut les accompagner. Pourtant il a fait un rêve curieux où il se voyait au paradis, et il est inquiet. Sa mère le rassure et tous trois quittent la Soule après s'être recommandés à Dieu. Leur intention est de passer par Valladolid puis le Léon. Ils arrivent à un hôtel pour passer la nuit et ils sont accueillis par Julana. Celle-ci tombe amoureuse de Dominique et veut l'épouser: elle le lui dit sans autre préalable. Ce dernier refuse, car il a fait vœu d'accomplir son pèlerinage. Julana lui propose de l'épouser à son retour, et pour se l'attacher lui offre de l'argent. Dominique refuse encore, et lui demande d'abandonner tout projet. Julana est ulcérée, et profite de la nuit pour glisser en cachette une bourse d'or dans les affaires de Dominique. Le lendemain les pèlerins repartent et arrivent à Léon.

Julana va se plaindre aux juges Carpio et Rigo du vol de sa bourse, et accuse Dominique. Carpio et Rigo rattrapent les pèlerins et conduisent l'accusé à Valladolid, car ils ont trouvé sur lui la bourse volée. Dominique nie tout vol; ses parents sont effondrés. Il est mis au cachot et jugé. Il clame son innocence et dénonce la tromperie de Julana. Celle-ci au contraire maintient ses accusations. Dominique est condamné à la pendaison sous huit jours. Son père demande une faveur: il voudrait pouvoir accomplir son pèlerinage dans l'espoir d'un miracle, et demande qu'on attende son retour pour l'exécution. Un délai de 10 jours lui est accordé. Dominique prie ses parents d'agir comme s'il était avec eux lorsqu'ils donnent l'aumône, et s'engage à ne pas boire ni manger jusqu'à leur retour. On le met en prison.

Aaron et Teude à Compostelle implorent St Jacques, et prennent le chemin du

(26) Au sujet de la datation, la seule indication des mss. est celle fournie hors texte dans les entêtes où l'on fixe le couronnement en l'an 800 (le jour de Noël précise Bassagaix). La datation —exacte— ne semble pas provenir donc d'un de ces récits.

retour. Ils rencontrent deux pauvres, et leur font l'aumône puis se reposent à l'ombre d'un arbre.

Dominique doit être pendu. Le bourreau l'amène; il accepte le sacrifice, confesse ses fautes, pardonne à Julana. Il est pendu sans revoir ses parents.

Rigo, Carpio et le bourreau font un repas, et doivent manger une poularde et un poulet qu'un cuisinier leur apporte rotis. Ce dernier prétend avoir remarqué une éclipse du soleil, et un vol de colombes sur la montagne où fut pendu Dominique, colombes qui se posèrent ensuite sur un nuage.

Teude veut rentrer, car Dominique est certainement pendu depuis trois jours. Ils vont à la potence et Dominique les regarde; leur parle même, leur demandant de dire ce qu'ils ont vu aux juges. Ainsi font Teude et Aaron. Les juges ne les croient pas: autant nous dire leur répond le juge Carpio qui s'apprête à manger, que ce poulet et cette poularde rotis sont vivants... A ce moment là les deux volailles se mettent à «chanter» dans le plat. Le miracle est patent et les juges décident d'aller voir le pendu. Ils le trouvent vivant, le font descendre de la potence. Dominique prononce quelques paroles pieuses et meurt.

L'Evêque, averti du miracle, vient pour procéder à l'enterrement du saint; on chante un cantique.

La poule et le coq sont mis dans une cage et deviendront les témoins du miracle.

Julana est condamnée à mort par l'Evêque Théodomir: elle sera trainée à la queue d'un cheval et brûlée vive. Julana implore le pardon, et tire les leçons de son aventure. Elle est trainée à terre, et brûlée.

Il existe une variante de ce miracle dans *St Jacques* que l'on trouvera en annexe II. Il est peu probable qu'il s'agisse d'une même version avec variantes de copie, car il n'y a pas un seul vers qui soit commun, et si la matière demeure identique, on trouve quelques écarts sur des points de détails:

— Le père (Alexis) ne voudrait pas que Dominique les accompagne et celui-ci doit insister. La mère (Christina) décide que oui.

— Il ne s'agit pas de pèlerins souletins comme chez Bassagaix, mais ils traversent le Pays Basque (par St Jean de Luz) et font quelques remarques sur la difficulté de langue.

— L'amoureuse déçue n'est pas seule à l'hôtel, mais avec ses père et mère. Sa déclaration est plus réfléchie mais toute aussi brutale, puisqu'elle veut passer la nuit avec Dominique.

— Les parents n'assistent pas au procès.

— Il y a un prêtre pour assister le condamné innocent avant la pendaison; il joue ensuite le rôle de l'évêque de la version Bassagaix.

— La délatrice est pendue et non brûlée.

Cet épisode est contenu dans la *Légende dorée* dans le chapitre sur St Jacques le Majeur. J. de Voragine l'a lui même probablement tiré du *Miroir Historial* (Liv. xxvii).

Il n'est pas sûr néanmoins que ce soit la source directe de la pastorale où la version donnée est plus riche: Voragine ne mentionne pas la raison du vol, ne parle pas du miracle du coq (Voir chanson plus loin).

Le Pays Basque a été très influencé par le pèlerinage de Compostelle, non seulement en raison du passage des pèlerins, mais aussi par une participation effective des basques à ce pèlerinage²⁷. Le BMB ainsi publié en 1966 (2e trim.)

(27) R. Poupel donne divers actes de «décès» de bas-navarrais décédés sur le chemin du

un fac-similé d'un manuscrit de chansons et routier basques de 1809 provenant de Soule²⁸. L'abbé C. Daux (1899) avait déjà publié un bref couplet d'une autre chanson de pèlerin en basque.

Il est probable que ce miracle fort célèbre a connu de multiples versions, et c'est de l'une d'entre elles que les pastoraux ont certainement tiré leur version (mss. *Charlemagne* et *St Jacques*).

Il reste cependant un fait intéressant: bien que les deux textes soient étrangers l'un à l'autre dans leur forme, la manière de les représenter est pratiquement identique par delà les écarts relevés. On pourrait concevoir qu'à partir d'un récit de prose identique, il devrait y avoir des expressions très voisines dans les versets, or ce n'est guère le cas, alors même que les pastoraux parviennent à une mise en forme théâtrale très proche et pratiquement parallèle²⁹.

On pourrait songer à une reprise d'une pastorale en français ou béarnais, mais là aussi la traduction du même texte laisserait des traces plus nettes (correspondance directe de versets).

Ce fait me paraît important car nous avons ainsi à le cas rare d'un même récit mis en scène dans deux pastorales de façon séparée, ce qui est un élément important pour voir quel type d'adaptation réalisaient les pastoraux. On examinera la question de façon détaillée dans le chapitre suivant.

Parmi les diverses chansons de pèlerins publiés (les rares chants basques connus en sont des adaptations) on en trouve deux qui de façon plus ou moins directe rappellent notre miracle du pendu, et pour les deux on en connaît des variantes différentes: Ces textes ont été publiés pour certains par Daranatz (1927: II, 23 et suiv.) d'autres par C. Daux (1899).

Les chansons de Daranatz proviennent d'une publication de Toulouse (S. D. mais datant du 18e s.); celles de C. Daux d'un manuel de la bibliothèque de Troyes (Vve Oudot. 1718).

— La première chanson est dite «la grande chanson des pèlerins»; il en existe deux versions dans chacun des opuscules, soit en tout quatre. Deux des strophes de ce texte qui est une espèce d'itinéraire, font directement allusion à notre «miracle». On donnera ici le texte des deux chansons publiées par C. Daux, correspondant à la publication de Troyes.

1ère grande chanson — 1ère version

(Str. 5)

Quand nous fûmes à Bayonne,
Loin du pays
Nous fallut changer nos couronnes
En fleurs de lys
C'était pour passer le pays
De la Biscaye,
C'était un pays rude à passer
Qui n'entend le Langage.

retour. Il souligne comment les pèlerins étrangers étaient accueillis chez des particuliers en Pays Basque.

(28) Ce mss., indique Haritschelhar 1966, correspond à celui que le D. A. Irigaray évoque dans un article du *Diario de Navarra* du 11 avril 1965 et qu'il attribue à un certain Barrenquy de Barcus.

(29) La principale différence étant que les parents n'assistent pas au procès dans *St Jacques*.

2ème grande chanson

(Str. 6)

Changer fallut nos gros blancs
 Quand nous fûmes dans Bayonne
 Nos quarts écus qu'on nomme Francs,
 avec notre monnaie en somme,
 semblablement notre couronne,
 C'est pour la Biscaye passer,
 Où il y a d'étrange monde
 On ne les entend pas parler.

(Str. 9)

Quand nous fûmes à Saint Dominique
 Hélas! mon Dieu,
 Nous entrâmes dedans l'église
 Pour prier Dieu;
 Le miracle du pèlerin,
 Par notre adresse
 Avons ouï le coq chanter
 Dont nous fûmes bien aisé.

(Str. 11)

Ah! que nous fûmes joyeux
 Quand nous fûmes à St Dominique
 En entendant le coq chanter,
 Et aussi la blanche géline;
 Nous sommes allés à la justice,
 Où resta trente six jours l'enfant
 Que son père trouva en vie
 De St Jacques en revenant.

On reconnaîtra quatre éléments du récit de la pastorale:

- le passage au Pays Basque (par le chemin côtier)³⁰,
- le changement de monnaie,
- «l'étrangeté» de la langue.

La seconde chanson correspond exactement au récit du «miracle du pendu». J'en donne ici la version du recueil de Troyes.

1	2
<p>Au nom du Seigneur souverain Secourés ces deux Pélerins, L'entreprise et le bon Voyage; Ayant fait voeu dévotement, D'aller à Saint-Jacques le Grand, Se sont montrés prudens et sages.</p>	<p>Ces chastes Pélerins François Tous deux se promirent la foi De vivre et mourir l'un pour l'autre Dans toute adversité, Qui viendrait l'un à l'autre En leur nécessité.</p>

(30) Le chemin côtier par St Jean de Luz et Irun fut secondaire au départ, mais très fréquenté également par la suite. Dans le routier publié dans le recueil de chansons de Toulouse on a: *Bordeaux (...), Saint Vincent (...), Bayonne, St Jean de Luz, Ste Marin de Hurin (sic), Harneni (sic), Ville-neuve, Toulouzette, Segure*, etc. Cette voie est déjà indiquée dans *Nouvelle guide des chemins* (Paris, Bonfons, 1583).

3

Quand ils furent sur le chemin,
L'entretien de ces Pèlerins,
Était des paroles très saintes,
Des vies de saints par amour;
Ils s'entretenaient chaque jour,
Leurs âmes à Dieu étant sans feintes.

4

L'un dit qu'il avait [des] Parens
Sur le grand chemin passant,
Il supplia son Camarade
De le suivre jusqu'au logis
De ses parens et ses amis,
Qu'il lui en ferait le semblable.

5

Le pauvre pèlerin honteux
N'ayant pas connaissance d'eux,
Fort humblement le remerçia;
Son compagnon voyant cela,
Le conduisit tout d'un même pas
Dans une bonne hotellerie.

6

Incontinent qu'il fut arrivé
Très doucement il a posé
Son Bourdon derrière la porte
Puis il demanda à souper
Afin de s'aller reposer,
Ainsi que l'Histoire rapporte.

7

Il avait quantité d'argent,
L'Hôte du logis très méchant,
Comme une perfide singulier,
Sa femme étant avec lui,
Tout doucement sur le minuit,
Le Pèlerin ils égorgèrent.

8

Le lendemain de bon matin,
Son camarade pour le certain,
Demanda en l'hotellerie,
Mon camarade est-il parti?
L'hôte lui répond qu'oui,
Il est bien loin je certifie.

9

Mais il aperçut le Bourdon
Et le sac de son Compagnon,
Pareillement une Gondole:
Le Pèlerin en grand souci,
Vos discours ne sont que frivoles,
Dit, mon camarade est ici.

10

Pour en mieux scavoir la raison,
Il les fit mettre en prison
Le maître et la maîtresse:
La servante tout soudain
Le confessa à pur et à plein,
Ayant le coeur plein de tristesse.

11

Ils furent d'abord condamnés
D'être pendus et étranglés,
Ayant fait amende honorable,
La servante pour le certain
En sortis sans lui rien faire
Du meurtre n'étant [pas] coupable.

12

Ce pèlerin de Dieu aimé,
Son compagnon fit embaumer,
Et le fit mettre en une bière,
Et le porta légèrement
Jusqu'à Saint-Jacques le Grand,
D'un amour très particulier.

13

Étant à S. Jacques arrivé,
Tout doucement l'a posé,
Et fit célébrer une messe:
En sortant de ce lieu sacré,
Une ombre le vint embrasser,
Avec grand amour et tendresse.

14

Une voix lui dit doucement,
Tu m'as retiré du tourment,
Mon camarade fidèle
Tu as fait le voyage pour moi,
Et je vais prier pour toi
Jésus dans la gloire éternelle.

15

Nous prions Dieu dévotement
Et Monsieur S. Jacques le Grand,
Qu'un jour avec les Archanges
Nous puissions chanter hautement
Et crier tous ensemblément:
Vive Jésus, le Roy des Anges.

Comme on le voit cette version chantée du miracle diffère sensiblement de celle de la pastorale et même de celle de J. De Voragine (l'autre chanson du recueil de Toulouse n'en est qu'une variante quasi-identique).

Il est un point singulier: c'est à la strophe 9 qu'il est fait mention d'une «gondole» («gandole» dans la version de Toulouse), ce qui correspond exactement à la «gondola» du V. 1378° de Bassagaix et du V. 68 de *St Jacques*. Autrement, ils parlent toujours d'une «bourse».

Quoqu'il en soit on pouvait se demander si un pastoralier n'avait pas en quelque sorte brodé autour du miracle (ce qui excluait qu'il puisse s'agir de deux versions séparées). Mais Daranatz (1927: II, 38) fait part d'une légende accréditée par les pèlerins au sujet d'un tel miracle (il ne cite malheureusement pas sa source) et dans laquelle d'autres éléments de la version de nos mss apparaissent. De plus, et cela prouve qu'il s'agit là d'une version ancienne, il existe un mystère provençal du xv siècle —*Ludus sancti Jacobi*— qui reprend ce récit avec tous ces éléments.

C'est un fragment de 705 vers —17 personnages—, trouvé à Manosque en 1855 et édité en 1868 à Marseille (Petit de Julleville 1880; *Histoire Littéraire de la France*, xxiv, p. 137). Le mss. est donc incomplet mais comprend le prologue, ce qui permet d'avoir un résumé de l'histoire, laquelle correspond à celle de nos mss. pour tout ce qui concerne l'intrigue amoureuse: il s'agit également d'une famille père, mère, fils; à l'hôtellerie, Béatrix la servante (et non la fille), devient amoureuse du jeune homme: «En jort de mon vivant. / Ieu non vi un tal enfant / Pues es vermel como es la roso»... La malheureuse finira brûlée, comme dans le mss. Bassagaix, et non pendue.

Il est à noter que c'est le seul élément de toute la pastorale qui existe dans les mystères français (en l'occurrence plutôt provençal) qui ont été répertoriés. Les aventures de Charlemagne n'ont laissé des traces dans le théâtre ancien que dans les mystères bretons. Il existe en effet six mss. du mystère breton sur Charlemagne à la Bibliothèque nationale, d'autres également sur les quatre fils Aymon³¹.

Conclusion du Chapitre

La pastorale *Charlemagne* s'inspire de façon générale du *Roman des Conquestes*..., mais le pastoralier ne suit pas le récit du roman dans l'ordre de ce dernier, et de plus il fait intervenir des éléments extérieurs dont certains empruntés à d'autres pastorales: *St Jacques* (luttés de Ramire et Alphonse), personnages des *Quatre fils Aymon*, épisode de la fuite des chrétiens prisonniers grâce à la fille du Roi sarrasin emprunté à *Roland*, probablement aussi d'autres éléments tirés d'autres histoires de Charlemagne: mariage, personnage de Hunolt...

Il est fort peu probable que l'on ait là un premier texte, les traces de contamination sont trop visibles. De plus on peut s'interroger sur la signification des versets 1569°-1570° du prologue du mss. Bassagaix où celui-ci indique que faute de temps il n'a pas été possible de mettre en scène l'épisode de la bataille de Roncevaux.

Ce dernier épisode figurant dans *Roland*, et la pastorale ayant par ailleurs emprunté d'autres éléments à cette pièce, on peut s'interroger sur le fait de savoir si *Roland* et *Charlemagne* ne formaient pas une seule pièce dans une version

(31) BN: Celtiques et basque N.° 32, 33, 50, 56, 98, 1961. Voir le Braz, *Le théâtre breton*, v. 325, *Revue Celtique*, Paris. t. xi, pp. 389-483.

antérieure. Le principal argument en faveur de cette hypothèse est constitué par l'identité des sources majeures que l'on perçoit nettement nous croyons l'avoir montré, malgré les ajouts et les altérations de *Charlemagne*. Par ailleurs, il y a la mention qui figure en entête de l'épilogue du mss. Bassagaix, où l'on lit «Premier dernier prologue» (le «premier» est avec une surcharge D sur P à l'initiale ce qui rend la lecture un peu douteuse néanmoins). Le copiste a-t-il mécaniquement recopié ce qui sur une autre version était mentionné, et qui correspondait alors à une réalité, à savoir qu'il y avait un «premier épilogue», autrement dit que la pastorale était représentée sur deux jours? ³². Car évidemment la totalisation de toutes ces aventures imposait deux représentations.

A vrai dire rien ne l'indique de façon précise, et l'on saurait avoir la même certitude que pour *Hélène de Constantinople*. Dans le cas de cette pastorale il n'existe pas de mss. (non reconstruit) comportant le texte dans sa totalité, mais notamment grâce à l'épilogue du mss. 36 de Bordeaux (Léon 1909: 328-333), la chose apparaît certaine.

Les contre-arguments sont pourtant sérieux. En principe dans les pastorales les personnages principaux chrétiens restent les mêmes: or certains des principaux personnages chrétiens de *Roland* sont absents de *Charlemagne*: Guy de Bourgogne, Beudoin, Thierry, Naymes. Autre problème: si l'on trouve dans *Charlemagne* des contaminations provenant de *Roland*, l'inverse n'est pas vrai.

S'il fallait néanmoins fallait admettre une telle hypothèse cela impliquerait que *Roland* est une version abrégée mais peu modifiée, et que *Charlemagne*, à l'inverse soit une version complémentaire *remaniée* et *contaminée* postérieurement de l'autre partie. Ceci aurait l'avantage d'expliquer la confusion dans la désignation des deux pastorales appelées indifféremment *Les douze pairs de France* ou *Charlemagne*.

La version première suivait probablement l'ordre de la source: couronnement, guerres d'Italie (Charlemagne), expédition d'orient (Roland), guerres contre Aygalon et autres guerres d'Espagne (abrégées); Roncevaux (Roland). Ne figuraient donc pas les guerres d'Espagne dans leur forme actuelle dans *Charlemagne* (où la contamination de *St Jacques* est patente), le couronnement comme empereur, le «miracle du pendu». L'élaboration de *Charlemagne* serait donc assez tardive, et probablement faite à un moment où l'unité du récit n'était plus perçue, d'où les épisodes repris de *Roland*, les emprunts à *St Jacques* qui se justifiaient par l'existence d'une tradition commune, et l'introduction d'autres éléments à partir d'une autre source (probablement un ouvrage d'histoire): mariage, couronnement, ayant aussi servi à enrichir les épisodes tirés du roman de chevalerie (surtout pour les guerres d'Italie: personnages d'Hunolt, Aldegisa.

En tout état de cause, la «régionalisation» du thème dans les premières guerres apparaît comme un apport personnel du pastoralier. En fait cette régionalisation se limite à la désignation des lieux de bataille supposés en Pays Basque et à la valorisation différente du rôle d'Aygalon qui se substitue à un Prince de Navarre non dénommé, ou autrement, dans le roman (pour la première expédition en Navarre).

Reste un second problème lié d'ailleurs au précédent. A plusieurs reprises on a noté que la pastorale semblait mieux suivre la version castillane du roman que la version française. Or —et c'est un point qui conforte l'hypothèse précédente— c'est

(32) Le terme de «dernier prologue» apparaît souvent dans les pastorales pour désigner l'épilogue. (Voir par ex. Mss. d'Ordriac de *Ste Hélène*).

exactement la même chose pour *Roland* ainsi que l'a montré Saroihandy (1927: 13-16). L'idée qu'un texte espagnol ait pu servir de base à l'élaboration de la pastorale n'est pas à exclure a priori, et il en est ainsi probablement d'autres pastorales telle celle de *St Jean de Guérin* (Hérelle 1921c: 10). On a d'ailleurs la preuve d'une contamination des textes espagnols avec le personnage de *Carpio*, espèce d'anti-Roland fort célèbre dans les romances, et qui apparaît dans notre pastorale (même s'il y est sarrasin, ce qui bien sûr va à l'encontre de la tradition espagnole)³³.

Il faudrait cependant vérifier un point avant de tirer une conclusion définitive: la version castillane étant une traduction, il est possible qu'il y ait eu des versions françaises du roman qui fournissaient les mêmes données que celles de la version espagnole. Cependant il faut noter que si, comme tout l'indique, ce *Charlemagne* et ce *Roland* ne furent pas établis avant le 18^e s., il y a de bonnes chances que l'ouvrage que nous avons utilisé dans cette étude (Troyes. Vve Oudot, 1730) ait pu en constituer la source.

LA THEATRISATION DU RECIT

Les pastorales souletines, comme les mystères bretons, sont des histoires représentées. Pas à pas elles suivent le cours d'un récit en l'adaptant à un mode de représentation qui a un certain nombre de contraintes strictes.

Si ce principe demeure constant dans le répertoire traditionnel, il importe dès l'abord de préciser que l'on n'est pas, en ce qui concerne la «mise en théâtre» du récit, devant une procédure homogène. Bien que le matériel subsistant du répertoire traditionnel couvre une période relativement brève, on constate une nette évolution dans la manière dont les pastoraliers effectuaient leur travail d'adaptation, et il convient de préciser comment l'on situe *Charlemagne* dans cette évolution.

Charlemagne offre un exemple représentatif des pastorales traditionnelles dans leur dernière phase, et à cet égard préfigure le type de théâtre qui va s'imposer, avec encore de profondes modifications, au cours du xx^e s.

C'est donc une pastorale moderne de ce point de vue; elle illustre le triomphe d'une certaine forme de théâtre sur le récit, car c'est à cela finalement que l'on peut résumer l'évolution de la pastorale entre le 18^e et le 19^e s.

Il faut néanmoins préciser ce que l'on entend par théâtre. Il ne s'agit pas de prendre le terme dans son sens classique: l'évolution signalée ne tend pas vers une mise en valeur de la psychologie des personnages, ni vers une introduction de règles permettant d'assurer la vraisemblance ou l'homogénéité du théâtre. Au contraire serions-nous tenté de dire. Le vieux théâtre traditionnel était à certains égards plus proche du théâtre classique à ses débuts, que celui qui s'est imposé peu à peu, sans doute après l'introduction d'une nouvelle thématique où l'élément guerrier primait.

Il en était plus proche en ce que le récit, l'histoire, prenait le pas sur sa mise en théâtre. Certes auparavant déjà ce second élément avait ses exigences et les artifices de mise en scène (supplices, miracles, etc...), jouaient un rôle très important. Pourtant, en examinant des pastorales telles que *Saint Julien* ou *St Jean Baptiste*, on voit comment ces artifices demeurent soumis à la contrainte de la représen-

(33) La résistance à la légende carolingienne en Espagne dans la littérature espagnole est apparue très tôt. Elle devait se manifester par l'apparition d'un autre «libérateur»: Bernardo del Carpio.

tation du récit, lequel reste l'élément dominant, car les pastoraliers n'avaient pas eux la possibilité de recourir à l'extraordinaire machinerie qui au 15^e s. faisait de la représentation des mystères dans les villes un spectacle grandiose.

Avec de nouvelles pastorales —et encore de façon plus nette avec la reprise d'anciennes pièces du vieux répertoire— on se rend compte que peu à peu l'histoire représentée devient le prétexte, le support, d'un jeu théâtral de plus en plus codifié, et prenant une importance grandissante. *Charlemagne* illustre cette dernière tendance.

Pour les pastoraliers du 19^e s., le problème majeur est de parvenir à adapter le récit à une mise en scène dont les contraintes deviennent de plus en plus fortes. C'est la raison pour laquelle on trouve tant de mss. où à côté d'une histoire hagiographique, le pastoralier intègre des épisodes —le plus souvent guerriers— ne présentant guère de liens avec le récit primitif représenté. C'est le cas par exemple de *L'enfant prodigue*, ou de *St Etienne*.

Ainsi la pastorale est devenue l'occasion non plus tant de «raconter» par un tableau vivant une histoire, mais de réaliser un jeu théâtral ayant des tableaux pré-établis auxquels on n'hésite pas à juxtaposer des récits complètement étrangers. Il s'agit d'abord d'introduire les éléments des divers jeux qui —de fait— sont devenus primordiaux: batailles, sièges, grandes cérémonies religieuses tels baptêmes, mariages, enterrements, etc...

Cette espèce de figement par codification de la mise en scène, contrairement à ce que l'on pourrait croire, semble un phénomène tardif qui va sans cesse s'accroissant surtout pour les batailles. Il se poursuivra même au 20^e s. Par exemple, les instituteurs actuels ou les pastoraliers modernes comme Etxahun son persuadés qu'il ne saurait y avoir de «bonnes» ou «vraies» pastorales sans la scène de l'arrivée de moutons sur les planches, alors qu'il s'agit là d'une tradition récente datant de ce siècle. Lorsqu'ils établissent leur pastorale, ils font en sorte, de manière ou d'une autre, de pouvoir réaliser un tel jeu, même si en réalité l'histoire ne le nécessite pas¹. On voit là, selon moi, l'illustration parfaite du processus qu'a connu la pastorale au cours des deux derniers siècles car ce qui est vrai pour les scènes de bergers, l'est tout autant pour les batailles (aujourd'hui «obligatoires»); dans le vieux répertoire nombre de pastorales n'avaient pas de scènes de bataille; même chose pour les autres éléments tels que baptêmes, enterrements, mariages, etc... qui n'apparaissent alors que lorsqu'ils étaient dans le récit, beaucoup moins fréquemment que les miracles de toutes sortes (apparitions, résurrections, etc...) et que les supplices (très variés eux aussi), éléments qui fournissaient la matière de ces histoires.

Cette mise au point me paraissait nécessaire. D'une part, pour relativiser une croyance qui tendrait à faire des pastorales un type de théâtre dont les règles ont été fixées une fois pour toutes de façon stricte. D'autre part, parce qu'il était nécessaire de situer la pastorale objet de cette étude dans cette évolution, dont au demeurant elle constitue un exemple caractéristique.

G. Hérelle ne lisant pas le basque n'a pu mettre en valeur les différences entre les différents mss., et sa description de façon générale a été effectuée à partir des spectacles qu'il avait pu lui-même voir et dans lesquels l'évolution signalée était ache-

(1) Dans le répertoire ancien les scènes avec des moutons sont rares, il y en a dans *Abraham* et *St Eustache*. Parfois, comme dans *Charlemagne* il y avait d'autres animaux: «ânes», «chevaux», ou «chiens» (paiement de tributs). Il faudrait y ajouter les scènes où des bêtes féroces sont «feintes»: lions, ours, etc...

vée. Elle se lit cependant en filigrane à travers ses études; par exemple tous les miracles, supplices, apparitions qui figurent dans le répertoire ancien sont peu décrits, car déjà ce répertoire est tombé en désuétude: «les pastorales hagiographiques ne se jouent plus guère, et nous n'avons jamais assisté à la représentation scénique d'un martyr. Aussi nous ne pouvons dire comment un tel épisode s'exécute sur le théâtre souletin» (Hérelle 1922: 296). A l'inverse certains jeux dont la codification est fixée, et qui sont devenus quasi-systématiques, sont l'objet de descriptions précises: interventions angéliques, batailles...

La pastorale *Charlemagne*, comme nous l'avons indiqué, représente un cas exemplaire de pastorale «moderne» où le rite de certains jeux prend le pas sur le récit. En fait, on trouve dans nos mss. une illustration de ce qu'était le théâtre antérieur: il s'agit de la représentation du miracle du pendu de *St Jacques* où la primauté de l'histoire sur le jeu théâtral est encore nettement perceptible.

Lorsque l'on considère l'ensemble de la pastorale, dans son corpus commun, on est frappé immédiatement par certains éléments:

— absence d'unité; — nombre de batailles; — nombre de cérémonies.

Il convient d'examiner les trois points:

— *Absence d'unité. Charlemagne* —sauf pour le miracle du pendu— présente par rapport à d'autres mss. une relative homogénéité puisque, malgré tout, on ne quitte pas le personnage. On ne trouve donc pas de mélanges tel par exemple celui de *St Julien* où à l'histoire du saint est jointe un épisode de *Clovis*² qui lui est complètement étranger. La chose s'explique d'autant mieux que *Charlemagne* est en soi un thème qui permet de donner libre cours à la représentation des grands tableaux, guerriers notamment.

L'absence d'unité —par rapport aux fameuses règles du théâtre classique— est une donnée constante à travers tout le théâtre populaire issu du Moyen-Age. Cette apparente anarchie ne porte pas à conséquence pour les unités de temps et de lieu, puisque le théâtre traditionnel a toujours trouvé des solutions remarquables permettant de dépasser ces questions: décors ambulants, mansions dans les mystères, organisation réglementée des entrées sur scène pour le théâtre souletin³.

En ce qui concerne l'unité d'action la chose est plus délicate, tout du moins pour le répertoire que nous connaissons. En fait le plus souvent on représente une «vie» —ce qui est une donnée dans l'ancien théâtre, où l'on trouve aussi néanmoins quelques histoires: l'enfant prodige, la nativité, etc... L'unité d'action en fait dans

(2) J. Vinson, nous l'avons dit, n'avait pas publié cette partie qu'il considérait étrangère. En fait si le pastoralier l'avait introduite c'était qu'il en ressentait la nécessité. En raison de l'évolution signalée précisément: *St Julien* n'a pas un seul épisode guerrier, et le pastoralier sentait un manque qu'il s'efforçait de combler, *au détriment même du récit*, qui perdait toute homogénéité.

(3) Le théâtre souletin traditionnel utilise parfois —rarement— le décor simultané. Il est probable que dans le passé la chose était plus fréquente puisque l'on a conservé la trace de représentations ayant deux scènes, *Abraham* (mss. 135, Musée Basque) où les turcs «vont au petit théâtre». Ce «petit théâtre» a existé aussi dans le théâtre breton, ainsi que l'atteste Fremenville (1837: 166). Il est possible qu'il correspondait à ce qui est devenu la loge des musiciens dans la pastorale souletine, car selon une didascalie d'un mss. il est dit que le petit théâtre sera le plus haut. (Le Braz, *Théâtre celtique*, p. 475). Au Pays Basque ce second théâtre était placé sur le côté, et semblait être avant le pays des infidèles, (*St Jean Baptiste*, Musée Basque).

ce cas consiste à avoir un protagoniste principal, le «sujet»; en aucune manière les aventures qu'il connaît n'ont à avoir entre elles des rapports directs. *Charlemagne* respecte bien cette tradition.

Reste l'unité de genre. Dans le vieux répertoire, on introduit en dehors des sataneries des sous-épisodes qui n'ont qu'un lien très vague avec le thème principal, et qui sont souvent burlesques. Le pastoralier invente alors des scènes à caractère comique destinées à raviver l'intérêt du spectateur. Ce genre de piécettes souvent brèves, parfois savoureuses, d'autres fois grossières, se rencontrent très fréquemment dans les mss. Dans *St Jacques* c'est la querelle des artisans devant construire la cathédrale; dans *St Julien*, la scène du mendiant qui après avoir reçu l'aumône nous fait part des projets quant à l'usage de l'agent récolté; dans *Abraham*, c'est la querelle des bergers pour un pâturage... Dans *Charlemagne* —pastorale bien sérieuse— il n'y a à l'inverse aucune scène de ce genre, seul Satan est chargé de prononcer quelques saillies comiques mais bien sages malgré tout. L'unité de genre y est assez bien maintenue, et en cela cette pastorale va à l'encontre du répertoire le plus ancien qui n'hésite pas à associer —comme dans les mystères— les jeux les plus «déplacés», à une histoire on ne peut plus tragique et édifiante⁴.

Les caractéristiques majeures de la pastorale moderne comparativement au répertoire plus ancien sont les suivantes:

- maintien de l'absence d'unité d'action, on suit divers épisodes de la vie du «sujet»;
- maintien de l'absence d'unité de lieu et de temps, la seule contrainte étant la chronologie⁵;
- unité de genre beaucoup mieux préservée, les satans étant pratiquement les seuls à fournir un divertissement comique;
- mise en scène de tableaux pré-établis: mariages, baptême, couronnement et surtout batailles.
- moindre part des représentations de miracles, et des suplices, scènes qui n'ont pas été «codifiées».

Ce sont ces éléments que l'on voudrait ici analyser tout spécialement.

La représentation des divers éléments du récit. (base mss. Saffores).

— *Comment Charlemagne devient roi de France* (V.1-57).

L'exposition du problème de la succession du roi Pépin est faite par son épouse, et l'on passe immédiatement à «l'élection». Tout cela est fait en 15 versets.

La scène du couronnement avec ses à-côtés (adieu des deux frères souverains, nominations, prestations de serment) prend le reste de ce premier épisode.

(4) Par exemple, la scène de lavement dans *St Julien*, où le soulagement de Marcien en proie à des ennuis digestifs est ainsi représentée: *Joun triate Bazterilla Eta Eçar aitcinin gentelibat Eta chiringaz haren cantkhoun artetiq genter bux houra.*

(5) Les premières tentatives de rupture de la chronologie sont très tardives. Il faut attendre 1978 avec la pastorale Ibañeta de J. Casenave, dans laquelle il y a des retours en arrière. Dans la tradition la simultanéité de deux actions en des lieux différents est en principe l'occasion d'un double jeu avec parfois utilisation doublée de la scène, voire de la loge des musiciens (*Roland*).

Il s'agit en quelque sorte de l'introduction à la future guerre contre Aygalon. Dès le début de la pastorale on fait intervenir un élément spectaculaire: le couronnement. Toutefois le pastoralier n'insiste pas trop: pas de chant, pas de cérémonie avec repas, et intervention de grands personnages extérieurs. On est encore au début de la représentation, et le pastoralier se rattrapera plus tard avec le sacre de Charlemagne comme empereur.

— *Mariage de Charlemagne* (V.58-226).

Cet épisode est visiblement plaqué dans le récit constitué sinon d'éléments guerriers. On se rappellera qu'il est extérieur à la source principale de celui-ci, et sa raison d'être semble bien de pouvoir donner lieu au jeu particulier du mariage, enrichi en l'occurrence de deux autres éléments: — l'intervention du Pape; — la conversion et le baptême de la future reine.

La représentation des mouvements (voyage d'Olivier en Lombardie; venue de la princesse lombarde à Paris; voyage de Roland à Rome, venue du Pape à Paris) illustre de façon exemplaire la technique de mise en scène des pastorales, où c'est le mouvement des entrées et des sorties qui définit le lieu où se passe l'action. Nul besoin de changement de décor, une procédure à la fois très économique et très efficace permet de régler la question de la rupture des unités de temps et de lieu.

La scène de la conversion est caractéristique. Une importance particulière lui est accordée (V. 151 à V. 195); elle est essentiellement composée par la leçon de catéchisme du Pape. Il s'agit là d'une reprise des jeux du vieux répertoire, mais si la mise en scène est exceptionnelle — tout le monde est à genoux sauf le Pape —, on sent déjà un recul par rapport à d'autres pièces. Par exemple dans *St Julien*, le discours prosélyte de Celse pour convertir sa mère est constitué de 50 versets dits successivement, celui de Julien à son père pour l'assurer de son obéissance et de sa volonté de se consacrer à Dieu, de 36 versets. L'intervention du Saint Père dans *Charlemagne* demeure cependant très importante: 27 versets (V. 158-185) successifs constituent la leçon de catéchisme auxquels il faudrait encore ajouter les V. 152 à 157 qui sont eux dialogués. On remarquera que l'instruction religieuse est principalement constituée d'une mise en garde contre les peines de l'Enfer, avec une insistance spéciale sur la description du triste sort des damnés (V. 170 et suiv.).

Le mariage proprement dit est totalement sacrifié à la mise en scène. Nulle parole tendre, les sentiments n'ont aucune place: il s'agit simplement de procéder à la cérémonie qui elle donne lieu à un jeu de scène: bénédiction du mariage par le Pape, échange des bagues, repas de noces et danses.

Dans le répertoire ancien l'amour n'a guère de place non plus. Lorsqu'il est mis en scène, soit il donne lieu à des propos fort sages — demandes en mariage très directes — accompagnées de quelques considérations bien pudiques (voir par exemple celles du roi Henry à Hélène dans *Hélène de Constantinople*, ou encore le mariage chaste de Julien dans *St Julien*), soit, sinon, à des jeux à caractère charivarique, où les sentiments n'ont guère de place non plus: il s'agit surtout de passer rapidement aux actes. C'est le cas, on le verra, dans le miracle du pendu; c'est aussi ainsi que les amours de Roland et Aude sont transposées dans *Roland*; les femmes y sont alors dépeintes comme très libres de moeurs et de propos. Il est significatif que parfois ces scènes soient écrites en rouge dans les cahiers, comme si elles étaient extérieures à la pastorale elle-même; d'autres fois le copiste inscrit en tête du passage «farce» (mss. Heguiaphal, *Roland*); voir, de même, *Ste Ursule*.

— *La répudiation de la Reine*. V.711-742.

Cet épisode est la suite du mariage et ne survient que comme un bref intermède entre les guerres contre Aygalon, et la seconde expédition d'Espagne.

J'avoue ne pas bien m'expliquer sa raison d'être car elle ne donne lieu à aucun jeu de scène particulier. Tout comme le mariage, c'est un épisode absent du roman des *Conquestes*... Sa fonction dans la pastorale semble être surtout de fournir un intermède entre les deux grandes guerres d'Espagne qui forment l'essentiel de la pastorale.

En général dans ces circonstances où il s'agit de divertir les spectateurs en rompant avec le fil de l'histoire, les pastoraux, nous l'avons dit, n'hésitent pas à intégrer des scènes burlesques: soit médicales (*St Julien*, *Ste Elisabeth*), soit avec un mendiant, soit avec des scènes de lutte entre personnages cocasses parfois tirés de la vie quotidienne (artisans dans *St Jacques* et *St Bertrand de Comminges*, bergers dans *Abraham*), soit aussi avec des scènes plus ou moins grivoises⁶. Mais précisément *Charlemagne* montre la nouvelle tendance à ne pas trop mélanger les genres, et le pastoralier s'est refusé à tourner cette scène de répudiation en jeu comique. La chose est d'autant plus remarquable que l'occasion était belle puisqu'il fallait bien justifier la répudiation par la mauvaise conduite de la reine, et que c'était la mère de Charlemagne qui était chargée de formuler les reproches. En outre on est alors à la moitié environ de la représentation et une scène un peu divertissante serait bienvenue... pourtant rien de tel; tout ce que Charlemagne reproche à son épouse est de ne pas respecter dimanches et fêtes... L'accusée, bien que s'estimant innocente, ne s'efforce en rien de résister. Il est vrai qu'elle n'a guère le choix puisque la seule alternative offerte est de «pourrir» au cachot (voir V. 725)! Pourtant la scène de la répudiation a avec les scènes burlesques traditionnelles un point commun: une volonté satirique. Ici il s'agit, comme fréquemment, d'une satire misogyne; elle est très peu appuyée et assez mal amenée: c'est surtout au V. 728 qu'elle apparaît: *Jstoria çabaretan / uqhen dit Jracourtu // Emastetan bacochaq / Eztiela behar fidatu*.

— *Les guerres contre Aygalon*. V. 230-708.

C'est l'épisode majeur de la pastorale. Il s'illustre le nouveau type de représentation qui s'impose avec l'adaptation de thèmes historiques. Durant près de 500 versets on assiste à une succession impressionnante de batailles. Si l'on fait exception de la scène où Hunolt vient proposer ses services à Aygalon, et de celle de l'hésitation d'Aygalon quant à sa conversion, tout cet épisode est uniquement constitué de combats. Il n'y a pratiquement aucune intrigue, mais la seule mise en théâtre des affrontements entre sarrasins et chrétiens. Tout est action. Les versets permettent de situer dans l'espace les batailles, ou les conditions de batailles: affrontements directs, encercllements, sièges, duel, etc... Mais la plupart d'entre eux sont surtout destinés à «préparer» le combat, lequel, lui, est représenté et non dit; il s'agit d'une succession de défis, menaces, propos injurieux qui sortent totalement du récit-source. Il n'y a plus de récit, mais la réalisation sur scène de tableaux guerriers.

Le pastoralier a transformé quelques lignes du roman dont il s'est inspiré, en

(6) On reconnaîtra tous les ingrédients des farces comiques. On trouve encore, comme dans celles-ci, des scènes où les hommes de loi sont tournés en dérision (les fossoyeurs de *Jean de Calais*).

une cascade de combats divers, s'efforçant pour éviter la monotonie de ne changer que les conditions des affrontements, et n'hésitant pas pour cela à reprendre des éléments d'autres pastorales: Renaud à Montauban avec Bayard, c'est bien sûr les *Quatre fils Aymon*; la sonnerie au cor de Renaud presque à bout et appelant à l'aide *Charlemagne*, la trahison de Hunolt, le combat d'Olivier et Ferragus, sont eux empruntés à *Roland*, comme nous l'avons vu.

Il serait fastidieux de reprendre les circonstances précises de chacun de ces jeux. En général le schéma est toujours le même:

- conseil tenu par le chef chrétien ou turc qui a l'initiative du combat: il demande à ses proches leur avis et teste leur courage;
- mise face à face des adversaires accompagnée de défis et menaces;
- bataille;
- conseil tenu par les chefs de l'un et/ou l'autre des camps quant au résultat, et à la suite à donner;
- l'issue finale; non des batailles mais de l'épisode, est soit la mort de l'adversaire, soit plus rarement sa conversion (ces dernières sont plutôt réservées aux personnages secondaires, et ne sont que des sous-épisodes; ici le fils et la fille d'Aygalon qui deviennent chrétiens).

Dans les guerres contre Aygalon on compte:

- V. 257-299. Siège de Montauban et mise en fuite des turcs.
- V. 338-379. Attaque de Renaud seul à Montauban. Mise en fuite des turcs.
- V. 380-428. Arrivée de Charlemagne au secours de Renaud. Mise en fuite des turcs.
- V. 429-446. Incendie de Bordeaux en représailles par Aygalon.
- V. 447-474. Poursuite d'Aygalon jusqu'au Pays Basque et défaite d'Aygalon.
- V. 475-551. Duel Ferragus-Olivier. Le premier est tué.
- V. 560-701. Siège de Pampelune. Miracle des murailles. Mort d'Aygalon.

L'ensemble de ces péripéties représente sur le plan de la mise en scène un nombre impressionnant de mouvements guerriers:

- Arrivée de l'extérieur à cheval: 3 (V. 284, 341, 360).
- Entrée dans une ville depuis la scène: 2 (V. 343, 629).
- Incendie: 1 (V. 445).
- Batailles: 24 (V. 289, 293, 296, 355, 356, 361, 372, 373, 422, 424, 425, 426, 457, 464, 470, 565, 579, 581, 586, 588, 635, + 3 pour le duel: V. 523, 528, 532).

Lorsque l'on sait que chacune de ces batailles donne lieu au petit ballet bien connu, on mesure à quelle extrémité conduit l'envahissement du théâtre par l'élément guerrier. Si la plupart de ces batailles ne présentent pas d'éléments originaux, il faut donner quelques précisions sur certaines d'entre elles.

— *Siège de l'extérieur.*

Il est illustré par le mouvement du V. 284. Les turcs arrivent à cheval devant la ville qu'ils comptent prendre. La scène est vide. Depuis le bas des planches ils défient les assiégés, et le combat a lieu ensuite sur la scène, les assiégés «sautant», les assiégeants montant sur le théâtre.

— *Siège depuis la scène.*

Il est illustré au V. 343 et 629. Les assiégeants sont sur scène et la ville assiégée est symbolisée par le tapis de fond de scène. L'entrée dans la ville est illustrée de la manière suivante: on casse les portes (la didascalie n'indique pas comment sont symbolisées celles-ci, probablement une table que l'on renverse comme au jeu du V. 629). Les assiégés —en l'occurrence Renaud seul— sortent à cheval: c'est-à-dire viennent de l'extérieur. Ainsi la scène devient-elle brusquement l'intérieur de la ville.

Le jeu du V. 629 est identique à une différence près: l'entrée des assiégés sur la scène se fait normalement par la porte qui leur est réservée. C'est probablement le jeu le plus courant.

— *Bataille d'encercllement.*

Elle est illustrée au V. 345. Renaud, seul à Montauban, est assiégé. Les sarrasins sont sur la scène, et veulent l'«encercler»: deux d'entre eux se «retirent». Renaud vient sur scène (en l'occurrence, nous l'avons vu, de l'extérieur, à cheval). A ce moment là les deux sarrasins sortent «par derrière» (c'est-à-dire certainement par la porte chrétienne); ainsi Renaud se trouve-t-il au milieu, encerclé. La didascalie correspondant à la bataille suivante où Renaud résiste à l'assaut de l'adversaire, traduit la situation: *batailla bi gaintitarat* (V. 355), c'est-à-dire qu'au lieu, comme dans les affrontements normaux (*bi colonatan*), que les deux rangées se suivent dans leur mouvement, l'une avançant, l'autre reculant, ici, toutes deux reculent et avancent en même temps, de façon symétrique.

— *L'incendie.*

C'est un procédé qui appartient au fonds traditionnel: on met le feu aux quatre coins de la scène. Le feu était semble-t-il souvent utilisé dans l'ancien théâtre et pas seulement pour les incendies. Hérelle ne le mentionne pas dans les accessoires, car sans doute il avait déjà disparu à la fin du 19^e s. Il y a une excellente illustration des usages de cet accessoire dans *St Julien* où il sert à symboliser:

- un message divin: *Soicie Ene alhabacq / Su bartan grabatu hitçac // ginouac Berarecq / pronontçatcen dutianacq* (p. 86).
- L'incendie d'une maison (p. 116) qui doit être effectivement consumée (didasc.: *Khen Etchia Erre denian*).
- Sacrifice d'une brebis brûlée (didasc.: *Suia phitz Eçar achouria*) (p. 126).
- A représenter un miracle (p. 177): des chrétiens martyrs sont destinés à être brûlés dans l'huile bouillante. On les met dans des barriques.

On allume le feu que miraculeusement des anges viennent éteindre
(*Gincouq Igorten gutu (...) Su Crudel borren / Berballa Erhaitera*).

- A consommer un martyr. Prefet est brûlé vif (p. 206).

— *Le miracle des murailles*. V. 629.

Il est symbolisé de la manière la plus simple. Charlemagne est sur scène devant les murs de la ville. Après sa prière à Dieu, les murailles (jusque là le tapis de fond de scène) sont supposées s'écrouler: on jette une table. Didascalie: *Eror ordian muru çatibat mahainbat ourthouq*.

Nous avons indiqué qu'en dehors de ces mouvements guerriers il n'y avait guère d'intrigue ni même véritablement d'histoire, hormis la trahison de Hunolt, et l'épisode de la conversion du fils et de la fille d'Aygalon.

— Pour le premier point encore faut-il préciser que la raison d'être de cet épisode est aussi théâtrale, son but final étant probablement de faire apparaître sur scène le tribut que reçoit Hunolt en récompense de sa forfaiture: c'est-à-dire «un million, cent mulets et cinq cents chiens». On reconnaîtra là l'ancêtre des scènes de bergers actuelles, mais avec ici des ânes et des chiens. Bien évidemment les chiffres donnés dans le texte sont purement symboliques. Par exemple au V. 321 c'est cent mulets que demande Hunolt, et c'est le chiffre qui figure dans la didascalie (*Ferragus retira gin milliou Diharurequi eta ehun mando bost ehun horequi*); or au V. 332 Ferragus parle non plus de cent mais de mille mulets. On verra la même chose se reproduire lors des guerres d'Espagne où le tribut versé par le roi chrétien Ramire aux sarrasins est de cent vierges parfois, cinquante d'autres fois.

— Pour le second épisode, celui de la conversion des enfants d'Aygalon, on trouve à l'inverse un jeu traditionnel de nature purement dramatique. C'est un point apparaissant dans de très nombreuses pastorales. Très fréquemment sont figurées en effet des scènes de cette sorte: le roi sarrasin reste intraitable et résolument hostile à la religion chrétienne, quel que soit le prix qu'il doit payer ou les miracles dont il est le témoin. A l'inverse parmi ses proches, on trouve toujours quelqu'un de plus sensible aux arguments chrétiens soit par conviction, soit le plus souvent comme ici par nécessité. C'était le cas de Théadosa dans la scène du mariage, ce sera le cas de Carpio dans les guerres d'Espagne, et celui d'Aldeguisa dans les guerres d'Italie.

Les scènes découlant de cette situation ont un caractère dramatique appuyé car elles mettent en présence le plus souvent, père et enfants ou mari et épouse, et les didascalies précisent généralement que les acteurs doivent — ce qui est assez rare — composer un peu leur rôle à ce moment-là; ici par exemple le fils et la fille sont dit être en pleurs (didasc. des V. 696 et 697).

La scène de la mort du roi turc, dans laquelle celui-ci maintient son intransigeance ne manque pas de grandeur. En général, dans ce répertoire guerrier, les rois turcs meurent assez glorieusement, tout autant que les martyrs chrétiens; c'est le cas d'Aygalon ici, ce sera la même chose pour Halihatàn à l'épisode suivant.

— *Les guerres d'Espagne*. V. 743-1201.

C'est le second gros épisode de la pastorale. Il est, nous l'avons vu, très contaminé par *St Jacques*, mais reste aussi une adaptation du roman des *Conquestes*...

Sur le plan de la mise en théâtre il se distingue du précédent en un point tout

spécialement: les apparitions miraculeuses de St Jacques et le caractère plus appuyé des autres miracles: épée fleurie; résurrection du général mort; défaite miraculeuse des turcs face à l'évêque; découverte du corps de St Jacques.

Dans l'ensemble cependant on remarque la même structure; d'abord une lutte entre sarrasins et chrétiens secondaires (Renaud au 1er épisode, ici Ramire et Alphonse) dans laquelle ces derniers ont le dessous; ensuite intervention victorieuse du «Saint» puis du «sujet» de la pastorale grâce à qui il est mis fin aux désordres païens. Le double emploi des «sauveurs» (Saint Jacques, puis Charlemagne) provient à l'évidence du mélange des sources.

De façon générale donc on a exactement la même composition et le jeu en découlant —sauf pour ce qui concerne les miracles et apparitions— est quasi-identique. On retrouve en effet les mêmes ingrédients:

— *batailles*: 21 (V. 790, 793, BNxx, 801, 870, 872, 880, 883, 978, 981, 986, 988, 996, 1004, 1056, 1064, 1136, 1148, 1152, 1155, 1156).

L'une de ces batailles (V. 981) se présente également sous forme d'encerclement selon la procédure décrite plus haut pour Renaud à Montauban.

— *Entrée de l'extérieur*: Soit pour représenter la siège d'une ville: V. 786; soit pour montrer l'arrivée salvatrice d'un renfort (V. 978), (V. 875), comme pour l'arrivée d'Ogier au secours de Roland précédemment.

— *Une victoire miraculeuse*. Ici il s'agit de la mise en échec des sarrasins par l'évêque (V. 957), d'une manière à peu près identique à la chute miraculeuse de Pampelune plus haut.

— *tribut*. C'est le correspondant du jeu de Hunolt. Le tribut est cette fois constitué de vierges.

— *Baptême*. (V. 958). Scène coutumière des pastorales comme on l'a dit; le pastoralier évite cependant de répéter la longue scène du début lors du baptême de la fille du roi Didier.

S'ajoutent à ces divers éléments d'autres scènes qui sont propres à cet épisode et dont certaines appartiennent au répertoire le plus ancien:

— *apparitions*. Il y en a 4 en tout. Deux qui sont des apparitions «normales» (V. 830 et 871). Elles ne donnent pas lieu à une mise en scène particulière, seul le costume diffère, et, pour la seconde, la position (au pied du théâtre). Les deux autres (V. 875 et 912) sont distinctes, car le saint intervient directement dans l'action; au V. 875, il le fait même à cheval tout comme un vrai guerrier, pour venir en découdre avec les sarrasins.

Les scènes d'apparitions sont très fréquentes dans l'ancien théâtre où elles sont souvent doublées par un autre type d'intervention divine: les anges, qui sont des espèces de messagers divins, et qui eux aussi prennent parfois part directement à l'action pour accomplir quelque miracle. Une des caractéristiques de *Charlemagne* est justement qu'à aucun moment ils n'interviennent: la pastorale se sépare là de la tradition, laquelle pourtant va continuer jusqu'à nos jours, malgré la sécularisation des thèmes.

Il semble bien que le pastoralier ait préféré faire apparaître St Jacques directement; peut-être jugeait-il la chose mieux adaptée dans cette représentation où le jeu guerrier prédominait?

— *Miracles de l'épée fleurie* (V. 1164), et de la *résurrection de Sébuton* (V. 931), du *corps de St Jacques retrouvé* (V. 1186).

C'est le type même des jeux de l'ancien répertoire où la puissance divine s'illustre sous des formes multiples. En général, et c'est le cas ici, il s'agit de la reprise des récits de légendes hagiographiques. En l'occurrence cela ne donne pas lieu à des artifices de mise en scène particuliers sauf dans le cas de la découverte du corps de St Jacques, où l'on a recours à une trappe (didasc. *Passaia triate erdiala taula bat alcha corpitça ediren oro bellarica*).

Cette idée de la trappe apparaît parfois dans les manuscrits (*Ste Engrâce*), et c'est là un des accessoires qu'utilisait le théâtre du Moyen Age à partir du XIV^e s.:

«le progrès consistera à la bien cacher (la trappe) et à miner la terre au dessous de la scène, ou à aménager sous les échafaudages des passages qui permettent aux ressuscités de faire de subites et miraculeuses apparitions sur tous les points de la scène» (Cohen 1906).

On sait que par la suite l'utilisation de cette trappe dans le théâtre souletin sera spécialisée: elle servira aux satans pour débarrasser la scène des cadavres de «turcs» et deviendra ainsi, sur le tard⁷, le correspondant des «gueules d'Enfer» des mystères; tout du moins pour ce qui concerne les damnés, car les satans continueront à aller et venir par la porte «turque».

Dans *Charlemagne* on est encore dans la vieille tradition: les satans emmènent leurs proies en Enfer en les faisant sortir —non sans quelques difficultés— par la porte «turque»; la trappe n'est utilisée que pour un jeu différent, en l'occurrence il s'agit de déterrer un cadavre.

A ces miracles, dans la tradition, s'ajoute fréquemment un autre jeu privilégié du vieux répertoire, celui du supplice. Toutefois il est ici transposé, car il ne s'agit plus de montrer un martyr, mais de reprendre une idée du roman-source en l'adaptant à la tradition des pastorales.

Nous avons vu précédemment comment dans le roman inspirateur du pastoralier, les sarrasins pour effrayer les montures des chrétiens, se déguisent de façon horrible. L'idée est reprise mais adaptée: on coupe la tête des chrétiens morts pour la mettre au bout d'une pique, afin d'impressionner l'adversaire (V. 1140-1144). La didascalie reprenant ce jeu est la suivante: *orai buria mouts ratori*.

Comme on l'a indiqué les chiffres sont simplement symboliques dans les représentations, et en l'occurrence, une seule tête fait l'affaire.

Charlemagne ici encore se montre «moderne», très en retrait sur ce point par rapport à la tradition ancienne, dans laquelle c'est avec une complaisance suspecte que l'on multipliait supplices et cruautés. C'est bien sûr l'héritage des mystères: «On ne conçoit pas de mystères, qui ne présente au moins une exécution ou une scène de torture: les plus goûtés étaient certainement ceux qui en renfermaient le plus» (Cohen 1906: 148). Rappelons qu'au premier épisode, Aygalon est exécuté par un simple coup d'épée.

Enfin cette expédition d'Espagne, outres les épisodes guerriers, miraculeux

(7) Pour Hérelle (1921: 294), donc avant 1914, si le mort est turc «ce sont les satans qui l'enlèvent par les bras et les jambes, ou qui le trainent avec leurs crochets, ou qui le remorquent par une corde nouée aux aisselles». Dans *Abraham* il est dit que Satan «emmène les cadavres» sous le drap de fond de scène: *eraman hillac tapisialat*.

et de cruauté que l'on vient d'examiner, se caractérise par la mise en scène de trois autres jeux.

- la signature de la paix (V. 816),
- la procession de la mise en châsse de St Jacques (V. 1195),
- l'emprisonnement de chrétiens et leur évasion (V. 1004-1108).

Pour la signature de la paix il n'y a pas grand chose à signaler. C'est évidemment un élément moderne que le thème amène aisément. Le pastoralier, s'il tient à représenter la scène, ne lui accorde pas d'importance particulière, ce qui est normal puisque la paix n'est que provisoire et que de plus elle sanctionne une victoire sarrasine.

Le jeu de la mise en châsse de Saint Jacques est plus développé. Il s'agit d'un élément de la tradition, dans laquelle les processions chantées avec cantiques concluent les morts glorieuses des martyrs. Parfois ces morts sont accompagnées de cataclysmes naturels; à la mort de Julien voici la didasc. de *St Julien*:

Ikara Eracy triatia Eta
Egoitz tapisetaricq pharte
Bost edo Sey fusilez thira batetan
Eta fuseabat phitz Durundaren plaçaco.

Rien de tel dans *Charlemagne*⁸, mais simplement une procession où est chanté le *Venis creator*. Aucune description n'est donnée dans la didasc. sur la manière dont on procède. Probablement sur le modèle des enterrements de chrétiens que Hérelle a très bien décrit d'après la représentation d'*Abraham* qu'il avait pu voir en 1909 à Ordiarp:

Le patriarche expire sur un drap de lit étendu par les servantes⁹. Lorsqu'il est mort, on amène sur la scène une de ces petites voitures à trois roues qui servent à promener les malades: elle va servir de corbillard. On y installe le cadavre enveloppé dans le drap comme un suaire, sauf que la tête reste visible. Les deux fils d'Abraham s'attèlent à la petite voiture et lui font faire deux ou trois fois le tour de la scène tandis que les acteurs, y compris les turcs, se forment en cortège et suivent le char funèbre, tête nue, en chantant le *De profundis*.

Dans le cas de notre pastorale, où il ne s'agit pas véritablement d'un enterrement, on comprendra le changement de cantique.

Enfin il nous reste à examiner l'épisode des chrétiennes prisonnières et de leur évasion. Il est lui aussi repris de *Roland* et indirectement du roman des *Conquestes*...

Sur le plan de la mise en scène il permet de faire apparaître la «prison», qui est un élément permanent des mystères du Moyen-Age¹⁰. Ici se pose le problème de savoir si effectivement il y a eu un décor particulier, ou si la prison va être constituée par la scène et définie par le jeu des entrées et sorties comme un autre espace.

(8) On verra que pour la résurrection de Dominique dans le dernier épisode, les phénomènes naturels miraculeux sont dits, mais non représentés.

(9) Dans la technique ancienne, les chrétiens — en dehors des batailles — meurent parfois dans un fauteuil.

(10) G. Cohen (1906: 100) parle ainsi de «l'inévitable prison...».

La première solution existe dans la tradition. Hérèle en porte témoignage pour une représentation en 1914 à Laguinge. Elle existe probablement dans *St Julien* car le personnage chargé de mettre Julien en prison (p. 115) le fait et figure dans les dialogues suivants sans qu'il soit fait mention de son entrée.

C'est certainement le cas aussi dans *Charlemagne*: à la didasc. V. 1008 les sarrasins amènent sur scène leurs prisonniers, au V. 1025, Carpio et Nagera les mettent en prison, et ce sont eux mêmes qui enchaînent le dialogue du V. 1026. C'est-à-dire que l'on va être dans un cas de décor simultané (voir commentaire V. 927) dans toutes les scènes suivantes jusqu'à leur libération. La pastorale rejoint donc là, à sa manière, le vieux système des mansions. Certaines des scènes suivantes en effet se déroulent ailleurs que chez Halihatan, et pourtant dans leur prison, nos prisonniers seront supposés être ailleurs¹¹. Lorsque l'action reprend avec eux au V. 1078 aucune didasc. ne mentionne leur entrée sur scène puisqu'ils ne l'ont pas quittée.

L'épisode de l'évasion romantique grâce à la fille du roi sarrasin est illustrative de la manière dont le pastoralier néglige les éléments de l'histoire pour privilégier les tableaux. Dans *Roland*, la fille du roi sarrasin a un motif pour vouloir faire évader ces prisonniers: son amour pour Guy de Bourgogne. Dans *Charlemagne*, le mot est à peine prononcé: elle désire simplement qu'un des deux prisonniers l'épouse. Ce qui pourrait donner lieu à un intermède un peu sentimental au milieu de ces dizaines de batailles est escamoté. L'évasion se fait par mer (V. 1093). La didasc. indique simplement: *Sar ouncian eta retira*. Le navire est un élément relativement important dans les mystères car c'est lui qui sert à «transporter dans les pays lointains, au-delà d'un petit bassin d'eau, les saints et les apôtres» (Cohen 1906: 100). La pastorale souletine a pratiquement éliminé cet accessoire «très cher au public des xv, xvi et xviii s.» (G. Cohen), puisque les déplacements y sont réglés d'une façon différente.

Toutefois, en quelques occasions, il réapparaît. Hérèle (1922: 287) en a vu un représenté en 1901 à Licq:

le navire était une petite carcasse de bois recouverte d'une toile peinte en gris, et les pirates traînaient sur le plancher de la scène à force de bras, ce simulacre de bateau¹².

— *Les guerres d'Italie*. V. 1202-1471.

C'est le troisième épisode —et dernier pour Saffores— de cette pastorale. On ne sera pas étonné de nous retrouver devant un scénario identique aux deux précédents: —Agression sarrasine sur des chrétiens et défaite de ceux-ci; —Intervention de Charlemagne qui fait triompher la religion.

Là encore la pastorale néglige délibérément les éléments spécifiquement dramatiques, pour privilégier de façon caricaturale scènes de batailles et grandes cérémonies.

(11) Ce qui est normal dans le vieux théâtre et qui provoquera les moqueries des théoriciens du classicisme. Ecoutons Scaliger: «Les personnages ne s'en vont jamais; ceux qui se taisent sont réputés absents; cela est suprêmement ridicule; le spectateur sait que tu entends parfaitement, tandis que toi tu feins de ne pas ouïr ce qu'un autre dit de toi, en la présence même, comme si tu n'étais pas où tu es». (Livre VI, Ch. II de la *Poétique*).

(12) Dans la représentation récente d'*Iparragirre*, le bateau était une barque sans fond, les acteurs —en bateau— marchent donc normalement.

Afin d'abrégé la pièce cependant, on sent que le pastoralier a évité les versets de défis précédents les batailles.

Comme dans les épisodes précédents on relève: des batailles: 5 (V. 1236, 1240, 1311, 1335, 1343); un siège de ville par l'extérieur: V. 1290. Ce jeu est cependant agrémenté ici d'une résistance inédite jusqu'ici (dans les didasc.): les assiégés se défendent à coups de pierres.

La prise de la ville se fait comme d'habitude (V. 1301): on brise les portes; c'est-à-dire que les assaillants chrétiens montent sur la scène, rentrent par la porte turque et ressortent par la porte chrétienne. Autres scènes déjà figurées que l'on retrouve:

— Un emprisonnement; V. 1387. — Un couronnement en deux étapes; V. 1403 et 1461. — Une mort cruelle: écartellement; V. 1366.

Quelques autres jeux jusque-là inédits apparaissent également:

— Pillage; V. 1243; — Une destitution de roi; V. 1382; — Apparition d'un ermite; V. 1462.

- Le pillage est illustré par la didasc. suivante: *Sar hirin barna eta Jalquy oro Cargaturiq*. Donc pas de décors sortant de l'ordinaire: il ne semble pas qu'il y ait utilisation d'animaux, comme par exemple, dans le paiement du tribut à Hunolt durant ces guerres contre Ayalon.

- La destitution du roi lombard vaincu ne donne guère de place non plus à un jeu très développé. Roland enlève simplement la couronne du roi Didier. Seule originalité de ce passage, le roi est fait prisonnier, mais il n'est pas question de le tuer (V. 1387) et le problème de sa conversion pas même abordé. Il y a là une «fausse» fin qui rompt avec les habitudes du genre. Sans doute l'exécution de Hunolt suffisait-elle au pastoralier.

- La mention du départ du roi de Perse comme ermite (V. 1462), après celle du même genre faite par le Pape Adrien au V. 1264, est intéressante non pas par le jeu qu'elle permet —dans le mss. Saffores l'ermite comme tel n'apparaît pas, et seulement pour 3 versets chez Bassagaix—, mais en ce qu'on retrouve là un personnage «classique» du répertoire traditionnel. Comme si le pastoralier, tout en étant sur bien des points en rupture avec cette tradition, s'efforçait malgré tout de s'y référer.

Hérelle (1922: 251) en a donné la description d'après des représentations de 1908 et 1909. Dans une didasc. de *Robert le Diable* on a la suivante: «Habillé en pèlerin: manteau et chapeau noirs; chapelet au cou; bourdon à la main».

Enfin il nous faut revenir sur la scène du sacre qui conclut la pastorale pour le mss. Saffores. Le jeu y est beaucoup plus développé que pour le couronnement comme roi de France, car cette fois-ci c'est l'ensemble des princes et rois qui viennent assister à ce qui est un peu l'apothéose de la représentation: le sacre de Charlemagne Empereur par le Pape.

Cela se traduit à côté d'un curieux «partage du monde» entre les empereurs d'Orient et d'Occident, et le non moins curieux renoncement du roi de Perse à ses charges et à la vie mondaine, par une série de fêtes: bataille de parade entre les douze pairs —comme s'il n'y en avait pas eu assez jusque-là, une cinquantaine!— danses, chant —le rituel *Te Deum*—; et bien sûr le festin autour de la table.

La tradition consistant à terminer les pastorales par le *Te Deum* est commune au vieux théâtre religieux. On la trouve en Bretagne: «Ce drame s'achève sur en *Te*

Deum» (Le Braz, 1905: 305); en Flandres (Vander Straeten 1874-80: 183), dans les Mystères... Toutefois il ne s'agit nulle part d'une obligation rigoureuse, et ce sont parfois d'autres hymnes qui sont chantés: cantiques d'actions de grâce, *Magnificat*, *Salve regina*, etc...

En Pays Basque il semble qu'il y ait plus ou généralement moins une spécialisation. Les fins victorieuses —comme celle de *Charlemagne*— entraînent le *Te Deum: L'Enfant Prodigue* (BN n.° 209), *Hélène de Constantinople* (Bordeaux, n.°37), et bien d'autres: *Ste Engrâce*, *Ste Elisabeth*, *Pierre de Provence*, etc... Toutefois l'hymne est chanté quelquefois en cours de pastorale (c'est le cas ici, dans la version Bassagaix); par exemple, dans *Clovis* (Bordeaux n° 3) le *Te Deum* est indiqué à la fin du baptême du roi.

D'autres fois on chante aussi des «cantiques d'actions de grâce», surtout lorsqu'il s'agit de la mort d'un saint (voir par exemple *St Julien*)¹³.

— *Le miracle du pendu*. (Version Bassagaix).

On retrouve une illustration du répertoire le plus ancien, où la pastorale consiste surtout à illustrer par une peinture vivante un récit et non à mettre en oeuvre des tableaux de mise en scène correspondant à un archétype.

Le changement est brutal dans le cas de *Charlemagne*, et l'on comprend aisément pourquoi Saffores a renoncé à mettre en scène ce jeu qui, de plus, ne concernait que très indirectement la pastorale *Charlemagne*.

Ici point de bataille, ni de couronnement, ni de baptême ou autre grande cérémonie de ce type. On retrouve par contre certains des jeux du répertoire ancien: personnages ordinaires, miracle, exécution. Mais non pas de façon artificielle, simplement parce que c'est l'objet même du récit légendaire que met en théâtre le pastoralier.

Le jeu, sans tourner à la farce, rejoint parfois la vieille tradition du comique d'ancien théâtre. La brusque fièvre qui enflamme la fille de l'auberge à la vue de ce jeune pèlerin qui a fait voeu de sainteté, les circonstances du miracle du coq et de la «géline», sont assurément dans le fil de ces sous-épisodes souvent cocasses, représentés dans le cadre des mises en scène de vie de saints.

Le pastoralier à l'évidence s'est abstenu d'aller trop loin. Jamais le spectacle ne tourne à la grossièreté, comme c'est souvent le cas dans ce genre de piécette. Peut-être des sataneries manquantes dans le mss. Bassagaix venaient-elles fournir ces éléments si appréciés par les spectateurs?

Bien sûr l'argument religieux est bien présent et comme dans les mystères la représentation a pour but d'«exciter le courage des subgés a la dévotion»¹⁴. Cependant ainsi que le dit Cohen (1906: 260):

si tel est vraiment parfois le but des organisateurs et des auteurs, il n'est guère entendu du peuple, qui se soucie assez peu des interminables leçons

(13) Hérelle dans ses notes manuscrites indique qu'en 1909 à Ordarp, «sans doute par la volonté du curé, promoteur de la représentation», le chant du *De Profundis* fut supprimé à la fin de la représentation d'*Abraham*.

Le même Hérelle indique que le *Te Deum* était «tombé en complète désuétude» depuis un siècle, mais dans ces mêmes notes manuscrites, il note qui l'a entendu à la fin de la représentation de Chéraute en 1908 (*Hélène de Constantinople*).

(14) But qu'affichait le roi de Sicile pour faire jouer la «Passion» en 1462. *Comptes et mémoriaux du roi René*, Lecoy de la Marche, Picard. Paris 1873.

de théologie qu'on lui donne dans les drames et que, d'ailleurs, il ne comprend pas: il vient surtout pour rire des grosses plaisanteries, dont sont parsemées les pièces, et pour admirer les décors, les trucs et les costumes.

Mais *Charlemagne*, ainsi qu'on l'a montré, est déjà une oeuvre plus moderne dans laquelle le pastoralier a évité les excès de langage.

Le miracle du pendu, qui reste pour l'essentiel un exemple du vieux répertoire, ne se caractérise donc pas par la réalisation des grands tableaux scéniques rencontrés plus avant. Il s'agit simplement de confier à des acteurs, ce que dans les livres de colportage on laissait à l'imagination d'un dessinateur: c'est-à-dire l'illustration du récit mis en dialogue dans la pastorale.

Quels sont les éléments représentés par des jeux spéciaux?

— *cantique de départ*: V. 1336°-1343°.

Il n'est pas possible de savoir si ce chant est du pastoralier lui même, ou s'il s'agit d'une des chansons de pèlerins comme on en rencontre dans les routiers. La technique de versification semblerait indiquer que l'on reste dans le cadre des pastorales car il n'y a aucune régularité syllabique; de plus la langue elle même conforte cette hypothèse: on va «adorer» Saint Jacques (V. 1337°); on n'hésite pas à utiliser des truismes: *Salvacen Espaguirade / galdyak gutucu* (V. 1343°).

— *L'arrestation de Dominique*.

Elle n'offre pas de particularité notable sinon, là aussi, une utilisation de l'espace scénique de façon plus libre que dans la tradition moderne¹⁵. En effet, après le départ de l'hôtel, les trois pèlerins restent sur scène (didasc. V. 1375°) et pour marquer leur absence, alors que Julana porte plainte auprès des juges, on les fait simplement s'allonger (didasc. V. 1376°). Lorsque donc les hommes de loi les rattraperont, il leur suffira d'aller auprès d'eux (didasc. V. 1381°). On est là très proche des formules du théâtre rural d'autres contrées où la scène est en fait une route, bordée de mansions parfois, (didasc. de *Saint Antoine*, pièce de la fin du XVe s. publiée par l'Abbé Guillaume). Cette situation se reproduit pour la pendaison de Dominique.

— *L'emprisonnement de Dominique*.

Il se fait sur la prison de scène comme dans les épisodes précédents.

— *Le jugement de Dominique*.

Il donne lieu à une mise en scène particulière. On simule un tribunal (comme dans les farces). Les juges sont assis (didasc. 1399°), et restent assis pour parler (didasc. V. 1401°). On assiste même pour l'interrogatoire à un début de rupture du mode de déclamation (cf. V. 1421°) car questions et réponses se font en interrompant le verset à la fin des distiques.

(15) Dans la version du miracle de *St Jacques*, il n'en est pas ainsi. Les personnages au contraire se «retirent», suivant la procédure la plus usuelle où la scène tend à ne représenter qu'un lieu à la fois.

— *La pendaison.*

On a là donc une scène de martyr avec les éléments habituels: le bourreau, la potence, le «cantique» de Dominique avant sa mort. Malheureusement les didasc. des V. 1470° et 1477° sont peu précises et l'on ne peut guère tirer de conclusions quant aux «feintes» employées pour représenter le jeu. Il est sûr toutefois qu'il y avait bien une potence, que la victime avait une corde au cou, et que d'une manière ou d'une autre elle était pendu.

— *La scène des mendiants.*

Elle est bien dans le fil de la vieille tradition. Il est probable que les mendiants viennent sur scène de l'extérieur (didasc. V. 1462°: *By praube gin*, et non *jalki*). Le jeu —sans doute faute de temps— est escamoté. Tout juste prend-on le temps de représenter l'aumône (*eman jatera edan*) et probablement la scène avait-elle un caractère burlesque. Mais, dans les versets tout au moins, la scène ne tourne pas à la farce, comme c'est souvent le cas¹⁶.

— *Le miracle du coq et de la poule.*

Le jeu est assez bien développé. Voici nos juges à table et un cuisinier dressant la table et portant les volailles (didasc. 1480°-1481°).

On remarque comme précédemment que la scène représente plusieurs lieux: là où les juges sont (Valladolid), la montagne où est pendu Dominique (car il est toujours sur sa potence), et Compostelle d'où partent les pèlerins (V. 1485°-1486°)¹⁷

Les versets 1482°-1484° sont destinés à fournir aux spectateurs l'explication de ces divers lieux; le juge y indique les phénomènes atmosphériques miraculeux (probablement non représentés) se produisant au-dessus des autres lieux. Cette façon de mettre en scène le récit est sans conteste celle qui correspond à la plus vieille tradition. La systématisation des entrées et sorties telle qu'elle est opérée dans *St Jacques* est postérieure et se situe dans l'évolution du théâtre de pastorale vers une codification de plus en plus rigoureuse.

Le miracle du coq et de la géline n'offre en lui même guère d'intérêt sur le plan de la représentation: il doit y avoir simplement substitution de volailles vivantes à celles rôties apportées par le cuisinier. Le pastoralier reste très près du récit et dit même dans la didascalie (V. 1494°) que les volailles «chantent» (*cantacen*). Dans *St Jacques*, au contraire, le pastoralier dit *eguin kukuruku*.

— *La résurrection de Dominique.*

Le pendu étant resté sur la potence durant les scènes précédentes, sa «résurrection» ne donne pas lieu à la mise en oeuvre de «feintes». Il est simplement libéré par ses parents et avant de «mourir pour de bon» prononce deux versets (1502° et 1503°)¹⁸. On rèleverai toutefois, la didascalie du 1501° (*so jugek escuik Bu-*

(16) Dans certaines pièces des miséreux (aveugles par exemple) refusent d'être guéris pour pouvoir continuer à vivre de mendicité, sans travailler! (*St Martin*. mss. 5. Bordeaux).

(17) Dans *St Jacques* on a la forme plus moderne de jeu. Après sa pendaison, Dominique a été retiré de la scène (*triate pialat*), de même la scène du repas a-t-elle lieu après que Dominique ait été vu par ses parents, de façon à éviter la pluralité des lieux sur la scène.

(18) Dans *St. Jacques* Dominique ne meurt pas: il se «retire» après sa résurrection et l'on n'a plus d'indication sur ce qu'il devient.

ruraturik), qui indique une volonté de composition pour marquer le regret ou l'inquiétude; le geste se substitue ici à la parole: les juges sont supposés être inquiets de leurs bévues, et les versets de Dominique qui succèdent sont visiblement une réponse à leur geste.

— *La procession d'enterrement.*

C'est le même jeu que dans l'épisode de la mise en chasse de St Jacques: évêque, procession, cantique.

— *La fin de Julana.*

Elle est aussi fidèle au vieux répertoire. La plainte de Julana (1529°-1539°) où elle demande pardon de ses fautes et tire la leçon de sa mésaventure (*O Emazte gachouak / onsa pensa Ecacye // Borchas guicon Ukeytia / impossible dukecyce*) est sévèrement interrompue par le bourreau (*asky peredikatu dun / Gincouak Eybay Encuten // Estu Es haboro Emaster / Bate fydaturen*).

Le supplice est décomposé en deux phases: —d'abord Julana est traînée à terre (didasc. *beresta erabil tratin unguru*); —ensuite elle est brûlée sur la potence tandis que le bourreau demande à la jeunesse de se garder de telles conduites: V. 1545°.

Au terme de cet examen nous pouvons mieux définir la façon dont le pastora-lier a mis en scène le récit, ou plus exactement dans le cas présent la manière dont il a pris appui sur divers récits pour écrire sa pastorale.

Le premier élément qui frappe c'est l'extraordinaire place qu'ont les batailles dans la représentation: on en compte cinquante, auxquelles il faudrait ajouter les autres épisodes guerriers (sièges, arrivées de renforts, prise de ville, incendie, victoires miraculeuses) soit au total plus de 60 jeux guerriers sans compter les emprisonnements, les exécutions, le pillage, les paiements des tributs, etc...

Or tous ces éléments ont la particularité d'être l'objet de scènes souvent très codifiées dans leur déroulement. C'est en particulier pour leur mise en oeuvre qu'est construite la pastorale, plus que pour le récit proprement dit.

Pour autant les éléments plus traditionnels n'ont pas complètement disparu. Le mélange d'épisodes tirés de *St Jacques* permet de les restituer même si en l'occurrence c'est dans un cadre guerrier.

Le miracle du pendu dans sa brièveté fournit le mieux l'illustration de la vieille tradition où se cotoyaient personnages ordinaires et Saints, où se succédaient scènes grivoises ou burlesques, scènes de cruauté, scènes religieuses, miraculeuses ou pieuses. Pourtant déjà on sent par rapport à d'autres pièces une grande retenue dans le traitement de ces jeux.

S'y ajoutent d'autres ingrédients des pastorales «modernes», à savoir les grandes cérémonies: couronnement, mariage, baptêmes, processions, qui sont aussi l'occasion d'une mise en scène un peu grandiose: participation de personnages hors du commun (papes, évêque, rois, etc...); installation d'un décor particulier (table, victuailles); divertissements (chants, danses...).

Bref, *Charlemagne* nous offre un exemple du mode de représentation qu'ont créé les souletins à partir du théâtre issu des mystères. Une espèce d'épuration, de codification rigoureuse, s'est peu à peu imposée; les souletins ont su donner une réponse ingénieuse au problème que leur posait l'adaptation à leurs possibilités du

vieux théâtre du Moyen-Age ayant survécu dans les campagnes en marge de la culture classique promue dans les villes et classes supérieures¹⁹.

Curieusement cette « mise en ordre » dans la technique de représentation s'est effectuée de telle manière que l'on est retourné à des formes dépouillées, hiératiques presque, qui ne sont pas, parfois, sans rappeler les origines religieuses du théâtre du Moyen-Age.

PROLOGUES ET EPILOGUES

S'il est un élément qui dans les pastorales illustre leur filiation, et leur appartenance à la tradition des mystères, et, plus loin, à celle du théâtre religieux médiéval, ce sont bien les prologues et épilogues qui encadrent chaque représentation.

Ces prologues et épilogues, diversement dénommés dans les pastorales comme on l'a vu¹, ont un triple but: saluer l'assistance; solliciter son attention et son indulgence; lui exposer la « matière » de la représentation.

Ces trois éléments se retrouvent invariablement.

Le cérémonial.

Prologue comme épilogue sont considérés comme extérieurs à la représentation elle-même, et il est fréquent que les copies de pastorales les séparent du texte proprement dit. Sur scène ces deux parties sont l'objet d'un jeu particulier, qui évoque de façon suggestive le mouvement du prêtre sur l'autel.

Les versets sont dits sur l'air d'un récitatif spécial que Gavel faisait remonter au 15^e s. pour le moins.

Le « prologueur », « prolocquer » en Bretagne, selon le terme employé parfois dans les mystères, commence par saluer le public au milieu de la scène, (didascalie Saffores: *erdian chapela esquian*) et successivement il se déplace à gauche et à droite pour poursuivre la déclamation de ses versets. Chaque déplacement est ponctué par un air de musique. Le prologueur était suivi dans le passé par deux porte-étendard qui se tenaient un peu en retrait, le chrétien à droite, le turc à gauche. Le rite est identique pour le prologue et l'épilogue.

Le prologue de Charlemagne.

Il est composé de 59 versets dans la version Saffores, et de 12 versets supplémentaires chez Bassagaix (mais on sait qu'il n'était pas de sa main). Cela correspond à la longueur habituelle qui varie dans la tradition entre 50 et 80 versets.

On y trouve la division traditionnelle des mystères:

(19) En consultant la presse locale de l'époque de nos représentations, j'ai été frappé par la vivacité du théâtre à Bayonne: pièces fréquentes et variées, classiques, vaudevilles, pièces lyriques s'y succèdent, donnant lieu à des critiques abondantes. A quelques dizaines de kilomètres de là, dans leur langue, les souletins faisaient survivre — alors que partout ailleurs en Europe il mourrait — un autre théâtre, multiséculaire, dont hormis quelques folkloristes nul ne se souciait.

(1) L'appellation « *lehen / azken pheredikia* » qui a prévalu, coexiste avec diverses autres, fondées sur des termes empruntés — prologue / entrée // *prologua / entrada* — plus ou moins bien digérés. Souvent aussi, comme ici dans le mss. Bassagaix, on garde l'intitulé en français.

1) *Salut à l'assistance*. V. 1489.

2) *Appel à l'attention du public*. Absent chez Saffores il correspond au BN XLII chez Bassagaix. On remarquera toutefois que plus qu'un appel à l'attention, ce verset prend la forme d'une mise en garde du public quant à sa tenue, un peu comme à la fin de l'épilogue (V. 1581°). Cela laisse à entendre que les désordres et débordements souvent incriminés ne se produisaient pas après la représentation, mais également durant celle-ci².

3) *Présentation du sujet*. V. 1490-1546.

C'est le principal objet du prologue: toute l'histoire qui va être représentée est résumée. Dans *Charlemagne* le résumé qui est donné est assez fidèle à l'histoire mise en scène mis à part quelques détails: au couple de rois maures Halihatan-Mahomet est substitué dans le prologue un couple allié Mirabolân-Halihatan, l'intervention de St Jacques n'est mentionnée qu'à la suite des guerres; le miracle du pendu est expliqué à la suite de ces guerres d'Espagne, avant donc les guerres d'Italie, ce qui permet dans les deux mss. de faire terminer le résumé par le sacre de Charlemagne.

4) *L'annonce du début de la pastorale*, où le prologuiste annonce qu'il va chercher ses camarades.

Par rapport au schéma habituellement suivi un seul élément manque: en général les prologuistes demandent par avance aux spectateurs d'excuser leurs fautes.

L'épilogue de Charlemagne.

Il est, comme c'est le cas, généralement beaucoup plus court que le prologue. En l'occurrence 35 versets chez Bassagaix et 17 chez Saffores.

L'intitulé de «prologue» dans le mss. de la BN ne doit pas étonner; bien souvent les auteurs de mystères français intitulent aussi leurs épilogues: «prologue» (Cohen 1925)³.

Comme le prologue, l'épilogue a 3 parties essentielles que l'on retrouve dans tous les mss.: — présentation des excuses pour fautes commises: V. 1473° — résumé de la pièce avec fréquemment une moralité, — le congé au public.

1) *Annonce de la fin de la tragédie et présentation des excuses*.

Ce sont les versets 1548° et 1549° (V. 1472°, 1473° dans BB). C'est l'occasion aussi parfois — pas ici — de remercier le public de sa patience. Souvent, et on en a l'illustration présentement, le prologuiste pour excuser les manquements invoque la naïveté ou l'ignorance (*inozentzia*) des acteurs.

2) *Résumé de la pièce et moralité*.

Fréquemment, en raison de leur brièveté, les épilogues ne retiennent que les éléments permettant de tirer quelque leçon de la représentation.

L'épilogue du mss. Bassagaix notamment insiste sur les épisodes conjugaux et fournit même des précisions nouvelles (V. 1552° et 1553°).

(2) Dans la vieille tradition, il y avait des «gardes» chargés de rappeler le public à l'ordre durant la représentation.

(3) Pour «La Passion» de 1501 à Mons c'est le terme de «prologue final» qui est employé.

La moralité est double: méfiance à l'égard des femmes, et mise en garde sur les pièges de l'amour.

- V. 1560° *tobiak Eran Cian*
Bere Semiary
Eledin fida Emastary
Es ardo Es mihiary
- V. 1563° *Estuquia Exemplya*
ardura jcousten
Emastiak Direla Causa
guicounak guirella galcen
- V. 1564° *Eressoliturik Beytira*
finaciaz Betherik
guecur Eta tromperia baycy
Estucye jdokiren hetarik

Comme nous l'avons dit plus haut, on relève aussi dans le ms. Saffores, une leçon politique à couleur bonapartiste (on est alors en pleine Monarchie de Juillet): V. 1573°.

Sur le plan de la représentation les V. 1569°-1570° sont intéressants en ce qu'ils font explicitement référence aux épisodes de la chanson de Roland qui ne sont pas représentés⁴. Le pastoralier nous fournit d'ailleurs l'explication de ce décalage:

- V. 1571° *fait hoyak jaunak*
Estutugu Representatu
Ceren Demborak goury
Espeyteyk (sic) premetitu

3) *Le congé au public.*

Seul le mss. Saffores fait référence à l'habituel bal suivant la représentation:

- V. 1488 *Jesusen graciaq deiçiet*
Bihotçetiq desiratçen
eta dançaçera plaçer baducie
plaça hountara cumitaçen

Ces épilogues et prologues permettent aussi de faire le point sur la dénomination des pastorales.

Cinq termes apparaissent: V. 1565° et 1490: *mat(h)eria* qui signifie «thème»; V. 1490: *sujet* qui désigne le personnage principal de la pastorale, c'est-à-dire celui dont on raconte l'histoire ou la vie; V. 1487, 1489 (BN), 1557: *jstoria*: c'est l'objet de la représentation, c'est-à-dire le récit ou l'argument; V. 1548°: *tregeria*: pièce de théâtre, à la fois texte et représentation; V. 1472: *pastorale*: représentation; V. 1582°: *peca*: pièce de théâtre (texte surtout semble-t-il).

A ces indications il faut ajouter celles figurant à l'entête de l'épilogue et aussi du texte du mss. Bassagaix, ainsi que son ex-libris (tous en français): «*tragerie (tegere)*». *Bie*, et «*pièce*».

On retrouve donc tous les termes habituels, sauf celui de *misterio* qui apparaît aussi quelquefois dans les mss. (voir commentaire).

(4) Le verset de Bassagaix correspondant au V. 1491 (prologue) semblerait indiquer que Pépin, le père de Charlemagne, apparaissait dans une autre version.

LES PERSONNAGES

Il est de tradition dans les pastorales de faire figurer une espèce de rôle. Ces pièces manquant dans nos mss., nous les avons reconstituées, ce qui nous permettra d'avoir une vue générale sur les personnages de la pièce, et l'importance quantitative des divers rôles dans la pastorale.

I — *Guerres de Charlemagne.*

On distinguera comme c'est l'habitude les chrétiens et les turcs. Pour cela, étant donné les variantes de détail, on prendra appui sur le mss. Saffores.

— *Chrétiens.*

Parmi les chrétiens il faut distinguer d'une part Charlemagne et ses pairs, d'autre part ses divers alliés ou amis. On tiendra compte de l'appartenance des personnages à l'un des camps lors de leur entrée en scène, et l'on signalera leur passage au camp adverse lorsque ce sera le cas.

- Charlemagne et les siens: 14 personnages.
 - Alar (17 versets).
 - Aymon (30 versets).
 - Berthe (la mère) (24 versets).
 - Carlemont (le frère) (6 versets).
 - Charlemagne (165 versets).
 - Ganelon (3 versets).
 - Guichard (12 versets).
 - Hunolt, qui trahira au profit du roi de Navarre, Aygalon, et de Didier, roi de Lombardie (34 versets).
 - Oger (19 versets).
 - Olivier (53 versets).
 - Renaud (40 versets).
 - Richard (26 versets).
 - Roland (56 versets).
 - Le postillon (9 versets).
- Les alliés espagnols: 9 personnages dont 2 rois.
 - Calora (1 verset).
 - Chelen (1 verset).
 - Francine } vierges données en tribut au roi Maure, Halihatan,
 - Florentine } (3 versets chacun).
 - Gracia (1 verset).
 - Lope (compagnon du roi Ramire, puis du roi Alphonse (25 versets).
 - Le roi Alphonse (50 versets).
- Les alliés religieux: 6 personnages.
 - Le Pape Adrien (66 versets).

- Le Pape Léon (29 versets).
- Saint Jacques (31 versets).
- L'évêque Theodoric (19 versets).
- Zoma (compagnon du Pape Adrien) (24 versets).
- Sebuton (turc ressuscité professant la foi chrétienne) (13 versets).

- Les autres rois alliés: 2 personnages.
 - L'Empereur Constantin (11 versets).
 - Le roi de Perse Aaron (15 versets).

Soit en tout 31 personnages dont l'un (Hunolt) qui figure bientôt comme traître, sans compter les personnages turcs convertis. Au total: 821 versets.

— *Les turcs.*

Ici il convient de distinguer les divers adversaires:

- Guerres contre Aygalon: 6 personnages.
 - Aygalon, roi de Navarre (86 versets).
 - Boligant (11 versets).
 - Denisa (28 versets).
 - Ferragus (47 versets).
 - Himnes, fils d'Aygalon qui se convertira (28 versets).
 - Martile (22 versets).
 - Theadosa, fille d'Aygalon qui se convertit également (22 versets).
- Guerres d'Espagne: 10 personnages: 2 rois.
 - Carpio (qui se convertit) (15 versets).
 - Halihatan, roi (63 versets).
 - Nagera (9 versets).
 - Rigo (10 versets).
 - Zato (20 versets).
 - Mirabolan (29 versets).
 - Mahomet, roi, (23 versets).
 - Migo, fille du roi Mahomet qui se convertit (28 versets).
 - Rapio (1 verset).
 - Rato (2 versets).
 - Culpo (5 versets).
- Guerre d'Italie: 6 personnages.
 - Didier, roi de Lombardie (61 versets).
 - Theadosa, fille du roi, qui épouse Charlemagne mais est répudiée (31 versets).
 - Vorada (5 versets).
 - Constantin (18 versets).
 - Aldegisa (dit aussi Adolsa) fils du roi, qui se convertira (18 versets).
 - Guelon (4 versets).

Soit en tout: 22 personnages auxquels il convient d'ajouter Satan, (66 versets), et Hunolt traître à Charlemagne, mais desquels on pourrait retirer 5 personnages qui se convertissent à la fin des guerres.

4 versets transcrits sont chantés en cantiques.

Si l'on observe la répartition par épisode on note que seul Charlemagne et ses pairs sont présents dans tous les épisodes, pour les autres personnages (alliés, et turcs) leur présence est limitée à un ou deux (pour les lombards) épisodes. Ceci permettait évidemment un grand nombre de parties doubles, voire triples dans les rôles.

RÔLES CHRÉTIENS: IMPORTANCE — RÉPARTITION

CHRÉTIENS	Couronnement	Mariage répud.	Guerres Aygalon	Guerres Espagne	Guerres Italie	TOTAL
Alar			9	2	6	17
Aymon	4	3	23			30
Berthe	7	17				24
Carlemont	6					6
Charlemagne	12	38	61	17	37	165
Ganelon		3				3
Guichard		1	6	3	2	12
Hunolt		3	23		8	34
Oger			11	6	2	19
Olivier	1	12	34	3	3	53
Renaud			29	3	8	40
Richard		2	7	12	5	26
Roland	4	8	21	11	12	56
Le Postillon			9			9
Calora				1		1
Gracia				1		1
Chelen				1		1
Florantine				3		3
Francine				3		3
Lope				25		25
Le roi Ramire				32	3	35
Le roi Alphonse				48	2	50
Le Pape Adrien		46			20	66
Le Pape Léon					29	29
St Jacques				31		31
L'évêque				19		19
Zoma					24	24
Sebuton				13		13
Aaron					15	15
Emp. Constantin					11	11
TOTAL	34	133	233	234	187	821

RÔLES TURCS: IMPORTANCE — RÉPARTITION

TURC	Couronnement	Mariage Divorce	Guerres Aygalon	Guerres Espagne	Guerres Italie	TOTAL
Aygalon			86			86
Ferragus			47			47
Boligant			11			11
Denisa			28			28
Himnes			28			28
Martile			22			22
Theadosa			15			15
Carpio						16
Halihatan				63		63
Nagera				9		9
Rigo				10		10
Zato				20		20
Mirabolán				29		29
Mahomet				23		23
Dame Rigo				28		28
Rapio				1		1
Rato				2		2
Culpo				5		5
Olivier		15			46	61
Theadosa		31				31
Vorada		3			2	5
Constantin		2			16	18
Aldegisa		6			12	18
Guelon		4				4
Setan		12	32	15	7	66
TOTAL		73	169	221	83	646

II. *Miracle du pendu*. V. 1311°-1547°.

Dans les 237 versets qui composent ce récit, il est beaucoup plus difficile de retrouver la distinction turcs/chrétiens.

Seul un personnage est véritablement mauvais: Julana. Le bourreau est aussi dans la tradition un personnage négatif, mais plus qu'un «turc» proprement dit, il est une espèce de personnage à part, comme «le postillon», les mendiants, satans, etc...

Il y a en tout dix personnages:

Aaron: Père de Dominique: 41 versets.

Teude: Mère de Dominique: 22 versets.

Dominique: 60 versets.

Julana: 40 versets + 1 distique.

Rigo: juge, 21 versets.

Carpio: juge, 24 versets.
 Le Bourreau: 16 versets.
 Les pauvres: 1 verset.
 Le cuisinier: 1 verset.
 L'Évêque: 8 versets.

Ces rôles étaient très certainement assurés par les mêmes acteurs que ceux figurant dans les épisodes guerriers, comme l'attestent certains des noms repris de ceux-ci: Aaron, Rigo, Carpio, l'Évêque...

Ceci confirme l'importance des parties doubles dans la réalisation des pastorales. On compte en effet 64 personnages au total, mais il est probable qu'avec une quarantaine d'acteurs il était possible de représenter la pièce. Ceci explique diverses incohérences apparentes:

— Theadosa est la fille du Roi Didier au début et à la fin de la pastorale, mais aussi la fille du roi Aygalon dans le 3^e épisode.

— Lope est à la fois le conseiller du roi Ramire, et du roi Alphonse.

— Carpio, l'un des compagnons du roi maure Halihatan, est successivement tué et converti au christianisme (mss. Saffores) et on le retrouve encore dans le Miracle du pendu (mss. Bassagaix).

Il est ainsi fort possible que les principaux adversaires de Charlemagne selon les épisodes: Didier, Aygalon, Halihatan ou Mahomet, aient été joués par le même acteur, sans qu'aucune modification n'apparaisse dans les costumes, ou autre élément. Comme c'est le cas toujours dans les pastorales, les personnages sont dépourvus de toute personnalité propre et de toute complexité psychologique: ils se fondent à l'intérieur d'un archétype, qui reste toujours constant non seulement à travers les divers épisodes d'une pastorale, mais au delà aussi à travers les diverses pastorales. Aussi bien rien n'empêche que le même acteur —avec le même costume et les mêmes attitudes— joue différents rôles, dès lors qu'ils correspondent au même archétype.

Lorsque comme c'est parfois le cas, le récit source ou l'imagination du pastoralier laisse place à des situations un peu complexes du point de vue psychologique, on est étonné de la façon dont ces éléments sont peu exploités, ou plus exactement, délibérément négligés.

On imaginerait assez bien ici que certains sous-épisodes —la trahison de Hunolt, la répudiation de l'épouse, la trahison par amour (?) de la fille du roi maure, les conversions des compagnons ou des enfants des rois turcs—, donnent lieu à des scènes où les sentiments, l'affrontement des passions, des intérêts, pourraient être des thèmes développés. Mais ce n'est pas le cas, car ce n'est pas ce que recherche le pastoralier. Il serait trop rapide, à mon sens, de considérer que cet état de chose résulte d'une «inculture», d'une «ignorance» ou d'une «incapacité» des pastoraliers à traiter de tels sujets. La poésie populaire basque —surtout en Soule— ne manque pas d'exemples témoignant d'une grande sensibilité à l'égard de tels thèmes. Il est probablement plus juste de considérer que c'est là une loi du genre. D'un théâtre qui n'était au départ qu'une «représentation en tableaux» d'un récit, comme l'a dit justement Chaho, on aboutit non pas à l'exploitation théâtrale des conflits psychologiques qui y apparaissent, mais à la mise en place de jeux spectaculaires où l'élément visuel prédomine.

Il est difficile aujourd'hui de connaître la façon dont les spectateurs et les acteurs eux mêmes vivaient les aventures de ces personnages. Dans leur simplicité

Il est probable que ces représentations parvenaient à émouvoir le public. Malheureusement on ne dispose guère de témoignages directs sur ce point, mais certains éléments relevés tendent à prouver que les spectateurs étaient réellement émus par les mésaventures des personnages chrétiens. Ainsi la tradition qui consistait à la mort d'un «bon» à ce que les femmes du public manifestaient leur peine par des «Ai-ai»¹ de lamentation. F. Michel, Duvoisin, Chaho, Webster, notent de même que les acteurs qui avaient eu des rôles importants dans des pastorales dans leur jeunesse, en conservaient un souvenir empli d'émotion, et une grande fierté.

L'affrontement des deux camps

Charlemagne en ce qui concerne les personnages est représentatif de la tradition la mieux fixée en mettant en scène l'affrontement direct des chrétiens et des turcs.

Le caractère négatif des personnages turcs ne tient pas tant, comme c'est pourtant souvent le cas dans la littérature populaire, à ce qu'ils sont foncièrement «mauvais», mais simplement à ce qu'ils sont dans l'«autre camp». Par exemple dans l'épisode des guerres contre Aygalon, ce dernier est plutôt dépeint sous un jour avantageux: jusqu'au bout, malgré de multiples défaites, malgré la trahison de ses proches, il fait preuve de courage et dignité: c'est de sa vie qu'il paye la fidélité à sa foi: non chrétienne. De même dans le combat entre Ferragus et Olivier, ce dernier l'emporte certes, mais on ne peut guère dire que sa victoire soit glorieuse, puisque c'est par ruse et trahison qu'il parvient à tuer son adversaire.

La division bon-mauvais ne reprend pas des contours psychologiques —même caricaturaux— y correspondant. Les turcs —surtout les rois— sont présentés comme tout aussi courageux, loyaux, et valeureux que les rois chrétiens. En l'occurrence toutefois il est possible que cela résulte des sources utilisées et non d'une volonté délibérée du pastoralier.

Il convient donc de nuancer quelque peu les propos généralement tenus quant à la division turcs-chrétiens dans les pastorales. G. Hérelle, par exemple, estime dans ses notes manuscrites que chacun des camps symbolisent «une classe d'hommes ou, plus exactement, une vertu abstraite ou une perversité abstraite». Ceci est à la fois exact, et exagéré, car si en tant qu'adorateurs du vrai Dieu, les chrétiens symbolisent «raison, sagesse, courage», on ne peut affirmer que les turcs sont réellement dépourvus de telles qualités. De même si, à l'inverse, les turcs symbolisent, «les passions brutales, l'orgueil, la colère, la félonie», on trouve maints exemples de chrétiens agissant guidés par des motifs identiques.

Ce qui frappe le plus dans la division turcs-chrétiens de *Charlemagne*, c'est le caractère amoral de cet antagonisme. Si l'on faisait abstraction de l'appartenance religieuse des personnages, on ne pourrait guère dire lesquels sont «bons», lesquels «mauvais». Lorsque G. Hérelle parle du «fatalisme bizarre» où «les gens sont bons ou mauvais par définition, sans qu'aucune cause accidentelle influe sur leurs vertus ou sur leurs vices» (Hérelle 1926: 52), le jugement me paraît, du moins pour le répertoire profane, passablement excessif. Par exemple, les quelques conversions auxquelles nous assistons dans *Charlemagne*, sont tout-à-fait intéressées: baptême de Theadosa pour épouser Charlemagne, conversion des enfants d'Aygalon pour sauver

(1) Cette tradition serait demeurée vivace jusqu'à la 2e guerre mondiale, mais n'aurait pas été reprise ensuite. Voir Alford (1951: 159-64). Webster (1901: 221) la relève aussi: «toute l'assistance féminine se lamente, et les jeunes filles surtout crient Ay, Ay, Ay, Ay!».

leur vie et continuer à régner sur la Navarre... La lâcheté du roi Ramire acceptant de livrer des vierges au roi maure vainqueur illustre bien le fait que les faiblesses ne sont pas uniquement du côté turc. On pourrait dire au bout du compte que l'appartenance ou non des personnages à la «vraie loi» transcende leur caractère et leurs actes, sans qu'il n'y ait vraiment corrélation entre l'appartenance à l'un ou l'autre des camps, et la moralité des attitudes effectives des personnages.

Cette transcendance est symbolisée par l'intervention d'éléments ou de personnages surnaturels. On retrouve là un caractère de l'ancien théâtre médiéval où ces interventions étaient très appréciées à la fois en raison de leur caractère spectaculaire et merveilleux, mais aussi parce qu'elles devaient correspondre à une appréhension très concrète des phénomènes religieux. Il est probable que cette perception très matérialiste du monde surnaturel, qui caractérise (Mandroux 1964: 97 et suiv.) la littérature populaire européenne, reçut en Pays Basque, un fort bon accueil, car c'est comme l'a dit P. Lafitte un élément que l'on retrouve dans la foi chrétienne vécue par les Basques. Aussi bien les exhortations à la conversion sont surtout basées sur des éléments concrets, et singulièrement il s'agit avant tout d'échapper aux tourments longuement décrits qui attendent les damnés à leur mort. De même la sainteté est d'abord et quasi exclusivement matérielle, et ne connaît qu'une preuve: le miracle. Une sainteté visible, concrète, qui fait que les chrétiens remportent la victoire: c'est le miracle de Pampelune, dont les murailles s'écroulent après la prière de Charlemagne; c'est la résurrection de Sebuton, l'intervention de St Jacques venant, armes à la main, défendre les chrétiens; c'est la mise en fuite des turcs par l'évêque Théodoric par la seule invocation de Dieu; c'est encore l'épée fleurie de Charlemagne, et la résurrection du pendu innocent...

Tout ceci dessine un monde étrange où éléments surnaturels et terrestres s'entrecoupent dans un merveilleux mi-païen, mi-chrétien, dans lequel éléments mythiques et historiques sont étroitement imbriqués.

Dans ce monde hors du commun que la pastorale met en scène, les personnages sont comme broyés, totalement effacés, et perdent toute singularité. «Jamais un pastoralier ne se propose de peindre des âmes (...); il n'a cure de préparer ni d'expliquer une résolution grave ou un revirement de coeur; il ne sait pas analyser les éléments divers qui s'agissent dans une conscience humaine». Cette observation de Hérelle me paraît fort bien résumer cet état de chose. Je ne suis sûr cependant que la raison en soit l'ignorance, et que l'«extrême indigence» de l'élément psychologique, résulte d'autre chose que du genre théâtral lui-même. Ce reproche me semble abusif: il revient en fait à reprocher à la pastorale d'être une pastorale. Il est clair en effet que dans l'évolution signalée de la pastorale souletine, la mise à l'écart des éléments psychologiques qui fourniront la matière essentielle du théâtre classique, était rendue nécessaire par l'option délibérée en faveur d'un spectacle visuel qui se nourrissait des possibilités offertes par la tradition des mystères de ce point de vue. Alors que dans le théâtre classique on exploitera par exemple l'incertitude psychologique découlant de l'issue d'une bataille en cours (qui n'est pas représentée bien sûr, mais terriblement présente, puis ensuite racontée), dans le théâtre souletin on consacra tout le jeu à la représentation du combat lui-même, et à ses à-côtés (conseils, menaces, défis, injures, etc...), car c'est là l'objectif principal. Que l'émotion ait peu de place dans tout cela, c'est vrai sans doute pour le spectateur actuel, mais on a déjà indiqué que les jeux en forme de figure géométrique mis en oeuvre dans les représentations étaient, semble-t-il, suivis avec grande intensité par le public souletin.

Les personnages particuliers

En dehors des deux camps, formés de rois et guerriers², la pastorale fait apparaître divers personnages appartenant à l'un ou l'autre camp, mais se caractérisant par un statut particulier souvent souligné par le costume. D'une certaine manière, les femmes appartiennent à ces personnages, ainsi que les personnages religieux, le postillon, les géants, le bourreau et les hommes de loi, les mendiants, l'hermite. Ce sont ceux qui apparaissent dans *Charlemagne*, et ils correspondent pour la plupart à des archétypes présents dans le vieux théâtre médiéval.

— *Les femmes.* Les personnages «neutres» des pastorales sont en principe masculins. Si des femmes apparaissent, c'est que le récit nécessite leur intervention, ou bien alors, à l'inverse, le jeu théâtral.

Dans le premier cas, cela peut provenir de ce que le «sujet» est lui-même féminin, (*Jeanne d'Arc, Ste Hélène, etc...*) où encore de l'histoire représentée, dans laquelle apparaît la mère, la soeur, la fille ou l'épouse du «sujet».

Dans le second cas, il s'agit de développer soit des jeux burlesques et souvent de nature misogyne, soit d'illustrer des martyres.

On a dans *Charlemagne* l'illustration de ces deux options avec les rôles de la Reine Berthe, de l'épouse de Charlemagne, de la fille d'Aygalon d'une part, et d'autre part, celui des deux vierges vendues³, de la fille de Halihatan, et de Julana.

Sur le plan du costume, la caractéristique majeure de la tradition au 19^e s., selon les témoignages de Buchon et Webster, résidait en ce que les personnages féminins —tout en respectant la division des couleurs rouges/bleus— s'habillaient de façon contemporaine à la pastorale. Webster assurait avoir «vu les héroïnes du temps de Clovis porter les crinolines du Second Empire et presque toutes les modes qui ont succédé depuis».

L'amour —et les personnages féminins ont le plus souvent à intervenir dans ce registre— n'a guère de place dans les pastorales et *Charlemagne* illustre bien cet état de chose. Il prend souvent —pas toujours— la forme d'un sentiment animal lorsqu'il apparaît, et a généralement des conséquences désastreuses. Les femmes qui en sont la proie sont dépeintes comme prêtes à tout pour parvenir à leur fin, et leur «malice» est également partagée entre chrétiennes et turques. La trahison de Dame Migo, fille du roi maure Halihatan, a beau se faire au profit de la noble cause, elle appelle des commentaires identiques à ceux causés par le comportement de Julana.

Les personnages religieux

On sait que d'une façon générale les pastoraux répugnaient —contrairement à la tradition des mystères— à faire apparaître Dieu en personne sur la scène. Les interventions divines relativement fréquentes donnaient lieu alors à deux jeux différents:

(2) Nous ne développerons pas les autres aspects concernant ces personnages: costumes, attitudes, etc... Ils sont trop connus, et hormis la nuance apportée ici sur la nature de l'opposition turcs/chrétiens, les indications de Hérelle me semblent suffire. On s'attardera plus sur les personnages particuliers.

(3) En fait dans *Charlemagne* elles n'ont guère de place. Mais en réalité, il s'agit d'un épisode tiré de *St Jacques*, où la défaite du roi Ramire est présentée comme une sanction divine entraînée, par la présence de jeunes femmes trop libres comme cantinières dans son armée et où les vierges livrées sont torturées.

— soit Dieu parle sans apparaître véritablement; c'est le cas par exemple dans *Abraham* où seul l'acteur est supposé voir Dieu;

— soit il envoyait des messagers; c'est-à-dire des anges souvent joués par des enfants. Ces derniers étaient vêtus de façon caractéristique sur le modèle de représentation habituel de ces êtres dans l'imagerie populaire: aube blanche, ailes, front sceint d'une couronne de fleurs blanches⁴. Plus intéressant est le mode de déclamation qui se distingue du chant habituel: c'est, selon Gavel, un air religieux fort ancien (14^e s.).

L'une des déviations les plus nettes de *Charlemagne* par rapport à la tradition ancienne comme moderne, est précisément que jamais, malgré les diverses interventions divines auxquelles on assiste, il n'y a d'apparition angélique. Le fait est curieux et on ne peut attribuer cela à des contraintes locales ou accidentelles de représentation, puisqu'il en est ainsi dans les deux manuscrits. S'agissait-il d'une tendance moderniste qui finalement n'a pas abouti? Il est difficile de répondre. Tout porte à croire que le public appréciait ces jeux (et c'est d'ailleurs encore le cas aujourd'hui) qui permettaient au surplus de faire jouer des enfants. Pourquoi donc alors les anges sont-ils absents de *Charlemagne*? Le sujet permettait parfaitement leur présence (ainsi la voix qui annonce à Alphonse la prochaine intervention de St Jacques, aurait très bien pu être remplacée par les anges dont la fonction essentielle est d'être des messagers divins). J'avoue ne pas m'expliquer cette absence sinon par le seul fait —insuffisant toutefois— que le récit source ne mentionne pas d'ange.

Le saint, le pape, l'évêque, l'hermite

Les ecclésiastiques font partie du répertoire traditionnel moderne qui n'hésite pas à faire intervenir évêque et pape un peu à tout propos, même en dehors du registre hagiographique⁵.

Dans *Charlemagne* cette présence est enrichie par celle de Saint Jacques qui est sans doute due au caractère résolument guerrier de cette pastorale. En ce qui concerne l'intervention du saint ce sont peut-être les détails concernant son costume qui doivent attirer notre attention: Saint Jacques apparaît sur un cheval blanc et vêtu de blanc (conformément à la légende jacobite sur la bataille de Clavijo).

Ce détail rappelle le problème des couleurs symboles des deux camps: rouge pour les turcs, bleu pour les chrétiens. On sait qu'en Béarn, et dans la vallée de Barétous notamment, les bons étaient dits «noirs» (et vêtus de costumes noirs ou foncés) et les mauvais appelés «blancs» (costumes blancs).

Le pastoralier Aguer avait estimé dans une communication à Hérèle que selon lui cette habitude était plus ancienne. Ce dernier n'était guère convaincu: «je crois au contraire qu'en général les vieilles traditions se sont mieux conservées dans la Soule, et j'incline à croire que l'habitude d'habiller les Mauvais en blanc vient tout simplement de ce qu'on y joue souvent des pièces napoléoniennes, où les ennemis sont des autrichiens habillés en blanc».

A l'appui de cette appréciation il citait les indications que Sicille de Héraut dans son *Blason des couleurs* (xv^e s.) portait sur les couleurs bleu-azur et rouge

(4) Peut-être n'en a-t-il été toujours ainsi. Selon Buchon, en 1839, les anges étaient habillés en enfants de cœur.

(5) C'est donc un élément «moderne» dans l'optique qui est la nôtre. Ces ecclésiastiques sont absents du vieux répertoire comme en témoignent maintes pastorales, notamment bien sûr celles à thème biblique.

et qui correspondait assez bien aux caractéristiques des deux camps des pastorales (1907: 249).

S'il ne fait aucun doute que la division rouge-bleu renvoie à une vieille tradition européenne, les couleurs blanches et noires semblent avoir également eu une valeur symbolique⁶.

— le blanc est la couleur des anges notamment, et ici de St Jacques. Dans le *Blason des couleurs* il «signifie pureté et innocence..., justice, espérance... commencent de beauté et de joie» (p. 29, 65, 77);

— le noir lui est la couleur de la pénitence et de la peine et les personnages des pastorales symbolisant cet état sont fréquemment habillés de noir: par exemple, l'ermite de *Robert le Diable* est «habillé en pèlerin: manteau et chapeau noirs». De même Hélène revêt un long voile noir lorsqu'elle est accablée par le malheur. Abraham est aussi vêtu de noir. Il est possible que les rois Aaron et Constantin, qui n'interviennent pas vraiment dans la pastorale, sinon à titre tout à fait secondaire, étaient également habillés de noir car ils n'ont pas à affronter directement les turcs. Dans le *Blason des couleurs* outre la tristesse et la pénitence, le noir signifie aussi «constance, bonne fiance... loyauté, droiture» (p. 86-87).

La couleur du vêtement de St Jacques n'est donc pas fortuite, mais renvoie à une symbolique précise⁷, dont, peut-être, la division noir-blanc béarnaise est une variante pas aussi moderne que Hérelle le laisse entendre⁸.

Le rôle des ecclésiastiques dans la pastorale n'appelle pas de commentaire particulier. Comme on l'a déjà noté, hormis les interventions surnaturelles du saint et de l'évêque, leur apparition ne s'insère pas véritablement dans l'action: il s'agit de les faire participer à leur place à quelques grandes cérémonies: baptême, mariage, couronnement, etc... Bref, ils sont des éléments nécessaires, non à l'histoire, mais à certains des tableaux que celle-ci permet de faire représenter.

Les personnages particuliers négatifs

Ce sont essentiellement les satans, le géant, le bourreau. Pour les premiers, en raison de la place particulière des satans dans la pastorale nous leur consacrons un chapitre particulier; il convient toutefois de dire quelques mots sur les autres personnages de la tradition.

— *Le géant*. C'est un personnage caractéristique des mystères qui figure également dans le répertoire traditionnel des pastorales souletines. Ce sont, comme ici Ferragus, des personnages «négatifs», toujours alliés ou appartenant au camp turc. Leur nom est aussi parfois Jutibal (*Farce de Saturne et Venus*), ou encore Galafras (*Roland*). Ce dernier nom, comme celui de Ferragus apparaît dans le roman des Conquêtes avec celui de Fierabras. On ne peut donc tirer de conclusions trop hâti-

(6) Toutefois, cette division des couleurs, ne paraît pas avoir été retenue dans les drames urbains. Dans le *Mystère de la Résurrection* de Jean Michel, Jésus est «celuy dont la vesture/ Est tainte de rouge tainture»; dans la *Passion* du même auteur, les romains ont des cuirasses bleu d'acier.

(7) L'ange Gabriel dans la *Résurrection* de Jean Michel est également vêtu de blanc.

(8) Du moins pour le noir des bons; car que le blanc soit devenu le symbole des Mauvais est certainement un phénomène tardif. Cependant le blanc semble aussi avoir été la couleur des fous dans une tradition des mystères urbains. Dans *Le Mystère de la Résurrection*, Jésus auparavant vêtu de pourpre, lorsqu'il doit être torturé par les bourreaux d'Hérode, est revêtu par ce dernier d'une robe blanche emprunté à un fou: «Prends l'habillement/D'un de mes foulz, qui soit bien simple». Mais dans la *Passion* comme on l'a vu, c'est aussi en blanc qu'il réapparaît à ses disciples sur le Mont Thabor. Sur cette question voir Cohen, 1925, 220sv.

ves sur l'utilisation du nom de Ferragus ici, même si G. Cohen indique que l'un des diables de la *Passion* jouée à Mons en 1501 s'appelait «Ferlagus», ce qui tendrait à prouver qu'il s'agit d'un personnage fixe de la tradition des Mystères (Cohen 1925: 179).

G. Hérelle (1926: 51) a analysé les géants des pastorales en ces termes:

Malgré ces différences, ils ne sont, en réalité, qu'un seul et même personnage, «le Géant». Ce géant basque, un peu parent du Polyphème d'Homère, de l'Hercule d'Euripide et de l'ogre des contes de fées, symbolise la force bestiale. Goinfre et stupide, il ne parle que de cogner, d'écraser, de mettre les gens en bouillie. (...) Il y a en lui beaucoup de Sancho Pansa, moins le bon sens, et un peu de Don Quichotte, moins l'idéalisme chevaleresque.

Cette description est un peu forcée par rapport au Ferragus de *Charlemagne*, lequel si ce n'était sa force, ne se singularise guère des autres turcs, ni dans son caractère, ni dans ses outrances. Là encore par rapport à d'autres pièces du répertoire, notre pastorale s'éloigne de la tradition des mystères et plus généralement du folklore européen où les Géants, sous des formes diverses, ont une place considérable et un rôle essentiellement burlesque, même s'ils sont effrayants.

On ne sait quelle interprétation donner au mot de Chaho au sujet de ces personnages, lorsqu'il évoque «la race infecte des géants» (1842: I, 232).

Le géant a disparu dans le répertoire moderne. Aucune indication des didascalies de nos manuscrits ne laisse entendre qu'il était vêtu différemment. La chose est cependant probable. Le «Ferragus» de *Hélène de Constantinople* joué en 1909 à Ordiarp portait selon Hérelle (1922: 248) une sorte de just au corps assez large, d'étoffe verte à raies jaunes, un haut chapeau de plumes et de fleurs multicolores, pareil à celui des turcs, et il tenait à la main un énorme maillet de bois à long manche». Lors de la représentation de Mauléon la même année, il s'agissait d'«une veste dont le dos était rouge, une manche rouge, l'autre manche verte, avec un large plastron jaune chargé de petits rubans et de tomboules d'or (...)».

Malgré cette variété dans les couleurs du costume du géant, on a une constance: c'est leur aspect bariolé qui rappelle bien sûr le vêtement des Fous et des Sots, ainsi que le fait justement observer Hérelle (1907: 247)⁹.

— *Le bourreau*. C'est un autre personnage type du théâtre des Mystères. Il n'apparaît dans notre pastorale que dans le Miracle du pendu, et a aussi disparu du répertoire moderne. Personnage trouble et cruel, il était vêtu auparavant, selon le témoignage de Buchon, selon un modèle assez proche de celui des Géants: «robe à manches rouges et à fond violet et rouge mi-parti». Dans la tradition ces bourreaux sont généralement associés au monde turc, et dans les pastorales hagiographiques sont les exécuteurs des hautes oeuvres des despotes turcs au détriment des martyrs chrétiens.

Il y a donc un certain recul dans le personnage du bourreau de notre *Charlemagne*, ce qui s'explique fort dans l'évolution des pastorales que l'on a essayé de dessiner plus haut. On trouve une suggestive description du bourreau de l'ancien théâtre français dans les *Actes des Apôtres* où Daru, le bourreau se présente ainsi: «Bon pendeur et bon escorcheur / Bien bruslant homme, bon trencheur / Des testes...» (Cohen 1906: 268).

(9) Dans *Mehalçu*, le géant est dit vêtu d'un «habit bariolé de pièces» (Hérelle 1907: 247).

LES SATANERIES

Jusqu'à présent nous n'avons pas intégré les satans dans l'examen de nos mss. A cela deux raisons: d'une part, parce que l'un des manuscrits ne comportait pas de rôle de satan, d'autre part parce qu'il nous semble que les sataneries ne font pas vraiment partie du récit, mais représentent simplement —en tous les cas pour la pastorale souletine connue— un élément purement théâtral qui est largement dissocié de la matière même des histoires mis en tableaux dans les pastorales.

Cela mérite évidemment quelques éclaircissements.

Les satans des pastorales souletines présentent un caractère original qui tranche avec toute la tradition des mystères telle qu'on la connaît. Non pas que les démons des mystères aient toujours été si déplaisants. G. Cohen explique fort bien, l'ambiguïté des personnages sataniques, à la fois chargés de représenter la cruauté indécible de l'enfer, mais aussi de divertir les spectateurs très friands de leurs excès¹.

Au demeurant il est fort probable que les satans souletins ne sont que partiellement les héritiers des démons monstrueux des mystères avec lesquels ils contrastent tant. Il ne fait pas de doute qu'une bonne part de leur rôle est plus issue de la tradition des bouffons que de celle des démons, surtout en ce qui concerne l'apparence, et même certains aspects de leur fonction.

C'est un fait que n'a pas souligné Hérelle, mais qui me semble évident.

Il est certain que dans la tradition des mystères ruraux encore bien vivante au 17^e s., les spectateurs étaient parfois divertis par des personnages extérieurs à l'action même des représentations et qui apparaissaient de façon épisodique. Par exemple, dans le Briançonnais, où la tradition des mystères était bien implantée, à côté des diables, «revêtus d'un sac de toile couvert de la mousse noirâtre des vieux mélèzes», et «horribles à voir», «on faisait paraître dans les entr'actes un fol ou bouffon, qui avait le privilège de déclamer des facéties grossières et même obscènes» (Guillaume 1883: 10).

Les satans basques, comme selon toutes les apparences les diables bretons, (cf. Le Braz 1905: 414) sont certes des bouffons, mais ce serait une erreur de limiter leur rôle à celui de divertisseur, car ils restent malgré leur apparence sympathique des personnages diaboliques. Il nous faut donc examiner comment sont assurées ces deux rôles dans les sataneries de *Charlemagne*. Il convient de distinguer ici chacun des manuscrits:

Manuscrit Saffores. C'est essentiellement sous l'aspect de personnage diabolique que Satan apparaît dans le manuscrit Saffores:

V. 107 à 112. Il intervient pour déplorer l'acceptation par Didier et sa fille de répondre favorablement à la demande en mariage de Charlemagne.

V. 213-215. Il vient prédire les mésaventures qui attendent la nouvelle épouse de Charlemagne. C'est un des rares cas où Satan est «vu» par un des personnages de la pastorale, car sinon ses interventions ne sont «entendues» que par les spectateurs.

(1) Illustration de ces jeux ambigus où l'horreur tombe dans la bouffonnerie. Dans le *Mystère du roi Avenir*, les diables tirent une femme de la chaudière. Ils la tâtent et Satan ordonne de l'y remettre, parce qu'elle n'est pas assez cuite!

V. 227-229. Satan intervient en intermède, entre deux jeux alors que la scène est vide. Ses propos cependant sont relatifs au récit.

V. 251-257. Ici aussi Satan intervient en intermède. Il joue le rôle de mauvais génie des turcs qu'il encourage.

V. 552-559. Autre aspect du rôle des satans: ils doivent sortir les cadavres turcs encombrant la scène après les batailles. A chaque fois c'est l'occasion de moqueries à l'encontre de la victime, et de jurons, car décidément les cadavres sont bien lourds à emporter.

V. 593-598. Jeu d'intermède. Satan est dépité: il croyait qu'il pourrait emporter le cadavre d'Aygalon, mais celui-ci s'est échappé.

V. 644-645. Satan mauvais génie: il exhorte Aygalon à refuser de se convertir.

V. 664-666. Satan emporte d'autres cadavres turcs.

V. 674-678. Satan encore mauvais génie: il conseille Aygalon de ne pas quitter sa loi.

V. 702-705. Il enlève le cadavre d'Aygalon.

V. 759-762. Intermède. Satan s'adresse au public en se félicitant de ce que les affaires aillent bien, Halihatay ayant décidé d'attaquer les chrétiens.

V. 923-924. Le seul cas où Satan participe directement à l'action: il empêche le Général Sébuton de parler après le miracle de Saint Jacques qui l'a ressuscité.

V. 963. Satan emporte le cadavre de Sébuton.

V. 1007-1008. Il enlève les corps de Rigo et Mirabolan.

V. 1068-1069. Il retire les corps de Carpio et Zato.

V. 1161-1164. Il débarrasse la scène des rois Halihatay et Mahomet tués au combat.

V. 1286-1289. Intermède: Satan vient se féliciter de la guerre déclenchée entre Charlemagne et Didier.

V. 1417-1419. Satan sort le cadavre de Hunolt.

Le Satan de *Charlemagne* est unique, il n'a pas contrairement à ce qui se passe fréquemment de compère, et rien n'indique, dans les didascalies que ses interventions sont accompagnées de danses.

Son importance n'est pas négligeable. Avec 66 versets, il vient en troisième place comme personnage de la pastorale après Charlemagne et Aygalon².

On peut distinguer en gros 3 types d'intervention (il y en a 18 en tout): pour débarrasser la scène des cadavres turcs (8 interventions); pour conseiller les turcs (5 interventions), voire même pour s'opposer à l'accomplissement d'un miracle (1 intervention); il vient en intermède alors que la scène est vide et en profite pour donner ses impressions au public (4 interventions).

Bien que, tout du moins dans les pastorales modernes, les satans ne déclament pas leurs versets, rien dans le manuscrit ne distingue leurs interventions, sinon la verdeur des propos, d'ailleurs en l'occurrence toute relative.

Manuscrit Bassagaix

On a expliqué plus haut que Bassagaix avait retiré de sa copie toutes les interventions sataniques hormis celle du V. 923. Toutefois, et on a aussi déjà com-

(2) Il est possible que le postillon de la pastorale ait été joué par Satan. Le personnage de courrier est souvent négatif dans la tradition des mystères (porteur de mauvaises nouvelles). Satan est d'ailleurs parfois armé d'un fouet comme le postillon et c'était peut-être le cas dans

menté ce point, son manuscrit était accompagné d'un rôle de satans dont on donne le texte en annexe.

Ce rôle comprend 107 versets. Il est plus que probable qu'il appartenait à une autre pastorale, à *Nabuchodonosor* très certainement. Toutefois certains des versets apparaissant également dans *Roland* (voir la note introductive à l'édition du texte), il s'agit certainement d'un rôle «passe-partout», qui a peut-être servi aussi à une représentation de *Charlemagne*.

Le fait ne serait pas unique comme l'a montré Hérelle (1926: 47). Bien souvent en effet, les interventions sataniques n'ont aucun rapport avec l'action et leur rôle est surtout d'amuser. Il est significatif à cet égard que le seul verset de Satan conservé par Bassagaix, est celui qui correspond à une intervention directe du personnage dans l'action.

Le rôle du mss. Bassagaix fait intervenir trois personnages: Satan —appelé parfois «Roi d'Enfer»— et ses acolytes Jupiter et Astarot³.

Il s'agit d'une piécette à part, en plusieurs épisodes, qui est essentiellement constitué par des moqueries à l'égard du public, et spécialement des femmes; et de diverses querelles entre les trois satans.

Ces divers épisodes sont émaillés de scènes grossières où les satans montrent leurs fesses au public (V. 1670°), s'entrebattent (V. 1724°, 1726°, 1759°), boivent (V. 1731°) ou chantent (V. 1739°). Chacune de leurs sorties de scènes est ponctuée par une danse, mentionnée dans les didascalies (*dantza eta erretira*).

Le ton général est celui des farces; le langage est très libre et, il faut bien l'avouer, bien plus savoureux que celui des pastorales elles-mêmes. Il semble même parfois que le style ampoulé de la pastorale soit tourné en dérision, ainsi que ses prétentions édifiantes (voir notamment les V. 1676° à 1683°).

Les règles du jeu des satans sont données par eux mêmes:

*Thomaco lehen articuliaq dio
ounsa ala gaizqui eguitia
oro bat datiela gouretaco
çier cer nabiren erraitia*

*Segont articuliaq dio aldiz
Behar duçuela behatu
guk cer naby erraniq ere
estuçuela behar khechatu*

*Guq idoquiaq aldiz marcatçen du
çieq içan baçinandie çuhurrago
asto eder hoyen ikhoustiagatiq
etcinandia hounaco*

C'est probablement à tort qu'A. Léon (1909) attribue une grande originalité aux satans basques:

La présence d'un ou de plusieurs démons ou satans est l'un des caractères

Charlemagne puisque les didascalies indiquent qu'il fouette (*azota*) les cadavres qu'il emporte. Vinson avait lui aussi associé postillon et diable, ce qui avait été critiqué par Hérelle.

(3) Ce sont des noms de satan fort répandus. On trouve aussi *Belzébutb*, *Bulgifer*, *Astarté*, *Brindamour*, etc... Certains de ces noms *Sathan*, *Balzabut*, se retrouvent dans les Mystères briançonnais. Le nom de *Thira* que donne Webster semble dû à une mauvaise lecture; il s'agit probablement d'une indication scénique: (*thira*: tirer).

typiques du théâtre basque (...). La présence d'un ou plusieurs de ces satans, et surtout le rôle particulier et complexe qu'ils jouent, est le trait le plus typique du théâtre dont il est ici question. Il est une marque aussi distinctive qu'est le chœur dans le théâtre tragique de la Grèce antique, et qu'est dans le théâtre celtique l'ankou, cette personnification de la mort.

Les satans basques, espiègles et légers de langue comme de pieds, apparaissent certes à première vue comme très typés, et semblent bien correspondre à un certain aspect de la personnalité souletine. Si l'adaptation de ces personnages à l'environnement local ne fait aucun doute, il n'en demeure pas moins que leurs principaux caractères se retrouvent ailleurs, chez les diables du théâtre breton notamment.

C'est au diable qu'est dévolu le rôle de bouffon en chef. Ce diable se souvient toutefois volontiers qu'il est breton ou du moins qu'il opère en Bretagne. Il a des allusions fréquentes aux êtres et aux choses du pays (Le Braz, 1905: 414).

Il est un point à relever: comme dans les mystères, les sataneries ne laissent guère de place à la critique sociale directe, et la liberté de propos qui y apparaît ne donne pas une satire de ce type. Les premières tentatives dans ce domaine semblent assez récentes et redevables à J. Héguiaphal⁴.

LA VERSIFICATION

Le théâtre souletin est basé comme on le sait sur un texte versifié: ce dernier est composé exclusivement de strophes de 4 vers dont les finales des vers pairs sont assonancées. On peut également, et sans doute plus justement, considérer que ces quatrains regroupent en fait deux vers, chacun d'entre eux ayant une forte césure.

Ces deux analyses ont été successivement proposées par Vinson et correspondent aussi à deux types de présentation des manuscrits: soit par couplage des 2 vers avec une césure marquée par un signe quelconque (barre; point virgule; etc...); soit par strophe de 4 vers.

Dans les deux manuscrits examinés ici, seule cette dernière présentation apparaît: c'est la forme la plus répandue, peut-être aussi la plus ancienne. Ce n'est qu'une seule fois que les interventions des personnages — presque exclusivement constituées de dialogues — ne respectent pas la division en quatrains. Cette irrégularité apparaît au V. 1421° du *Miracle du pendu*; il est significatif que la coupure adoptée alors, reprenne la division en distiques. Il est de même très significatif que dans les textes latins en prose repris (V. 922 et suiv.) le pastoralier s'efforce de respecter la présentation habituelle même s'il n'y parvient pas toujours.

La versification dans les pastorales nécessite donc que l'on examine deux points relatifs à la métrique employée:

- La question de la régularité syllabique;
- Celle de la rime.

(4) Voir notamment celles qu'il a introduites dans *Roland* où, par exemple, toutes les autorités sont présentées comme clients de Satan. *Ifernia betherik da / Bena oro kargulant / Sarjant eta abocatu / Apez eta errejentez.*

La régularité syllabique

Dans son examen Vinson (1883: 321) avait proposé sur ce point deux analyses.

La plupart des pastorales sont en vers de 8 pieds, également divisés en strophes de quatre vers dont le second rime avec le quatrième, les deux autres ne rimant pas.

Un peu plus tard, Vinson (1909: 269), proposait une analyse en faveur de vers «de 15 pieds divisés par une césure et écrits sur deux lignes».

F. Michel pour sa part, proposait un autre point de vue: «mesure iambique, parfaitement conforme aux règles de l'art poétique d'Horace» (1857: 321)¹.

Chaho ne fournit guère de détails et parle simplement de «quatrains rimés», «notés d'après les errements de la mélodie antique».

Badé (1843: 10/15) avait sans doute vu plus juste en considérant:

la versification de ces compositions est peu régulière, et aucun autre caractère que la rime ne semble les distinguer de la prose. Les vers à rime plate ont indifféremment de 15 à 22 syllabes sans aucun rythme appréciable; et dans les manuscrits, ils sont distribués par strophes de deux vers chacune.

A. Léon, avait lui aussi relevé «l'absence de fixité et de régularité des mètres employés» et combien est «flottante la prosodie mise en oeuvre» dans les pastorales:

Prétendre que le seul mètre régulier dans l'espèce est l'octosyllabe, que tout autre vers est faux et doit être attribué à la négligence du copiste, soit même de l'auteur, cela n'avancerait à rien; car ces vers soi-disant faux étaient aussi fréquents —sinon plus— que ceux qu'on tiendrait pour réguliers. (1909: 508).

Hérelle, très pratique, avait demandé des éclaircissements à des pastoraux contemporains. Les réponses que lui fournirent J. Aguer et J. Héguiaphal me paraissent très claires:

Pour faire des vers je n'observe aucune règle, et personne n'observe aucune règle dans les pastorales; car il y a toujours des vers longs et d'autres courts (J. Aguer). Les vers basques n'ont pas de règles (...); le nombre des pieds ou syllabes, les élisions, la césure ne sont nullement observés par les pastoraux (J. Héguiaphal).

Donc malgré les conjectures de Vinson en faveur d'une régularité octosyllabique, il semble bien que ce soit le vers libre qui constitue la règle. En a-t-il toujours été ainsi? La chose n'est pas nécessaire. L'exemple breton est là qui démontre comment la versification ancienne des mystères —très complexe— s'est effacée au XVIII^e s. au profit du modèle classique français privilégiant l'alexandrin dans les dialogues; l'octosyllabique se maintient dans les interventions de personnages surnaturels, sans qu'il n'y ait là cependant une règle absolue.

Il est important de noter que la métrique des vieux mystères bretons était, sur le plan du nombre des syllabes, beaucoup plus variée: «On peut y noter presque toutes les mesures de vers, depuis le vers de une et de deux syllabes jusqu'au vers de vingt syllabes, en passant par les vers de cinq, six, de sept, de huit, de dix, de

(1) Que faut-il comprendre ici: la simple succession syllabe brève — syllabe accentuée, ou bien une allusion aux pièces ou alexandrins et octosyllabes alternent?

douze et de seize syllabes» (Le Braz 1905: 427 et suiv.). C'est cependant l'octosyllabique qui prédomine (comme dans les mystères donc).

Toutes les considérations rappelées ci-dessus nous ont amené, en prenant notre pastorale pour base, à opérer un relevé sur des échantillons.

Il eût été fastidieux de relever le nombre de pieds de tous les versets. Au demeurant la tâche n'eût guère été aisée, puisqu'en l'absence d'une métrique régulière fixe, il était impossible de déterminer une lecture syllabique sûre.

Pour autant il était pour le moins possible de dégager des tendances, de marquer les grandes régularités, qui permettraient ensuite de mieux mettre en valeur les éléments déviants. La difficulté précisément provenait de l'impossibilité de déterminer un comptage fiable.

Dans ces conditions le mieux était de poser dès le départ un certain nombre de critères, et de s'y tenir en toutes circonstances, tout en sachant qu'il était possible bien souvent de proposer un autre comptage.

Les critères

Le critère le plus sûr nous a paru de suivre au mieux la graphie; ceci était important en deux points surtout:

— Les *r* simples ont toujours été comptés comme marquant une coupure syllabique: *ere* par exemple valant pour 2.

— Les élisions possibles à la jointure d'éléments n'ont pas été relevées, que ce soit entre radical verbal et auxiliaire à initiale vocalique, qu'entre éléments se suivant avec deux voyelles identiques, ou susceptibles de s'assimiler: *thira ezazü* a donc compté pour 5 (et non 4); *odre emaiten* également.

— Pour les diphtongues, dans tous les cas, sauf indications contraires de Larasquet, on a comptabilisé 2 syllabes pour les ascendantes, et 1 pour les descendantes: *maitiak* = *mai-ti-ak*; *düzie* = *dü-zi-e*. La seule exception a été celle de *Didier*.

— De même, sauf dans les cas où la graphie le demandait, on n'a jamais supposé un amuïssement du *-a-* dans les diphtongues ascendantes: *jentiak* = 3; *jentik* = 2; *juan* = 2 (la graphie *jun* n'apparaît pas).

— Les *r-* à l'initiale ont été supposés précédés d'une voyelle, même si la graphie n'en témoignait pas. Seules exceptions les noms propres: *Richar*, *Roland*, *Ramira*, etc...

Suivant ces critères, les versets 1 à 100, et 1001 à 1102 (sauf 1007 et 1008 qui sont des sataneries) ont été comptabilisés. Voici les résultats par vers.

	PIEDS	1er échantillon V. 1 à 100	2e échantillon 1001 à 1102	TOTAL
	5	1	1	2
	6	8	16	24
	7	38	25	63
1er VERS	8	28	40	68
	9	13	12	25
	10	10	6	16
	11	1	—	1
	12	1	—	1

	5	0	1	1
	6	18	20	38
	7	32	32	64
2e VERS	8	36	33	69
	9	10	9	19
	10	2	3	5
	11	2	1	3
	12		1	1
	5	1	1	2
	6	8	10	18
	7	25	22	47
3e VERS	8	36	34	70
	9	18	20	38
	10	11	9	20
	11	1	3	4
	12		1	1
	5	3	1	4
	6	23	16	39
	7	25	40	65
	8	28	25	53
4e VERS	9	10	8	18
	10	7	6	13
	11	3	2	5
	12		1	1
	15		1	1
	17	1		1

Que résulte-t-il de ces observations?

— D'abord qu'il ne semble pas qu'il faille rechercher de métrique différente selon les vers; — Que la métrique la plus fréquente est de 7 ou 8²; — Que sur cette base de 7 ou 8, apparaissent avec une fréquence rapidement décroissante des vers de 6 et 5, et à l'inverse de 9, 10, 11, etc...

Ces premières données étant rassemblées, restaient à déterminer les régularités au niveau non plus des coupures rythmiques, mais rimiques.

Voici donc les résultats:

Nombre de pieds	Echantillon I	Echantillon II	TOTAL
12	02	05	07
13	12	08	20
14	16	26	42
15	30	20	50
16	14	21	35
17	16	14	30
18	07	04	11
19	02	01	03
20	00	01	01
21	01	00	01

(2) En fait, le vers de 8 pieds l'emporte partout, sauf au 4e vers, mais en raison des écarts entre ces deux échantillons, il ne semble pas que le fait soit significatif.

Comme on peut le constater c'est le vers de 15 syllabes qui domine, mais l'écart entre les deux échantillons montre que le fait n'est pas significatif, puisque dans le second groupe les vers de 14 syllabes l'emportent.

Ceci étant ces résultats ne doivent pas être tenus pour réellement fiables en raison des possibilités larges que la prononciation offre pour allonger ou réduire du fait du système de comptage adopté où les diérèses sont favorisées). Je crois, cependant, qu'ils confirment les conclusions de Hérèle et d'A. Léon.

Reste néanmoins que les indications de Vinson ne paraissent pas totalement dénuées de base: on semble avoir en effet une tendance pour chaque vers en faveur de l'octosyllabe, voire l'heptasyllabe. Est-ce là le signe restant d'une évolution qui laisserait supposer une base ancienne en 8/7 si répandue dans la vieille versification, comme l'atteste la poésie de Detchepare?

L'hypothèse n'est pas à écarter mais on peut aussi considérer, qu'en présence de vers libres, les pastoraux spontanément avaient tendance à reprendre un modèle avec lequel ils étaient familiarisés. Quoiqu'il en soit il ne semble pas que dans ce cas, l'on retrouve le rythme correspondant: 4 + 4 / 4 + 3.

J. Haritschelhar après avoir constaté que «l'anisosyllabisme est de règle dans les pastorales basques» (1969: 451), souligne que c'est un élément que l'on retrouve dans les premiers monuments de la littérature espagnole. Il cite en particulier cette opinion de Menéndez Pidal à propos des vers irréguliers comme ceux du «Mío Cid»: «no se cantasen propiamente, si no que se acompañasen de un simple tonillo de recitado, el cual llevaría una modulación más saliente para el acento de la cesura y para las sílabas finales de cada verso» (1944: III, 1175).

Il apparaît en effet que si l'isosyllabisme prévaut dans les chansons populaires basques, il n'en est pas de même pour les pastorales. Lorsque l'on considère les exemples des littératures voisines, on constate une tradition anisosyllabique fort ancienne, même si très tôt dans le théâtre religieux français, apparaît la régularité syllabique (Faral 1923).

Nous avons déjà indiqué dans notre analyse que la pastorale fut introduite de façon relativement tardive (17^e s. avons-nous conjecturé), mais avait certainement bénéficié aussi de la survivance probable de rites liturgiques à caractère para-théâtral ayant favorisé son implantation. Il me paraît difficile d'examiner la question de la versification en dehors de ce contexte historique. Si les souletins ont reçu assez tardivement la tradition des mystères par l'intermédiaire des théâtres ruraux pyrénéens comme on l'a supposé, il faut bien convenir que leur modèle n'était pas encore basé sur l'isosyllabisme³. Dans le cas contraire, faut-il supposer qu'ils aient retrouvé avec l'emploi du vers libre une tradition beaucoup plus ancienne? Et alors par quel intermédiaire?

Rappelons que les Mystères provençaux du 15^e s., utilisaient des vers variant entre 5 et 15 syllabes (cf. Jeanroy-Teulié 1893), de même, comme le rappelle Hérèle, le vieux théâtre wallon.

Rime et assonance

A côté du problème du compte syllabique figure également celui de la rime

(3) Pas nécessairement l'alexandrin qui est certes utilisé dans les oeuvres béarnaises, mais qui est dû à une évolution tardive, comme le montre l'exemple breton.

ou, plus exactement comme on le verra, de l'assonance. L'assonance est très appréciée dans la tradition populaire basque, non seulement dans les chansons, mais encore dans d'autres formes de jeux de langues tels que les *ditxo*, où les *bertsu*⁴. Ce n'est pas sans raison qu'Haritschelhar opposant la tradition populaire à celle des poètes lettrés a conclu: «Le peuple assone et ne rime pas».

Si les pastorales s'éloignent souvent du langage populaire, sur ce point elles demeurent fidèles à la tradition du peuple. Pour fonder ces éléments, et mieux les cerner, nous avons donc effectué une brève étude sur la pastorale *Charlemagne*.

D'abord il convenait d'établir, le fait que l'assonance était bien la règle. La chose sautait aux yeux, mais afin de l'assurer j'ai opéré un petit calcul statistique sur les 100 premiers versets, en m'attachant à ne suivre qu'un seul manuscrit (Saffores). On obtient les résultats suivants (voir tableau sur les 100 premiers versets).

- Sur 100 versets, 42 ont la dernière syllabe identique: consonne + voyelle (ou diphtongue) + consonne éventuellement.

Encore voit-on dans la répartition que plus de la moitié apparaît avec la voyelle *ü* (dont 15 cas du fait de participes en *-tü*).

- Ceci indique que largement plus de la moitié des versets sont uniquement assonancés. En fait les cas de rimes complètes résultent dans leur grande majorité, soit des participes en *-tü* (15), soit des marques de futur ou de gérondif (6), soit des indices des formes verbales (8). La plupart du temps il s'agit des mêmes désinences. Outre les cas mentionnés: le complétif *-la* (1), l'adlatif *-ra* (1), le déterminant *-bat* (1), l'inessif *-tan* (1) (voir tableaux).

Il faut souligner que la totalité des écarts sur consonnes porte sur la consonne précédant la voyelle, ou la diphtongue. Dans un seul cas, il porte également sur la consonne finale (V. 80).

Parmi les cents premiers versets, le seul verset non assonancé, n'était pas de Saffores (BN II), il n'a donc pas été comptabilisé.

TABLEAU DES RIMES COMPLETES
(Sur les 100 premiers du mss. BB)

<i>-la</i>	V. 1	<i>-nen</i>	V. 97, 100
<i>-ra</i>	V. 7, 53	<i>-ren</i>	V. 46, 26
<i>-zak</i>	V. 23	<i>-te</i>	V. 95
<i>-bat</i>	V. 49	<i>-rik</i>	V. 36
<i>-tan</i>	V. 60	<i>-ki</i>	V. 67, 92
<i>-tia</i>	V. 16	<i>-ko</i>	V. 14
<i>-tian</i>	V. 66	<i>-gü</i>	V. 2
<i>-tiaz</i>	V. 86	<i>-zü</i>	V. 85, 89, 90
<i>-ten</i>	V. 81, 96	<i>-gün</i>	V. 12
<i>-tzen</i>	V. 84	<i>-tü</i>	V. 8, 10, 17, 22, 30, 33, 42, 52, 56, 59, 68, 70, 74, 83, 87, 91

(4) Surtout en Pays Basque de France. La tradition guipuzcoanne semble mieux favoriser la rime, ainsi que le montrent les «bertsus» de Xenpelar par exemple. Auspoa n.° 88-89-90. (Tolosa 1981).

TABLEAU DES ASSONANCES COMPLETES
(Sur les 100 premiers versets du mss. Saffores)

Sur -a		sur -ia		Sur -e		Sur -ie	
-ra	V. 32	-jia	V. 4	-ren	V. 2, 7, 41, 57, 88, 31		
-ia ¹		-zia		-nen			
-ra	V. 78	-sia	V. 15	-tzen	V. 75		
-la		-dia		-ren		-aie	
-ma	V. 34	-tia	V. 13, 79	-tzen	V. 40		V. 6
-la		-jia		-nen		-zie	
-txa	V. 55	-gia	V. 19	-ten	V. 44	-tie	V. 18
-la		-zia		-tzen		-zie	
-ba	V. 62	-tzia	V. 24	-nen	V. 54, 99		
-sa		-zia		-den			
-pan	V. 61	-tia	V. 29	-ten	V. 71		
-tan		-zia		-ren			
		-gia	V. 47	-ren	V. 72, 73		
		-nia		-dem			
		-sia	V. 15	-nen	V. 93		
		-dia		-ten			
		-zian	V. 37				
		-nian					
		-(b)lian	V. 65				
		-rrian					
		-gia	V. 80				
		-tziak					
		-tia	V. 20				
		-ria					
		-tia	V. 21				
		-gia					
Sur -i		Sur -o		Sur -ü			
-ri	V. 28	-ko	V. 58	-tü	V. 3, 64, 82		
-ki		-ro		-zü			
-ri	V. 38			-zü	V. 94		
-zi				-gü			

(1) Avec *i* consonne: *aia*.

TABLEAU DES ASSONANCES
(Faisant intervenir les diphtongues sur les 100 premiers versets)

<i>-ba</i>	V. 63	<i>-tian</i>	V. 98	<i>-zie</i>	V. 9
<i>-dia</i>		<i>-duan</i>		<i>-te</i>	V. 39
<i>-jia</i>	V. 51			<i>-bien</i>	
<i>-la</i>				<i>-ren</i>	
<i>-gia</i>	V. 69				
<i>-la</i>					
<i>-nia</i>	V. 77				
<i>-la</i>					
<i>-ra</i>	V. 35				
<i>-zia</i>					
<i>-tsia</i>	V. 50				
<i>-na</i>					
<i>-tan</i>	V. 11				
<i>-tian</i>					
<i>-tzian</i>	V. 5				
<i>-tan</i>					
<i>-tzian</i>	V. 48				
<i>-lan</i>					
<i>-tzian</i>	V. 43				
<i>-rran</i>					
<i>-man</i>	V. 25				
<i>-tian</i>					
<i>-naz</i>	V. 45				
<i>-diaz</i>					

Ces résultats permettaient donc de poser les bases d'une étude plus affinée, en cernant les irrégularités. J'ai donc effectué les calculs cette fois sur l'ensemble de la pastorale, en ne comptabilisant que ce qui pouvait paraître déviant par rapport au système général, ou pour en confirmer certains points (voir tableau): manquement à l'assonance; écart sur la consonne finale; assonance voyelle-diphtongue; assonance diphtongue 1 - diphtongue 2.

Là aussi je n'ai comptabilisé que l'un des manuscrits (afin d'éviter les cumuls); et me suis limité au seul corpus de la pastorale (sans le prologue ni l'épilogue).

Sur les 1471 versets, il y a 17 versets qui ne respectent pas l'assonance.

<i>-sa</i>	V. 185	(BN pourrait rectifier)	<i>-zayon</i>	V. 1045	(BN: même chose)
<i>-tu</i>			<i>-zian</i>		
<i>-tzen</i>	V. 220	(absent de BN)	<i>-tzen</i>	V. 1128	(BN: même chose)
<i>-zün</i>			<i>-zü</i>		(aisé à rectifier)
<i>-lü</i>	V. 300	(que BN rectifie)	<i>-sek</i>	V. 1182	(que BN rectifie)
<i>-ti</i>			<i>-kü</i>		
<i>-tia</i>	V. 374	(absent de BN)	<i>-gü</i>	V. 1242	(BN rectifie)
<i>-kü</i>			<i>-xi</i>		
<i>-ri</i>	V. 411	(BN: même chose)	<i>-dien</i>	V. 1354	(BN rectifie)
<i>-tü</i>			<i>-gin</i>		
<i>-lont</i>	V. 744	(BN: même chose)	<i>-tzen</i>	V. 1456	(BN fautif aussi)
<i>-tain</i>			<i>-rrun</i>		
<i>-llan</i>	V. 880	(BN: même chose)			Mauvaise graphie
<i>-gün</i>					
<i>-tan</i>	V. 1020	(BN: même chose)	<i>-ziren</i>	V. 435	
<i>-ben</i>			<i>-din</i>		(pour <i>den</i> BN)

-turen V. 906 *-ria*
-duriq (duren) *-biz* V. 1229 (BN rectifiée)

Sur ces 17 versets fautifs, 3 (V. 435, V. 906, V. 1229) peuvent être considérés comme résultant d'une simple mauvaise graphie. Au V. 435 il y a *-din* au lieu de *den*, pour le relatif sur *-da*. Au V. 906, il y a *galdurik*, pour *galduren* qu'appellent à la fois la rime et le contexte. Au V. 1229, il y a *hiria* là où il faudrait un inessif qui permettrait (comme dans BN) l'assonance avec *biz*, dans la forme contractée: *hirin*.

Restent donc 14 versets déviants (environ 1 %). Encore parmi ceux-là peut-être y a-t-il mauvaise copie pour 4 d'entre eux, puisque BN rectifie. Il faut noter de plus que sur 13 versets, 7 se terminent par une nasale. On peut se demander si à la limite la nasalisation n'est pas jugée suffisante pour l'assonance.

Ce dernier point nous permet d'aborder une autre question. On dénombre sur l'ensemble des 1471 versets, 64 versets qui ont la voyelle commune, mais ont un écart sur la consonne finale. La plupart du temps l'écart est du type *-ik / -i / (13 versets)*, ou *-ak / -a (16 versets)*.

Mais malgré le grand nombre des terminaisons avec nasales, 16 versets seulement divergent quant à la nasale⁵.

Il semble donc que les pastoraux accordent à la nasale une importance particulière. On remarque d'ailleurs des efforts pour réaliser l'assonance sur les nasales. Au V. 879 et 979 par exemple, on a *hebe* pour rimer avec *üke* et *ere*, et aux V. 912, 975, 1219, etc... *heben* pour rimer avec *-ren* ou *-nen*. Cependant, il y a des contre-exemples, ainsi les V. 1280, 1341, 1386: ou *heben* (et non *hebe*) est en assonance avec *countre*, *batere* et *pietate*. Il est possible que *-l* soit également considéré comme particulier: le seul verset (167) se terminant en *-al*, fait rimer *général* et *leial*. Toutefois, le cas étant unique on ne peut en tirer de véritables conclusions.

Si la consonne nasale semble jouer un certain rôle, les voyelles nasalisées elles s'accouplent tout aussi bien avec les orales: *erresūmā / berhala* (V. 34), *neskatilak / kibiristiak* (V. 816).

En ce qui concerne les diphtongues, on relève sur l'ensemble des 1471 versets, les assonances en *-ia / -a*; *-ie / -e*; *-ua / -a*; et *-ia / -ua*; *-io / -o*; *-ue / -e*.

-ia / -a: 117 versets⁶
-ie / -e: 17 versets
-ua / -a: 7 versets
-ia / -ua: 15 versets
-io / -o: 1 verset
-ue / -e: 1 verset

Comme on le voit, il n'y a aucune difficulté à faire les assonances entre la voyelle simple et celle de la diphtongue. A ce sujet, une remarque, par rapport au

(5) Sur les 400 premiers versets, 133 versets se terminent par une consonne, dont 106 par la nasale, soit plus du quart. L'échantillon portant sur 25 % des versets, le sondage est significatif. Donc plus du 1/4 des versets se terminent avec *-n*, soit en *-en*, soit en *-an*, quelques fois en *-ün*. Le nombre faible de versets où il n'y a pas d'accord sur la nasale finale est donc le signe qu'il y a une contrainte assez forte; la proportion de ces désaccords sur nasale, parmi les versets à finale en *-n* est d'environ 4 %. Sur la statistique des 100 premiers versets, il n'y a jamais désaccord, bien que les versets en *-n* soient au nombre de 34.

(6) Dans un verset on a l'assonance *-ean/-ian* (V. 174). En principe la règle de fermeture du *-e* devant *-a*, fait que l'on verra là une simple variante graphique, mais avec le nom propre *Judée (Judean)*, il en est peut-être autrement.

nombre relativement grand de terminaison en *-ua* dans la langue, il n'y a que 24 versets qui font intervenir cette diphtongue; deux fois (V. 1397, 1408), on a *-ua/-ua*.

Seconde observation, une seule fois on a le couple diphtongue montante / voyelle simple; là aussi la base de l'assonance est la voyelle majeure: V. 522 avec *-bait* et *-lat*

Ces remarques permettent de confirmer que les diphtongues descendantes sont scindées dans la langue, et probablement dans la déclamation. On n'a jamais *-ua/-ue-*.

Les efforts sur la langue pour parvenir à l'assonance sont divers. En voici quelques exemples:

— couplage des variantes *-an* et *-en* de formes conjonctives:

<i>dien</i>		<i>dian</i>	
	V. 390		V. 338
<i>dutien</i>		<i>dutian</i>	

— amuïssement du *a*:

<i>beldurrik</i>		<i>egin</i>	
	V. 317		V. 1228, 1350
<i>jentik</i>		<i>zin</i>	

— utilisation de formes de future inusuelle:

— <i>zuretako</i>	
	V. 1373
— <i>eramanenko</i> ⁷	

— sollicitations incorrectes de la langue:

— <i>milla debria</i>		(L'article sur <i>debrü</i> n'a pas lieu d'être
	V. 695	puisqu'on a l'indéfini).
— <i>herrestatia</i>		

De façon générale, on ne perçoit guère d'effort en vue de former des assonances «recherchées». Les pastoraliers usent, et abusent, des facilités qu'offrent la langue basque en raison de l'importance qu'y joue la suffixation. Ils ne sont pas du tout gênés pour accoupler des suffixes identiques, ou même des éléments semblables qu'il s'agisse de formes verbales, d'éléments lexicaux, de déterminants, etc... Les exemples sont si nombreux qu'on peut légitimement en conclure qu'il n'y a à cet égard aucun interdit.

Cette liberté se manifeste également dans l'absence de rime difficile. De ce point de vue les pastoraliers, contrairement aux bertsularis quelquefois, ne courent pas après la rime rare. On a vu que si il y a un effort pour éviter l'écart sur une consonne finale: (si 1/3 environ des versets ont une consonne en finale, la proportion de ceux ayant un écart sur cette consonne est de 20 % sur l'ensemble des versets), ce n'est pas là, la source des jeux de langues: presque toutes ces finales sont

(7) Cet exemple est significatif car on a *-enko*. Il semble que la forme *-go* normale outre Bidassoa soit donc bloquée ici. Il y a d'autres exemples de futurs en *-ko*, mais sur des participes à finale vocalique. Sur les 8 cas où apparaissent de tels futurs, 5 fois il s'agit d'assurer l'assonance: V. 275, 228, 667, 742, 1146. Toutefois dans les 3 autres cas (V. 215, 224, 531), il s'agit de rimes en *-tüko*, *-türen*. Pour les deux premiers, ils ne figurent pas dans le mss. BN; le troisième y figure dans la version en *-ren*. D'ailleurs *-ko* apparaît ailleurs qu'en fin de vers parfois: cf. V. 223, 714, 1401. Jamais *-eko*, forme d'Esquiule, n'apparaît.

en *-n* ou en *-k*; quelques unes en *-t*, certaines en *-z*. Une seule en *-l*, et c'est tout: pas de *-r*, ni d'affriquées, alors que la langue s'y prêterait assez bien. Bien sûr, on reconnaîtra dans ces terminaisons: pour *-n*: les formes du génitif, et d'inessif avec les dérivés; pour *-k*: la marque d'absolutif pluriel, d'ergatif, de partitif et d'élatif; pour *-z*: le médiatif; pour *-t*: *-bat*, et l'adlatif en *-at*, voire l'indice de 1ère personne.

Il serait illusoire de rechercher d'autres contraintes, dérivant par exemple de l'accentuation. Celle-ci ne joue aucun rôle dans les couples assonancés, sinon de façon fortuite. L'assonance jouera ainsi sur des finales non accentuées type *hében/izá-nen* (V. 129), *duzíe/diráte* (V. 270), ce qui est général en souletin. Les cas d'accords type *aítzína/sentimentía* (V. 241) ou *nourát/orobát* (V. 124) *alagéra/diréla* bien que relativement nombreux sont le résultat du hasard plus que d'une contrainte sur la versification. On a par exemple *behá/legía*, *diá/hasía* V. 704, etc...

*Relevé sur l'ensemble des 1471 versets
du Mss. Saffores*

• *Pas d'assonance* (17 versets).

V. 185, 220, 300, 374, 411, 435, 744, 880, 906, 1020, 1045, 1128, 1182, 1229, 1242, 1354, 1456.

• *Ecart sur consonne finale* (64 versets sur environ 500⁸ à terminaison consonnantique).

— Avec nasale: V. 110, 434, 482, 655, 708, 736, 1026, 1032, 1070, 1118, 1218, 1260, 1341, 1386, 1401, 1464.

— Avec une autre consonne: V. 109, 144, 180, 194, 218, 223, 276, 283, 277, 293, 313, 343, 354, 380, 404, 612, 619, 644, 663, 710, 711, 725, 741, 769, 773, 815, 817, 874, 884, 898, 903, 916, 924, 943, 1010, 1084, 1106, 1120, 1124, 1134, 1162, 1172, 1238, 1289, 1375, 1377, 1430.

• *Assonance diphtongue-voyelle simple* (démontrant l'absence de contrainte à ce niveau).

- *ia* — *a*: 111 versets.
- *ie* — *e*: 16 versets.
- *ua* — *a*: 7 versets.
- *ue* — *e*: 1 verset.
- *ia* — *ua*: 15 versets.
- *io* — *o*: 1 verset.
- *ai* — *a*: 1 verset.

Comme on le voit cet examen confirme ce que les auteurs précédents avaient constaté: le système de versification en ce qui concerne la rime est tout-à-fait relâché, et la seule règle est bien celle de l'assonance. Peut-être faut-il y ajouter la contrainte sur la consonne finale lorsqu'il s'agit d'une nasale⁹.

Cette liberté est manifeste aussi quant à la manière de parvenir à l'assonance;

(8) Le chiffre de 500 est établi sur un échantillon constitué de la 1ère moitié des versets. Les terminaisons en nasales représenteraient 390 versets, (16 sur 390 = 4%). C'est surtout une tendance que l'on veut dégager ici.

(9) Tous ces éléments confirment l'étude de J. Haritschelhar sur la métrique de Topet-Etchahun. Ce dernier cependant ne relève pas de contrainte sur la nasale et donne des exemples en *-a/-an*; *-e/-en*; *-i/-in*; *-u/-un*. On en trouve aussi chez Detchepare.

aucun effort n'est perceptible ni en faveur de terminaisons peu usuelles, ni en vue d'éviter les «potos» des bertularis: on n'hésite en aucune manière à répéter le même terme en fin de distique, et encore moins à user abondamment des commodités de la langue, en suffixant à des termes différents la même désinence.

LA LANGUE ET LE STYLE

C'est sans aucun doute, avec la faiblesse du jeu dramatique, l'aspect du théâtre traditionnel qui a été le plus décrite. On a déjà indiqué dans l'introduction le mépris dans lequel Urquijo tenait les pastorales en ce qui concerne la langue. A. Léon, comme la plupart des contemporains, accordait également une importance considérable au vocabulaire, et restait perplexe devant: «l'abondance luxuriante, disons même excessive, des termes empruntés» (1909: 518). G. Hérelle, après avoir relevé le fait, s'efforçait de lui trouver une explication: considérant que «les pastorales sont indubitables des oeuvres d'imitation», il affirmait:

il est facile de comprendre que le pastoralier-paysan, sans aucune arrière-pensée, par impéritie, par impuissance de s'affranchir de son modèle, a subi la contagion du texte qu'il adoptait ou traduisait, et qu'il a incorporé machinalement à sa propre correction beaucoup de choses hétérogènes (1926:58).

Il relève encore: «Mais ce n'est pas seulement le vocabulaire qui pêche dans les pastorales, c'est aussi la syntaxe». Et de citer cette observation du chanoine Inchauspé faite sur une copie d'*Hélène de Constantinople*: «Cette pastorale a été écrite par quelqu'un qui savait le français, mais qui n'a jamais étudié le mécanisme de la langue basque... Le basque de cette pastorale est très mauvais en général et plein de grosses fautes» (1926: 56).

Il faut bien reconnaître que la langue des pastorales tragiques¹ n'est pas des plus séduisantes et je ne crois pas que cela résulte des emprunts, ni même d'une syntaxe parfois calquée, mais simplement d'une espèce de refus des pastoraliers à s'exprimer autrement que dans un langage qui pouvait s'accorder au genre de la pastorale tel qu'il le concevait.

En effet, quoi qu'il en soit des emprunts, on est frappé à la lecture de *Charlemagne* par la bonne qualité de la langue où l'on ne relève au bout du compte que fort peu d'incorrections, ou de fautes, contrairement à ce que laissent entendre certains auteurs².

Pourtant le lecteur a le sentiment d'être en présence de quelque chose de mal fini, quelquefois de maladroit et artificiel, souvent d'ennuyeux et lourd, toujours monotone. De quoi provient ce sentiment?

Je ne pense pas que le vocabulaire y soit pour quelque chose; au demeurant la plupart des termes empruntés appartiennent en réalité au basque populaire, et la tradition des bertularis démontre que l'utilisation d'un tel registre n'empêche en rien une production originale, emplie parfois de vivacité et non dépourvue de charme. L'explication se trouve ailleurs, et réside, selon mon sentiment, en deux éléments liés l'un à l'autre:

(1) Les pastorales comiques, ou même les scènes burlesques des pastorales tragiques, ont une langue beaucoup plus savoureuse, et finalement élégante, même si elle est grossière.

(2) Il convient de prendre en compte ce que sont les copies; non destinées à être publiées, anonymes, susceptibles d'être modifiées librement tant par d'autres copistes que les acteurs.

— la structure en distiques et versets est ressentie comme très contraignante par les pastoraliers: à chaque verset, pratiquement systématiquement, correspond une information, et à chaque distique, là aussi de façon très régulière, une unité de signification. Le pastoralier hésite à briser ce moule.

Exemple de cette situation, les versets où le second distique reprend le premier, afin de conserver au verset son unité:

*Eçar Eçoçu Erbastuna
Esquineco laur den Erbian
boura Eran nahi beita
Erbi analariouan*

Autre exemple, où l'on sent que le pastoralier n'est pas parvenu à se dégager de la contrainte métrique:

*Gente bounaq Ençun dut
hanix berri indiferentiq
Gin Çait enni berribat
Gazcognaco aldetiq*

Dans nombre de versets le pastoralier ne sait comment remplir ses distiques et a recours à des termes chevilles, d'où l'abus des formules du type: *orain memento berean, urhats hountan berian / Partiçen nuçu berhala*, etc... où peut-être se mêlent aussi des procédés d'insistance.

Prisonnier dans cet espèce de corset, le pastoralier ne parvient pas souvent à libérer son expression car il reste —peut-être en raison des sources, en général en prose, de ces oeuvres— attaché à une langue linéaire proche de la prose, et n'utilise pas les libertés que la tradition poétique lui offre. Il en résulte une espèce de langage particulier: prose rimée strictement découpée, qui se répète au fil des versets.

— Ce carcan qui pèse sur l'écriture pourrait être levée par l'usage d'une langue expressive, et c'est un peu ce qui se produit dans le registre comique, mais les pastoraliers restent terriblement liés à une expression plate, comme s'ils fuyaient l'allégorie et la métaphore, les jeux de langues pourtant si affectionnés par les basques³, et d'une manière générale tout ce qui permettrait de donner à leurs versets une vie, un relief, que la structure rigide des versets ne permet pas de développer spontanément. Je ne sais pas dans quelle mesure cette retenue, car il ne fait pas de doute que les pastoraliers, lorsqu'ils le veulent, savent mieux animer leur langue, était le fait des conditions de représentation, où une espèce de style à la fois intro-et-extro-introverti et qu'il considérait comme appartenant au genre.

En faveur de la première explication, certains éléments méritent d'être pris en compte: le parti-pris résolu tendant à privilégier le caractère visuel fait que pour le pastoralier le texte est au bout du compte secondaire: il s'agit pour lui avant tout de mettre en scène des évolutions où l'allure du personnage, le rythme du mouvement l'emportent sur la forme du discours. Car il ne faut pas oublier que ces versets sont déclamés selon une mélodie donnée, qu'accompagnent des marches cadencées. Le texte fait en réalité corps avec l'action scénique et c'est elle qui reste l'élément dominant. Un texte de pastorale apparaît toujours plus grandiose lorsqu'il est entendu dans une représentation. C'est encore vrai pour le répertoire moderne, et quiconque après une représentation s'est aventuré à consulter les textes d'Etxahun

(3) Voir par exemple le V. 1695° de la santanerie du mss. Bassagaix.

par exemple reste ⁴ déçu à la lecture de ses versets. Dans quelle mesure le pastoralier —sinon dans la dérision des farces et des scènes bouffonnes— se sentait-il libre d'intervenir par une expression originale et personnelle dans la restitution cérémonieuse des récits qu'il mettait en scène?

A cela s'ajoutait l'autre parti-pris découlant du genre: l'absence de toute psychologie: tout ce qui peut-être dit, mais non montré à travers les rites fixes de la représentation, est systématiquement éliminé. Il en résulte un texte à la fois d'une très grande sécheresse, et paradoxalement, bien des fois, redondants, emplis de redites fastidieuses.

L'influence et le poids du mode de déclamation, et l'absence de relief dans l'expression, se traduit par des techniques de mise en valeur tournant le dos aux canons classiques de la littérature: en effet, lorsque le jeu dramatique doit être souligné, les seuls moyens qu'utilise alors le pastoralier se résument à l'emploi soit d'un vocabulaire inusuel, soit à la répétition. On en trouve maints exemples dans *Charlemagne*.

En outre les personnages mis en scène étant presque toujours des rois ou des ecclésiastiques, il semble que les pastoraliers évitaient de leur prêter un langage pas trop naturel ⁵; c'est d'ailleurs souvent pour cette raison qu'apparaissent des tours calqués: lorsqu'au V. 95 le Conseiller du roi Didier avise son père qu'il doit bien réfléchir à la proposition de mariage de Charlemagne il le fait en des termes que l'on voit mal en effet placés dans la bouche d'un paysan souletin:

*Eya Cer comeni den
refleçionen Egutia necesari liçate.*

Le pastoralier qui avait écrit *Charlemagne* maîtrisait à l'évidence le basque et n'aurait en aucune manière été gêné pour exprimer cette idée de façon moins artificielle. C'est délibérément qu'il utilise une tournure aussi peu quotidienne, par effet de grandiloquence —de pédanterie peut-être pour employer le jugement d'Inchauspé: mais lorsqu'un paysan fait parler les rois ne risque-t-il pas d'être accusé de pédanterie?

De la même manière lorsque Charlemagne accueille sa future épouse, il lui dit en guise de déclaration d'amour (et après s'être assuré qu'elle allait bien se convertir):

*Desseing hortan nuçu, ni
Courequi Esconceco
Mundu bountan algarrequi
Bay eta Biçiçeco
Eta çouria hala Baliz
arras content nundunqueçu
Çeren çourequy icatia
hanbat beitut desiratu.*

Voilà les seules paroles aimables que Charlemagne adresse à sa jolie fiancée. Quelle sécheresse! Que l'on est loin de la sensibilité que l'on rencontre dans la

(4) La langue des pastoraliers modernes est pourtant beaucoup plus souple que celle de leurs prédécesseurs, et ils n'hésitent pas à l'occasion à sortir du récit pour exprimer dans leurs versets sentiments divers. Le poids de la tradition persiste cependant, malgré un très gros effort d'adaptation et de modernisation.

(5) C'est le cas par exemple pour les formules de politesse: *Salutaçen çutut hanix / moncarca jllustria // çouregana gitico / hartu dit libertatia*. Ou bien encore: *Çien comessionia dit / Charlemaignari eguinen // Eta deligençiarequi / Parisera jouanen*.

poésie souletine. Il ne me paraît pas raisonnable d'attribuer, comme le fait Hérelle, cette attitude à l'incapacité intrinsèque du pastoralier à exprimer une émotion. S'il ne le fait pas, c'est que le genre lui semble exclure ce registre. Il ne faut pas oublier que Charlemagne doit déclamer ces versets, en marchant dans un mouvement à la fois vigoureux et majestueux en scandant de son bâton chaque pas, en le faisant virevolter en l'air à la fin de chaque distique. Comment dans ces conditions lui faire dire quelques paroles intimes sans tourner tout cela au ridicule?

On sent bien d'ailleurs que le pastoralier est plus à l'aise dans les registres s'accordant au genre: grands conseils militaires, et, surtout, défis avant les batailles.

Écoutons par exemple le défi d'Aygalon arrivant à cheval au pied de la ville de Montauban (la scène est vide):

*Oh Montaubaco jaureguia
Jcara ady mementian
mundu ororen buruçaguia
Aicinian dianian
Ni deitçen nuq Aygalon
Sarrasien Erreguia
Eztuq mundiala Sortu
Secula Ene paria
Ene coleraq Diq
Lurra oro icaraçen
Armetan Secula
Eztiat pareriq uqhen.*

C'est dans ces jeux que le pastoralier parvient à employer un langage plus libre et expressif. Ainsi cet échange durant une bataille entre Renaud et Ferragus:

*Erenda ady ferragus
Ore hobetan berhala
bestela igorten ait
Chicharien bascatçera
Gueçurra Erranen duq Renaud
Muthurraren Erditiq
ferragus hiri çedituriq
Eztuq Eguinen Erririq*

Oh, certes, il ne s'agit pas de versets d'une qualité littéraire exceptionnelle, mais c'est à l'évidence un registre où la langue apparaît plus expressive et naturelle. Ce qui est plus regrettable, c'est qu'à chaque bataille on retrouve plus ou moins la même chose (et l'on a vu combien celles-ci sont nombreuses dans *Charlemagne*). Il s'agit avec les brèves scènes d'adieu, des seuls cas où les versets ne sont pas porteurs d'information, mais simplement expression d'un sentiment.

On trouve un excellent exemple de ces derniers versets dans la première partie de la pastorale, avant que ne s'engagent toutes les guerres. Il serait trop long de les citer, mais à titre d'exemple on peut prendre la scène où Charlemagne entretient son conseil de ses projets matrimoniaux (V. 58 à 79).

Bien évidemment c'est avec Satan que les choses prennent un air de liberté, et l'on retrouve alors un langage naturel souvent grossier mélangé parfois — par dérision — à la grandiloquence des textes de pastorales. On en trouve d'excellentes illustrations dans la satanterie du mss. Bassagaix:

*gu guira orotan gainty
hobequieniç califiçaturiq
Eia Oybaneco asto oroz
aldiz certifiçaturiq*

*Philosopho houra bassy çenian
prinçipio hounen izquirabatçen
Seira ehun uzquer çien
çientaco eguin ukhen*

Cette espèce d'humeur au second degré où le pastoralier se moque finalement de sa propre oeuvre, est illustré parfois par les reprises de citations latines dont on sait que les pastoraliers n'hésitaient pas —toujours la pédanterie insupportable à Inchauspé— à émailler leurs textes⁶. Voici par exemple le V. 1692° dit par Satan:

*intercus canis ore vert
Latiz dira hitz boyeq oro
hory uscaras erran nabi beita
horaren caca dela çientaco*

Il est un fait qui doit être souligné en ce qui concerne le style des pastorales et leur langue. On en a dit déjà un mot dans l'introduction: il s'agit de l'exacte concordance du mépris dans lesquels ont été tenus à une époque ces textes tant au Pays Basque qu'en Bretagne. Le Braz parle de «manie de la grandiloquence», du caractère «lourd, traînant, compassé, guindé» des mystères bretons; il déplorait que les auteurs «farçissaient éperdument leurs oeuvres de mots français...» Mgr Le Joubioux, en 1858, dénonçait de même «ce mélange, contre lequel on proteste avec succès de nos jours, n'inspire au philologue que du dégoût».

On est en effet forcé de mettre en parallèle les traditions bretonnes et souletines sur ce point, car il semble bien que là bas comme ici —et en dehors des jugements péremptaires évoqués plus haut— les mêmes causes aient produit les mêmes effets.

1) *La déclamation.* «Les auteurs de Basse-Bretagne avaient en effet adopté pour la déclamation une sorte de récitatif pompeux et uniforme dont le rythme se déroulait, *de quatre vers en quatre vers*, en une phrase mélodique, toujours la même, où la voix tantôt montait, tantôt descendait, sans que l'accent de hauteur frappât les mêmes syllabes que l'accent d'intensité».

2) *Faire parler des grands personnages.* Comme au Pays Basque les auteurs bretons s'efforcent de donner «une certaine sublimité même un peu niaise de langage aux princes et cardinaux mis en scène». «Tout se dit noblement et a grand renfort de politesse», peut-être sur le modèle des pièces françaises connues grâce au théâtre de collège: «Ces braves gens (les auteurs de mystère) croyaient reproduire dans leurs oeuvres villageoises le beau style et les grandes manières des pièces françaises, alors qu'ils ne faisaient que les parodier»⁷ (Le Braz 1905: 410).

3) *L'exception des passages comiques.* Comme dans les pastorales le langage

(6) C'est aussi le cas dans *Charlemagne*. Sur cette question on se reportera à notre commentaire V. 922 et 1510°.

(7) La notation musicale des mystères bretons a été publiée par Quellien 1889. Elle correspond à peu près exactement au récitatif du prologue des pastorales souletines, noté par Gavel (*RIEV*, 1911, pp. 534-537). Ce dernier estimait l'air basque plus ancien.

s'anime «aux passages comiques, aux scènes populaires, où elles abondent en vives expressions du cru»; parfois dans les scènes religieuses qui «s'égaient de temps à autre de quelque fraîche allégorie, ou de quelque gracieuse comparaison»; et enfin «dans les visions d'épouvante et de morts où se déploient les ressources descriptives de la langue des mystères bretons»⁸ (Le Braz 1905: 424).

En tout état de cause l'espèce de rejet dont ont été victime les textes de pastorale du fait de leur langue ne saurait se justifier. Dans une littérature où, que cela plaise ou non, l'on est bien obligé de recenser tous les ouvrages, à commencer par les traductions d'oeuvres pieuses, l'oubli dans lequel ont été placés ces manuscrits ne saurait trouver de justification. La part des emprunts n'y prend jamais des proportions telles que la langue en sorte défigurée ou dénaturée. On y rencontre nombre de détails intéressants, et lorsque l'heure viendra de dresser l'inventaire des richesses de la langue basque, et singulièrement du souletin, on y trouvera sans aucun doute une précieuse source de renseignements.

Du point de vue grammatical on relève à travers tout le texte, une très grande souplesse qui contraste avec le caractère monotone que l'on ressent parfois. Le système verbal conserve toute sa cohérence et pratiquement toutes les possibilités qu'il permet sont utilisées, et elles sont très variées en souletin. La syntaxe de subordination est parfaitement maîtrisée et seul le système de dérivation ou de composition qu'offre le basque semble sous-employé. Mais n'est-ce pas une réalité de la langue populaire?

(8) Cette citation pourrait s'appliquer aux pastorales basques, mais de façon moins nette. La mort — qui est personnifiée par un personnage sinistre dans les Mystères bretons: l'ankou — tient en Bretagne une très grande place. A l'inverse, il ne semble pas que les parties comiques aient eu un très grand rôle.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbadie d'Arrast, (Mme d'), 1909, *Causeries sur le Pays Basque*, Paris.
- Aebischer, P., 1972, *Neuf études sur le théâtre médiéval*, Genève.
- Aguirre, J. B., 1850, *Eracusaldiac*, Tolosa. Fac-sim., St Sébastien, 1978.
- Alborg, J. L., 1967, *Historia de la literatura española*, t. II, Madrid.
- Alford, V., 1937, *Pyrenean festivals*, Londres (= EJ 1949, 1951, GH 1957).
- Allières, J., 1979, *Manuel pratique de basque*, Paris.
- Altube, S., 1929, *Erderismos*, (= *Euskera*), Fac-sim., Bilbao 1975.
- Altuna, P., 1979a, *Versificación de Dechepare*, Bilbao.
- , 1979b, *Etxepareren hiztegia*, Bilbao.
- Apecechea Perurena, J., 1979 (éd.), J. Lizarraga, *Doctrina christioaren catechima*, Euskal-tzaindia «Euskararen Lekukoak», Pampelune-Bilbao.
- Arestiar, G., 1973, *Hiztegi tipia, (leben entrega: A, B, C, D)*, St Sébastien.
- Aubailly, J. C., 1975, *Lé théâtre médiéval profane*, Paris.
- Axular, P. de, 1643, *Gero*. Ed. de L. Villasante, Barcelone.
- Azkue, R. M.^a de, 1905-06, *Dictionnaire Basque-Espagnol-Français*. Réédit., Bilbao 1969.
- , 1923-25, *Morfología Vasca* (= *Euskera*). Réédit., Bilbao 1969.
- Badé, J., 1843, «Un échantillon du théâtre populaire des basques», *L'observateur des Pyrénées*, 12, 13, 15, 22, 27, 29 octobre, Pau.
- Bédier, J., 1912-13, *Les légendes épiques*, t. III et IV, Paris.
- Beriayn, I. de, 1621, *Tratado de como se ha de oyr missa*, Fac-sim. St Sébastien, 1980.
- Bloch, O. et Warburg, W. von, 1968, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 5 éd. revue et corrigée, Paris.
- Bollème, G., «Littérature populaire et littérature de colportage au 18^e s.» in *Livre et Société dans la France du 18^e s.*, Paris-La Haye.
- , 1971, *La bibliothèque bleue du xviii et xix s.*, Paris.
- Borde, C., 1899, «La musique populaire des Basques» in *La tradition au Pays Basque*, Paris. Réédit. St Sébastien 1980.
- Brochon, P., 1954, *Le livre de colportage en France depuis le 16^e s.*, Paris.
- BSSLAB = *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*.
- Buchon, J. A. C., 1839, «Représentation d'un mystère dans le Pays Basque», *Mémorial des Pyrénées*, 31 oct. et 2 nov., Pau.
- Carnel, D., 1860, *Les sociétés de rhétorique et leurs représentations dramatiques chez les Flamands de France*, Paris.
- Casaurang de Lanne, voir L. Peyregne.
- Casenave, J., *Ibañeta*, Oñate, 1978.
- Chaho, A., 1842, *Philosophie des Religions comparés*, Paris, 2 vol.
- , 1856, *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan*, t. II, Bayonne.
- Charlemagne, Pièces de théâtre de Collège. Divers opuscules à la Bibliothèque Nationale; ils sont parfois écrits en latin.
- *Charlemagne*, tragédie qui sera représentée au Collège Louis le Grand. Pour la distribution des prix. mdcxcviii.
- *Carolus Magnus tragoedia* dabitur in regio Ludovici Magni Collegio Societatis Jesus. mdclxxxiv.
- *Charlemagne*, tragédie qui sera représentée au collège Louis le Grand, Paris 1684.
- *Charlemagne*, idem, 1698.
- Chocheyras, J., 1975, *Le théâtre religieux en Dauphiné du Moyen-Age au 18^e s.*, Genève.
- Clouzot, H., 1901, *L'Ancien théâtre en Poitou*, Niort.
- Cohen, G., 1906, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, Paris.
- , 1925, *Le Livre de conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris.
- , 1956, *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, 2ème éd., Paris.

[Anonyme], *Les Conquestes du Grand Charlemagne Roy de France et D'Espagne avec les faits et gestes des douzes Pairs de France et du grand Fierabras, et le combat fait par lui contre le petit Olivier qui le vainquit*, Troyes, 1736. C'est l'ouvrage utilisé en référence ici dans l'examen des sources. On trouve d'autres versions à peu près semblables à la Bibliothèque Nationale, en général sans date, et chez divers éditeurs:

- *La conquête du Grand Charlemagne...* royos. J. Oudot in 8.^o (s.d.).
- *La conquête du Grand Charlemagne...* Caen. Chez Gabriel Granderye, in 4.^o, (s.d.).
- *La conquête...* Paris, Nicolas Bonfons, in 4.^o (s.d.).
- *La conquête...* Rouen (s.d.) in 4.^o François Regnaud.
- *La conquête...* Paris, Nicolas Bonfons, (s.d.), in 4.^o.
- *La conquête...* Rouen, chez la Vve de Louis Coste, 1640, in 4.^o.
- *La conquête...* Imp. Rouen, par François Regnaud.

Le courrier de Bayonne, Journal. Année 1854.

Cusacq, R., 1946, *Le théâtre gascon landais*, Mont de Marsan.

Daranatz, J. B., *Curiosités en Pays Basque*, 2 vol., Bayonne.

Daux, C., 1899, *Les Chansons des Pèlerins de Saint Jacques. Paroles et musique*, Montauban.

Dechepare, B., 1545, *Linguae vasconum primitiae*. Réédit. St Sébastien, 1968.

Decrept, E., 1912-13, *Pyrenoea*, n.^o 1, 2, 3, 4, 19, 20 et 3.

Doutrepoint, G., 1939, *Les misses en prose des Epopées et romans chevaleresques du xiv s. et xvi s.*, Bruxelles.

Drevon, J. M., 1889, *Histoire d'un collège municipal*, Bayonne.

Ducéré, 1886, «Histoire du théâtre de Bayonne», BSSLAB.

Durán, A., 1847, *Romancero general*, Madrid.

Duvoisin, J., 1841, «La poésie dramatique des basques», *Album Pyrénéen*, Pau.

Eginhard, *Vie de Charlemagne*. Ed. et trad. de L. Halphen, Paris 1967.

Faral, E., 1923, *Les arts poétiques du xii et du xiii siècle*, Paris.

———, 1967, *La Chanson de Roland. Etude et analyse*, Paris.

Fréminville, 1837, *Antiquités de la Bretagne (Côtes du Nord)*, Brest.

Gall, J. M., 1974, *Le théâtre populaire alsacien au xix s.*, Strasbourg.

Gallop, R., 1930, *A book of the basques*, Londres.

Gautier, L., 1878-94, *Les épopées françaises*, 4 vol., Paris.

Gavel, H., 1911, «A propos du chant du prologue dans les pastorales basques», *RIEV*.

———, 1921, *Eléments de phonétique basque*, Paris (= *RIEV* 12).

———, 1922, «Un pèlerin de St Jacques au Pays Basque», *GH*.

———, 1931, «A propos de la numération en basque», *BMM*.

———, 1949, «La prononciation souletine du latin» in *Homenaje a Don Julio de Urquijo*, St Sébastien.

Génin, F., 1861, *Lettres de Marguerite d'Angoulême*, Paris.

Gèze, L., 1873, *Eléments de Grammaire basque*, Bayonne. Fac-sim. St Sébastien 1979.

Goyheneche, E., 1979, *Le Pays basque*, Pau.

Goyetche, 1852, *Fableac edo aleguiac*, Bayonne. Fac-sim. St Sébastien 1979.

Grand-Carteret, J., 1896, *Les almanachs français (1600-1895)*, Paris.

Guiette, R., 1940-51, (éd.), *Croniques et conquestes de Charlemagne*, 3 vol., Bruxelles.

Guillaume, G., 1883, (éd.), *Mystère de Saint Eustache*, Gap-Paris.

———, 1884, (éd.), *Mystère de Saint Anthoni de Viennès*, Gap-Paris.

———, 1887, (éd.), *Historia Petri et Pauli*, Gap-Paris.

———, 1909, (éd.) «Mystère de Saint Martin», *Revue des langues romanes*.

Guillaumie, G., 1941, *Le théâtre gascon*, Paris.

Haritschelhar, J., 1966, «Les chansons basques des pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle», *BMB*.

- , 1969, *Le Poète souletin Pierre Topet-Etchahun (1786-1862)*, Bayonne.
- , 1970, (éd.), *L'oeuvre poétique de Pierre Topet-Etchahun*, Bilbao.
- Hérelle, G., 1899, «Les pastorales basques», *Le théâtre*, sept., 6-9.
- , 1903, *Les Pastorales Basques. Notice, Catalogue des manuscrits*, Bayonne. Avec quelques corrections, Bayonne 1911.
- , 1905-06, «Etat sommaire des manuscrits de pastorales basques (dépôts publics)», *Bulletin Philologique et Historique* et *BSSLAB*.
- , 1907, «Les représentations de Pastorales basques», *RIEV*.
- , 1908, *Canico et Beltchitine*, Notice introductive et publication de la traduction de cette farce, dont le manuscrit de J. Oihénart a été publié postérieurement par G. Aresti, St Sébastien 1971.
- , 1910, «Les représentations des pastorales basques dans la Soule pendant la période révolutionnaire», *RIEV*.
- , 1911-13, «Notices sur quelques pastorales basques», *RIEV* et *BSSLAB*, 1912-13.
- , 1918, «Les problèmes relatifs aux pastorales», *RIEV*.
- , 1920, «Répertoire du Théâtre basque. Catalogue sommaire de toutes les Pastorales connues à ce jour», *Bulletin Philologique et Historique*.
- , 1921a, «Les pastorales basques considérées dans leurs rapports avec l'Eglise», *GH*.
- , 1921b, «La versification dramatique des Basques et l'origine probable du vers libre», *Annales du Midi*.
- , 1921c, «Trois Pastorales basques à sujets pyrénéens», *Annales du Midi*. Tiré à part, Toulouse 1921.
- , 1921d, «Les Pastorales basques», *Revue de Genève*, mai.
- , 1922a, «Sur l'avenir des pastorales», *Courrier de Bayonne*, 27 mai.
- , 1922b, «La Musique et la Danse au théâtre basque», *GH*.
- , 1922c, «Les sources des pastorales», *GH*.
- , 1922d, «La représentation des Pastorales à sujets tragiques», *BSSLAB*. Tiré à part, Paris 1923.
- , 1923a, «Le théâtre rural dans la région pyrénéenne (à l'exception du Pays basque)», *Annales du Midi*. Tiré à part, Toulouse 1923.
- , 1923b, «*Instruccionia* de J. B. Hardoy (mise en scène des farces)», *GH*.
- , 1924a, «Pastorales basques et tragédies grecques», *GH*.
- , 1924b, «Théâtre basque et théâtre moderne», *BSSLAB*.
- , 1925, *Le théâtre comique*, Paris. On fait ici la synthèse des études sur les mascarades (*RIEV* 1914 et 1923), les tragi-comédies de Carnaval (*RIEV* 1923), les charivaris nocturnes (*RIEV* 1924), les parades charivariques de la Vallée de la Nive (*BSSLAB* 1917), et les farces charivariques (*BSSLAB* 1923).
- , 1926, *Les pastorales à sujets tragiques considérées littérairement*, Paris.
- , 1928, *Répertoire du Théâtre tragique. Catalogue analytique*, Bayonne.
- , 1930, *Les théâtres ruraux en France depuis le 14e s. jusqu'à nos jours*, Paris. Tiré à part du *BSSLAB*.
- Histoire littéraire de la France*, t. XVIII, Paris mdcccxxxv.
- Historia del emperador Carlomagno en la cual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia y cómo fueron vendidos por el traidor Ganalón y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabras, rey de Alejandría. Traducido por Nicolas de Piamonte*. Vigésima segunda edición. Paris, s.d. (Garnier. 19e s.).
- Horrent, J., 1951, *La Chanson de Roland dans les littératures françaises et espagnoles du Moyen-Age*. Paris.
- Humboldt, G. de, Trad. cast. du journal de voyage, *RIEV*, 1923.
- Inchauspe, 1858, *Le verbe basque*, Bayonne-Paris. Fac-sim. St Sébastien 1979.
- , «Cartas de — al príncipe Luis Luciano Bonaparte» (éd. A. Irigoyen), *Euskera* 1957.
- Jacobsen, W., 1977, «The basque locative suffix», in *Essays in honor of Jon Bilbao*, Reno.
- Jauréguiberry, J. de, 1952, *Basabürrian (en Haute-Soule)*, Bayonne.
- Jeanroy A. et Teulié, H., 1893, *Mystères provençaux du xv^e siècle*, Toulouse.

- Jusserand, J., 1881, *Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédecesseurs immédiats de Shakespeare*, Paris.
- Kantu, *Kanta, kbantore*, Recueil de chansons. Bayonne 1967.
- Labayen, A. M., 1935, *Euskal antzertiaren edestirako apur batzuek*, Tolosa.
- , 1973, *Teatrogintza eta yakintza*, Zarautz.
- , 1976, *Teatro osoa euzkeraz*, t. II, Bilbao.
- Lacombe, G., Divers compte-rendus. Sur la thèse d'A. Léon, RIEV 1909, GH 1921; sur les études de Hérelle, RIEV 1923 (représentations tragiques), RIEV 1927 (représentations comiques), RIEV 1928 (répertoire tragique). Et aussi BSSLAB 1927 et RIEV 1936. (Coup d'oeil sur l'oeuvre de G. Hérelle).
- Lafitte, P., 1941, *Le basque et la littérature d'expression basque en Labourd, Basse-Navarre et Soule*. Bayonne.
- , 1952a, «Pastoralez», GH.
- , 1952b, «Jeanne d'Arc», GH.
- , 1962, *Grammaire basque (navarro-labourdin littéraire)*. Ed. revue et corrigée. Bayonne.
- , 1964, «Un essai de pastorale labourdine: *Orreaga*», BMB.
- , 1967, «Atlantika Pirene-etako sinheste zaharrak», GH.
- , 1974, «Herri literaturaz» in *Lur eta gizon, Euskal Herria*, Oñate.
- , 1976a, «Preface» de *Santa Grazi pastorala* de J. Casenave, Oñate.
- , 1976b, «Deux pastorales souletines en 1976», BSSLAB.
- Lafon, R., 1943, *Les formes simples du verbe basque dans les principaux textes du xvi^e siècle. Structure du système et emploi des formes*, 2 vol. Bordeaux. Réédit. St Sébastien-Bayonne 1980.
- , 1948, «Sur les suffixes casuels -ti et -tik», EJ.
- , 1951, «Indication spor l'étude dur verbe basque», EJ.
- , 1955, «Remarques complémentaires sur la structure du verbe basque», BSL.
- , 1962, «Sur la voyelle ü en basque», BSL.
- , 1966, «La particule *bait-* en basque», BSL.
- , 1973, «La langue basque», BMB.
- Lambert, E., «*Historia rotholandi du pseudo-Turpin*», Romania LXIX.
- Langlois, E., 1904, *Noms propres compris dans les Chansons de geste*, Paris.
- Larrasquet, J., 1934, *Le Basque souletin nord-oriental*, Paris.
- , 1939, *Le basque de la Basse Soule orientale*, Paris.
- Larresoro, 1970, *Sustrai bila*, St Sébastien.
- Lazar, M., 1971, *Le jugement dernier. Drame provençal du 15e s.*, Paris.
- Le Braz, A., 1905, *Essai sur l'histoire du théâtre celtique*, Paris.
- Le Goffic, C., 1898, «Le théâtre breton», *Revue d'Art dramatique*.
- , 1902, «Théâtre du peuple en Bretagne» in *L'Ame bretonne*, Paris.
- Leïcarraga, J., 1571, *Jesus Christ gure Iaunaren Testamentu berria*, La Rochelle. Fac-sim. St Sébastien 1979.
- Léon, A., 1909, *Une pastorale basque. Hélène de Constantinople. Etude historique et critique*, Paris.
- Leroux, 1944, *Le théâtre breton populaire du 17e au 19e s.*, Rennes.
- Lespès, P., 1923, «Compte rendu sur *La Représentation des Pastorales à sujets tragiques*, par G. Hérelle», GH.
- Lespy, V., et Raymond, P., 1970, *Dictionnaire béarnais ancien et moderne*, Genève.
- Lhande, P., 1926, *Dictionnaire basque-français*, Paris.
- Lot, F., 1958, *Etudes sur les Légendes épiques françaises*, Paris.
- Luzel, F. M., 1863, (éd.), *Sainte Tryphine et le roi Arthur*, Quimperlé.
- Maillet, G., 1924, «Les Pastorales basques et la tradition théâtrale», *Le correspondant*, 15-iv.
- Mâle, E., 1966, *L'Art religieux du xii^e s. en France*. Rééd., Paris.
- Mandrou, R., 1964, *De la culture populaire au 17e et 18e s.*, Paris.

- Marguerite de Navarre, *Théâtre profane*. Rééd. Paris 1946.
- Marsan, J., 1905, *La pastorale dramatique en France à la fin du xvi^e et au commencement du xvii^e s.*, Paris.
- Martinet, A., 1955, «La reconstruction structurale: les occlusives du basque» in *Economie des changements phonétiques*, Berne.
- Maurice, A., 1970, *Le théâtre de la Foire (1660-1789)*, New York.
- Menéndez Pidal, R., (éd.), 1944, *Cantar de Mio Cid*, Madrid. 3 vol.
- , 1951, *Roncesvalles. Etude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra*, Paris.
- , 1960, *La chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris.
- Micha, A., 1976, *De la chanson de geste au roman*, Genève.
- Michel, F., 1857, *Le Pays basque, sa population, sa langue, ses moeurs*. Rééd. Bayonne 1981.
- , 1874, *Théâtre français du Moyen-Age*, Paris.
- Michelena, L., 1951, «De fonética vasca. La distribución de las oclusivas aspiradas y no aspiradas», *BAP*. [Rééd. SHLV].
- , 1960, *Historia de la literatura vasca*, Madrid. [Rééd. St Sébastien 1989].
- , 1964, *Textos arcaicos vascos*, Madrid.
- , 1977, *Fonética histórica vasca*, 2.^a ed. corregida y revisada, Anejos de ASJU n.º 4, St Sébastien.
- , 1978, «Miscelánea filológica vasca», *FLV*. [Rééd. PT].
- , PT = *Palabras y Textos*, EHU/UPV, Bilbao 1987.
- , SHLV = *Sobre historia de la lengua vasca*, Anejos de ASJU, n.º 10, St Sébastien 1988.
- Mignet, G., 1969. (éd.), *Chanson de Roland*, Paris.
- Morin, A., 1974, *La bibliothèque bleue de Troyes*, Genève.
- Moussinac, L., 1974, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris.
- Moutard, N., 1975, «Etude phonologique sur les dialectes basques», *FLV*.
- Nisard, C., 1854, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, 2 vol., Paris.
- Oihenart, A., 1657, *Atsotitzak eta neurtitzak*. Ed. de Larresoro, St Sébastien 1971.
- , *Art poétique*. Publié par P. Lafitte, GH 1967.
- Oihenarte, J., *Kaniko et Beltxitina*. Ed. de G. Aresti, St Sébastien 1971. Trad. française dans Hérelle 1908.
- Oyharçabal, B., 1981, *Les relatives en basque*. Multicopié, Paris.
- Palay, S., 1932, *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes*, Pau.
- Paris, G., 1885, *Histoire poétique de Charlemagne*. Rééd. Genève 1974.
- Peillen, D., 1981, «Euskal antzerki zaharrenak», *Euskera*.
- Petit du Julleville, L., 1880, *Les mystères*, 2 vol., Paris.
- , 1896, *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. II, Paris.
- , 1897, *Histoire du théâtre en France*, Paris.
- Peyregne, L., 1978, (éd.), *Mardy Gras de Casaurang de Lanne*, Pau.
- Le Phare de Bayonne*, Journal. Anné 1835.
- Poupel, R., 1966, *Salines et Chemins de Compostelle*, Pau.
- Quellien, N., 1889, *Chansons et danses des Bretons*, Paris.
- Rebuschi, G., 1978, «Cas et fonction sujet en basque, *Verbum*».
- , 1982 (à paraître), «The structure of the Basque Hypothetical System».
- [Anonyme], *Refranes y Sentencias de 1596*. Ed. de J. Urquijo in RIEV 1911-33.
- Rééd. incomplete in *Refranero Vasco*. 2 vol. St Sébastien, 1964.
- Rey Flaud, H., 1973, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. Paris.
- Ribadeneira, R. P., 1686, *Les fleurs des vies des saints*. Trad. par R. Gautier.

- Rijk, R. P. de, 1981, «Euskal morfologiaren zenbait gora behera» in *Euskal linguistika eta literatura: bide berriak*, Bilbao.
- Riquer, M. de, 1968, *Les chansons de geste françaises*, 2e éd., Paris.
- Rohlf, G., 1977, *Le Gascon*. 3e éd., Tübingen-Pau.
- Rouche, J., *L'Aquitaine 478-781*, Paris.
- Sarasola, I., 1976, *Historia social de la literatura vasca*, Madrid.
- Saroihandy, J., 1916, «La pastorale de Perarrua», *Bulletin Hispanique*.
- , 1928, *La pastorale de Roland*, Bayonne.
- Sauguis, B. de, *Proverbes*. Publiés par J. de Urquijo, RIEV, 1908.
- Saulnier, L., 1974, *Etudes critiques sur les comédies profanes de Marguerite de Navarre. La Sentinelle des Pyrénées*. Journal. Année 1835.
- Sépet, M., 1901, *Les origines catholiques du théâtre moderne*, Paris.
- , 1903, *Le drame religieux au Moyen-Age*, Paris.
- Sicille de Hérait, 1860, *Le blason des couleurs en armes, livrées et devisés*.
- Schmidt, L., 1965, *Le théâtre populaire européen*, Paris.
- Socard, A., 1864, *Livres populaires imprimés à Troyes de 1600 à 1800*, Paris.
- Tartas, J., 1672, *Ontsa hiltzeko bidia*. Publié par A. Eguzkitza, Oñate 1975.
- Uhlenbeck, C. C., 1909, «Suffixes du Basque servant à la derivation des mots», RIEV.
- Urquijo, J. de, 1909, «El misterio de la Pasión representado en Fuenterrabía el año de 1602», RIEV.
- , 1923, «Cosas de antaño», RIEV.
- , 1932, «La Passion trovada de Diego de San Pedro», RIEV.
- Urquizu, P., 1975, *Euskal teatroaren historia*, St Sébastien.
- , 1978, *Lengua y literatura vasca*, St Sébastien.
- Uskaldunak Ibañetan*. Trajeria hirur phartetan. Bayonne 1906. Sans auteur (il s'agit en fait de Clément d'Andurain).
- Van der Straete, E., 1874-1880, *Le territoire villageois en Flandre*, 2 vol., Bruxelles.
- Verhuyck, P. et Vermeer-Meyer, A., «La plus ancienne scène française», *Romania*.
- Vieillard, J., 1938, *Le guide du Pèlerin de Saint Jacques de Compostelle*, Mâcon.
- Vigée-Lecoq, 1898, «Une pastorale au Pays Basque», *Mercure de France*, mai.
- Villemarque, Hersat de la, 1865, (éd.), *Grand Mystère de Jésus, Passion et Résurrection. Drame breton du Moyen Age*, Paris.
- Vincent de Beauvais, *Biblioteca mundi*. Trad. française du *Miroir historial* par Jean du Vignay.
- , *Le Premier volume du Vincent historial*. Paris 1495-1496. 1ère impression chez A. Verard.
- Vinson, J., 1880, «Les pastorales basques» in *Melange de linguistique et d'anthropologie*, Paris.
- , 1880-81, «Eléments mythologiques dans les pastorales basques», *Revue de l'histoire des religions*.
- , 1883, *Folklore du Pays Basque*, Paris.
- , 1891, (éd.), *Saint Julien d'Antioche, pastorale basque*. Bordeaux.
- , 1909, «Le présent et le passé dans la conjugation basque primitive», RIEV.
- Voragine, J. de, *La Légende dorée*. Trad. de J. B. M. Roze, 2 vols. Paris, 1967.
- Webster, W., Divers articles se complétant in:
- 1878-79, BSSLAB.
 - 1893, *Bulletin de la Société Ramond*.
 - 1899, *La tradition au Pays basque*, Paris.
 - 1901, *Loisirs d'un étranger au Pays Basque*, Châlon sur Saône.

