

Quelques notes et remarques rapides sur les théâtres populaires bretons et basques

GWENAËL LE DUC*

Je ne suis guère compétent en ce qui concerne le théâtre basque, mais de toute manière, si l'on reste sur les concepts du XIX^e et de l'enseignement secondaire, la vision du "texte d'auteur", on reste bloqué: il n'y a pas de texte, il y a un être vivant, qui a une nouvelle vie à chaque représentation, qui n'est pas éternellement figé, mais en continuelle croissance –pas des cadavres–. Quand on étudie une pièce de théâtre populaire à travers un texte, on ne fait pas une étude, on fait une autopsie, et les textes prouvent qu'il existe une vie après la mort... Le texte est pour beaucoup "la pièce", en fait la pièce (ce qui attire, que l'on espère, ce dont on se souviendra) est tout ce qui n'est pas le texte. Ce que nous avons, c'est un témoin (accidentel) du théâtre.

Je ne sais quelle "antiquité" il faut prêter au théâtre basque (sans antiquité, pas de tradition, et sans tradition, pas de tourisme, et sans tourisme, pas d'économie locale pour nous! Et la fierté nationale?), mais une activité théâtrale ne sort pas du sol spontanément: elle peut être souterraine, soit, tous les témoins ont pu disparaître, mais croire que tout ce que nous connaissons est effectivement tout ce qui a existé est une naïveté, et, malheureusement, c'est un état d'esprit hérité des hyper-critiques, qui reste dans les faits, entretenu par l'enseignement secondaire puis universitaire du français. Nous avons le problème en Bretagne avec la matière arthurienne: il y a eu "quelque chose" en Bretagne aussi tôt que le IX^e siècle, c'est certain, même chose pour les

* Université de Haute-Bretagne, Rennes 2.

prophéties de Merlin, mais nous serions bien en peine de dire précisément quoi. Or si l'on ne raisonne qu'à partir de textes littéraires rédigés en français et non de vagues allusions, effectivement, nous n'avons rien. Le terme "anti-qualité" est dangereux, parce qu'il suppose et réclame une date: or, dans la réalité, il y a certainement une lente gestation, une lente évolution, et alors on perdra son temps à réfléchir gravement: à quel moment le conte accompagné de gestes devient-il du théâtre?

Je n'ai pas lu les textes (faute de savoir le basque), mais l'origine française a été soutenue également pour le théâtre breton, avec d'ailleurs une idée préconçue: Le Braz voulait montrer qu'il était "bon français", et quand il a fait sa thèse il a volontairement passé sous silence ce qui le contredisait mais se trouvait sur son bureau. En fait, aucune pièce de théâtre française n'a donné une pièce bretonne (en dehors du théâtre vannetais, mais ce sont des pièces écrites par des vicaires, à la fin du XVIII^e s., du théâtre *destiné* au peuple, souvent *préservé* par le peuple, mais pas *issu* de celui-ci). Certes, la *Passion* en Breton se termine comme la pièce française (ainsi que les *passions* en Moyen-Anglais, etc, troublante coïncidence), mais c'est à se demander pourquoi personne n'a remarqué que le texte avait sa source dans l'Évangile... ou plutôt le catéchisme. Il est plus facile d'expliquer la structure de la pièce par référence à l'imagerie traditionnelle qui découpe le récit en 3x5 épisodes ou tableaux (tableaux vivants compris).

Par contre, il y a bien des textes de la Bibliothèque bleue qui ont donné des pièces, mais ce ne sont pas des traductions: le sujet –parfois le canevas, parfois le titre seul comme canevas– est pris, un texte nouveau en ressort. Ce sont de belles histoires, qui plaisent, donc elles restent dans le peuple, et le jour où on veut "faire du beau", on y pioche; c'est ainsi que nous avons des sujets en commun, mais ce sont aussi des sujets communs avec le théâtre de marionnettes d'Allemagne et de Hollande – parce que là c'était la seule forme de théâtre tolérée–. Et le théâtre de marionnettes, qui a été connu, ne faisant pas de scandale, et ne provoquant pas de rassemblement énorme, laisse peu de traces: les vendeurs de thériaque, les montreurs d'ours sont mieux connus.

Pour le théâtre populaire français, je sais qu'il a existé dans le Dauphiné (et sans doute en d'autres lieux et langues) –comme chez nous–, marginalement en fait par rapport à un centre qui ne connaissait que le théâtre ambulancier, très mal documenté lui aussi, soit dit en passant, plus tard le théâtre de garnison, le théâtre bourgeois. En filigrane partout, le théâtre des Jésuites, et après 1732, à leur imitation, le théâtre de collège oubliettes). En Bretagne, en plus, le théâtre de mission, parfois organisé par les Jésuites aussi, mais c'est un théâtre à-demi liturgique, qui laisse sa trace (y compris dans les comportements de l'audience et dans le jeu des acteurs), est imité, mais ne peut engendrer. Il y a autour beaucoup de choses dont nous connaissons l'existence, mais dont nous ne savons guère.

Chez nous, il y a des pièces de théâtre assez anciennes: la *Vie de Sainte Nonne*, manuscrit du XV^e (sans antécédent connu pour l'instant, qui eut

une descendance aux XVIII^e-XIX^es.). La *Vie de Sainte-Barbe*, imprimée en 1530, la *Vie de l'abbé Gwennole*, et ces pièces n'ont pas de correspondant en français. La *Passion*, 1530, imprimée (dont la descendance est encore jouée); Le reste, connu grâce à des copies d'un lexicographe au XVIII^e; Une impression de 1647 d'une pièce obscène, perdue (à part quelques vers). Pour le reste, si nous sommes certains d'une activité théâtrale au XVII^e, aucun manuscrit de cette époque. Le plus ancien que je connaisse, 1728, pour une pièce qui fit scandale en 1630, la *Vie de sainte Anne et de sainte Emérantienne sa mère*. J'ai vu l'imprimé de la bibliothèque bleue, c'est bien le même récit, mais je n'ai pas trouvé d'édition antérieure à 1730: là aussi, il y a des manques qui devraient imposer beaucoup de prudence dans le jugement, et ce n'est pas surprenant dès que l'on approche les activités populaires dans leurs états anciens: la documentation est exceptionnelle, partielle, partielle. Nous avons quelques passages qui d'après la métrique remontent au XVI^e ou au XVII^e siècle, qui ne sont connus que par des manuscrits du XIX^e.

Soyons sérieux: le Pays Basque est proche de la France, il serait surprenant que rien n'ait filtré. Sans connaître le théâtre basque, il est raisonnable d'envisager des influences espagnoles, italiennes, collégiennes, religieuses, liturgiques, etc., celles-là même qui ont fait le théâtre français. L'on prend le monde rural comme systématiquement "reculé" (les campagnes "reculées" ou "profondes") et incapable de créer, c'est idiot, puéril. Chaque ferme n'est pas un cénacle littéraire (Dieu merci! sinon, qu'auraient-ils mangé?), mais n'est pas peuplée d'imbéciles incultes attendant en grelottant les lumières de la civilisation au coin d'un feu de branchages...

Ironie suprême: ceux qui maintiennent une origine française pensent sans doute à des morceaux de littérature (qui n'est pas le théâtre, je le répète) qui n'ont jamais atteint les milieux ruraux: s'il y eut influence, c'est à travers des choses dont ils n'oseraient pas se réclamer: théâtre de garnison, de patronage, de comédiens ambulants... les textes qui ont atteint le peuple, dont il ne reste souvent qu'un exemplaire isolé, c'est la lie, et il faudra toujours s'arracher de ces textes pour en faire du théâtre, où finalement le texte originel sera méconnaissable. Le passage même du théâtre en salle au théâtre en plein air crée une nouvelle dimension.

Une chose qui m'avait frappé dans le théâtre basque, c'est les coïncidences scéniques avec le théâtre breton, qui ne peuvent être du hasard (procession préalable, démarche du prologue arpentant la scène et définissant l'espace scénique, chant/psalmodie). Ils peuvent avoir deux choses en commun, soit une origine médiévale commune, après que ce théâtre se soit exclu de la liturgie tout en restant un acte sacré, soit le théâtre des jésuites, ou de collège, mais précisément ce sont des choses qui n'ont rien à voir avec ce dernier.

Une voie de recherche possible, un peu ingrate mais payante, si vous avez des archives; chez nous:

- Les comptes des ducs de Bretagne, qui payent des comédiens, ou font organiser des jeux, ou bien les bourgeois qui se saignent un peu *lors de l'entrée des souverains dans une ville*: comme c'est datable, il est assez facile de re-

chercher dans la liasse là où il faut. Ou encore Monseigneur qui indemnise un brave bourgeois dont la maison a été endommagée par un jeu.

- Les lettres de rémission accordées par le roi dans les représentations, comme dans tout rassemblement, il y a souvent des vols, des bagarres, occasionnellement des meurtres, et alors, vu les circonstances, le pardon est accordé –mais encore faut-il qu’il y ait des clercs qui aiment bien les beaux crimes: certains notent la grâce, et c’est tout–. D’autres se complaisent à fournir tous les attendus. Mais en général, le jugement originel est perdu.

- Les actes de justice, ou demande de légiférer: une autorité ecclésiastique monte sur ses grands chevaux pour mettre fin à cette impiété, le parlement légifère, et comme ça ne sert à rien, il légifère encore un peu plus tard.

- Dans les registres de fabrique, les registres de délibérations de conseils municipaux, rien. J’ai un dossier (que je publierai quand je pourrai) sur les demandes d’autorisation auprès de la Préfecture: on grapille des informations... disparates parce qu’en fait on se passe de cette autorisation, à moins qu’il n’y ait un incident, ou des querelles personnelles.

Chez nous aussi, le théâtre est un rite, une messe, mais l’inverse est vrai: en 1651, l’abbé Cadic publie *an dragedien Sacr*, la tragédie sacrée, c’est la description minutieuse de la messe. Chez nous, une pièce commençait par la *Veni Creator* et se finissait par *Amen*, on priait en silence pour les méchants exécutés sur le théâtre (ça se faisait aussi lors des exécutions publiques, à la grande surprise des parisiens qui s’attendaient, comme chez eux, à voir les gens fornicquer aux fenêtres pendant un guillotinage). Et à l’occasion, les acteurs ne se gênent pas pour dire qu’ils font le travail des prêtres en convertissant les gens –et mieux qu’eux–.

“Populaire”, ah!, je passe un trimestre à expliquer le mot en cours. En bref, notre théâtre a été joué et perpétué exclusivement par et pour des gens qui sont le peuple, parce qu’ils parlent breton et qu’ils gagnent leur pain à la sueur de leur front, en travaillant de leurs mains, sans exception: le seul qui ait approché le stade du “professionnel”, parce qu’il avait une salle, et jouait régulièrement avec l’assentiment des autorités, est resté rouleur de cigares à la manufacture des tabacs de Morlaix jusqu’à sa mort. L’auteur le plus fécond fut soldat, et tisserand vers la fin de sa vie.

Bien sûr, ce sont des gens de la “frange”, parce qu’ils savent écrire, tailler une plume, ils ont un vernis d’instruction (ils savent du français) etc., en général des prêtres manqués. Mais pour lire les rôles, et peut-être copier des manuscrits, on trouve bien des femmes.

La langue est inévitablement comprise du peuple (comment faire tenir 2000 paysans en silence pendant cinq ou six heures pour écouter avec peine des choses incompréhensibles?), mais c’est une langue à part, qui est ou se veut littéraire, recherchée, solennelle, et le “mot français” si fréquent est là pour la solennité, ou pour l’humour aussi, comme le latin. C’est bien une langue artificielle, littéraire, mais selon des critères qui ne sont pas ceux des intellectuels puristes de notre temps. Ceci dit, les archaïsmes ou bizarreries que l’on trouve (difficiles à apprécier quand même), on ne les trouve pas

dans les contes, les sermons, les imprimés, mais on les trouve encore au XX^e dans les plaintes. C'est un niveau de langue, un niveau *choisi*.

C'est une langue très méprisée de nos jours, à cause des emprunts français, mais qui fut fort estimée, et que j'estime: les mots sont parfois ou fréquemment français, mais pas la syntaxe (et je ne dirai pas toujours la même chose de ce qui se publie parfois chez nous... en jargon "pur" mais qui pue le français traduit, avec parfois l'influence de la grammaire anglaise...). par contre, c'est l'enfer du traducteur: le sens d'un mot peut dériver de manière imprévisible, le sens peut être celui du français au XV^e, XVI^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e, avec bien des confusions possibles; pire, quand le vocabulaire traîne toute la richesse du breton et celle du français ensemble, et qu'il faut se limiter au français moderne seul, on n'a qu'un mot pour en traduire trois ou quatre à la file... Comment traduire *Cependant néanmoins coulscoude* quand *coulscoude* signifie "cependant, néanmoins"? on est vite à sec. Et cette emphase, c'est la langue du théâtre, pas la langue quotidienne, où seul le dernier mot est employé.

Les sujets ne sont pas "populaires" dans la mesure où le peuple se moque de voir sa vie quotidienne: il veut du rêve, il faut de l'exotisme, du mélo, du pieux, du viril, du vertueux, du noble parce que cela, il en rêve et ne le voit que là, le théâtre est un rêve, on ne lui demande pas d'être un cauchemar, et le cauchemar, merci bien, ils ont la vie de tous les jours pour ça. Les rares cas où l'on voit le "peuple" sur la scène, c'est pour la petite farce qui clôt le premier jour, soit une diablerie, soit une satire (mais le plus souvent, cette scène ne figure pas dans le texte, on se contente d'indiquer sa place).

J'en ai un exemple sous la main: Un cocu que sa femme essaye d'empêcher de boire en lui supprimant son argent de poche va trouver un copain, ils tombent à l'auberge sur un sergent recruteur –Livrogne, la femme acariâtre, l'armée, tout le monde y trouve son compte– mais ne s'y reconnaît pas.

On a reproché également à notre théâtre de n'avoir pas de "sujet national". Au nom de quoi reprocherait-on à ce théâtre de n'être pas ce qu'il aurait dû être, aux yeux de gens qui ne s'attarderaient pas à le connaître? En fait, le théâtre français ne connaît guère de ces "sujets nationaux", et l'existence d'un pourcentage non nul de ce type de sujets (saints locaux, personnages historiques bretons, dont Gradlon et le roi Arthur) est une anomalie.

L'absence du Christ m'intéresse, ceci dit, j'ai déjà vu le phénomène avec la *Vie de Théandre*, pièce du XVII^e, qui d'ailleurs a servi de canevas à la Passion en Vannetais. Apparemment, c'est surtout pour éviter de représenter un personnage trop sacré pour être représenté, mais pour le peuple, une passion sans Christ, c'est un sandwich sans beurre, une andouillette sans moutarde. Chez nous, le protestantisme n'a guère eu d'impact, il faut le dire. La représentation de personnages divins a été l'un des principaux griefs des prêtres.

Les missions entreprises au XVII^e l'ont été par des jésuites qui rêvaient de convertir les iroquois, mais ont dû se contenter de la Bretagne, tandis qu'on envoyait les bretons au Canada. Ils sont contre le théâtre, mais à la fin des missions, on se fait une belle procession jusqu'à la croix qu'on a plantée

bien en vue, mais assez loin de l'église, ce qui fait un beau cortège, et au pied de la croix, on fait jouer une "petite pièce", facile à apprendre (chaque personnage a un ou deux couplets à chanter sur un air de cantique qu'il connaît). C'est étudié, pas spontané, ça frappe, et ça reste. Ceci dit, eux sont au-dessus des lois civiles, et ils représentent bien Dieu le Père (silencieux, apparemment). Peu de gestes, peu de déplacements, pas de jeu, décor de fleurs ou de tapis. Ce sera imité.

Je n'ai jamais vu de pastorale, même celle de Poullaouen, hélas. Pour les entrées, nous n'avons pas les entrées de chrétiens et de turcs.

Mais pour répondre en détail je ne connais pas de symbolisme de couleurs; une fois, il est dit que la mort est en blanc. Autrement, les acteurs sont habillés de bric et de broc, avec des bouts d'uniformes et de rebuts de sacristie, un peu de carton, et leurs fusils ou leurs couteaux. Très peu d'indications, mais de toute manière, dans le texte tout est expliqué, et force est de constater que toute pièce est jouable sans costumes et sans accessoires, puisque chaque acteur se présente en entrant (Je suis Merlin/je suis la mort...), et que chaque accessoire utilisé est nommé (je vais dans cette caverne...). En cours, tous les ans (mais je commence à avoir un peu d'arthrose...) je grimpe sur une table en disant que c'est un château, et tout le monde comprend.

On a bien les chrétiens et les sarrasins, ça dépend des pièces. Mais alors la différence est dans le langage: les méchants sont les sarrasins (= turcs, hérétique, anglais, huguenots), adoreurs de Calvin, Luther, Mahomet, Apollon, Belzébuth; ils jurent, sacrent, on a un beau registre (en grande partie des emprunts français: les jurons de soldats!) où ils renoncent à Jupin, etc. Ça reste "propre" puisqu'ils jurent par les faux dieux; ça défoule, et surtout cela permet de multiplier les rôles et de faire plaisir à beaucoup de gens.

La différence est dans l'entrée.

Là je prends mes précautions: **pour l'instant, beaucoup de textes ne donnent pas de précisions, mais quand on en a, je ne suis pas contredit:**

Il y a un bord de scène, où se fait la communication avec le public, où se tiennent prologue et épilogue, et farces. C'est par là qu'entrent et sortent les farceurs. Dans une pièce, au prologue, une belle dame arrive sur un cheval, demande ce qui se passe, on lui répond en détail à cet endroit, et elle va s'asseoir dans l'audience. Il n'y a d'ailleurs que dans les prologues et épilogues, et de cet endroit, que l'on s'adresse directement au public. En dehors de quoi, le public, même s'il est sur la scène, n'est pas interpellé (enfin, ce n'est pas prévu). On ne communique pas par les côtés, même s'il y a des spectateurs sur la scène.

Il y a le côté droit (des acteurs, le côté jardin), là où rentrent les bons, les chrétiens. C'est là que se trouve le haut (château, ou, chambre d'accouchement). C'est le côté de la naissance, du début.

Il y a le côté gauche, (des acteurs, le côté Cour), là rentrent et sortent les méchants, les payens, les condamnés à mort (justement, sinon c'est par le fond, après une belle exécution). Celui du "cercle", hutte, prison, enfer.

C'est là que se trouvait autrefois la "gueule d'enfer". C'est le côté de la mort, de la damnation, de la fin.

Il y a le fond, où se trouvent, où apparaissent les personnages divins ou presque: Dieu le Père, le Christ, les Anges, la Vierge, parfois la mort. Par là sortent les morts justes. S'il y a le personnage sur scène, il sera sur un siège, ou quelques degrés, mais il est hors scène (Dieu, Jésus, Vierge) ou s'avance (anges, mort). Sinon, il apparaîtra au-dessus de la toile de fond, ou parlera à travers.

Parfois, une scène détachée ("on fera un petit théâtre, la mort ira danser sur le petit"), pour la danse macabre. Un monde parallèle.

Ca, c'est indubitablement un héritage médiéval.

S'il a survécu, c'est par nécessité: il faut que tout se trouve sur scène dès le début, et la pièce est un déplacement de la droite vers la gauche (naissance-mort), de l'avant vers l'arrière (monde-divin). La tragédie se ramène à une entrée à droite (début), un va-et-vient entre la gauche et la droite (mal-bien), l'avant et l'arrière (divin-humain, salut-damnation), et se résoud à gauche ou au fond.

Dans le théâtre bourgeois, le théâtre en salle, le rideau tombe, on change la toile de fond, le texte est saucissonné, le code visuel disparaît. Il ne peut pas avoir engendré cela.

Pour la forme, mis à part celle du Moyen-Breton, avec les rimes internes, le vers est le grand vers tragique, de douze syllabes (il faut de grands vers pour caser de grands mots!), avec coupure obligatoire à l'hémistiche, et rime finale. Parfois l'octosyllabe, mais l'usage est restreint. J'ai du mal à étudier cela, parce qu'il y a en fait un autre élément, l'air, qui intervient. Mais dans les plaintes orales, 8 syllabes, parfois des formes archaïques, à 5, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17 syllabes; la plainte imprimée, douze. L'octosyllabe semble employé surtout pour ce qui est léger, badin, mais aussi quotidien, ou rapide, ou terre-à-terre: le Jugement dernier commence en alexandrins (mort d'un enfant), et au fur et à mesure des morts, quand on arrive aux princes, papes, etc, l'octosyllabe: on débite!. Les diables parlent en octosyllabes. Ah, il faudra que j'y revienne.

Pour la psalmodie, il est net pour moi qu'elle a imposé, même sur des textes qui ne sont pas faits pour cela, un découpage des textes en strophes de quatre syllabes, quitte à en laisser deux ou trois pendouiller à la fin d'une tirade jusqu'à qu'un acteur mette les choses au point en rajoutant ce qui "manque".

La rime finale est systématique, sans exception concevable; les rimes sont plates, aabbcc, parfois aaaa bbbb cccc, jamais abab, bcbc, etc.

Pour la *Légende dorée*, il faut se méfier et vérifier: je l'ai lu et entendu souvent, mais en fait les sujets de vies de saints sont souvent ramenés à cela comme si c'était une évidence navrante, une piste qu'il ne vaut pas la peine d'étudier, et si on y va, on s'aperçoit que Jacques de Voragine n'a rien dit de ce saint... comme Geneviève de Brabant (qui n'est pas sainte, mais presque), Sainte Juliette.

Si votre théâtre est plus récent que le nôtre, cela n'explique pas les parentés, car l'influence bretonne au Pays Basque dans ce domaine me semble improbable: pour un metteur en scène, une troupe ambulante, oui, mais pas une population, surtout des bergers qui sont quand même des sédentaires. Ceci dit, on a joué à Paimpol, des marins en étaient, mais pouvaient-ils exporter la scène, etc? Ils n'ont pas joué en breton: de nos jours on peut coincer quinze snobs pour leur faire regarder du Nô japonais, mais je ne conçois pas quarante bergers basques écouter une pièce, où, faute de costumes et d'accessoires, il n'y a rien à voir, pendant cinq heures, en breton. En plus, comme les Paimpolais partaient pour Terre-Neuve, aboutir au Pays basque serait une petite erreur de navigation qu'il faudrait commencer par expliquer.

S'il y a une influence française possible, c'est par le théâtre ambulant. Il n'a pas de rideau, soit, mais il a des acrobates, que nous n'avons pas. Il se sert de tréteaux, d'une charette, mais pas de plusieurs; il ne touche pas aux sujets religieux. Il semble en plus, chez nous, être postérieur aux premières pièces.

La question de l'origine n'est pas réglée. En plus, elle est certainement très complexe et lointaine, et n'a fort probablement laissé que peu de traces: déjà au XIX^e siècle nous sommes pauvres en documents!

Mais de votre côté, il y a l'Espagne, et là j'ignore ce qui a pu exister, en matière de théâtre ambulant, ou de petite comédie pour petite bourgeoisie de province qui se pique de belles-lettres, ou de théâtre subventionné par l'armée qui préfère voir les troupes accompagner les cousettes à la comédie, que dans certains établissements à ramasser les maladies. Mais ce peut être maigre on sait qu'il y a eu une comédie à Vannes parce qu'un chanoine en état d'ébriété a fait du scandale en 1680 (si ma mémoire est bonne). Et ce sont des gens qui ne sont pas inscrits sur les registres des décès s'ils n'ont pas renié avant de mourir...

LABURPENA

Zuberoako euskal pastoralaren eta bretoieraz emandako herri-antzerkiaren arteko antza sumatzen du lanaren egileak. Lekukotasunik ezak ez du inola ere esan nahi XVIII, mende aurretik antzerkirik ez zenik. Bretoiena herrikoia da hemengo bezala; idazle antzeslari eta entzunlegoa, nekazari eskulangileak dira.

RESUMEN

El autor estudia algunos aspectos concurrentes ente las pastorales suletinas y el teatro de Bretaña. La carencia de documentación no significa que no haya habido teatro popular antes del siglo XVIII. El teatro bretón es popular, como el vasco; autores, actores y público son labradores, artesanos y pequeños burgueses.

Los recursos teatrales son similares: restos de escenografía medieval, desfile de personajes, prólogo, versos salmodiados, disposición de los oponentes –los buenos suben por la derecha, los malos por la izquierda, y los “celestiales” se sitúan en el centro–, hay alusiones a moros y cristianos, entre otras coincidencias.

RÉSUMÉ

L'auteur étudie quelques aspects semblables dans les pastorales souletines et le théâtre de Bretagne. La carence de documentation ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu de théâtre populaire avant le XVIIIème siècle. Le théâtre breton est populaire, comme le basque; les auteurs, les acteurs et le public sont des paysans, des artisans et des petits bourgeois.

Les recours théâtraux sont similaires: restes de la mise en scène médiévale, défilé de personnages, prologue, vers psalmodiés, disposition des opposants –les bons montent par le côté droit, les méchants par le côté gauche, et les “célestes” se situent au centre–, il existe des allusions aux maures et aux chrétiens, entre autres coïncidences.

SUMMARY

The author studies some concurrent aspects of the Basque pastorals from Zuberoa and drama in Brittany. The lack of documents does not mean the absence of a popular theatre before the XVIIIth century. The Breton and Basque theatres are popular; the authors, actors, and public are peasants, craftsmen, and little burghers.

The stage and acting are similar: remains of medieval scenography, procession of characters, prologue, psalmodic verses, arrangement of opponents (the good go up the right stairs, the bad take the left, and the “heavenly” are placed in the middle), there are allusions to the Moors and Christians, among other coincidences.

