

Ambivalence du théâtre populaire basque

(The ambivalence of Basque popular theatre)

Etchecopar Etchart, Hélène
F-64470 - Trois-Villes

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 63-85]

La pastorale souletine, le tobera sont regroupés avec d'autres formes de représentations théâtrales et carnavalesques sous le terme de théâtre populaire. En Europe, au cours de l'histoire et particulièrement au XXe siècle, le théâtre populaire regroupe un large éventail de manifestations spectaculaires dans des genres très différents. Le théâtre populaire en constitue pas une catégorie esthétique mais plutôt une catégorie sociologique s'opposant ainsi au théâtre élitiste, bourgeois, littéraire. L'ambiguïté de la notion de théâtre populaire (théâtre issu de peuple et/ou destiné au peuple?) se renforce aujourd'hui, avec, d'une part le développement de la culture de masse et, d'autre part l'engouement suscité par le théâtre traditionnel. L'étude de la pastorale moderne et de certaines représentations contemporaines de tobera illustrent cette problématique.

Mots Clés: Théâtre basque. Théâtre populaire. Pastorale. Tobera. Sociologie du théâtre.

Xiberuko pastoralak eta toberak biltzen dira beste antzerki mota batzuekin, hala nola ihauterikoekin, herri antzerkia deitu sailean. Europan zehar, mendez mende, herri antzerkiak agertzen dituzten arraz mota ezberdineko ekitaldi ikusgarriak. Herri antzerkia ez da estetika mota bat bainan izaitekotz kategoria soziologiko baten agerpena antzerki bikain, burges, literario batekin nahas ezin ditekenean. Herri antzerkiaren izaeraren ezagutzak sor dezaken bixikeria (herriarretarik jali antzerkia ote da ala herriarrentzat moldatua?) areagotzen da masen-kultura deitzen den denboraldi honetan bai eta antzerki ohidurentzat gertatzen ari den mireskunde garai honetan. Gaurko pastoralen eta tobera batzuen orainko agerraldi batzuen ikertzeak argi uzten dute eztabaida hori.

Giltz-Hitzak: Euskal antzerkia. Herri antzerkia. Pastoralak. Tobera. Antzerki soziologia.

La pastoral de Zuberoa, la tobera están agrupadas con otras formas de representación teatral y carnavalesca bajo el término de teatro popular. En Europa, a lo largo de la historia y particularmente en el siglo XX, el teatro popular agrupa un amplio abanico de manifestaciones espectaculares de géneros muy distintos. El teatro popular no constituye una categoría estética sino mas bien una categoría sociológica que se opone de esta forma al teatro elitista, burgués, literario. La ambigüedad de la noción de teatro popular (teatro procedente del pueblo y/o destinado al pueblo ?) se ve hoy reforzada, por una parte por el desarrollo de la cultura de masas y, por otro lado por el entusiasmo suscitado por el teatro tradicional. El estudio de la pastoral moderna y de algunas representaciones contemporáneas de tobera ilustran esta problemática.

Palabras Clave: Teatro vasco. Teatro popular. Pastoral. Tobera. Sociología del teatro.

PREAMBULE

Le théâtre basque, bien que d'une audience restreinte du fait de sa différence par rapport à des normes, des langues et des cultures dominantes, est une expression culturelle vivante, fortement ancrée géographiquement et socialement. Les études et récents essais consacrés à ce théâtre témoignent à la fois de sa diversité et de sa connaissance partielle. Il serait plus juste de parler de théâtre basque au pluriel tant il regroupe des genres très spécifiques, qui n'ont, a priori, comme point commun que celui de l'expression en *euskara*¹.

Des formes traditionnelles de représentations théâtrales que sont *pastorales*, *mascardes*, *tobera*... dont l'origine et la filiation demeurent à ce jour incertaines mais dont l'ancienneté n'est plus à démontrer perdurent jusqu'à aujourd'hui en *Iparralde*². On qualifie ces expressions de théâtre populaire.

Que faut-il entendre par théâtre populaire? Un théâtre dont les auteurs appartiennent aux couches inférieures de la société, un théâtre qui met en scène des personnages et des situations du peuple ou encore un théâtre qui vise un public de masse? Un théâtre issu du peuple ou destiné au peuple? Le mot peuple désigne-t-il tous les individus de la communauté ou la partie la plus défavorisée? Ces deux acceptions du mot peuple font que la notion de théâtre populaire est ambiguë et ambivalente.

Le théâtre populaire regroupe en fait un large éventail d'expériences théâtrales qui diffèrent dans les formes, dans les contenus et dans les objectifs. Avant d'illustrer cette problématique par l'étude de la *pastorale* moderne et de certains *tobera* contemporains, on replacera les différentes conceptions du théâtre populaire en Europe dans une perspective historique.

1. CONCEPTIONS DU THEATRE POPULAIRE

L'histoire théâtrale est longtemps restée inféodée à l'histoire littéraire du théâtre évacuant de la mémoire le spectaculaire et le populaire. Les textes, les œuvres littéraires ont servi de références pour définir les «grandes époques» et les genres du théâtre en Europe (théâtre grec, théâtre élisabéthain, comédie espagnole, commedia dell'arte, théâtre classique, drame, etc....). Cette histoire du théâtre en occulte une autre, une histoire de la vie collective peu diffusée dans les manuels scolaires et peu répandue dans un large public. L'histoire officielle éclipse l'extraordinaire foisonnement des expériences théâtrales que l'on peut rassembler sous le terme de théâtre populaire; Jeux, carnavaux, marionnettes, géants, parades, farces, soties, théâtres ruraux, théâtres de foire, plus récemment mélodrame et vaudeville sont autant de manifestations spectaculaires présentes dans toute l'Europe.

Le théâtre populaire s'oppose ainsi au théâtre élitiste, savant, au théâtre littéraire, au théâtre de cour du 17^{ème} siècle, au théâtre bourgeois. Lorsque du fait de sa littérarisation et de sa confiscation par les lettrés, il a perdu et regretté ce rapport direct avec le groupe, ce contact populaire, il en a fait une revendication. Au début du XX^{ème} siècle, dans deux parties de l'Europe, vont naître deux propositions toutes les deux appelées théâtre populaire.

1. *Euskara* ou langue basque.

2. *Iparralde* ou Pays Basque Nord comprend trois provinces: Labourd, Basse-Navarre et Soule.

LE THÉÂTRE POPULAIRE EN FRANCE

L'arrivée du prolétariat, le développement de la pensée philosophique socialiste doit permettre au théâtre de redevenir un ciment de la société et concerner toutes les catégories sociales. En 1903, un théoricien, Romain Rolland propose dans «Le Théâtre du Peuple», un théâtre et un répertoire nouveaux destinés à instruire le peuple. Des expériences différentes voient le jour. En milieu urbain, dans des quartiers de Paris (Faubourg St Antoine, Belleville, etc.), expériences liées à l'Université populaire et à la volonté d'apporter la culture au peuple, création en 1920 du Théâtre National Populaire (TNP) par Firmin Gémier. D'autres, en milieu rural, avec la mise en place par Maurice Pottecher du Théâtre du Peuple à Bussang (Vosges), par le départ de Jacques Copeau et de sa troupe en Bourgogne dès 1925.

En France, le Théâtre Populaire est étroitement lié à la décentralisation théâtrale, politique gouvernementale mise en place par Jeanne Laurent dès 1945 et poursuivie par André Malraux. Dans la France de l'après-guerre, Jean Vilar, créateur du Festival d'Avignon en 1947 puis directeur du TNP en 1951 va symboliser ce théâtre populaire, «théâtre service public», qui va à la rencontre d'un nouveau public, notamment grâce aux Comités d'entreprise et aux systèmes d'abonnements mis en place. Le répertoire s'appuie sur des textes classiques.

Cette conception du théâtre populaire, faire accéder le peuple à la culture, présuppose que la société est solidaire et qu'elle peut avoir les mêmes intérêts. L'expérience du TNP a été attaquée par les critiques de la revue «Théâtre populaire» et notamment par Jean-Paul Sartre. D'après eux, cette forme de théâtre populaire n'était pas en rupture avec un certain ordre esthétique et idéologique.

En France, le théâtre populaire est un théâtre de communion qui unit et rassemble toutes les couches de la société. L'acception du peuple est pris ici dans le sens de l'ensemble des citoyens. Or, dans une autre partie de l'Europe, une autre proposition va naître, elle aussi appelée théâtre populaire ou théâtre prolétarien, proposition conçue comme un moyen d'émancipation politique.

LE THÉÂTRE POPULAIRE EN EUROPE DE L'EST, SA FILIATION

En Russie, dans les années 1920, le Proletkult, mouvement littéraire, se donne pour but de créer un art accessible au peuple, un art qui soutient la Révolution. Meyerhold inaugure en 1920 le premier théâtre de la République des Soviets. Des troupes d'intervention, de théâtre d'agit-prop (agitation propagande), d'abord amateurs apparaissent dans toute l'Union Soviétique. Ce théâtre d'agit-prop, première tentative de production collective et esquisse d'une culture prolétarienne, est une forme radicalisée de théâtre populaire d'inspiration politique qui opère sur l'actualité, diffuse et analyse des slogans. Il s'inscrit au point de rencontre de tout un héritage populaire: le cirque, le cabaret ou le music-hall sans oublier l'improvisation. L'agit-prop trouve un écho favorable sous l'impulsion des partis communistes, en Pologne, en Roumanie, aux Etats Unis mais surtout en Allemagne (320 groupes d'agit-prop à la fin des années 20).

Ce théâtre aura une grande influence sur des metteurs en scène marxistes comme Erwin Piscator. Son théâtre pédagogique et politique est destiné aux masses pour qu'elles prennent conscience de leur condition. De même, Brecht assignera au théâtre un rôle didactique. En effet, le théâtre épique fait appel plus à la raison qu'au sentiment. Par la distanciation, son théâtre doit conduire le spectateur à une prise de conscience et à la critique.

Le théâtre d'agit-prop se cantonne dans une période bien déterminée –jusqu'à la seconde guerre mondiale– mais il renaît dans des moments de lutte politique intense. Les crises sociales et politiques de la fin des années 60 sont propices au renouveau de ce théâtre que l'on appelle désormais théâtre d'intervention.

Dans l'Amérique de la guerre du Vietnam, le «Living Theater», le théâtre de marionnettes «Bread and Puppet», «El teatro campesino» dénoncent la société capitaliste en créant une véritable contre-culture. Augusto Boal crée le «Théâtre de l'Opprimé» en voulant casser la barrière acteur-spectateur. En Allemagne, en Italie et dans la France de l'après 68, un théâtre de la prise de parole, un théâtre de rue se développe. Théâtre de dénonciation et de provocation au débat, en prise directe avec les luttes sociales et culturelles: Lip, Larzac, revendications occitanes, Plogoff, etc. Dans ces formes de théâtre populaire, le rôle du public se trouve modifié: soit il est instigateur des spectacles par les thèmes et les sujets qu'il apporte, soit il intervient lui-même dans le spectacle. Dans les deux cas, il participe à la création. Contrairement au théâtre populaire de Copeau ou de Vilar, ce théâtre est un théâtre populaire qui divise, un théâtre politique pour le peuple, pris ici comme classe sociale opposée à la bourgeoisie.

Historiquement, les deux notions de peuple renvoient à deux conceptions du théâtre populaire. L'une cherche à unir au-delà des classes, à rassembler ou à réconcilier. L'autre est conçue comme moyen d'émancipation politique d'une classe sociale. La notion de théâtre populaire est donc plus une catégorie sociologique qu'esthétique.

Dans un contexte d'uniformisation de la culture, la persistance au Pays Basque de la *pastorale* et du *tobera*, genres du théâtre traditionnel basque, démontre leur extraordinaire adaptabilité et leur richesse. *Pastorale* et *Tobera* sont des théâtres populaires, théâtres du peuple pris ici dans son sens ethnologique puisque ce sont des théâtres écrits et joués en *euskara*, développés par des basques pour des basques. Mais leur modernisation répond à des situations diverses et remplit des fonctions différentes au sein du peuple basque. La *pastorale* moderne et certaines représentations contemporaines de *tobera* illustrent les deux conceptions du théâtre populaire.

2. LA PASTORALE SOULETINE MODERNE

GÉNÉRALITÉS SUR LA PASTORALE

Très localisée géographiquement, en Soule, elle est sans rapport aucun avec la *pastorale* dramatique, genre né en Italie au 16^{ème} siècle qui se développera en Angleterre et en France grâce au roman de D'Urfée, «L'Astrée». Appelée autrefois «tragédie», «vie» ou «histoire», le mot *pastorale* est devenu au Pays Basque, un terme générique désignant à la fois l'œuvre écrite et la représentation.

Obéissant à des «lois» transmises depuis des siècles sans évolution majeure, la *pastorale* présente un univers particulier dans une structure complexe.

Quel que soit le sujet traité, l'époque évoquée, elle met en scène des personnages dans des mondes très caractéristiques. Le monde humain est divisé en deux camps, celui des bons appelés les Chrétiens et celui des méchants appelés les Turcs. Le monde divin est symbolisé par les «AnGES», l'enfer par les «Satans». La dramaturgie de la *pastorale* fondée sur cette opposition associe le fond et la forme dans une structure très particulière.

La *pastorale* nous conte –à quelques exceptions près– la vie d'un personnage, de son enfance jusqu'à sa mort. Les auteurs, longtemps anonymes, ont puisé leur inspiration dans

l'Antiquité profane, l'Ancien et le Nouveau Testament, les chansons de geste ou l'histoire française établissant ainsi un répertoire conséquent³.

Le texte est écrit en souletin (dialecte de l'*euskara*), sous forme de strophes de quatre vers octosyllabiques rimant deux par deux avec assonance ou rime plus riche. Le récit n'est pas découpé en actes et ne connaît ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Sa structure se décompose comme suit:

- le prologue qui consiste après un salut au public, à exposer les principaux événements de la vie du personnage principal,
- les scènes proprement dites où viennent s'intercaler entre les épisodes chronologiques de ces événements, des histoires ayant trait à la vie locale, mêlant faits divers et actualités,
- l'épilogue qui rappelle l'essentiel de la vie du héros avant d'établir une moralité et de remercier une dernière fois le public.

De cette histoire fractionnée, il se dégage malgré tout une cohérence induite par le spectacle, tant la *pastorale* semble être faite pour être représentée et non écrite.

Le canevas de la mise en scène qui obéit à des conventions et des règles très précises est lui aussi complexe. Les scènes inscrites dans le récit sont formées de dialogues et de chants. Tous les dialogues sont psalmodiés, sorte de parole chantée, rythmée par la cadence des vers déclamés, associée au déplacement très codifié de l'acteur sur la scène. Viennent s'y ajouter des intermèdes dansés, exécutés par les Satans et les « batailles », aboutissement de l'opposition entre Chrétiens et Turcs qui associe récit et mise en scène dans une chorégraphie caractéristique.

Cette alternance de scènes écrites, jouées et d'intermèdes dansés, l'imbrication du récit et de la mise en scène façonnent ce théâtre qui utilise comme moyens d'expression, les chansons, la danse, la parole chantée et la musique. Des conventions pour les attitudes, les comportements, les déplacements, une diction particulière caractérisent le jeu de l'acteur selon le monde auquel il appartient (Chrétien, Turc, Ange ou Satan).

Ce recours à la typologie des personnages interdit toute profondeur psychologique et rend impossible toute personnalisation du jeu de l'acteur. L'esthétique de ce théâtre très ritualisé, stylisé s'oppose à tout réalisme. Sorte d'épopée chantée et dansée, ce spectacle complet, sans entracte, toujours en mouvement, joué en plein air avec peu de décors et d'accessoires trouve malgré cette diversité une unité profonde.

Fruit d'un travail collectif au sein d'un groupe, la *pastorale* est représentée dans un village par ses habitants, sous la houlette d'une personne clé, l'*errejent*⁴ qui a la charge de conduire l'entreprise théâtrale. Autrefois gardien de la tradition et dépositaire des manuscrits, il détient les règles et les codes de la mise en scène, il dirige les répétitions, forme les acteurs et s'occupe des danseurs. Les acteurs, venant de toutes origines sociales, amateurs, bénévoles ont à cœur d'apprendre leurs rôles dans les mois qui précèdent la représentation. La «troupe» constituée varie de 40 à 100 acteurs. Le public très réceptif, complice, habitué à la *pastorale* en connaît la structure et tous ses ingrédients. Depuis plusieurs années, l'audience

3. Georges Hérèle, au début du 20^{ème} siècle mena une étude sérieuse sur la *pastorale*. Il y consacra plusieurs ouvrages et recensa environ deux cents manuscrits de pastorales.

4. *Errejent*: régent, instructeur ou instituteur de *pastorale*. On dirait aujourd'hui metteur en scène bien que sa fonction soit plus proche d'un régisseur (au sens que lui donnait Jean Vilar) que du metteur en scène contemporain.

de ce théâtre s'est considérablement élargie. On accourt de tout le Pays Basque et il n'est pas rare de voir plus de trois mille personnes assister à une représentation⁵.

Ce théâtre populaire amateur, joué pour l'ensemble de la communauté par une partie de ses membres témoigne d'une tradition séculaire. Il perdure dans cette région du Pays Basque et demeure bien vivant à l'instar de formes théâtrales composites comme le théâtre Tchiloli de Sao-Tomé ou celles issues de cultures spécifiques comme le Nô japonais ou le Liké thaïlandais.

La *pastorale* n'a jamais été figée. Un phénomène récent, né dans les années 50, celui de la création de nouvelles *pastorales*, témoigne de son extraordinaire vitalité. On ne peut que constater un succès qui se confirme d'année en année. Il est certes difficile de mesurer à quel «acte de foi» il correspond. Mais comment expliquer ce succès et l'adhésion quasi unanime des basques pour cette forme théâtrale? Le renouvellement des thèmes de la *pastorale* moderne et le mode de production de ce théâtre s'appuyant sur le village nous semble être des éléments de réponse.

LA PASTORALE MODERNE

LES PIECES ET LEURS THEMES

En 1953, en faisant du *bertsulari* Pierre Topet-Etxahun de Barcus, le sujet d'une nouvelle *pastorale*, Pierre Bordaçarre ouvre de nouvelles perspectives. En ancrant la *pastorale* dans l'histoire basque, l'auteur entraîne dans son sillage une nouvelle génération de pastoraliers qui puisent leur inspiration autour de faits, d'événements ou d'acteurs de l'histoire et de la culture basque.

Depuis 1953, les vingt-quatre *pastorales*⁶ créées s'inscrivent toutes –à l'exception de «Ximena»– dans l'histoire de la Soule ou du Pays Basque ; (on ne tient pas compte ici de la *pastorale* écrite par Junes Casenave Harigile «Juan Martin Pueyrredon» et représentée en 1997 à Lanne en Barétous). Trois d'entre elles («Santa Grazi», «Ibañeta», «Euskaldunak Iraultzan»), ne relatent pas la vie d'un personnage particulier mais évoquent le peuple basque dans des circonstances précises ou au sein d'un village. On peut y ajouter la *pastorale* «Pette Basabürü», qui bien que s'appuyant sur un personnage fictionnel dépeint le milieu rural souletin. Les vingt autres pièces racontent les destins de personnalités du Pays Basque plus ou moins marquantes, plus ou moins contemporaines.

5. Depuis une vingtaine d'années, deux représentations ont lieu l'été à quinze jours d'intervalle, en Soule, dans le village organisateur. Généralement, d'autres représentations se déroulent ensuite (deux à trois) en Navarre ou dans la Communauté autonome basque.

6. 1953: «Etxahun koblakari» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1955: «Matalaz» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1958: «Berterretx» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1963: «Zantxo Azkarra» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1966: «Le Comte de Tréville» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1967: «Chiquito de Cambo» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1973: «Pette Beretter» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1976: «Santa Grazi» (Junes Casenave-Harigile); 1978: «Ibañeta» (Junes Casenave-Harigile); 1979: «Ximena» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1980: «Iparragirre» (Pierre Bordaçarre-Etxahun); 1982: «Pette Basabürü» (Junes Casenave-Harigile); 1985: «Allande d'Oihenart» (Allande Agergaray-Bordaxar); 1988: «Agosti Chaho» (Jean-Michel Bedaxagar); 1989: «Zumalakarregi» (Junes Casenave-Harigile); 1990: «Abadia Ürrüstoi» (Jean-Louis Davant); 1991: «Harizpe Marexala» (Pier-Pol Berçaitz); 1991: «Xalbador» (Roger Idiart); 1992: «Santa Kruz» (Junes Casenave-Harigile); 1993: «Euskaldunak Iraultzan» (Jean-Louis Davant); 1994: «Mixel Garikoits» (Junes Casenave-Harigile); 1995: «Aguirre Presidenta» (Jean-Louis Davant); 1996: «Sabino Arana Goñi» (Allande Agergaray-Bordaxar); 1997: «Atharratze Jauregian» (Pier-Pol Berçaitz).

La société rurale prédomine avec la classe paysanne, la société urbaine n'est quasiment pas représentée. Certaines catégories et classes sociales sont très rarement mises en scène (classe ouvrière, femmes, jeunesse). Les mondes culturel et spirituel sont relativement bien représentés et couvrent plusieurs disciplines: poésie-improvisation («Etxahun koblakari», «Iparragirre», «Xalbador»), littérature («Oihenart», «Agosti Chaho»), promotion et développement de la culture basque («Abadia d'Urrüstoi»), religion («San Mixel Garikoits»), sport («Chiquito de Cambo»).

L'histoire est cependant toujours traitée en filigrane. Elle apparaît plus clairement dans les pièces où le récit s'attache à conter la vie de rois, de personnages historiques aux rôles influents et de soldats («Zantxo Azkarra», «Matalas», «Le Comte de Tréville», «Santa Kruz», «Zumalakarregi», «Harizpe Marexala», «Pette Beretter»). La guerre est omniprésente, toile de fond pour certaines pièces, colonne vertébrale pour d'autres: bataille contre la Castille, contre les Maures à l'époque d'une Navarre forte mais en déclin ou en prise à des troubles internes («Pette Beretter», «Zantxo Azkarra», «Ximena», «Berterrech»), bataille contre les Vandales et contre les Francs («Santa Grazi», «Ibañeta»), guerre de religions («Atharratze Jauregian», guerre contre les Espagnols contre les Anglais pendant la Révolution française («Euskaldunak Iraultzan», «Harizpe Marexala»), guerres carlistes («Zumalakarregi», «Santa Kruz», «Iparragirre», «Agosti Chaho», «Abadia d'Urrüstoi», «Sabino Arana Goñiri»), guerre d'Espagne («Aguirre Presidenta»). La période contemporaine est sous-représentée («Xalbador», «Aguirre Presidenta»). Au fil des créations, une histoire des basques se dessine et se diffuse ainsi en direction d'un large public.

Peu ou pas de zone d'ombre dans la vie des héros aussi ambigus soient-ils. L'inexistence de psychologies individuelles, autre caractéristique de ce théâtre, explique l'absence de nuances. Si les ressorts dramatiques de la *pastorale* s'appuient moins explicitement sur la morale religieuse comme dans les récits hagiographiques ou ceux tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament d'autrefois, il n'en demeure pas moins vrai que les valeurs véhiculées dans les pièces modernes s'appuient la plupart du temps, sur une mythologie quelque peu aristocratique, guerrière et chrétienne (sens du sacrifice, sens du défi, noblesse des sentiments, héroïsme, générosité, vaillance, gratuité, etc.).

La *pastorale* moderne n'évoque plus un passé historique ou légendaire étranger à la culture basque. Elle propose à un peuple l'histoire et la vie de son pays. Elle s'affranchit ainsi de l'histoire de France. La reconstitution historique du Pays Basque contribue à forger une identité. On peut d'ailleurs qualifier la *pastorale* de théâtre historique, le théâtre historique n'étant ni un genre, ni lié à un genre particulier. Cette forme de théâtre qui emprunte ses sujets à l'histoire dans une restitution plus ou moins détaillée d'événements est récurrente dans le théâtre européen, de l'Antiquité à aujourd'hui, notamment dans le théâtre élisabéthain (Marlowe, Shakespeare) et surtout dans le drame allemand (Goethe, Schiller, Kleist) dans les périodes préromantique et romantique où se dessine la formation de l'Etat national.

En s'appuyant sur des sujets basques, la *pastorale* voit son aire de réception s'élargir. Cela permet à la Soule, longtemps isolée, de se situer dans le contexte d' *Euskal Herria*⁷. Les pastoraliers contemporains, non sans quelque romantisme parfois, s'attendent donc à (re)-découvrir ou à (re)-écrire le passé, en plaçant systématiquement les Basques du côté des Chrétiens, les «autres», les «étrangers» du côté des Turcs. Et cela fonctionne à merveille quand il s'agit de montrer l'Ennemi: le plus souvent les espagnols et les français, beaucoup plus rarement les «traîtres» ou les alliés locaux. Il est vrai que la structure manichéenne de la

7. *Euskal Herria* ou le pays de la langue basque, Pays Basque.

pastorale, cette séparation en deux camps, le Bien et le Mal ne favorise ni la nuance, ni la subtilité dans les rapports complexes qu'entretiennent les mondes *euskaldun*⁸ et non-*euskaldun*. Le doute, la contradiction et l'autocritique y sont absents.

Le renouveau des thèmes s'inscrit dans une période de renaissance du mouvement nationaliste basque en *Iparralde* avec notamment l'influence du mouvement *Enbata*⁹ dans les années 60. En Soule, ce nationalisme apparaît fortement sur le plan culturel tout en restant minoritaire sur le plan politique. Dans certaines *pastorales*, cette affirmation nationaliste se caractérise par l'apologie d'un monde rural ancien, un passé glorifié, une « ancienne unité basque ». Elle se manifeste de manière différente et plus revendicative dans d'autres pièces notamment dans les épilogues propices aux messages. L'appel à l'unité, la paix, la construction d'une patrie des Basques, le souhait de développer l'*euskara*, de travailler au pays sont les leitmotivs des *pastorales* modernes.

La *pastorale*, patrimoine basque et non plus souletin participe dans son contenu à la construction du mythe de l'unité du peuple basque. L'idée fondamentale, celle de greffer un sujet basque sur un fond traditionnel est facteur d'identification. Les textes, s'appuyant sur un consensus implicite construit autour de l'image floue de la basquitude, permettent de fédérer tant au niveau des acteurs qu'au niveau du public des positions et opinions divergentes. Ainsi, les intérêts disparates des classes sociales de la société basque ne sont pas abordés. Les sujets empruntés au passé, loin de la réalité contemporaine évitent de se confronter aux divisions actuelles de la communauté basque et à la fragmentation du mouvement nationaliste.

La Soule a subi de profonds bouleversements depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Les changements économiques, sociaux, culturels (passage à l'économie de marché, affaiblissement du poids de la classe paysanne, exode rural, déclin des pratiques religieuses, éclatement de la structure familiale, arrivée des néo-ruraux, déclin de l'*Euskara*, désenclavement et ouverture à l'extérieur, etc.) ont modifié les structures, les mentalités et les comportements de la communauté souletine. Pourtant face à la désagrégation des structures sociales traditionnelles, la *pastorale* apporte une réponse. En effet, elle s'appuie sur des modèles collectifs et parvient ainsi à réaliser l'union.

LE VILLAGE, ORGANISATEUR ET RÉALISATEUR DE LA PASTORALE

La préparation et l'organisation d'une *pastorale* nécessitent de longs mois de travail. La structure portante reste le village. Un an avant la manifestation, le village se dote d'un comité *pastorale*, association loi 1901, instance qui régule les différents préparatifs et gère l'organisation du spectacle. Le Conseil d'administration établit un planning, organise les réunions, répartit et coordonne les tâches dans des groupes de travail (presse, publicité, matériel technique, etc.). Il s'occupe également de la partie financière de la *pastorale* au budget conséquent. En parallèle, les répétitions commencent sous la direction de l'*errejent*, véritable metteur en scène secondé généralement par une autre personne pour les chants. On ne compte pas les heures de travail, les réunions, les répétitions. Monter une *pastorale* engage dans un village la mobilisation de 150 à 250 acteurs et organisateurs. Ils acceptent ce challenge, poussés par un objectif commun dont la date de représentation fixe l'échéance.

8. *Euskaldun*: littéralement celui qui possède la langue basque, basque.

9. *Enbata*, mouvement nationaliste né au début des années 1960.

La prise en charge de la *pastorale* n'est pas le fait de la jeunesse en tant que telle. Ce n'est pas non plus celui d'un mouvement social ou politique précis. Ce théâtre mêle et fédère dans le village toutes les catégories sociales, jeunes et moins jeunes, *abertzale*¹⁰ et autres, et, phénomène beaucoup plus récent, des habitants non-*euskaldun*. La diversité et le nombre croissant des participants en témoignent. A quoi correspond cet engouement?

L'amateurisme, le volontariat et le collectif sont les règles de cette entreprise théâtrale. Le désir est à la base de la participation. Désir individuel de pratiquer le théâtre, de se confronter à la scène et au public, désir de s'engager dans une grande entreprise collective, désir collectif de mettre à l'honneur le village et pour certains, désir de perpétuer la tradition. Autant de facteurs qui contribuent, d'un côté, à favoriser un épanouissement personnel, de l'autre, à renforcer le tissu social dans le village.

La *pastorale* en tant que pratique collective participe à la recomposition des relations sociales. L'absence de toute improvisation, la codification rigide du jeu d'acteurs caractérisent ce théâtre et permettent à tout un chacun de s'y intégrer.

Le mode de production de cette expression culturelle s'appuie donc sur une unité réelle dans le village. Cette unité ne dure bien souvent que le temps de la préparation et de la réalisation du spectacle. Les clivages préexistants ne manquent pas de se manifester une fois que le village retrouve son aspect quotidien. Cependant, quelques fois, les bénéfices du spectacle, la dynamique enclenchée permettent de réaliser d'autres projets collectifs.

Même si l'importance de la paroisse a décliné conjointement au déclin des zones rurales et au bouleversement des structures sociales, le village reste, au sein de la communauté souletine, un signe d'identité. Tout comme la mascarade, la *pastorale* est prétexte à un enjeu important: c'est l'occasion de mettre en valeur les capacités d'organisation du village, de révéler son identité et de tester son intégration dans la communauté.

LA PASTORALE, OUTIL DE RASSEMBLEMENT DE LA COMMUNAUTÉ

Une représentation de *pastorale* constitue un lieu, un espace de rassemblement de la communauté souletine. Aucun effet de surprise pour le spectateur (sauf lors de sa première *pastorale*), puisque dès le prologue, les principaux événements y sont déjà contés. L'impression dominante pour qui assiste à un tel spectacle, –du moins en Soule–, est celle d'une «communion» entre le public et les acteurs. Il est vrai que nombre d'observateurs sont des anciens acteurs. Fortement ritualisé, le spectacle se reproduit dans les moindres détails connus et reconnus.

Un ensemble se forme qui vibre sur le même mode émotif et sensible parce qu'il est inscrit dans la continuité sociale et culturelle d'un milieu spécifique. Ce n'est pas seulement le groupe d'acteurs sur le plateau qui accomplit un acte collectif, c'est aussi le public qui, en y accordant une crédibilité, collabore à cet acte. Provoquant une cohérence du groupe, la *pastorale* devient signe d'affirmation et de réassurance de la collectivité, un signe d'identité. La communauté souletine se donne spectacle de son existence, se confirme à ses yeux et à ceux des «autres». En cela, la *pastorale* représente un rituel, une cérémonie. Alliant le chant, la danse, s'exprimant en souletin quasi exclusivement, la *pastorale*, institution propre à la Soule, plonge ses racines dans la mémoire collective. Elle est intrinsèquement liée à la communauté souletine.

10. *Abertzale* ou patriote basque.

La mise aux enchères des sauts basques à la fin de la représentation (en Soule uniquement) constitue un examen de passage pour le village organisateur. Cette coutume le met en relation avec les autres villages souletins. Les représentants des communes offrent en effet une somme d'argent pour que les habitants viennent danser devant l'auditoire. Outre l'honneur de montrer ses plus grands danseurs et ainsi de venir s'exprimer face à la communauté, à travers ce procédé, c'est aussi la *pastorale* que l'on juge et le village que l'on remercie. Plus la *pastorale* est ressentie comme une réussite, plus les enchères montent. Les «enchères» constituent donc une sentence, un verdict: on a connu des fins de *pastorale* où aucun village n'a renchéri à la mise à prix, signe de désaccord et de désapprobation de la communauté.

La *pastorale* est donc un outil de communication, de régulation des relations entre villages au sein de la communauté souletine.

Depuis une quinzaine d'années, la *pastorale* bénéficie d'une importante médiatisation. Télévisions, journaux, radios constituent des relais efficaces en permettant une plus large diffusion. Ainsi, le public accourt de tout le Pays Basque pour apprendre son histoire. Les thèmes fédérateurs et la ritualisation de ce théâtre rassemblent la communauté basque au-delà des frontières. La *pastorale* est devenue l'emblème du théâtre basque, le théâtre du Pays Basque.

La tradition vivait de continuité. L'image de la modernité nous renvoie celle du changement. Longtemps la *pastorale* souletine, fondée sur la trace et la mémoire s'est située en dehors des idées actuellement dominantes sur l'art et la création. La reproduction de cette ritualisation excluait l'originalité et l'idée même de création. La divulgation large de modèles culturels dominants, la profonde mutation des structures sociales auraient pu sonner le glas de ce théâtre, héritage autant social que culturel. Au contraire, le succès de ce théâtre (un public 6000 personnes chaque année) se confirme, démontrant ainsi sa faculté d'adaptation.

La *pastorale* moderne a des effets essentiellement intégrateurs. Facteur de cohésion, elle a ainsi une fonction d'union:

- union dans l'Euskal Herria des *euskaldun*, construite autour de l'identité culturelle basque,
- union dans le village de toutes les couches sociales et sensibilités politiques, construite sur une pratique collective et amateur.

La maintenance de ce théâtre jusqu'à nos jours et son succès tient peut-être à cette double vocation sociale et culturelle et au fait que participants et destinataires se retrouvent dans l'une ou l'autre de ces deux missions.

Ce théâtre est un théâtre qui unit. En cela, c'est un théâtre populaire, un théâtre du peuple pris dans une de ses acceptions sociologiques, celle qui réunit toutes les classes sociales et qui définit l'ensemble de la communauté.

3. QUELQUES *TOBERA* CONTEMPORAINS

Un autre aspect du théâtre traditionnel basque concerne les formes de théâtre charivarique et notamment le *tobera*¹¹. Traditionnellement, il est organisé sous forme d'un procès

11. Les dénominations des formes théâtrales charivariques sont nombreuses: *tutak*, *galarrotsak*, *libertimendia*, *karrusa*, *asto-laster*, etc. Nous retiendrons ici le terme de *tobera-mustra* ou *tobera* pour désigner un spectacle associant une parade (défilé des acteurs, danseurs, *bertsolari*, musiciens, *zirtzil*), une partie théâtrale (une sorte de tribunal populaire caricaturant la justice traditionnelle), et des intermèdes dansés.

par la population locale, le plus souvent pour juger des délits d'adultère ou des outrages aux mœurs¹².

Durant ces vingt-cinq dernières années, une quinzaine de manifestations¹³ au Labourd et en Basse-Navarre ont été désignées sous le terme de *tobera*. Le renouveau des *tobera* s'est exprimé dans deux directions: l'une privilégie le côté spectacle, la danse et reproduit fidèlement la tradition. La partie théâtre y occupe une place secondaire, les sujets sont fictifs et s'inspirent de faits divers. L'autre détourne la tradition et met l'accent sur le contenu. Quatre *tobera*, ceux d'Iholdy (1974), de St Etienne de Baïgorry (1976), de St Michel (1988), et d'Amikuze (1991), sont devenus de véritables outils de contre-culture.

LE CONTEXTE EN IPARRALDE DANS LES ANNÉES 70

En *Iparralde*, l'exode rural ne cesse de s'amplifier, les jeunes partent en ville. Les exploitations agricoles disparaissent accentuant la désertification des villages. Pour certains notables locaux ainsi que pour l'administration française, le tourisme devient la solution. Le début des années 1970 voit se multiplier des projets d'aménagement touristiques: projet dans les Arbailles, projet de construction du Victoria Surf à Biarritz, etc. Des comités d'opposition se créent, impulsés par le mouvement *abertzale* qui lutte contre le «tout tourisme» et contre la spéculation foncière. Le mouvement écologiste se structure avec le groupe «Jeunes et nature». Enfin, les paysans se mobilisent. La terre représente leur outil de travail et ils veulent privilégier l'installation de jeunes agriculteurs au lieu de l'éclosion des résidences secondaires. C'est l'époque de «Vivre et travailler au pays».

Les années 70 voient aussi la renaissance du mouvement culturel basque. *Seaska*¹⁴ se crée en 1969, la chanson moderne devient un moyen d'expression important du mouvement *abertzale* tant au Sud qu'au Nord d'Euskal Herria.

Dans le domaine théâtral, les pièces de Daniel Landart («Bai ala Ez», «Noiz», «Hil Biziak») abordent les problèmes de la jeunesse basque, ceux des métayers contraints de quitter leur terre. Ces pièces contribuent à une prise de conscience de l'identité basque. Une actrice et animatrice de la troupe «Antzerkilarien Biltzarrea» se détache en la personne de Kristiane Etxalus, militante *abertzale*, particulièrement attirée par un certain théâtre, celui du «Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine», et du «Théâtre de l'Opprimé» d'Augusto Boal. Daniel Landart, Kristiane Etxalus ainsi que d'autres personnes envisagent de rénover le *tobera* et de l'utiliser comme un théâtre de contestation. En 1971¹⁵, ils tentent sans succès de le mettre en pratique. Quelques années plus tard, les événements d'Iholdy vont déclencher une dynamique propice pour monter un *tobera*.

12. Pour avoir une idée plus précise du *tobera* traditionnel, on pourra se reporter à la description détaillée du document de l'exposition «Dantza ele», exposition réalisée en 1994 avec l'aide de l'Institut Culturel basque, la fédération de danse EDB et le Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques (Aurnague, 1994).

13. Ainsi depuis 1973, 5 *tobera* se sont déroulés dans le village de St Etienne de Baïgorry, 3 dans le village d'Ixassou, etc.

14. *Seaska*: fédération des *ikastola* (écoles en langue basque).

15. En 1973, lors de l'*Aberri Eguna* de Garazi, des sketches seront créés dans le style «happening».

LE *TOBERA* D'IHOLDY

Dans la commune d'Iholdy peuplée alors de 520 habitants, un conflit oppose depuis 1966 un meunier à la municipalité. Projetant la création d'un lac artificiel aménagé sur la Joyeuse, ruisseau desservant un moulin, la municipalité acquiert ce moulin alors en vente. Un procès s'ensuit: la vente est annulée, le moulin appartient définitivement au meunier en 1969. Un an plus tard, le moulin est déclaré zone d'utilité publique par arrêté préfectoral. Le meunier doit être exproprié. Les procès vont alors se succéder jusqu'en 1974.

La population de la commune, longtemps restée insensible à cette bataille juridique va peu à peu se mobiliser et se diviser en deux clans. Une association d'agriculteurs hostiles au projet d'aménagement du lac se crée en 1973. Les jeunes veulent manifester leur solidarité au meunier devant la menace imminente de son expulsion.

Quand en 1974, le président du comité de défense des intérêts agricoles qui se trouve être l'animateur de la troupe théâtrale d'Iholdy pense à monter un *tobera* pour soutenir le meunier, il emporte bien vite l'adhésion d'une partie de la jeunesse. La rencontre du groupe avec Daniel Landart, Kristiane Etxalus et le chanteur Eñaut Etxamendi va permettre la concrétisation de cette idée. Les conditions sont alors réunies pour former un groupe et monter un *tobera*. Pour certains, il s'agit de manifester leur solidarité avec le meunier et d'empêcher son expulsion en informant la population des épisodes du conflit et en révélant sur la place publique les agissements de la municipalité. Pour d'autres, il s'agit de soutenir une lutte sociale, de mettre en scène les tenants du pouvoir et de dénoncer leurs abus.

LE MODE DE PRODUCTION DU *TOBERA*

Le groupe, une vingtaine de jeunes, la plupart du village dont deux des fils du meunier, se réunit à Saint Palais à partir de l'été 1974. Les Iholdiars racontent les différentes péripéties du conflit, exposent les faits, présentent les protagonistes des deux clans. Ils fournissent en quelque sorte la «matière première». Puis, collectivement, le groupe monte un canevas, établit un découpage et campe les personnages. Daniel Landart prend des notes. Il est chargé de rédiger, d'écrire les dialogues. A chaque réunion, le texte est discuté et, si besoin, corrigé.

Deux parties composent le texte divisé en sept scènes. La première présente les partenaires favorables au projet: un fonctionnaire de l'administration française, le maire, le curé, une hôtelière, un entrepreneur, quelques conseillers municipaux et des femmes du village, tous acquis à la cause de l'aménagement du lac. La deuxième partie rend compte de la résistance qui se met en place et de la montée du conflit. Le dénouement s'achève sur la victoire du meunier qui s'interroge sur la notion d'utilité publique. En complément du texte, Etxamendi compose des chants dont celui du meunier et celui de la femme du meunier. Au cours de la représentation Alkat improvisera des *bertsu*¹⁶.

Les répétitions (mémorisation du texte, exercices de diction, mise en scène) se succèdent avec l'aide des animateurs de théâtre. Elles se déroulent dans un climat de plus en plus lourd.

A Iholdy, la préparation du *tobera* divise les familles, radicalise les deux camps. Provocations et pressions s'accroissent. La municipalité veut empêcher la tenue de la repré-

16. *Bertsu*, *bertsolari*: petit poème improvisé, improvisateur.

sensation. Le 19 décembre, elle fait approuver par la préfecture un arrêté, relatif à l'interdiction de «chants ou de cris séditieux ou de nature à troubler l'ordre et la tranquillité publique». Le jour J approche, celui du 29 décembre 1974, date fixée pour le *tobera*.

Son titre: «Harria bi pozi».

LA REPRÉSENTATION ET SES CONSÉQUENCES

Le spectacle se déroule dans des conditions particulièrement difficiles (obstruction de la place par des tracteurs, injures, échanges de coups de poings puis mise en marche de la sirène des pompiers, coupure de l'électricité, etc.). Il allie théâtre, danse, chant et bertsu, accompagné par un accordéon. C'est un spectacle joué par des comédiens amateurs, dans une ambiance de théâtre de foire. Les personnages très stéréotypés sont mimés: Le fonctionnaire administratif porte chapeau et masque blanc, le maire est cravaté, une soutane habille le curé, un bleu de travail le meunier. Certaines femmes du village, les bigotes sont revêtues de capes noires. Des images fortes restent dans les mémoires. Celle de la scène émouvante où l'actrice interprétant la femme du meunier venant demander de l'aide vient s'agenouiller devant le public en basculant ses longs cheveux en avant. Celle encore de la scène finale où le meunier, dans une danse symbolisant une lutte, triomphe de ses adversaires et met à terre maire et curé. A l'interrogation du meunier sur la signification de l'utilité publique, la troupe répond en s'adressant au public: «Pour nous, c'est la défense de l'agriculture, prioritaire face au tourisme, c'est le respect de l'homme et la prise en charge par nous tous de notre avenir».

Le public nombreux –plus de 500 personnes, la plupart des jeunes et des paysans venus de tout le pays– adhère totalement au spectacle.

Au niveau du village, la réalisation du *tobera* a soudé une grande partie de la jeunesse, mais la fracture déjà existante entre les habitants s'est amplifiée. Il y a ceux qui ont participé au *tobera*, acteurs ou spectateurs et ... les autres. En revanche, le conseil municipal dès le 31 décembre adopte une délibération pour licencier une femme de service de la commune qui n'est autre que la mère du *bertsulari* Alkat. Malgré tout, quelques mois plus tard, un compromis entre le meunier et la municipalité est conclu: le lac sera créé, mais plus petit que prévu. Le meunier restera sur ses terres. Le groupe local de théâtre, longtemps sous la tutelle du curé, partisan farouche du lac et opposant au *tobera*, cessera ses activités. Les plaies seront longues à cicatriser.

Le *tobera* d'Iholdy a bénéficié de circonstances très spécifiques. En se basant sur un conflit réel, non réglé, un sujet tabou qui divise le village, ce théâtre recrée un événement en prise avec une situation de crise locale. Il met sur la place publique des affaires qui sont en général discutées dans des cercles privés ou étroits (famille, conseil municipal, bar). Le fait de dévoiler au grand jour et, de surcroît, devant un public extérieur des problèmes qui sont internes au village relève d'une transgression. C'est un théâtre cruel, car bien que sous les traits de la caricature et de la dérision, il met en scène des protagonistes bien réels qui se côtoient tous les jours, dans les familles, dans le village. Théâtre de l'urgence, à chaud, théâtre d'intervention qui divise, un sociodrame en quelque sorte.

L'impact de ce *tobera* dépasse les frontières du village. Au niveau théâtral, l'idée d'utiliser le *tobera* comme arme culturelle fait son chemin. Un an et demi plus tard, un autre *tobera* voit le jour: celui de Baïgorry.

LE *TOBERA* DE BAÏGORRY

LE CONTEXTE

Le problème foncier reste en *Iparralde* d'une actualité aiguë. En avril 1975, un jeune agriculteur d'Irouléguy désire s'installer sur une propriété en vente à Lasse. La marquise de Moratalla souhaite y élever des chevaux et se porte acquéreur. La détermination d'agriculteurs de Baïgorry et de Garazi, conduit la marquise à ne pas surenchérir à la vente aux enchères qui se déroule au tribunal de Bayonne.

Quelques mois plus tard, une autre affaire secoue la région: l'affaire Phaulenia à Orsanco. Une petite ferme du village est convoitée par un industriel de Ciboure et par des paysans, locataires de la propriété. Le syndicat agricole de Beyrie-sur-Joyeuse et d'Orsanco se mobilise. La vente aux enchères au tribunal de Bayonne se solde là aussi par leur victoire.

A Baïgorry, depuis les années 70, un groupe rassemble des jeunes paysans, des étudiants, des enseignants. Privilégiant une réflexion dans les domaines culturel, économique et social, ils se situent dans le mouvement *abertzale*.

La troupe de théâtre locale qui joue le répertoire de Larzabal¹⁷, cherche un nouveau souffle. Une vingtaine de jeunes, certains liés au mouvement *abertzale*, d'autres plus portés sur l'engagement théâtral veulent présenter un spectacle original, un théâtre dont le sujet colle à l'actualité mais qui casse les habitudes d'une mise en scène classique. Le *tobera* semble être l'outil le plus approprié. Quelques personnes s'adressent d'ailleurs dès 1974 à Daniel Landart, trop occupé avec celui d'Iholdy. Il faut attendre l'été 75.

LE MODE DE PRODUCTION DU *TOBERA*

Le groupe se réunit au presbytère de Baïgorry pendant quatre à cinq mois tous les samedi. Le travail commence par un approfondissement des thèmes que souhaite traiter le collectif. Il s'agit de développer une fiction d'après les problèmes et les préoccupations réels du monde paysan: célibat, spéculation foncière, souhait de travailler au pays. Daniel Landart prend des notes, les met en forme et développe les thèmes abordés. C'est un travail enrichissant et difficile, en quelque sorte une commande à l'auteur avec sujet imposé et correction de la part du groupe puisque tout est débattu.

Le contenu est un texte à message idéologique. Le texte, –beaucoup plus engagé que celui d'Iholdy–, met en relief des conflits entre riches et pauvres, entre *euskaldun* qui veulent vivre et travailler au pays et «étrangers» qui souhaitent des résidences secondaires, entre d'un côté des agriculteurs pour qui la terre est un outil de travail, des notables locaux et pouvoirs publics de l'autre côté pour qui le tourisme devient une manne financière, et enfin, entre générations. Il raconte le cheminement d'un paysan âgé, Manex Ezponda, sans descendance, résigné à vendre sa propriété à deux acheteurs: Galtzagorri, intermédiaire à la solde d'une marquise et un maquignon qui conseille au paysan d'aller en maison de retraite. Peu à peu, Manez se rallie à la thèse défendue par la jeunesse: que la terre reste aux paysans. Mobilisation de la population locale, affrontement avec les forces de police viennent à bout des résistances et débouchent sur la résolution du conflit: l'installation d'un jeune sur les terres de Manez. Le chant final résume les faits en mettant l'accent sur le conflit social qui

17. L'abbé Pierre Larzabal (1915-1988) est l'auteur d'une abondante production de comédies et de drames.

oppose riches et pauvres. Une scène importante met en présence un jeune, Peio et ses parents. Une discussion conflictuelle éclate entre les deux générations. Deux conceptions s'opposent: d'une part, soumission, passivité et manque de responsabilité face aux tenants du pouvoir (notables, curés, Français), et d'autre part, dénonciation de pratiques vénales, détermination et lutte.

Les répétitions durent plusieurs mois. Animé par Kristiane Etxalus, le groupe effectue un travail de recherche particulièrement novateur sur la mise en scène. La forme doit instaurer un nouvel échange acteur public. Danses, chants, musique, *bertsu* sont intégrés au travail théâtral pour en faire un spectacle total dont le titre est «Etxe Sartzea».

LE SPECTACLE

La première représentation¹⁸ se déroule au mois de mai 1976 à Baïgorry; quelques semaines après le règlement de l'affaire d'Orsanco. Le spectacle, à l'esthétique de théâtre de rue, innove par bien des aspects: espace scénique informel, décor naturel, actions «croquées» en temps réel par un dessinateur, jeu d'acteurs volontairement caricatural et surtout par un rapport acteur-spectateur différent. En effet, le public est non seulement pris à partie mais il est également invité à danser lors de la fête qui se déroule dans une joyeuse ambiance, à manifester avec les acteurs armés de faux et de pioches contre les CRS et les policiers. Le spectateur devient un partenaire actif. Le public est



18. Ce tobera sera ensuite représenté dans les villages d'Irissary, d'Ustaritz, de Beyrie sur Joyeuse et à Usurbil en Gipuzkoa.

largement composé de militants et de sympathisants du village et de l'extérieur. Certains sont étonnés, d'autres choqués par la dimension nouvelle du *tobera*, expérience collective à tous les niveaux.

Le pari de concilier à la fois une pièce collant à l'actualité avec comme message essentiel celui de garder la terre pour les gens qui la travaillent, dans une forme innovante, loin à la fois d'un théâtre classique et d'une représentation traditionnelle de *tobera*, était réussi.

Contrairement à Iholdy, ce *tobera* n'a pas divisé, du moins pas ouvertement. Il est vrai que le sujet n'était pas strictement local, que les conflits à l'origine de la pièce étaient à ce moment là résolus et qu'aucune crise aiguë ne secouait le village. Il n'a pas non plus fait l'unanimité et n'a pas été facteur d'union.

LE TOBERA, OUTIL DE CONSCIENTISATION

Ces deux *tobera*, bien que différents s'appuient sur une même logique: celle d'un théâtre de dénonciation dans son contenu, utilisé comme un outil de prise de conscience d'une réalité, celle d'un théâtre de recherche, d'un théâtre populaire, de «foire» dans sa forme où langages sonores, gestuels et graphiques créent des images, libèrent l'expression et la créativité. Les modes de production, tant au niveau du texte qu'au niveau de la mise en scène sont collectifs. Dans le contenu, ces *tobera* induisent la mobilisation des paysans. D'ailleurs la multiplication des comités de défense contribue au règlement des affaires comme celles de Lantabat, Barcus, Aicirits pour n'en citer que quelques unes. De la forme traditionnelle du *tobera*, il ne reste ni le défilé, ni la parodie de procès avec juge, avocat, procureur et jugement, ni les personnages des *zirtzil*. Le *tobera* a bien été détourné de sa tradition dans le fond et dans la forme.

Pourtant ces expériences n'ont pas eu de suite immédiate dans le domaine théâtral¹⁹. Mettre en scène des situations sociales concrètes n'a pourtant pas été abandonné, pas plus que leur écriture collective. Mais cela a été le fait de troupes constituées²⁰. Le *tobera* a-t-il été trop diviseur, trop marqué politiquement, pas assez intégrateur²¹?

Toujours est-il que d'une part, le contexte politique évolue: le mouvement *abertzale* se structure, d'autres formes d'actions sont prises en compte. D'autre part, l'environnement théâtral se modifie: constitution de troupes amateurs qui ne sont plus des troupes de village, les animateurs prennent d'autres voies²². Pendant presque dix ans aucun *tobera* de ce style ne sera monté. On peut considérer celui de St Michel comme une tentative de renouer avec un théâtre satirique et critique d'actualité.

19. Pourtant les revues *abertzale* de l'époque rendent compte de la volonté d'utiliser le *tobera* comme un outil militant (*Pindar*, N° 1, Décembre 1976, N°5, 2ème trimestre 1978; *Gernika*, N°9, Juillet-Août 1976).

20. En 1977, la troupe «Bordaxuri» avec la pièce «Zapeta xilotik» puis la troupe «Biper Beltx» et plus tard dans les années 80 la troupe «Hiruak Bat» créeront des pièces écrites et travaillées collectivement sur des sujets tirés de problèmes sociaux. Mais les mises en scènes reproduiront des schémas classiques (en intérieur, etc.).

21. C'est en effet la question que l'on peut se poser puisque trois ans plus tard, la plupart des acteurs de Baigorri remonteront un *tobera* «Panpale Betixut», véritable retour à la tradition sur le thème (histoire de mœurs, fiction) et sur la forme (canavas traditionnel). Tout côté revendicatif est banni.

22. Daniel Landart se tourne vers le théâtre de troupe avec «Xirristi Mirristi», Kristiane Etxalus quitte le théâtre.

LE *TOBERA* DE SAINT MICHEL

En 1987, l'association culturelle «Asunak» regroupe des jeunes des villages de St Michel et d'Esterenchuby²³. Deux animateurs²⁴ souhaitent organiser une manifestation culturelle de carnaval et relancer le *tobera*. Ils veulent créer un spectacle «total» associant danse et théâtre. Des événements extérieurs vont favoriser la concrétisation de cette idée.

En *Iparralde*, l'année 1987 restera entachée par la grande opération policière déclenchée le 3 octobre au petit matin. Sur commission rogatoire du juge Michel Legrand, plus de 1500 représentants des forces de police procèdent à une vaste rafle sur la côte basque et dans des villages de l'intérieur. Perquisitions et fouilles, interpellation d'une centaine de personnes, expulsions immédiates d'une cinquantaine d'entre elles, tel est le bilan de cette opération minutieusement préparée et fortement médiatisée. Scandalisée par la brutalité des policiers, la population réagit quelques jours plus tard en organisant une manifestation massive à Bayonne. Face à l'opposition de la population, des militaires s'installent dans les villages, des policiers patrouillent.

Ces événements provoquent une réaction qui fera que, fin novembre, l'association «Asunak» décide de monter un *tobera*. Pour la partie danse, la troupe «Garaztarrak» sera mise à contribution. La partie théâtrale se présentera sous la forme d'un procès. Mais il devra s'inspirer du contexte politique du moment. Des idées sont présentées, une trame établie. On fait alors appel à un auteur, Guillaume Irigoyen, déjà auteur de quatre pièces de théâtre, pour mettre en forme le texte. La pièce s'intitulera «Debruaren boketak».

LE TEXTE, LE SPECTACLE

Le texte se divise en deux parties. La première expose des faits devenus matière à plusieurs procès (litiges pour affichage intempestif, pour contrebande de drogue, entre chasseurs, etc.). La deuxième partie annonce les châtiments. Les *zirtzil* précèdent chaque entrée de la Cour présidée par le juge Legrand. Le procès et l'expulsion de Barnabes, chef des *zirtzil* terminent la pièce.

En fait, à travers des histoires anodines, on assiste à un procès de la justice française et à une critique de l'ordre établi. Dénonciation par l'humour et la dérision. Les *zirtzil* prennent une importance toute particulière. Ils assument leur opposition à l'ordre, manifestent leur liberté et leur indépendance.

Les répétitions démarrent au mois de février 1988 et se déroulent au rythme d'une fois par semaine. Une trentaine de personnes y assistent. Le groupe discute régulièrement de la mise en scène et décide d'utiliser au maximum l'espace de la place du fronton pour la représentation.

Le matin du 20 mars, le défilé parcourt le village dans une joyeuse ambiance. La représentation commence l'après-midi. Le public, composé de plus de 500 personnes s'installe sur des gradins ou à même la place. On a monté une estrade, attenante au fronton et siège du tribunal. Et le spectacle commence.

23. Les villages de St Michel et d'Esterenchuby, respectivement peuplés de 300 et de 430 habitants, se situent dans le pays de Cize en Basse-Navarre et sont distants de quelques kilomètres.

24. Il s'agit de Jakes Ahamendaburu de St Michel et d'Antton Luku, acteur de la troupe «Hiruak Bat».

Dans un fracas inattendu, survient une Jeep qui freine subitement tout près du public. Trois soldats, casqués, mitraillettes au poing en sortent brutalement. Hurlant en français, ils font mine de chercher de dangereux personnages. Ils rentrent sauvagement dans une maison, puis dans une autre, vocifèrent aux balcons et interpellent cinq personnes. Cette première scène très visuelle, spectaculaire et sans dialogue fait évidemment référence à la rafle du mois d'octobre. Commencent alors les scènes du texte, entrecoupées de musique et d'intermèdes dansés. Les jeux de l'avocat, juge, greffier et procureur sont traités sur le mode parodique et burlesque. Les *zirtzil* assument l'opposition à l'ordre. Le spectacle dure plus de deux heures et, bien que racontant certains événements dramatiques, se déroule dans une ambiance de fête. Le public se compose essentiellement des habitants des deux villages.

On trouve peu d'échos du *tobera* de St Michel²⁵, plutôt ressenti comme une expérience de village. Mais trois ans plus tard, cette expérience sera renouvelée et aura une résonance beaucoup plus importante.

LE *TOBERA* D'AMIKUZE

LE SUJET

Une crise économique et sociale grave secoue le canton de Saint Palais en 1990: 70 à 80 emplois directs sont menacés, avec des conséquences non négligeables au niveau du commerce et de l'artisanat local. L'abattoir qui compte 35 salariés a un problème de tonnage. L'entreprise Spavia de découpe de viande employant une quarantaine de personnes, dépose son bilan. En même temps, dans le service public, EDF, invoquant une restructuration interne, décide de fermer son centre de St Palais et de le regrouper à Orthez. Les douanes doivent aussi quitter le canton.

Face à la menace du chômage, la population locale se mobilise. Tout d'abord les syndicats traditionnels de salariés. Puis, plus largement, un groupe associe syndicats de salariés, syndicats agricoles, l'union commerciale et artisanale ainsi que les deux associations de parents d'élèves. Cette union hétéroclite se bat pour le maintien des emplois et activités existantes. Elle réalise diverses actions. Une manifestation réunissant 1500 personnes (du jamais vu dans le canton) se déroule le 18 janvier 1991. Le groupe initiateur se structure en association au mois de juillet et prend le nom d' «Avenir du canton».

Peu de présence culturelle basque dans ce canton relativement débasqué, si ce n'est celles d'associations comme *AEK*, de l'*ikastola*, et du centre culturel «Haize Berri». Elles côtoient une version très folklorisée de la culture basque: celle véhiculée par la «force basque». Peu d'habitude théâtrale basque à part le groupe «Oztibarreko Taldea» qui commence à décliner. En parallèle à la mobilisation d' «Avenir du canton», le projet de créer (après 10 ans d'absence), une semaine culturelle basque réunit une vingtaine d'associations. Ce contexte de lutte sociale, mais aussi culturelle se prête à la réalisation d'un *tobera*.

Mattin Irigoyen, acteur de la troupe d' «Hiruak Bat», bertsolari aimant composer et improviser, souhaite apporter sa contribution et pense au *tobera*. Il veut amener la sensibilité basque dans le conflit social qui avec «Avenir du canton» structure des associations et des syndicats plutôt français. Il recueille des informations de toute part et écrit: «Bethi gibeλεκotz aintzina».

25. «Debruaren Boketak» sera rejoué quelques semaines plus tard à Baigorri dans le cadre de *Nafarroaren Eguna*.

Le texte organisé sous la forme d'un procès se divise en trois parties. Après le prologue, l'accusation se porte sur un ex-salarié –licencié de l'abattoir– poursuivi pour avoir volé du maïs à la coopérative. Les différents protagonistes entrent tour à tour en scène: responsables du groupement professionnel, donneurs d'ordre de la coopérative, salarié à la botte du patronat, licencié reconverti, commerçant, sous-préfet, directeur de la clinique locale, etc. En fait, les deux premières parties dépeignent le paysage économique, social et culturel du canton. Au début de la troisième partie, le procès se termine très vite par la libération du voleur. Alors commence un second procès, plus politique: celui des personnalités et des notables locaux (maire, curé, conseiller général). Le *tobera* se termine par l'intervention des *zirtzil* qui réclament la réouverture de l'abattoir. L'écriture a été faite en pensant à la mise en scène (didascalies conséquentes).

Le texte, satire humoristique, truffé d'anecdotes locales, caricature les personnages bien réels du canton. Il propose une lecture critique de l'histoire de St Palais, tourne en dérision la société bien pensante, dévoile ses manœuvres et ses mécanismes pour garder le pouvoir. Les *zirtzil*, véritables parias d'aujourd'hui (SDF, marginaux...), oscillant entre bon sens et folie renvoient anarchiquement l'inversion de cet ordre, un monde à l'envers et ce, dans un esprit libertaire qui n'est pas sans rappeler celui de l'espace festif de carnaval. Le *tobera* présente un miroir à la société, miroir propice à renvoyer une image déformante de cette société.

LA PRÉPARATION ET LA REPRÉSENTATION

L'auteur contacte quelques personnes susceptibles de participer au *tobera*. Une première réunion au centre culturel rassemble un groupe de travail où le texte est lu et discuté. Les répétitions commencent en juillet, se poursuivent pendant deux mois et demi à un rythme rapide et dense. Mattin Irigoyen répartit les rôles et assure la mise scène. Des enregistrements de tous les personnages sont effectués pour aider à la mémorisation du texte et trouver le ton juste. D'autres s'occupent de l'organisation. Un groupe, réunissant jeunes et moins jeunes, parents d'élèves de l'*ikastola*, anciens acteurs de la troupe d'Ostibarret, certains, *abertzale* déclarés, tous *euskaldun*, se fédère ainsi autour du projet.

Le *tobera* se déroule le 22 septembre 1991 à St Palais²⁶: défilé le matin, représentation l'après-midi sur la grande place du fronton. La mise en scène assez classique a la facture d'un *tobera* traditionnel mais rénové: espace scénique représentant un tribunal avec barre des témoins, bertsu et chants associés au texte, intermèdes dansés par l'association locale de danseurs. La musique tient un rôle important: à chaque personnage est associé un air spécifique. Les costumes et accessoires particulièrement étudiés participent à la stéréotypie des personnages. Le jeu d'acteur s'appuie sur la pantomime. Les *zirtzil*, tous jeunes, sont les seuls personnages qui circulent librement en apostrophant le public. Libres dans le discours et dans leurs déplacements.

Plus de 1000 personnes sont présentes, public local du canton, public plus large du théâtre basque. La représentation se déroule dans une ambiance de fête.

Ce *tobera* n'a certes pas divisé mais il n'a pas non plus fédéré au-delà de la représentation. Les expériences collectives se font rares, les conditions extérieures ne sont plus celles

26. Le *tobera* d'Amikuze sera représenté au mois d'octobre de la même année, à Musculdy pour le fête annuelle du syndicat agricole ELB.

des années 70. Le chômage massif, les luttes sociales éclatées et un théâtre basque affaibli sont par contre bien réels.

LE *TOBERA*, DU THÉÂTRE D'INTERVENTION

Ces quatre *tobera* présentent les caractéristiques du théâtre d'intervention. Ils s'articulent autour du social, exposent des événements, des crises et des situations précises. Dans leurs démarches de se produire au plus près de l'actualité, ils recueillent, concentrent et répercutent ces luttes sociales. Le contenu joue sur un double registre: la farce, appuyée sur des stéréotypes populaires efficaces et la force de conviction du discours. La dénonciation des rapports de pouvoir reste l'objectif principal soit par le discours militant des années 70, soit par la dérision et la satire humoristique tout aussi subversive. Contrairement à la *pastorale*, ces thèmes ne peuvent pas faire l'unanimité.

L'appropriation de l'outil théâtral par un groupe représentatif d'une catégorie sociale (jeunes et/ou mouvement *abertzale*) libère la créativité, l'inventivité et impulse une dynamique. Le mode de production essentiellement collectif recouvre pour certains l'écriture et la réalisation. Ces *tobera*, spectacles complets alliant texte, chant, improvisation, musique et danse sont des théâtres «hors les murs», des théâtres de place, de rue à l'âme foraine. Ils utilisent un espace naturel et désacralisé, peu de décors mais des accessoires.

Le jeu d'acteur fait appel au langage corporel. Il provoque le rire et la complicité. Il accentue les caractères, caricature les personnages. L'utilisation du grotesque dans le fond et dans la forme est un moyen de tourner le pouvoir en dérision. Il sert à démystifier l'autorité. Un appel permanent au public, un contact plus direct, une atmosphère de fête instaurent un autre échange théâtral.

Ce théâtre d'intervention, de la prise de parole est un outil de sensibilisation, un outil didactique. Il démonte les mécanismes et les procédés traditionnels du pouvoir, dénonce les problèmes d'oppression, propose des formes possibles de libération, réveille les consciences et suscite des solidarités. Ce théâtre satirique à la dimension critique et festive est un ferment d'insoumission. Il a une fonction de subversion de l'ordre établi. Cette pratique se situe dans l'événementiel, l'exceptionnel et non dans le répétitif. Inscrite dans une réalité précise, elle est donc éphémère et localisée. Opérant sur des situations diverses et fluctuantes, elle renaît toujours dans des moments de crise sociale ou politique intense et accentue la division dans la communauté.

Le *tobera* dans ces quatre représentations est un théâtre de contestation et de dénonciation. C'est un théâtre populaire conçu comme moyen d'émancipation politique d'une classe ou catégorie sociale, un théâtre du peuple, pris ici dans une autre des ses acceptions sociologiques.

EN CONCLUSION ...

Ainsi, la *pastorale* moderne et certaines représentations de *tobera* illustrent bien l'ambiguïté et l'ambivalence de la notion de théâtre populaire. Ecrites et jouées en *euskara*, développées par des Basques pour des Basques, ces deux formes d'expression théâtrales répondent à des préoccupations politiques et sociales différentes. Dans un rapport d'échanges entre un groupe et un milieu spécifiques, elles remplissent des fonctions antinomiques dans la société basque et reflètent ainsi sa réalité contrastée et sa diversité.

Pastorale et *tobera* occupent une place particulière dans le paysage théâtral européen. Ces survivances de formes archaïques loin d'être figées, sont confrontées à une culture dominante. Elles sont donc particulièrement menacées. Elles échappent, pour l'instant, à l'institution, à la sclérose et à la folklorisation. Croisant traditions et problématiques modernes, ces formes représentent les différents aspects du théâtre basque, prouvent sa richesse, sa souplesse, sa capacité de renouvellement et son adaptabilité au monde contemporain.

Bayonne, mai 1998.

BIBLIOGRAPHIE

QUELQUES OUVRAGES, TRAVAUX ET ARTICLES RELATIFS AU THÉÂTRE BASQUE À PARTIR DES ANNÉES 70

- AGUERGARAY A., 1992, *Etude comparée de Ximena, pastorale de Pierre Bordaçarre avec d'autres oeuvres de la littérature française*, Thèse de doctorat d'état, Université de Toulouse Le Mirail.
- ATXAGA B., 1974a, "Euskal teatro berriaren bila (1), *Anaitasuna*, n° 268, Urtarrilak 31.
- 1974b, "Euskal teatro berriaren bila (2), *Anaitasuna*, n° 269, Otsailak 16.
- BIDART P., PEILLEN T., 1987, *Euskal Antzertia - Le théâtre basque*, Pau, UPPA.
- DECOUST M., 1978, "Kantaldi, bertchu, toberak: la renaissance basque" dans "Flagrants délits d'imaginaire", *Autrement*, n°16, Paris.
- DESPLAT C., 1986, "Famille et communauté: contrainte et loi morale de la fin du 15^{ème} siècle au début du 19^{ème} siècle" dans BIDART P., (dir.), *Société, politique, culture en Pays Basque*, Bayonne, Elkar.
- ETCHECOPAR ETCHART H., 1993, *Etude de la pastorale souletine dans sa représentation, son contexte et sa pratique sociale*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris III.
- 1995, *Théâtres Basques contemporains*, Mémoire de DEA, Université de Bordeaux III.
- 1996, *Contribution à l'histoire du Théâtre basque*, Eusko Ikaskuntza (à paraître).
- 1998, *Pastorales et Tobera contemporaine*, Sukil n° 2, Ortazar, Iruñea.
- ETXALUS K., 1976, "Conférence sur les toberak", *Gernika*, n° 9, Bayonne.
- FERNANDEZ DE LARRINO A., 1993, *Nekazal gizartea eta antzerki herrikoia Pirinioetako haran batean*, Saint-Sébastien, Cuadernos de Sección Antropología-Etnografía, Eusko Ikaskuntza.
- 1996, "Teatro tradicional y dinamica social en el mundo rural", dans *Intervencion y diseños rurales*, Vitoria, UPV.
- GARAMENDI AZCORRA M. A., 1991, *El teatro Popular Vasco: Semiótica de la representación*, Saint-Sébastien, Seminario Julio de Urkijo.
- HARITSCHELHAR J., 1980, "Georges Hérelle et le théâtre basque", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°136, Bayonne.
- 1990, "La pastorale souletine: une tradition renouvelée", *Bulletin du Musée Basque*, 1er trim. 1990, Bayonne.
- HEINIGER P., 1994, "Pastorales en Gascogne", *Actes du IV Congrès de l'AIEO*, Tome 2, Vitoria.
- IRIGOYEN G., 1988, *Debruaren boketak*, ex ronéotypé
- IRIGOYEN M., 1991, *Amikuzeko toberak*, Bayonne, Maizatz.

- ITZAINA X., 1992, *Danse, tradition et société au Pays Basque Nord*, Mémoire IEP, Université de Bordeaux I.
- 1996a, "Sanction morale, fête et politique: le charivari à Itxassou au 19^{ème} siècle", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°151, Bayonne.
- 1996b, "Danse, rituels et identité en Pays Basque Nord", *Ethnologie Française*, 1996-3, Armand Colin.
- LAFITTE P., 1973, "Tobera-mustra1973", *Gure Herria*, 1973-2, Bayonne.
- 1976, "Deux pastorales souletines en 1976", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°132, Bayonne.
- LANDART D., (sous la dir.), 1974, *Harria bi pozi*, ex ronéotypé.
- 1976, *Etxe Sartzea*, ex ronéotypé.
- LAUBURU, 1987, *La pastorale*, Bayonne, Lauburu.
- LEKUMBERRI T., 1983, *Etude sur les toberak ou parades charivariques*, Mémoire de licence, Université de Bordeaux II.
- LUCU A., OTHABURE X., 1992, *Toberaren definizio baten bila: iturri batzuen azterketa eta bilakaera*, Lizentzia txostena, UPPA.
- OYHARCABAL B., 1982, *La pastorale souletine: édition critique de Charlemagne*, Thèse de 3ème cycle, Université de Bordeaux III.
- 1985, *Zuberoako Herri Teatroa*, Saint-Sébastien, Haranburu Editorea.
- 1994, "La pastorale souletine", dans BIDART P., (dir.), *Le Pays de Soule*, Baïgorry, Izpegi.
- URKIZU P., 1975, *Euskal teatroaren historia*, Saint-Sébastien, Kriselu.
- 1984, *Euskal Antzertia*, Saint-Sébastien, Euskadiko Antzerti Zerbitzua.
- Jakin, "Euskal Antzerkia (1876-1985)", n° 37, Oct-Déc 1985.
- Antzerti Berezia*, N° 1 à 13, 1982-1986, Eusko Jaurilaritza: Antzerti, Saint-Sébastien.
- La decada del Teatro vasco*, 1992, Antzerti, Saint-Sébastien.
- Les Cahiers de Sü Azia*, 1992, "La pastorale, théâtre populaire en vallée de Soule", n°1, Mauléon.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE THÉÂTRE:

- BOAL A., 1977, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspéro.
- BROOK P., 1977, *L'espace vide*, Paris, Seuil.
- , 1989, *Le diable, c'est l'ennui - Propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud.
- COPEAU J., 1941, *Le théâtre populaire*, Paris, PUF.
- CORVIN M., 1991 (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DELDIME R., 1990, *Le quatrième mur, regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières (Belgique), Ed. Promotion théâtre.
- DEMARCY R., 1973, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, UGE.
- DUVIGNAUD J., 1965, *Sociologie du théâtre- Les ombres collectives*, Paris, PUF.
- 1970, *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël.

EBSTEIN J., IVERNEL P., 1983, (sous la dir. de), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, (2 vol.), Lausanne, L'Age d'Homme.

IVERNEL P., 1985, "L'autre théâtre" dans "Le théâtre d'intervention", *Théâtre/Public*, n°61, Gennevilliers.

PAVIS P., 1980, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, MESSIDOR/Éditions sociales.

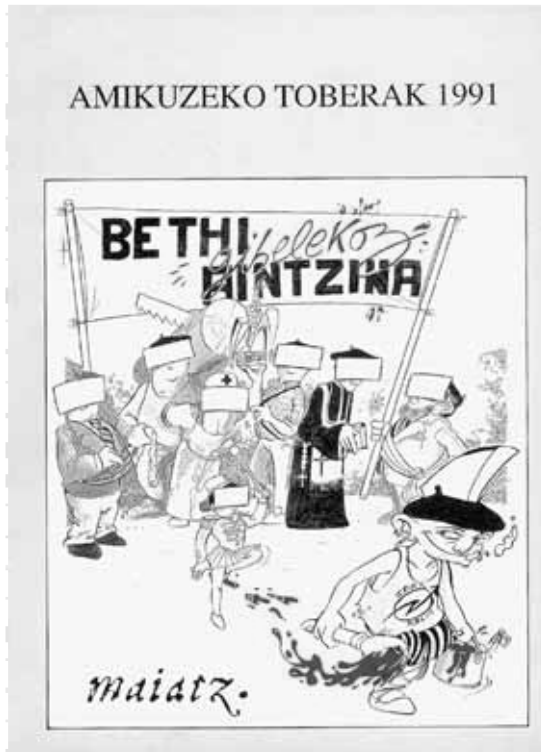
ROLLAND R., 1903, *Le théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Albin Michel.

SCHMIDT L., 1965, *Le théâtre populaire européen*, Vol n°3, Paris, Ed Maisonneuve.

UBERSFELD A., 1977, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.

1981, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.

VILAR J., 1975, *Le théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard.



Amikuzeko Toberak 1991.