

CARNAVAL ET RITES PRINTANIERS

par

Paul COLLAER

Le Carnaval de Binche intéresse les Belges en général et aussi les ethnologues des pays voisins, particulièrement les Allemands. Nous avons en Belgique, une tendance un peu trop marquée à considérer le Carnaval de Binche comme un phénomène unique en son genre. Si, en effet, il constitue un spectacle impressionnant par sa beauté et sa singularité, il est cependant directement apparenté à des « réjouissances » de la même catégorie et de même signification qui existent en d'autres lieux.

De plus, on semble souvent vouloir faire dépendre ce Carnaval des fêtes du 22 août 1549, offertes par Marie de Hongrie en l'honneur de Charles-Quint et de son fils Philippe. Il y aurait eu à cette occasion une exhibition d'Indiens amenés d'Amérique, et l'on attribuerait à ceux-ci l'origine ou le modèle des costumes et de la danse des Gilles. Modèles que les « bourgeois et manants » de Binche se seraient amusés à reproduire plus tard pour se divertir (15).

On a parlé d'Incas du Mexique, alors que les Incas sont Péruviens. On a attribué au nom Gilles une origine espagnole sous le prétexte qu'en Espagne il y a Gil, comme Gil Blas (15), et l'on oublie tout simplement que bien avant ces fêtes de 1549, il y avait, parmi les saints du calendrier, un Saint Gilles très populaire dans les pays de langue française. Sur place même, il y eut au xv^e siècle un musicien célèbre qui s'appelait Gilles Binchois. Hantise des fêtes espagnoles et de prétendus modèles indiens rejoignent l'attribut on au Carnaval d'une fonction de divertissement d'origine assez récente. On ne se souvient plus guère des origines du Carnaval, dans notre civilisation indus-

trielle où le contact avec la terre et les forces de la nature s'est perdu ou est en voie de disparition.

N'étant pas ethnologue, mais musicologue spécialisé dans la préhistoire de la musique, c'est par la musique et la danse que j'ai abordé le problème du Carnaval de Binche.

Par le fait même de la matière dont elle s'occupe, notre jeune ethnomusicologie se voit privée de l'appui de documents écrits : elle étudie les musiques de tradition orale. Force nous est de chercher à situer et expliquer ces musiques de types anciens et souvent archaïques, au moyen de recoupements fournis par d'autres sciences de l'homme : anthropologie, ethnologie, sociologie, psychologie expérimentale, etc... Ceci afin de donner à nos analyses et explications une vraisemblance dont la probabilité augmente à mesure que les recoupements positifs se multiplient.

Tâchons donc de voir un peu clair dans cette question compliquée du Carnaval, en nous basant sur ses aspects sonores et les rythmes de ses danses. Ne perdons pas de vue, au cours de cette démarche, que l'acte religieux se ritualise lorsque le motif religieux s'estompe dans la conscience collective et finit par être oublié, tandis que les gestes se conservent par tradition.

Cet état de ritualisation peut rester relativement pur pendant un temps plus ou moins long. Tôt ou tard, il se surcharge d'éléments ajoutés qui le compliquent au point de rendre sa forme première parfois méconnaissable.

Binche conserve un rite très ancien dans un état de pureté assez grand, que l'on ne rencontre pas très souvent en Europe occidentale. Les adjonctions ou intrusions tardives sont peu nombreuses et aisément séparables du rite ancien. Il y a, dans le Carnaval de Binche, intervention de corps de musique, fanfares ou harmonies qui jouent des airs français du XVIII^e siècle. Leur métrique uniforme et symétrique, héritée des préceptes classiques du XVII^e siècle, contrecarrent la danse des Gilles, de l'avis même des intéressés. Il y a d'autre part l'intervention de groupes de touristes et d'étudiants qui viennent s'amuser et qui, l'après-midi, forment des rondes à l'intérieur du grand rondeau des Gilles. Débarrassons le Carnaval de ces éléments superflus et tentons d'isoler les caractères essentiels du rite carnalesque binchois.

Le Carnaval, qui atteint son point culminant le jour du Mardi-Gras et, à un degré moindre, le dimanche précédent, occupe en réalité toute la saison hivernale. Il repose sur des décisions prises par des sociétés d'hommes, régies par des réglementations strictes : exclusion des femmes, limitation de l'action à l'intérieur d'un périmètre traditionnellement déterminé. Le rite accompli par les Gilles ne peut même pas, me dit-on, atteindre la station du chemin de fer de Binche, qui se trouve en dehors du périmètre. Je ne sais s'il s'agit d'un périmètre municipal ancien ou sacré (9).

La préparation commence le jour de la Sainte-Cécile, 22 novembre. A cette date sont choisis et engagés les joueurs de tambour, dont le rôle est capital. J'ignore les normes en vertu desquelles ces tambourinaires sont désignés, n'ayant jamais pu avoir de réponses nettes aux questions que je pose à ce sujet.

Le début de la réalisation se place au premier janvier, et le début de l'action, à la Chandeleur (2 février). Avant cette date, le port du masque n'est pas autorisé.

Pendant la période préparatoire, ont lieu des « soumonces ». Ce terme désigne des sorties de groupes non masqués, accompagnés exclusivement par les tambours. Le costume du Gilles n'est pas porté. En revanche, les sabots de bois sont prescrits, de même que le « ramon », faisceau de brindilles de bois, et les « apertintailles », grelots de bronze portés à la ceinture. Les soumonces qui ont lieu après la Chandeleur imposent ou tolèrent le port du masque les samedis, dimanches et lundis. Ces masques sont identiquement les mêmes pour tous les danseurs. Les femmes sont exclues de ces sorties.

Pendant la semaine qui précède les jours gras, les sociétés procèdent à l'achat d'oranges ; les Gilles recrutent leurs domestiques porteurs de la provision de fruits, et les bourreurs qui placeront la paille dans le costume le jour du Mardi-Gras.

Le dimanche précédant le Mardi-Gras, il y a un concours de « violes », nom donné à l'orgue de Barbarie, souvenir probable d'une coutume plus ancienne, les vraies « violes » ayant disparu. Cette épreuve est peut-être une adjonction relativement récente. Elle ne peut être interprétée comme un remplacement de l'épreuve des tambourinaires, qui doit normalement se placer dans le

cadre rituel : cette épreuve existe en réalité, mais elle se fait au cours des répétitions d'entraînement des instrumentistes. Les Gilles dansent en sabots de bois. Il sont porteurs de leur apertintailles, mais non du costume. Les sabots de bois ne sont arrivés dans nos régions qu'au xvii^e siècle (22).

La cérémonie du Mardi-Gras commence à l'aube (au lever du soleil, ce qui indique un culte solaire.(8). Dès six heures, les bourreurs viennent habiller les Gilles. Ceux-ci ressentent leur rôle comme un apanage et comme une responsabilité. Ils considèrent que leur danse est une action grave et importante. Dès le lever du soleil, un tambour va chercher le Gilles à son domicile et le conduit, en jouant vers le lieu de rassemblement de sa société. A ce moment, il n'y a pas de public. Il n'y a dans les rues que les tambours et les Gilles. De l'avis de ceux-ci, c'est alors qu'ils dansent le mieux : c'est-à-dire que c'est alors qu'ils observent le mieux les rythmes.

Pendant la matinée, les Gilles, groupés en dix sociétés, ont pour toute coiffure une barrette de linge blanc qui leur serre la tête. Ils portent le ramon et sont masqués. Déjà ils sont dépersonnalisés. Leur costume bourré de paille porte comme emblèmes des lions couronnés et d'anciens symboles solaires qui existent tels quels depuis l'époque mégalithique (19). Le grelot au centre de la poitrine, les clarines à la ceinture sont caractéristiques par leur emplacement. Les sociétés dont les membres ont été dépersonnalisés par le port du masque uniforme, ne sont pas encore des esprits : il leur manque des plumes. Ils se présentent à l'Hôtel de Ville où ils pénètrent démasqués pour y recevoir du Chef, actuellement le Bourgmestre, l'autorisation de procéder à l'accomplissement du rite.

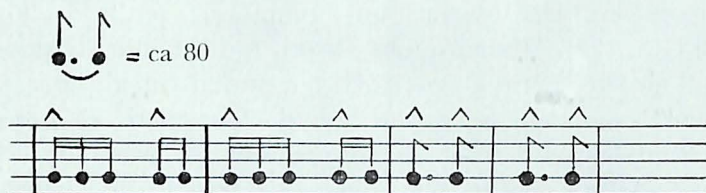
Celui-ci a lieu l'après-midi. Les Gilles sont alors coiffés d'un chapeau sur lequel sont figurés des astres en or, argent ou clinquant, polis comme des miroirs, et des épis de céréales, dorés, arrivés à maturité. Le chapeau est surmonté d'un immense bouquet de plumes d'autruche. Des deux côtés du chapeau pendent de longs flots de rubans rouges, bleus, blancs et parfois jaunes.

Certains Gilles ne portent que des rubans blancs. Les Gilles portent un panier plein d'oranges. Ils lancent les fruits vers les personnes qu'ils veulent honorer. (Cet épisode appartient à un

autre rite : le don des fruits. Il semble s'être introduit tardivement dans le rite du Carnaval, dont il ne fait pas partie).

Sur tout le parcours du cortège, les Gilles exécutent sans interruption une danse du type que notre terminologie de la Renaissance appelle « Basse-dance », et que la terminologie anglosaxonne qualifie de « stomping-dance ». En Macédoine, on l'appelle « Dzoudzouk », ce qui veut dire « à la jambe pliée » (13). Les pieds sont appliqués à plat sur le sol, tandis qu'une détente musculaire du jarret redresse la jambe légèrement pliée, détente qui presse vigoureusement le pied contre le sol. Le rythme de cet exercice est asymétrique, le temps long valant environ 1,5 fois le temps court.

Exemple :



Rapport de 2 à 3, féminin à masculin (4) nommé « aksak » (= boîteux) d'après la terminologie turque. Ce rythme, on le trouve un peu partout dans les danses rituelles de fécondité particulières aux cultures agricoles. Notamment dans les plaines bulgares macédoniennes (13) et dans le Zortzico des Basques (3). On le retrouve dans l'alternance des pas dans la procession d'Echternach et dans certains Carnavals rhénans (14). Ce rythme est presque oublié chez nous, car il est oblitéré par le rythme symétrique de nos préceptes classiques. Mais je le retrouve chez certains paysans flamands dont le chant échappe aux règles de l'éducation musicale scolaire.

Les tambours de Binche retrouvent ce rythme asymétrique lorsqu'ils se trouvent en pleine action et qu'ils ne sont pas gênés par le corps de musique. Nos enregistrements, vérifiés par feu Constantin Brailoiu et moi-même, confirment l'asymétrie de ce rythme caractéristique.

Parvenus sur le Haut-Lieu (la Grand'Place) les Gilles continuent leur danse en formant le grand rondeau dans le sens oppo-

sé à celui des aiguilles d'une montre. Au moment du coucher du soleil, les chapeaux disparaissent et les Gilles, en barrettes, exécutent de petits rondeaux en se tenant par la main (danse en chaîne fermée). Ils sont redevenus des hommes après avoir été des esprits et leurs rondes sont des variantes de la danse solaire, variantes d'ailleurs profondément corrompues au point de vue rythmique, par comparaison avec la Sardane catalane où le symbole des heures du jour est encore très clair, ou avec les « kolos » ou « horos » des Balkans (13).

Au centre de ces petits rondeaux, on allume des feux de Bengale, remplaçant probables des feux de paille. Au cours de cette fin de cérémonie, un bonhomme de paille est effectivement brûlé, mais il semble que le public n'y prête plus guère attention, n'en comprenant plus la signification. J. Weyns signale qu'à Boitsfort, on brûle encore un homme de paille le jour du Mardi-Gras (22). Remarquons encore que les enfants mâles sont associés au rite. Vêtus en petits Gilles, on leur inculque le rythme alors qu'ils sont encore sur le bras de leur mère. Notons aussi que parmi les sociétés, il en est une qui se distingue : celle des Paysans. Vêtus de sarreaux bleus, ils portent le chapeau des Gilles avec étoiles et épis, mais sans plumes. Ils ne portent ni masque, ni sabots de bois. Gilles et Paysans constituent, semble-t-il, les deux groupes significatifs, correspondant à l'ancienne hiérarchie sociale des « bourgeois et manants ».

Tels sont les caractères fixes et traditionnels du Carnaval de Binche. On y reconnaît :

- 1° un rite transmis par la collectivité, semblable à celui qui se transmet dans beaucoup d'autres localités de l'Europe, en totalité ou fragmentairement,
- 2° un contrôle du rite par le chef de la collectivité et par des sociétés d'hommes.
L'existence de ce chef et des groupes masculins qui lui obéissent montre qu'il s'agit d'un rite propre à des populations sédentaires groupées en agglomérations.
- 3° le périmètre limite peut signifier l'ancien périmètre de l'agglomération ou celui d'un Haut-lieu, les deux conceptions étant d'ailleurs parfois réunies ;

4° les emblèmes solaires, le ramon, les apertintailles, les rubans de couleur, les céréales, les sabots de bois et le style de la danse indiquent qu'il s'agit d'un rite propitiatoire du printemps et de fécondité de la terre.

Ce même rite, avec ses caractères essentiels, se retrouve dans le carnaval des villages et des petites agglomérations du Haut-Rhin et du Haut-Danube, au sud de la Forêt Noire, mais non dans les villes, sauf exception (1). Dans l'ensemble de cette région on retrouve des caractères secondaires, en un choix qui varie d'un endroit à l'autre, mais qui, dans l'ensemble, est très homogène. Des survivances similaires existent en Sardaigne (5), en Eubée, en pays basque (3). Et aussi chez les Amérindiens (21). Cette dispersion sur une aire extrêmement vaste milite en faveur de l'idée que ce rite est très ancien.

Cette hypothèse est renforcée par trois caractères particulièrement importants, communs à l'ensemble de l'aire considérée.

1° Sociétés masculines.

2° Prépondérance exclusive du tambour.

3° Emblèmes solaires et figuration de céréales.

Ces caractères sont propres à la culture agricole néolithique tardive, probablement chalcolithique et se trouvent régulièrement réunis dans les rites de fécondité de la terre. Les plumes elles-mêmes semblent être incorporées normalement dans ce rite, de même que les rubans.

Considérant tout ceci, il ne serait pas surprenant si les fameux Indiens (hypothétiques) de 1549 avaient exécuté des danses rituelles présentant des caractères semblables à ceux qui existent chez nous depuis cinq millénaires : les Indiens ne dansent en somme que des danses rituelles. L'on pourrait admettre que, si ces Indiens sont réellement venus à Binche, la forme du chapeau à longues plumes ait été imitée ou adoptée par les Gilles. Cette forme de coiffure est courante au Mexique (21). Mais elle est exceptionnelle en Europe. A cet égard, il faut signaler un fait peu connu : l'existence de sculptures indiennes sur la façade de la cathédrale de Cuernavaca (Cuanhuanac) au Mexique. Commencée en 1529 par les Franciscains, dix ans à peine après la conquête par Cortès, cette église est ornée de représentations

indiennes. Le fait est général aux Mexique, et nombreuses sont les églises où sont représentées les divinités de la croissance du maïs, par exemple à Jojutla. Parmi les sculptures de Cuernavaca, il en est deux qui représentent des danseurs aux jambes fléchies, coiffés d'une barrette surmontée d'un énorme chapeau de plumes formant des volutes. Ils portent un filet ou panier contenant des objets ronds. Il s'agit de la danse de la fécondité de la terre, souvent représentée par les Totonacs aussi bien pendant la période précortésienne qu'après la Conquista. L'influence indienne sur la forme du chapeau pourrait donc avoir eu lieu, si les Indiens étaient venus à Binche. Or, ce fait est contesté : il paraît qu'il n'y eut pas d'Indiens aux fêtes de Binche. Il n'y a donc dans le rite, des deux côtés de l'Atlantique, que similitude profonde. Aujourd'hui même, les Indiens du Mexique central portent d'énormes parures de plumes au cours des mêmes rites. Plus modestement, les plumes d'oiseaux sont associées aux rites de fécondité dans toute l'Amérique indienne : chez les Flathead comme chez les Algonquins ; dans le Michoacan comme chez les Zoque de Tuxtla Gutierrez (21). Ces symboles sont tout aussi indispensables aux Shamans de l'Altaï (10). Les emblèmes solaires et leur association à la fois aux rites et au tambour (20) remontent au symbolisme cosmique, apparu à la fin du néolithique et parvenu à son épanouissement dès le mégalithique (19). De la même époque, et liés à l'agriculture sédentaire, datent les sociétés masculines et le culte des ancêtres. Nos danseurs de carnaval ne sont pas des hommes : ils sont vraisemblablement les esprits des ancêtres dont la collaboration sera propice à la récolte. La couleur des rubans : bleu pour l'eau, rouge pour la terre, blanc pour le ciel, jaune pour le soleil (19), reste un symbolisme conscient en Amérique, devenu inconscient dans d'autres régions.

D'autre part, les longs rubans sont prophylactiques : dans l'Altaï, on en suspend dans les buissons aux endroits de passage difficile, dont les esprits néfastes doivent être écartés (10). Le pectoral des chevaux siciliens porte encore ces rubans aux couleurs rituelles, autour du miroir prophylactique.

Ces mêmes détails se retrouvent dans les costumes des quatre personnages de la danse rituelle du Carnaval Souletin, en pays basque. Francis Jammes les décrit (12) : du « zamalzain », il dit

qu'il est coiffé d'une mitre monumentale emplumée, fleurie et constellée d'éclats de miroir». Ce «zamalzaïn» est engagé dans un cheval-jupon, souvent associé aux rites de Carnaval. Après avoir constaté la dignité souveraine de la danse, Jammes continue : « Autour de cet empereur ou de cet évêque guerrier, divers baladins tournaient, vêtus d'un rouge, d'un bleu, d'un jaune et d'un blanc si criards que l'on eût cru voir vivre d'anciennes images d'Epinal». Le balai, dans cette Danse des Satans, est agité à la surface du sol, devant les danseurs : il en chasse les esprits néfastes. Et Jammes signale que « ces hommes infatigables avaient, depuis l'avant-veille, traversé huit villages en y dansant et en dansant sur leur trajet, tout au long des routes poudreuses ». Notons en passant qu'en pays basque la danse des épées est étroitement liée à celle des Satans, et que tout le pays vit encore aujourd'hui dans l'ambiance des mythes solaires dont les symboles se trouvent sur les façades des maisons et sur les pierres tombales.

Parfois le costume du «zamalzaïn» porte un écusson, le lion héraldique. Grelots et clarines en cuivre ou en bronze écartent, eux aussi, les esprits néfastes s'ils sont portés sur la poitrine, à la ceinture ou aux chevilles, comme à Binche ou en Cappadoce ancienne (8). Les esprits ne craignent rien de ce qui est naturel. Mais le métal n'est pas naturel : il est fabriqué par l'homme et les esprits le redoutent comme une force qui leur est opposée (19, 11, 18).

L'hiver qu'il faut bannir est le fait d'esprits néfastes. D'où la présence d'emblèmes et d'objets prophylactiques dans les costumes de Carnaval.

Expliquons maintenant le rôle du tambour. En principe, il est le seul instrument toléré. En pratique, après quelques millénaires de tradition, d'autres instruments se greffent sur lui, tels l'orchestre de Binche, le chant dans la région danubienne, la mélopée en Amérique. A Bâle par contre, les tambours sont restés isolés de toute autre musique, aussi bien et mieux encore qu'à Binche. Sauf le matin, où l'on entend avec eux les fifres, Même combinaison dans l'Aubade à Binche, le jour du Mardi-Gras. A Tongerlo, le «Trawanteldans», danse aux bâtons dérivée de la danse aux épées, s'exécute dans le silence, au seul

son du tambour. La danse aux épées, chez nous aussi, était liée au Carnaval : un tableau de Breughel l'Ancien représente en même temps la mascarade et la danse aux épées. A Binche, il n'est pas inutile de le souligner, les tambours opèrent sans liaison avec les orchestres. Chaque groupe opère pour son propre compte et ignore l'autre.

Le tambour est une cavité résonnante, revêtue ou non d'une peau vibrante. Dans les mythes de création les plus anciens, le son produit par une cavité est la première divinité. Ce n'est que plus tard que cette énergie vibrante sonore se transforme en êtres formels, divinités zoomorphes ou anthropomorphes. Les premiers dieux sont des cavernes résonnantes. Aussi le tambour est-il l'énergie créatrice par excellence (19). Un chef Tutsi, par exemple, doit son pouvoir à son tambour. S'il le perd ou si on le lui vole, il perd son pouvoir. En Urundi, les vingt-quatre tambourinaires royaux viennent tour à tour honorer le tambour privilégié qu'ils viennent battre aussi bien sur la peau que sur la caisse : ils réveillent et renouvellent ainsi sa puissance créatrice.

Du fait de sa cavité, le tambour est féminin. Il est la déesse-mère. La flûte, par contre, est masculine, de même que tous les instruments cylindriques (17). Nous nous en souvenons, puisque nous disons encore : « ce qui vient de la flûte retourne au tambour », et que chez beaucoup de peuples l'association flûte-tambour est réalisée pour les rites de fécondité (Binche, Bâle). Au Pérou cette même association existe lors du Carnaval, fête qui y est encore considérée comme celle des forces reproductrices de la nature (16). Flûtes et tambours, rythmes asymétriques au rapport 2/3, sont des symboles complémentaires de même signification.

A Bâle, l'aubade des fifres et tambours s'appelle « Glopfgeist » (esprit batteur). Et dans une zone bien délimitée des Balkans et de la Turquie, le gros tambour « Tupan » régit la danse de la terre sur un rythme asymétrique compliqué, à base 2+2+2+3 (1).

Le tambour n'existait pas chez les chasseurs paléolithiques. Il ne fit son apparition qu'au néolithique moyen, dans des zones limitées. Il n'est pas universellement répandu à cette époque : on ne le trouve que là où l'agriculture sédentaire s'est instal-

lée (23). De la même époque, et avec la même distribution géographique datent : le tambour en bois, à fente ; les tubes de bambou frappés contre le sol (stamping tubes), les flûtes cylindriques à trous, les trompettes en bois, les trompes en conque marine, les tambours à peau, les tambours à friction (17).

Les plus anciens tambours à peau que l'on ait trouvés en Europe étaient en poterie. On en a trouvé beaucoup dans les fouilles de sites myxonéolithiques, surtout à Hornsömmern près de Langensalza. Ils sont caliciformes et leur décoration comprend des symboles solaires. A Merseburg, près de Leipzig ils datent de —2500 (20). Tous ces tambours appartiennent à la culture danubienne où ils sont arrivés de Mésopotamie. Parmi la décoration géométrique, on trouve les symboles du culte et de la magie, notamment les cercles concentriques, le cercle rayonné, la croix, tous symboles solaires que l'on retrouve tels quels sur les costumes de Carnaval notamment à Binche et surtout dans la région du Haut-Rhin et du Haut-Danube (1). Ces tambours néolithiques danubiens proviennent d'une région très voisine de celle où l'ancien carnaval villageois continue à être célébré dans des conditions qui présentent à certains endroits de grandes similitudes avec celles de Binche.

Or, depuis l'Omalien, la région de Binche a fait partie du groupe des civilisations danubiennes. Mais ce n'est que depuis le faciès de Michelsberg que l'on constate l'existence d'agglomérations et la formation d'une société hiérarchisée. Le centre de genèse se trouve alors entre la Suisse Centrale, le Haut-Danube, le Haut-Rhin et le Lac de Constance (2). Ce groupe de Michelsberg, qui a commencé à se former vers —2200, connaît son plein développement vers —2000. C'est à cette période chalcolithique (8) qu'apparaissent les signes gravés et la riche parure, de même que la métallurgie. Le mégalithique se répandait en même temps en Sardaigne, où nous retrouvons les caractères du Carnaval danubien (5). Et c'est à l'âge du bronze qu'apparaissent les signes symboliques solaires (11).

Tous les éléments de notre Carnaval binchois-danubien forment un corps homogène de signification connue.

Restent à expliquer le pas de danse « stomping dance » et les plumes.

En Amérique aussi bien qu'en Europe, le «stomping dance» symbolise le foulage de la terre. Tasser la terre au moment du dégel est favorable à la levée de la graine et à l'enracinement. A la procession des chevaux de Hakendover, nous retrouvons le périmètre sacré autour du Haut-lieu, les sociétés d'hommes venus de Zélande, du Noord-Brabant et des provinces brabançonnaises et limbourgeoises. Les cavaliers foulent la terre ensemencée le long du périmètre traditionnel. Les assistants sont invités à quitter les sentiers et à piétiner les labourés. Après la cérémonie, les sociétés emportent dans leurs villages un peu de ce sol béni et le répandent sur leurs propres champs afin qu'ils fructifient.

Quant aux plumes portées sur la tête, elles font partie, avec le tambour, les rubans et les pièces métalliques tintinnabulantes, du costume des schamans altaïques (10). C'est en costume d'oiseau qu'ils se sentent légers et sont sensés voler vers le monde des esprits pour les amener au service des hommes. Le vol magique seul transforme les êtres humains en esprits : les plumes sont le symbole et le moyen de cette transformation (6). Le schamanisme s'est, on le sait, broché sur des groupes culturels différents, tant en Asie qu'en Amérique.

Tout nous paraît maintenant assez clair. Il faut considérer le Carnaval comme une partie de l'ensemble des rites de fécondité de la terre. Il faut l'étudier dans l'ensemble de ses manifestations et ne pas le limiter au seul examen d'aspects locaux : chaque localité où se pratique le vrai Carnaval a retenu dans sa tradition un certain nombre de détails du rituel, mais l'ensemble complet est rarement présent en un seul endroit. Vu dans son ensemble, le Carnaval se manifeste en Europe, en Amérique et dans une partie du Proche-Orient. Il doit dater de l'époque de l'expansion de la culture chalcolithique et être apparu dans nos régions vers la fin du III^e millénaire.

Pour terminer cet aperçu, quelques traits remarquables du Carnaval danubien seront cités. Ils sont empruntés au remarquable travail de Johannes Künzig : *Die Alemannisch-schwäbische Fasnet* (14).

Cet auteur nous apprend que, dans la région de Donaueschingen, les «Narrenbrüder» réunis en confrérie de Carnaval s'abandonnent dès l'Épiphanie en se saluant d'une formule consacrée :

« s' goht dregege », version littérale de la formule binchoise à la Sainte-Cécile : « ça approche ». La préparation commence le 11 du 11^{me} mois à 11 heures, le nombre 11 ayant été choisi comme symbole du Conseil des Onze, forme moyenâgeuse du gouvernement municipal. Il en va exactement de même à Eupen (7). Novembre donc, et dépendant de la hiérarchie municipale, comme à Binche.

A l'Épiphanie, le « Narr » sort son costume traditionnel de l'armoire, sans toutefois le revêtir, tandis que le sculpteur de masques commence son travail. Le jeudi précédant le mercredi des Cendres, le « Schmutzige Dunschtig », commence le droit de porter publiquement des jugements sur la conduite des citoyens, droit réservé à la confrérie des « Narren ». Ces jugements portent le nom de « Mahnungen », avertissements ou sermones. Le masque est uniforme pour chaque ville et chaque confrérie. Les vessies de porc font leur office, comme en beaucoup d'autres endroits. Dans certaines villes, les « Narren » portent un balai de brindilles de bois réunies en fagots, analogues sans doute aux « ramons » qui pourraient en être des diminutifs. Là où il n'y a pas de balais, ils sont remplacés par la cravache à manche court et longue lanière, accompagnée du crochet ou du zig-zag destiné à harponner les mauvais esprits. A Villing, les « Narren » sont bourrés de paille, et le dimanche on brûle la « Strohhexe », le mot « Hexe » étant parfois remplacé par « Wilden ». A Elzach, l'arrivée du Mardi-Gras est annoncée dès l'aube par une proclamation du « Taganrufer », au pied de la porte principale de la ville. Dans toutes les villes, les confréries sont exclusivement masculines.

A Übling, les rubans et pièces métalliques font partie du costume et la danse des épées fait encore partie du rite, le même jour.

Presque partout, on trouve le « Hoorige Bähr », l'ours velu, souvent représenté par un homme masqué vêtu de paille. Il est pourchassé et expulsé, car il personnifie l'hiver. A Laufenburg subsiste le don de fruits et de pains, de même qu'à Waldshut. Seuls les tambours y sont autorisés comme instruments de musique, comme à Wolfach et Bâle. A Villingen, les sociétés se groupent le matin. Cortège dansé en « stomping dance ». Paniers de pommes et d'oranges, servis par des domestiques. Le « Narr »,

qui y est appelé « Wuescht », est bourré de paille. Il a la tête enserrée dans une barrette de linge blanc. Le ramon y est appelé « Reisigbesen ». Grand col retombant, en dentelle. Se rendant à l'Hôtel de Ville, le Wuescht enlève le masque. Sonnaillles sur la poitrine et le dos. Tout un ensemble très proche de celui de Binche.

A Bräunlingen, c'est le bourgmestre qui, à une heure de l'après-midi, donne l'autorisation de commencer le rite.

A Möhringen, le jour du Mardi-Gras, les « Narren » doivent rentrer chez eux à six heures du soir, au coucher du soleil. Le matin à l'aube, « werden sie aus dem Bett getrommelt », et à côté du « Hans », frère bourgeois du Gilles, il y a les Paysans en sarrau bleu.

A Rottweil, la « stompig dance » part d'un point important de la ville et est confinée à l'intérieur d'un périmètre traditionnel. Partout nous trouvons les chapeaux surmontés de plumes de coq ou de hibou. Dans certaines villes, les costumes portent des lions et des ours héraldiques.

Tout cela est très cohérent et Binche trouve naturellement sa place dans ce contexte.

Mais à partir d'Offenburg vers l'aval du Rhin, le motif du Carnaval change. Il est axé sur le motif de la sorcière. D'Offenburg à Cologne, l'ancienne signification du Carnaval est obliérée : il est devenue le Carnaval des cultures urbaines-industrielles, dépourvu de sens rituel.

Pour conclure : on ne peut parler du Carnaval et de celui de Binche en particulier comme d'un fait isolé. Il fait partie d'un ensemble de rites de la fécondité de la terre, qui porte sur toute la durée de l'hiver. Les rites associés à celui du Carnaval proprement dit sont : les danses aux épées, où l'on forme la « Rose » sur laquelle est hissé le héros, et le sacrifice de ce héros qui ressuscitera. Les danses aux bâtons dérivées de cette danse vraie aux épées. La danse aux chevaux. Il n'est pas impossible que la quête de nourriture faite au son du tambour à friction (rommelpot) fasse partie du même cycle. L'usage du rommelpot est strictement réservé aux périodes de l'Épiphanie et de la Passion, points extrêmes de la saison des rites de fécondité. A Palma de Majorque, le tambour à friction est utilisé pendant le Carnaval.

BIBLIOGRAPHIE

1. ARBATSKY, Yury : *Beating the Tupan in the Central Balkans*. (Chicago 1953).
2. BAILLOUD, G. et MIEG DE BOOFZHEIM, P. : *Les Civilisations néolithiques de la France dans leur contexte européen*. (Paris 1955).
3. BERNONVILLE, Gaëtan : *Visages du Pays basque*. (Paris 1946).
4. BRAILOIU, Constantin : Le rythme Aksak (Paris, *Revue de Musicologie*. Déc. 1955).
5. CENTRO NAZIONALE STUDI MUSICA POPOLARE, Roma : *Documents inédits concernant le Carnaval de Mamojada (Sardaigne)*, communiqués par Giorgio NATALETTI (1962).
6. ELIADE, Mircea : Littérature orale (in *Histoire des Littératures I, La Pléiade*). (Paris 1955).
7. FRENAY-CID : Des Soumonces aux Kappensitzungen (*Le Soir*, Bruxelles, Mars 1962).
8. FURON, Raymond : *Manuel de Préhistoire générale*. (Paris 1951).
9. GLOTZ, S. : *La naissance de la ville de Binche*. (Binche 1955).
10. HARVA, Uno : *Les Représentations religieuses des Peuples altaïques*. (Trad. J.-L. PERRET). (Paris 1959).
11. HERNES, Moritz, u. MENGHIN, Walter : *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. (Wien 1925).
12. JAMMES, Francis : *Clochers pour deux Mariages*. (Paris 1923).
13. JANKOVIC, Ljubica et DANICA, S. : *Narodne Igre* (Danses populaires). Sept vol. (Belgrade : I, 1934. II, 1937. III, 1939. IV, 1948, V, 1949. VI, 1951. VII, 1952. Résumé en français : 1949).
14. KÜNZIG, Johannes : *Die alemannisch-schwäbische Fasnet*. (Freiburg i/Br 1950).
15. LABRIQUE, Alfred : *Le Carnaval de Binche*. (Louvain 1930).
16. MARTI, Samuel : *Traditional Music of Peru*. (New York, EF 4456, *Ethnic Folkways*).
17. SACHS, Curt : *The History of Musical Instruments*. (New York 1940).
18. SCHAEFFNER, André : *Origine des Instruments de Musique*. (Paris 1936).
19. SCHNEIDER, Marius : *El Origen Musical de los Animales simbolos en la Mitologia y la escultura antiguas*. (Barcelona 1946).
20. SEEWALD, Otto : Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente (in *Bücher zur Ur-und Frühgeschichte*. I-II. Wien 1934).
21. TOOR, Frances : *Mexican Folkways*. (Mexico 1942).
22. WEYNS, J. : (in *Huldeboek Jan Lindemans*, 1951).
23. WIORA, Walter : *Die vier Weltalter der Musik*. (Stuttgart 1961).