

Chaque hiver, dans l'intervalle des 12 jours qui relie la veille de Noël à l'Épiphanie, ont lieu dans les villages de la Moldavie les grandes fêtes célébrant le passage d'une année à l'autre. La collectivité tout entière est activement engagée, en tant que public ou en tant que protagonistes, dans ces saturnales rustiques. Selon d'anciennes coutumes, toute une série de personnages carnavalesques, à figure humaine ou animale, prennent corps et se manifestent avec turbulence pendant le bref délai de ces mascarades.

Dans presque tous les groupes de chanteurs, récitants, musiciens, danseurs, comédiens de ces fêtes du Nouvel An il y a un héros zoomorphe, un *masque animal*, qui détient la suprématie. C'est d'après lui qu'on nomme le groupe : la « bande » de la Chèvre, du Cerf, des Petits Chevaux, de l'Ours, et c'est lui qui donne le titre du spectacle : le Jeu de la Chèvre, du Cerf, de l'Ours. Premier rôle du scénario rituel, il y est assisté par un comparse humain : le *montreur* (de l'Ours, de la Chèvre) et, à des degrés divers, par les autres membres de la bande : le Vieux, la Vieille, les Chaudronniers, les Sauvages et autres Laidis. C'est un masque fortement singularisé, par sa personnalité physique mais surtout par la valeur dont il est investi dans le cadre ludique et rituel de la fête, et conséquemment par les symboles qui s'en dégagent. En fait, son rôle de guide n'est pas déterminé par un caractère, propre à l'Ours ou à la Chèvre, mais découle de la place qu'on lui a assignée dans les événements de la fête, en vertu de certaines traditions et croyances. Aussi, dans une autre combinaison dramatique, peut-il être simple figurant dans le scénario d'un autre (la Chèvre dans la suite de l'Ours ou inversement). Ce qui différencie les rôles entre eux, ce sont les détails techniques intimement liés à la physionomie et au costume du masque : le pas de l'Ours ne peut être le même que le pas de la sautillante Chèvre, la musique accompagnant leur danse varie, ainsi que le texte dit par le Montreur (il n'y a pas de dialogue, le Montreur se borne à encourager ou à commenter la pantomime de l'Ours).

Cependant, quel que soit le lieu où un tel *Jeu* a été préparé, répété et finalement

LE SACRÉ ET LE PROFANE DANS UNE MASCARADE PAYSANNE ROUMAINE: LE JEU DE L'OURS*

« ... déchiffrer le camouflage du sacré dans un monde désacralisé ».
(Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Bel-
fond, 1978, Entretiens, p. 159).

« Couronnez-vous de lierre, prenez le thyrsos en main et ne vous étonnez pas que le tigre et la panthère se couchent à vos genoux, domptés ».
(Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Denoël/
Gonthier, 1964, p. 134).

Liliana Alexandrescu-Pavlović

représenté, l'action du petit drame est identique, le schéma en est toujours le même, n'allant pas plus loin que la production d'une *variante*, plus ou moins réussie, parfois d'une grande force expressive, selon le talent et les capacités créatrices des interprètes. L'Ours lui-même, en tant que personnage principal de son Jeu, n'est qu'une variante de l'animal-totem se manifestant dans un scénario-modèle : présentation, danse, titubation, chute, mort, passes magiques du Montreur, résurrection, danse. Comme toute œuvre folklorique, le *Jeu de l'Ours* est extra-personnel, il n'a, selon l'expression de Jakobson, qu'une « existence potentielle »¹. En parlant du *sujet* d'une telle œuvre, le spécialiste roumain Adrian Fochi le définissait aussi comme une pure « situation potentielle ». Celle-ci détermine une nouvelle tension dialectique entre le sujet et la variante, qui en est « l'unique expression concrète »². C'est à l'intérieur de cette tension que se situe le travail artistique du créateur paysan.

* Une première version de cet article a été présentée au 1^{er} Congrès Internationă du Théâtre à thème religieux, en Espagne, à Sant Hilari Sacalm (18-25 mars 1989).

II. SCÉNARIO DE L'OURS

Dans l'ensemble du bestiaire dramatique (chèvre, cerf, cheval, bœuf, bélier, cochon, poule, paon, aigle, autruche, tigre, lion, éléphant, girafe) du Nouvel An, l'ours détient un rang privilégié. Selon les enquêtes statistiques, par sa fréquence le *Jeu de l'Ours* vient immédiatement après la *Chèvre*³.

Pour suivre pas à pas dans son évolution le *Jeu de l'Ours* j'en appelle au témoignage, vécu sur place, d'un beau film belge consacré à ces fêtes du Nouvel An. Ce film de 27 minutes s'intitule *Mascarade roumaine*. Il a été tourné en 1975 à Tudora, un village du Nord de la Moldavie, à l'occasion d'une enquête, par Marianne Mesnil, ethnologue (Université Libre de Bruxelles) et par Christian Mesnil, cinéaste, dans la série *Les films de Christian Mesnil*; commentaires parlés — Marianne Mesnil⁴. Ce village, fondé — disent les vieux — par le prince légendaire Etienne le Grand au XV^e siècle, comptait au moment du tournage environ 5000 habitants. Le film commence dans la journée du 29 décembre et suit le développement des activités de la fête jusqu'au matin du 1^{er} janvier.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les préparatifs culinaires (cuisson, entre autres, de petits pains ronds, en roum. « colaci », destinés à être offerts aux éventuels visiteurs et aux groupes de masqués allant de ferme en ferme), le film passe en revue les personnages de la fête : l'Ours, le Tzigane montreur d'ours, la Belle Chèvre, les Petits Chevaux (danseurs à chevaux-jupons), le Vieux, la Vieille et d'autres masques de Laid.

Le moment suivant est particulièrement intéressant : la caméra pénètre, pour ainsi dire, dans les « coulisses » et nous fait voir, en allant chez eux à la maison, l'habillage de l'Ours et l'habillage et le maquillage du Tzigane. Chacun d'eux est aidé par sa femme et par un ami ou un voisin, sous l'œil attentif des enfants qui tâchent déjà d'attrapper les techniques du père, de l'oncle ou du frère aîné.

Endosser le costume — surtout pour l'Ours — n'est pas chose aisée, il faut savoir ajuster sur son corps cette bizarre gaine, ce deuxième corps vide qui emprisonne le premier, de façon à ne pas en être oppressé ou gêné dans ses mouvements et dans des actions spectaculaires souvent

rapides et violentes. Avoir des chaussures souples, résistantes et chaudes, par exemple, est très important, puisqu'on marche et danse toute la journée et toute la soirée. Le costume de l'Ours est en peau de mouton retournée du côté de la laine, combinée avec d'autres morceaux de fourrure. Il y rentre jusqu'au cou. Autour de sa taille il enroule une longue chaîne, sur sa poitrine et dans le dos se croisent des lanières de cuir garnies de gros boutons de cuivre. Son visage est couvert. Le bas du masque, en fourrure, ne laisse de libres que ses yeux et sa bouche, au-dessous des longues mâchoires en bois du fauve, placées au niveau du front de l'homme. La tête de l'Ours surplombe donc celle du porteur. La gueule laisse pendre une langue rouge, entre des dents de haricots blancs.

Le Montreur/Tzigane joue, par contre, à visage découvert mais méconnaissable à cause d'un maquillage extrêmement poussé : tout noir, avec du rouge vif dessinant le contours des lèvres et des yeux. C'est sa femme qui fait la maquilleuse (en employant du cirage ou de l'encre de Chine), avec un doigté dénotant une certaine expérience. Le costume du Tzigane est entièrement noir, aux pantalons très ajustés, avec des franges jaunes le long des manches et des jambes et, sur les fesses, des empiècements ronds de couleur rouge. Autour de la taille, il a une large ceinture en cuir et sur sa poitrine des lanières garnies de boutons de cuivre. Il se coiffe d'un long chapeau pointu terminé par une vessie de porc, rappelant celui des chamans, rappelant aussi celui d'un autre personnage de la fête paysanne : la Mort. Il tient à la main un bâton et un tambourin.

Lorsque l'Ours et le Tzigane sont prêts, ils sortent dans la rue, où les rejoignent les personnages de leur suite : le Vieux et la Vieille, les Muets, les Tziganes Chaudronniers, les Soldats, les Sauvages, le Médecin, la Mort, le Diable, etc. Couverts de loques ou de fourrures, ce sont des apparitions étranges, grotesques et horribles, d'une fantaisie débridée, agitant en l'air bâtons, fouets, tambours, tambourins, crécelles, marteaux, chaudrons, seaux, boîtes de conserves vides. Au milieu du vacarme, l'Ours est juché sur les arceaux d'une charrette, tandis que le Montreur précède à cheval ce cortège tapageur et bigarré, auquel se mêlent aussi d'autres Tziganes cavaliers. Une fois arrivés au

lieu de la représentation : la place du village, un carrefour ou la cour d'une ferme, le Tzigane/Montreur annonce le spectacle en secouant son bâton et son tambourin, secondé par les musiciens (la fanfare : cuivres, flûtes, fifres, violons, accordéons, tambours), qui vont ponctuer de leurs interventions certains moments de l'action (le répertoire en est fixé d'avance).

En dansant, le Tzigane se met à débiter son boniment et présente l'Ours à la foule. Au milieu du cercle formé par les spectateurs, l'Ours dressé sur ses pattes arrière se dandine au rythme de la musique. Peu à peu il s'affaiblit, tombe à quatre pattes et finalement s'abat par terre et s'immobilise. Suit la lamentation funèbre burlesque du Tzigane et des autres masques sur la mort de l'Ours. Le Tzigane se met ensuite à califourchon sur la bête affaissée et avec un couteau lui ouvre le ventre. Il en arrache les « entrailles » (en fait, des saucisses cachées à l'intérieur du costume), les montre au public et commence à les dévorer à grands coups de dents. Après cette « opération » pratiquée par le Tzigane chirurgien, l'Ours ressuscite, se lève et danse, tout seul ou avec le Montreur, au milieu de la réjouissance générale des masqués et des spectateurs.

Pour mieux voir, les enfants ont grimpé dans les arbres, sur les palissades ou sur les toits. Parmi les adultes, on fait circuler quelque bouteille de boisson. Cela se passe en plein air, en plein jour, sous le pâle soleil hivernal, en présence d'un public connaisseur, qui est en mesure de participer au scénario par des répliques, d'échanger des blagues avec les acteurs et de juger de leur performance par comparaison avec les fêtes des années passées (certains d'entre eux y ont joué l'Ours, le Tzigane, la Chèvre ou d'autres rôles).

Le film nous montre ensuite une scène nocturne : l'arrivée dans la cour d'une ferme du cortège complet — fanfare, Petits Chevaux, Belle Chèvre, Ours, Tzigane, masques divers. L'hôte ouvre toute grande la porte de la cour, les accueille et les invite à jouer. Après, lui et sa femme leur offrent à boire et à manger, des petits pains ronds (« colaci »), des pommes et des friandises.

Quelques remarques en marge du scénario en tant que *discours théâtral*.

Le *Jeu de l'Ours* n'est pas un spectacle indépendant, mais un moment important

dans l'ensemble de la mascarade. Hormis ses deux personnages principaux : l'Ours et le Montreur, aux rôles bien définis, le reste de ses interpètes, figurants en nombre variable, circulent librement à travers toutes les structures de la fête, migrant d'un groupe à l'autre, interchangeables. Ils excitent, entretiennent et portent à son comble la tension carnavalesque. Leur texte étant réduit à rien ou presque, c'est par le poids de leur seule présence qu'ils agissent sur la fête.

La délimitation spatiale entre acteurs et public se produit en cours de route, au hasard du cortège en marche ou des arrêts pour le jeu. La foule s'ouvre et se referme sur le passage du convoi, formant spontanément un cercle pour la représentation. Mais en fait, ainsi que le constate Bakhtine, « le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. <...> Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils *le vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. <...> Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale* »⁵. Ce qui opère la rupture entre public et interprètes, ce sont les *costumes*, les masques, qui mettent entre eux la distance vertigineuse de l'inaïginable⁶. Leurs couleurs et leurs formes, ainsi que les physionomies d'un violent surréalisme, créent un éclat théâtral spécifique sans l'aide d'aucun décor et d'aucun éclairage. Un autre élément de rupture est leur *comportement scénique*, la gesticulation extrême, le débit saccadé du texte, dit de la même voix haute, sans nuances, dans une récitation chantante, aux rimes fortement accentuées. En effet, leurs voix doivent se détacher, couvrir les bruits et le piétinement des gens rassemblés. Et puis, le texte, on le dit en dansant, on le souligne de ses pas, de ses semelles frappant le sol ou sautant en l'air. « Style oral rythmique », cette définition de Marcel Joussé est adoptée et citée par R. Jakobson dans ses *Questions de Poétique*⁷. Mais en plus de la parole et du pas, il y a dans le registre auditif tout un accompagnement de timbres divers : grosses cloches, clochettes, grelots, chaudrons, sifflets, trompettes, crécelles, et surtout, constamment, le bruit sourd et cadencé des tambours.

Les interprètes de telles manifestations théâtrales « de rue », populaires et rituel-

les, font ainsi preuve dans leurs moyens d'un synerétisme remarquable, aussi bien que d'une endurance physique qu'on ne saurait exiger d'un acteur citadin. Leur sélection s'opère selon les critères de tout travail théâtral : talent, compétence, volonté de jouer. A partir du moment où ils passent le seuil de leur maison non pour vaquer à leurs activités quotidiennes (aux étables, aux champs, etc.), mais recouverts de leur costume et porteurs d'un rôle, la mutation que tout acteur subit est accomplie : ils sont devenus *autres*, méconnaissables, possédés par l'existence fictive qu'ils viennent de construire. Ils vivent tout entiers sur un mode irréel. (« Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage », dit Sartre) ⁸.

Tant que dure la fête, les représentations se suivent plusieurs fois dans la journée et dans la soirée, sans heures fixes. La nuit apporte un changement de ton, le jeu est plus serré et plus osé, la menace possible de maléfices inconnus semble provoquer des réponses plus intenses, tandis que dans le noir toutes les licences sont permises.

III. CAMOUFLAGE DU SACRÉ

S'avancant vers nous de sa démarche particulière, entouré de sa suite comme un roi de carnaval, dansant, mourant, ressuscitant, l'Ours apparaît dans notre réalité moderne comme un élément insolite, une brèche par où surgit tout à coup une autre réalité, immémoriale, d'une autre essence que la nôtre. C'est l'irruption d'un monde primitif, régi par des rites et des croyances obscures, enfouies au tréfonds de la conscience. Un être inconnu, issu de couches profondes, nous regarde à travers les trous du masque.

En fait, devant nous se dresse un homme vêtu d'une peau d'animal écorché, donc préalablement tué ⁹. Il est donc le produit d'un sacrifice : un être a été abattu et sa dépouille a été utilisée en vue de le recréer sur un autre plan. Cette quête d'une survie, d'une continuation symbolique, témoigne déjà d'un travail de l'esprit. L'idée contenue dans le personnage même de l'animal fétiche — ours, chèvre, cerf ou cheval — est reprise au niveau du scénario : vie-mort-résurrection-nouvelle vie ¹⁰. Ce schéma mythico-rituel nous porte d'em-

blée dans la zone des symbolismes religieux, là où le matériel n'est qu'un masque du spirituel. C'est en ce sens que Mircea Eliade parle des « mythologies camouflées » et des « ritualismes dégradés » ¹¹. Les dieux, dit-il, n'interviennent plus sous leurs propres noms, seuls leurs profils se distinguent encore : « Ils sont camouflés, ou, si l'on aime mieux, *déchus* — mais ils continuent de remplir leur fonction ». Au terme « désacralisation », Eliade préfère donc « dégradation du sacré » ¹². Le problème est en effet de reconnaître la survivance, camouflée ou défigurée, du sacré, de ses expressions, de ses structures, « dans un monde qui se pose lui-même, et résolument, comme profane » ¹³.

Sous la mâchoire grossière de cet Ours de carnaval, quel profil lointain d'un dieu-ancêtre peut-on encore entrevoir ? De nombreux chercheurs ont démontré et commenté l'origine très ancienne de ce danseur déguisé en ours, qui serait directement relié au nom de Zalmoxis et au culte de l'ours chez les Géo-Daces ¹⁴. En revêtant rituellement la peau du fauve on s'en assimilait la force et les vertus combattantes — acte magique qui affirmait la solidarité mystique entre le chasseur et le gibier ¹⁵. Issu de l'univers religieux du chasseur primitif, le masque de l'Ours a été à un certain moment coopté parmi les masques non carnassiers de la civilisation agricole et pastorale, et intégré dans les cérémonies marquant le renouveau de la nature et le retour périodique des saisons. Dans cette hypostase, l'Ours ne peut plus être séparé de son partenaire humain, le Tzigane/Montreur. C'est celui-ci qui l'apprivoise, qui le guide, qui le tue et le rend à la vie. Il est le détenteur des *techniques* nécessaires à l'accomplissement du rituel.

Le choix du Tzigane pour ce rôle ambigu, doué de pouvoirs occultes donc suspect, à la fois inquiétant et rédempteur, est significatif. Aux yeux de la communauté agraire, stable, attachée à la terre, au bétail, au foyer, le Tzigane représente l'étranger venu d'ailleurs, nomade, trafiquant, bricoleur, bonimenteur. A ces raisons d'ordre social s'ajoutent des raisons historiques. Jusqu'à la deuxième guerre mondiale on pouvait encore voir, dans les villages et aux foires, paraître le tzigane montreur d'ours (« ursar »), tirant au bout d'une chaîne un ours en chair et en os, qu'il faisait danser au son du tambourin.

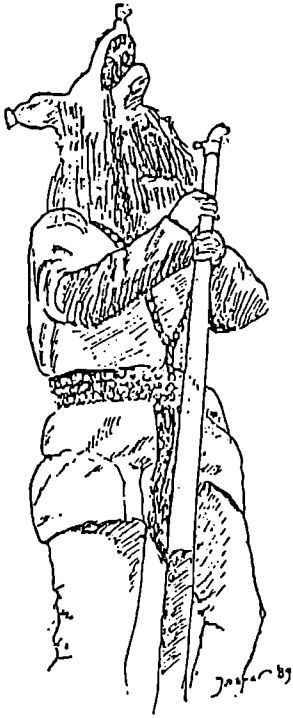
En plus de sa fonction de divertissement, l'ours avait aussi un emploi thérapeutique : il guérissait, disait-on, les maux de reins en se mettant sur le dos du patient.

Sur le plan de la fiction carnavalesque, le couple :

Ours – Tzigane
(féroce, bénéfique) (dompteur, magicien, guérisseur)

de la garde-robe du chaman. Mais c'est surtout un moment du scénario : la résurrection de l'Ours, qui présente des analogies troublantes avec des guérisons chamaniques. Le Tzigane y utilise deux moyens : l'incantation magique et l'« opération » — il ouvre le ventre de l'ours, en extrait les viscères et le dévore. « Il existe plusieurs descriptions de pratiques analo-

L'Ours



Le Tzigane



Fig. 1

apparaît donc chargé d'un potentiel ludique et rituel complexe, superposant plusieurs images complémentaires. En s'occupant du Tzigane comme héros de la fête, Marianne Mesnil pense déceler dans certains aspects de ce personnage les traces d'un passé chamanique. Certaines attitudes scéniques du Tzigane : yeux révoltés, langue pendante, pourraient constituer une imitation comique de la transe sacrée. Son costume comporte trois accessoires caractéristiques : le bonnet pointu terminé par la vessie de porc, le bâton et le tambourin — trois objets obligatoires

gus dans les rites chamaniques : le chaman ouvre le corps du patient, cherche la cause de la maladie et mange le morceau de chair qui la représente, la blessure se refermant sur-le-champ »¹⁶. Le *Jeu de l'Ours* pourrait ainsi être une satire carnavalesque de cette pratique. Le geste guérisseur est devenu glouton, la guérison du patient une parodie. Nous sommes dans l'empire de la fête.

IV. RIRE RITUEL

On a beaucoup parlé du caractère mixte de la fête, à la fois cérémonie et divertisse-

ment. Sacré et profane y sont inextricablement mélangés, et toute profanation ne fait que confirmer une double identité. On est frappé par l'aspect de *dérision*, d'imitation grotesque, de naïve obscénité que présentent le Jeu de l'Ours, de la Chèvre ou d'autres masques similaires. Devant ces simulacres caricaturaux d'anciens dieux ou héros du panthéon champêtre, poilus, cornus, sautillants, on ne tremble plus, on rit. « Temps joyeux » est le qualificatif que donne Bakhtine au temps de la fête¹⁷. Dans l'œuvre folklorique, « la peur cosmique (comme toute peur) est vaincue par le rire »¹⁸. On se souvient, à ce propos, des pages du *Nom de la rose*, où les personnages d'Umberto Eco discutent sur le rire. L'un d'entre eux dit au sombre moine dogmatique : « Si je pouvais, je te mènerais en bas, sur le plateau, nu avec des plumes de volatiles enfilées dans le trou du cul, et la face peinte comme un jongleur et un bouffon, pour que tout le monastère rie de toi, et n'ait plus

peur. J'aimerais te couvrir de miel et puis te rouler dans les plumes, et te mener à la laisse dans les foires... »¹⁹.

Le rire rétablit ainsi une sorte d'équilibre dans l'univers. Au stade de la civilisation primitive, cette dualité dans la perception du monde existait déjà. On trouve dans le folklore des peuples primitifs, parallèlement aux *cultes sérieux* (par l'organisation et leur ton), des *cultes comiques*, qui tournaient en dérision et blasphémaient les divinités. En analysant les rites et cultes comiques de la culture du carnaval, Bakhtine souligne constamment la fonction spirituelle de la dérision. A ce rire de carnaval, il donne le nom de *rire rituel*, survivance fragmentaire d'une époque où « les aspects sérieux et comiques de la divinité, du monde et de l'homme étaient selon toute apparence également sacrés... »²⁰. C'est peut-être par là que tout masque de carnaval²¹ nous fascine : dans ses traits, il étale impudemment à la fois les marques de l'hilarité et le reflet de l'angoisse.

Notes

¹ Roman Jakobson, *Questions de Poétique*, Paris, 1973, p. 63.

² Adrian Fochi, *Estetica oralității*, București, 1980, Col. Universitas, p. 51.

³ Voir V. Adascăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, Universitatea București, 1970, p. 2.

⁴ Je tiens à les remercier encore par cette voie pour la gentillesse et la promptitude avec lesquelles ils ont mis à ma disposition leur film, que j'ai pu utiliser pour ma communication et projeter à l'occasion du 1^{er} Congrès International du Théâtre à thème religieux de Sant Hilari Sacalm (Espagne), en 1989.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970 (Bibliothèque des idées), p. 15.

⁶ Voir aussi Bogatirev : « Le costume dans le théâtre folklorique est le signe caractérisant un personnage, le signe qui différencie l'acteur du public ». Apud : V. E. Gousaev, *Particularité du théâtre folklorique russe*, Centre National Soviétique de l'IIT, Moscou, 1980, p. 20.

⁷ *Op. cit.*, chap. *Le folklore, forme spécifique de création*, p. 69. Josse démontre aussi la fonction mnémotechnique de tels « schèmes rythmiques ».

⁸ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, 1940, p. 368.

⁹ Il existe en Roumanie trois catégories de masques/costumes d'ours : a) de véritables *peaux d'ours*, couvrant entièrement le corps du porteur ; le visage, seul visible, peut lui aussi être caché, en abaissant la tête de l'ours à la façon d'une visière ; b) des *peaux d'autres animaux*, imitant plus ou moins la fourrure de l'ours ; c) des *masques textiles*. Voir à ce propos : Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, 1970, pp. 106–115.

¹⁰ Chez les Aztèques, dans l'ancien Mexique, au cours des cérémonies annuelles du Nouveau Feu l'une

des pratiques rituelles était le sacrifice humain. Après avoir arraché le cœur du sacrifié, le prêtre sacrificateur lui enlevait la peau du torse, des bras et du visage, en y pratiquant des trous autour des yeux et de la bouche. Il s'habillait ensuite de la peau du mort, l'attachant sur son dos et sur sa tête, à la façon d'un costume et d'un masque. Le porteur vivant de cette dépouille posthume jouait le rôle du dieu Xipe Totec, dieu du printemps et de la fertilité, dans le cadre des « mystères » représentés en son honneur. (Il entrerait ainsi littéralement dans la peau d'un personnage !) Cette « nouvelle peau » avait justement la fonction symbolique de rappeler cette incessante reprise du cycle vie-mort-vie. Voir *De Azteken. Kunstschatten uit het Oude Mexico* (Les Aztèques. Trésors d'art de l'ancien Mexique), Bruxelles, 1987, vol. II, fig. 207–208 (Koninglijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel).

¹¹ *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 173.

¹² *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 241.

¹³ *L'épreuve du labyrinthe*, Belfond, 1978, p. 177.

¹⁴ R. Vulcănescu, *Măștile populare*, p. 107.

¹⁵ Voir à ce sujet Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970, chap. *Les Daces et les loups*, pp. 24–30.

¹⁶ Marianne Mesnil, *Les héros d'une fête. Le Beau, la Bête et le Tzigane*, Bruxelles, 1980, p. 75.

¹⁷ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 220.

¹⁸ *Ibidem*, p. 334.

¹⁹ Umberto Eco, *Le nom de la rose*, Grasset, 1983, p. 596.

²⁰ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 14.

²¹ Les deux dessins : *l'Ours et le Tzigane* qui illustrent l'article ont été exécutés par Jasper Stut (De Groote Meer, Amsterdam) d'après des photos de Marianne Mesnil.