

## ESSAI SUR LE TEMPS ET L'ESPACE DE L'ART TRADITIONNEL EN EUSKADI NORD

MICHEL DUVERT

Association Lauburu

*A la mémoire de Monsieur l'abbé  
M. Erreçarret, ancien curé d'Alçay,  
qui m'a conduit dans les chemins  
d'Ibar esküin. A la mémoire de  
Monsieur le Chanoine P. Lafitte  
qui m'a enseigné des chemins du  
Pays basque.*

### PROLOGO

Una obra se inicia, se desarrolla y tiene varios sentidos a lo largo de su vida. Una obra se inscribe en una historia, en continuidades, en ritmos de creación donde a veces las modas precipitan su aparición. Dentro de esos tiempos cada obra tiene lazos estrechos con el espacio donde fue modelada. Las obras populares vascas actúan como puntos de referencia, o jalones, para los actores de la cultura vasca (las obras juegan también un papel diferenciador para una cultura y participan en la cohesión del grupo). Pero la cultura vasca no constituye un ámbito homogéneo (isótropo) sino un ámbito coherente y dinámico, más o menos fuertemente dialectizado. Esa cultura fue la matriz que ha dado luz a la creación vasca. De ese alto grado de complejidad nos quedan apenas formas más o menos alteradas (borradas) por la erosión del tiempo y los acontecimientos humanos. ¿Qué sabemos del arte vasco de los siglos pasados? Nos quedan fósiles más o menos extraídos de las estratas de nuestra memoria colectiva, de «la historia», y más o menos correctamente estudiados en función del estado de las ciencias, de los dogmas, de las preocupaciones mercantilistas, y un largo etc. Afortunadamente nos queda el arte plástico (arte funerario, muebles, aparatos...

...) pero que nos habla de formas de vivir o de preocupaciones de otras épocas. Intentamos aproximarnos con esas formas tras monografías. Aunque imprescindibles esos catálogos dan datos puramente morfológicos. No hablan de la vida de la obra, de su nacimiento, de sus posibles significaciones en la mente de la gente. Además, el material (mueble, estelas...) falta muchas veces de datos concretos sobre su cronología y su función dentro de un espacio particular. En esos estudios se habla muchas veces de «motivos decorativos» como si «lo bello» era algo sobreañadido que no hacía parte integrante de la obra misma. El estudio del arte popular vasco se desarrolla entonces en un plano teórico, utilizando un vocabulario cuyos términos no están definidos en función del material vasco sino con referencia a símbolos o temas que tienen un eco más o menos seguro en otros ámbitos. Pero hay más, se confunde muchas veces analogía y homología dentro de una perspectiva puramente analítica (por ejemplo se habla de «sello de Salomón», de «svastika» o de «croix basque», etc.), dando a los elementos, aislados de todo contexto cultural, una intención impuesta por el vocabulario mismo sino por las convicciones del propio investigador. En fin, se habla de «símbolos», por ejemplo, sin definir precisamente lo que se entiende con esa palabra: ¿se puede afirmar, y en qué bases, que un hargin grabando el monograma I.H.S. quiere utilizar o expresar un «símbolo»? ¿qué sabemos de los «símbolos» empleados por los vascos?... muy poca cosa. Hacer un estudio sobre el arte de la estela discoidea, por ejemplo, es ante todo hablar sobre una forma de arte, hacer literatu-

ra, pero no necesariamente decir algo de su función propia.

Hay que buscar otra metodología, otros conceptos, otro vocabulario para aproximarnos a la realidad de nuestro arte (lo que no han hecho Colas, Veyrin y otros). Es por eso que el trabajo que presento utiliza poco la morfología. Lo que me ha preocupado es ver cómo se concibe, cómo nace, se realiza y vive una creación vasca dentro de un espacio definido, en una época dada, a través del testimonio de uno de los mejores dantzaris de su tiempo (es decir, de un hombre que ha intentado llevar su arte a un alto grado de perfección y que tiene una idea muy concreta de lo que significa la danza «vasca»). Partiendo de su testimonio he intentado dibujar un cuadro, provisional, un elemento de «paisaje cultural», para el estudio de formas de arte de otros tiempos. Después he intentado comprobar (en el sentido de «experimentar») la realidad de ese cuadro provisional estudiando algunas estelas discóideas del siglo XVII sobre todo.

En ese trabajo he intentado estudiar la relación entre tipos de arte (formas de expresión), tipos de espacio y tiempos. He intentado: 1) investigar dentro del nacimiento de una obra; 2) su construcción; 3) su desarrollo; 4) su significación en la mente del artista y de los «espectadores»; 5) su evolución en un tiempo y un lugar determinados. En toda la primera parte del trabajo no hablo de la danza (aspecto morfológico de la obra), o muy poco (lo necesario), pero hablo de la forma de vida de ese arte. Después he intentado entrar en algunos talleres de hargin de los siglos pasados. He intentado entrar en la mente de gentes del pueblo siguiendo un precepto de J. M. Barandiarán: «en los hechos humanos no es adecuadamente inteligible lo que no es vivido».

La parte «teórica» de ese trabajo se ha hecho después de la lectura de trabajos manuscritos de Zulaika (milesker handi bat Josebari!).

## INTRODUCTION

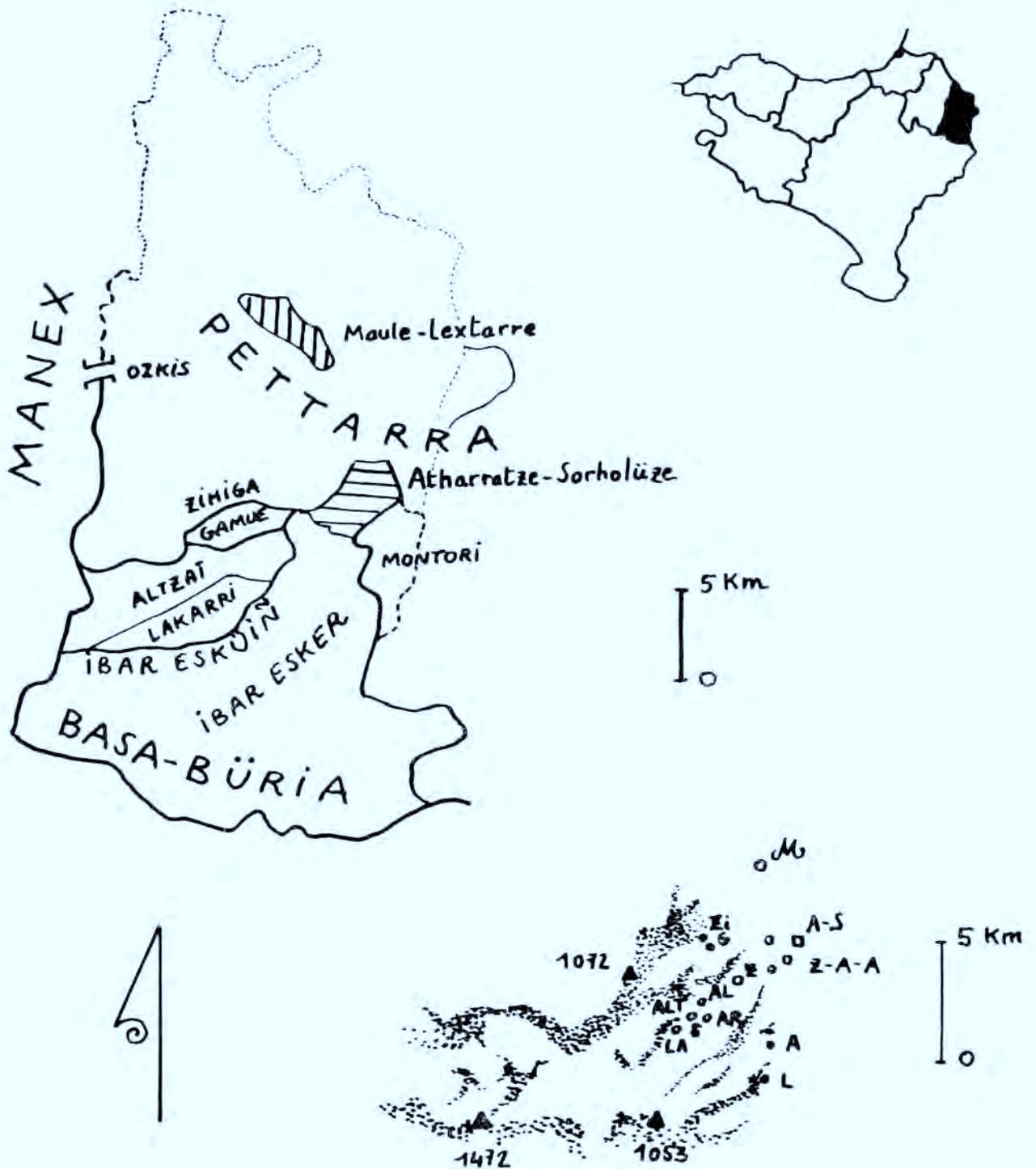
Le témoignage que je présente est d'abord celui de la vie d'un danseur souletin, né au début de ce siècle, Monsieur J. Baratzabal. Cet homme, passionné de danse, est né dans une famille où cet art était cultivé. Il a été formé «à l'ancienne» par son père et Monsieur Bordda, menuisier à Alos. Par la suite il émigra et fon-

da des groupes de danse basque. Toute sa vie il fut habité par la passion de la danse et de la danse basque en particulier. Le témoignage présenté ici a été recueilli au cours de nombreux entretiens. Des textes provisoires furent établis au fur et à mesure, critiqués, précisés, ils servaient de point de départ pour élargir les thèmes abordés. Le texte actuel est donc une version «définitive» (avec tout l'arbitraire que cela suppose).

Les événements et opinions figurant dans la première partie du travail n'engagent que mon témoin. Je n'ai fait que mettre en forme ses dires, sans intervenir dans le texte (si ce n'est en soulignant, avec son accord, tel ou tel aspect qui me semblent importants). Enfin, je rapporte dans ce texte à la fois des faits et des opinions; je n'ai pas voulu séparer ces types de données. Au contraire, je n'ai pas cessé d'encourager mon témoin à aller dans ce sens. Cette pratique risque de heurter ce qui pensent que l'ethnographie doit rapporter objectivement des faits (je ne crois pas que les sciences humaines sont objectives).

Je n'ai pas utilisé à proprement parler de questionnaire. La technique de travail utilisée ici peut être illustrée par ce passage de Van Genep: «pour comprendre un rite, une institution ou une technique, il ne faut pas l'extraire arbitrairement de l'ensemble cérémoniel, juridique ou technologique dont il fait partie; mais il faut toujours, au contraire, considérer chaque élément de cet ensemble dans ses rapports avec tous les autres éléments». Ce même principe est précisé par Barandiarán, quand il dit à propos des faits culturels: «estos carecen de sentido o se hallan privados de su auténtica realidad, si los consideramos aislados de las conciencias a las que representan. No procediendo así o limitando nuestro estudio a consideraciones meramente morfológicas de los datos registrados y de los hechos presenciados, nuestro esfuerzo apenas rebasaría el nivel de un anticuarismo sin horizonte». Dans ce travail je suis donc parti d'une tradition ancienne (le témoin est né en 1903) largement recueillie auprès d'un père né en 1855, tradition qui avait pour cadre un pays de Soule dépourvu de français (son père fut entièrement scolarisé en basque). Je me suis attaché à cerner du mieux possible la danse basque dans un tel cadre.

Enfin, l'un des buts de ce travail est d'illustrer le «fait dialectal» (Allières, 1970, p. 100), de donner des éléments touchant à sa compo-



**CARTES:**

**En haut:** Pays sans traduction concrète si ce n'est affective car perçu par la littérature, le chant, le bert-solarisme...: Üskal-herria et Xiberua (en noir). Xiberua et xiberutar sont essentiellement des noms donnés par les manex.

**Au milieu:** Pays concret (voir texte); par Pettarra on passe insensiblement dans des pays de plus en plus étrangers. Le changement de pays n'est perçu que par le changement de langue qui différencie: arrotzak-frantzimantak-biarnesak.

**En bas:** Le milieu physique: la vallée d'ibar esküin. Dans l'esprit d'un zunharretar, Camou (G) et Cihigue (zi), qui ne sont pas sur le CHEMIN de Lacarry à Alos, sont dans un territoire «autre» de cette vallée.

Z-A-A: Sibas, Alos, Abense; Z: Sunharrette; Al: Alçabahety, Alt: Alçay, Ar: Arhan, S: Charritte, LA: Lacarry, L: Licq et A: Atherey (ibar esker). Autres lieux mentionnés dans le texte: A-S: Tardets, M: Mauléon. Trois montagnes sont indiquées avec leur altitude respective, il s'agit des: pic des vautours (1.072 m), pic des escaliers (1.472 m) et pic salhagagne (1.053 m).

sition, sa structure et son fonctionnement. Voici comment cet auteur présente ce concept essentiel dans la compréhension de la culture basque:

«Si le relief dessine des vallées naturelles, les collines basques esquissent elles aussi des ensembles géographiques plus ou moins vastes où le peuplement s'est, comme dans les vallées montagnardes, spontanément différencié; tandis que des tribus primitivement distinctes garantissaient dès les origines l'individualité respective de chaque «province», à son tour chacun de ces ensembles naturels a suscité une sorte de conscience collective par laquelle ses habitants, se sentant solidaires, se sont démarqués de leurs voisins, phénomène banal et cependant rarement exploité par les ethnographes et les linguistes, qui devraient y chercher une clé essentielle du «fait dialectal»-au sens le plus large du terme. Ainsi se sont constitués les «pays», unités plus ethnographiques que strictement géographiques, que définissent certains usages collectifs en matière de comportement et de langage [...] Ces communautés ont souvent servi jadis de cadre naturel aux découpages politiques, et leur réalité reste bien vivante dans la conscience populaire».

Nous le verrons, mon témoin a grandi (a été «modelé») dans un espace bien délimité, jalonné par le vocabulaire, les coutumes... Son art (la danse) présente un moment majeur (la mascarade) qui s'intègre dans l'espace vécu quotidiennement. L'espace dansé par la témoin s'inscrit dans une série de niveaux hiérarchisés présents dans la mentalité populaire. J'élargirai cet aspect dans une partie touchant l'art funéraire (aspect déjà abordé dans des travaux antérieurs: Duvert, 1981, 1984).

## PREMIERE PARTIE: LE TMOIGNAGE

### I. — LE CADRE DE VIE

Dans la vallée souletine (ibar esküiñ) où il est né, le témoin distingue plusieurs «niveaux»:

1. Il y a la maison (etxea) où vivent etxe-kuak (son père, qui avait appris à lire et à écrire en basque à l'école et qui s'exprimait toujours en basque y compris dans sa correspondance, disait: etxe-kuak) et la propriété ou etxaltia. Cette unité de base formait aizua (voisinage) avec les trois ou quatre maisons immédiatement voisines: on passait souvent

les soirées ensemble, en s'invitant à tour de rôle et là, on dansait ou on jouait aux cartes: à la «boure» et au «flor» (qui est une sorte de mus), en misant un sous —soja— ou deux —patraku—. Parmi ces voisins un est lehen aizua, il est invité à toutes les grandes occasions (photo n.º 2): mariage, baptême, enterrement...

2. Aizua est inclus dans le village, ou karrika (le chemin étant: bidia; la notion de «route» était inconnue). Karrika est en fait le centre du village et, par extension, le village lui-même. Il coïncide avec le devant de l'église —et l'emplacement de plaza (le fronton)—. C'est là que vont se produire les mascarades.

Ces deux premiers repères étaient englobés dans le mot: xokhua. Ce mot, plutôt utilisé en littérature, définissait: le «coin», le lieu fréquenté, avec un sens affectif.

3. Sunharrette est dans ibar esküiñ mais cette vallée, si elle était perçue comme un tout, il n'en allait pas de même dans la vie de tous les jours. Nous le verrons plus loin, les jeunes du village s'amusaient entre eux les dimanches; on ne se mélangeait pas avec les jeunes du village voisin (sauf exceptions: la fête du village, une pastorale, etc.). C'est à peine si on connaissait les villages immédiatement voisins: on voyait les maisons d'Arhan depuis le village, mais on'y allait pas; de même les bordes de Sunharrette surplombaient le village de Camou (dessin), mais on'y allait jamais et réciproquement. Quand on connaissait un village on connaissait en fait une seule maison le plus souvent (par un lien de parenté, etc.); on pouvait avoir alors des rapports de nature variée: enfant, mon témoin n'alla qu'une fois à Charritte pour y faire une commission, dans une maison qui partageait le même olha que la sienne. Les habitants du village étaient appelés zunharretarrak par les «étrangers», mais eux s'appelaient par les noms de leurs maisons exclusivement (jamais par les noms de famille que l'on ignorait le plus souvent).

Deux structures se superposaient à cette entité: village-villages immédiats. Dans ibar esküiñ il y avait 3 paroisses, chacune avait un curé: Sunharrette-Alçabehety-Alçay, puis Lacarry-Charritte-Arhan et Alos-Sibas-Abense. Chaque village a son église avec, au moins, une messe hebdomadaire. Cependant, sauf exception, on n'allait pas à la messe dans un village voisin. L'école, par contre, assurait un certain «brassage»; avant 1914 il y avait 3 écoles lai-



Photo n.° 1:

Mariage d'une soeur en 1920.

Le marié en veston

mais il n'a pas de cravate.

Le col de la chemise est fermé par un bouton en or.

La mariée est en sombre avec un voile blanc.

Les parents sont au premier plan, à droite;

ils conservent des vêtements traditionnels.

Le père à un pantalon noir et sa xamarra (noire)

est fermée par une cordelette nouée sur le devant.

Il a un gilet, une ceinture noire et le béret (boneta).

La mère a une sorte de veste fermée jusqu'au cou;

elle portait parfois un foulard de dentelle noire.

Sa robe est noire

(elle avait «autrefois» connu un vêtement de femme,

sorte de bure en tissu lourd et épais,

que l'on appelait Kota kamatxa).

Elle des chaussures. Ses cheveux sont pris dans burukoa;

pour les travaux d'été elle y mettait

par dessus un foulard sombre

(les jeunes avaient des foulards de couleur).

Cette photo montre bien, grâce au vêtement,

deux générations: celle des parents

et celle des jeunes ouverts aux goûts «de la ville»;

la tenue du témoin est tout à fait révélatrice

(en haut, au centre),

il venait de quitter le village pour Toulouse.

ques à: Lacarry, Alçay et Alos (les écoles privées apparaîtront plus tard).

Les gens des villages voisins étaient désignés par leur village d'origine: Alostarra, La-karrarra...

4. Le fragment de vallée de Lacarry à Alos, cette «vallée en entonnoir», est parcouru par un chemin qui mène à Tardets. Grâce à ce chemin on voyait passer les gens de la vallée, mais on ne les connaissait pas pour autant. On voyait les femmes rentrer du marché à dos d'âne (il n'y avait guère de mules); les hommes rentraient plus tard, à pied, dans la nuit, après s'être attardés à discuter à l'auberge (en général).

Le marché de Tardets était le lieu où la Haute-Soule se rencontrait; on venait y vendre une paire de poules, du bétail... acheter de menus objets que l'on ne pouvait fabriquer à la ferme ou se procurer chez l'artisan du coin. Tous les 15 jours le marché de Tardets alimentait une vie commune qui faisait éclater le cadre étroit du village et de la vallée.

A partir de Tardets commence un nouvel

espace: Pettarra (c'est à dire vers le bas, car pour le définir on se met de dos à la montagne), c'est la plaine qui s'ouvre et Pettarra est autant la Basse-Soule que le Béarn voisin. Par là il y a Mauléon. Au delà c'est Frantzia, les jeunes y vont faire le service militaire; là vivent frantzimantak (les français), des étrangers qui ne parlent que le français (car arrotzak désigne aussi des étrangers, mais ceux là parlent le basque).

5. A l'ouest d'ibar esküiñ c'est le pays manex; le col d'Ozkis permettait d'aller chez eux mais on n'y allait pas. Enfant, il se souvient d'avoir vu un seul manech, un ami de son èère venu de Pagolle, à pied, lui rendre visite. Plus tard, en 1922, il alla à Bayonne rejoindre un de ses parents; peu de souletins avaient alors fait un tel voyage. Pourtant on connaissait Bayonne de nom, on savait que c'était la capitale du Pays Basque. Son père avait été satan dans une pastorale donnée chez les manex, vers 1870-1875; il lui parlait aussi d'une pastorale donnée à Saint Jean de Luz, «autrefois».

6. Au sud, c'est la haute montagne ou Basa-bürria, avec Larrau et Sainte-Engrâce. Ils

avaient un basque beaucoup plus châtié que dans la vallée. Ceci dit, on ne les fréquentait pas non plus; même les bergers ne se voyaient pas pour ainsi dire car ceux d'ibar esküin allaient vers Ahüzki.

Au delà, vers le sud, il y avait deux catégories de gens inégalement connus.

— les bergers navarrais à qui on vendait des ânes: on les montait à la frontière et «là il n'y avait qu'à les pousser un peu, ils étaient vite de l'autre côte»; à l'occasion on allait chercher quelque marchandise de contrebande à une vente. On recontrait ici des gens qui parlaient un basque plus accessible que celui des manex. Son père était allé faire une cure «au sud», à des sources (Pantikosa).

— *españolak*, qui venaient d'España, avec leur costume traditionnel, c'était des bûcherons. Ils ne connaissaient que l'espagnol.

7. A l'est commence le Béarn avec Montory, mais ce village est spécial. D'abord les gens de Montory venaient au marché de Tardets, ensuite certains garçons venaient chercher leurs femmes chez les souletins; le cas se produisit chez mon témoin. Il se souvient des discussions alors, car à Montory on ne parlait pour ainsi dire que béarnais: comment allaient faire ces jeunes pour se comprendre? un peu de basque, de béarnais et ce que l'on savait de français suffisaient pour vivre...

8. A cette division de l'espace vécu se superposait d'autres entités beaucoup moins concrètes:

— *Üskal-herria* comme *Xiberua* et *xiberutar* appartiennent à la littérature, à la chanson; de plus ces deux derniers termes étaient utilisés par les manex pour désigner les souletins. Le premier recouvrait une idée très vague.

— *Frantzia* était attaché à l'idée de service militaire, c'était un territoire situé au delà de *Pettarra*. De rares souletins y allaient; il se souvient de l'un d'entre eux, garde républicain venu en uniforme à la messe (et causant une forte impression).

— *Ameriketarat*: c'était l'exode qui saignait les vallées vers l'Amérique du sud. De nombreux enfants, chez lui, sont partis vers l'Argentine, etc. (des neuf enfants de ses grands-parents, seul son père resta à la ferme).

— *Herria* signifiait la «ville», *herritarra* était quelqu'un «de la ville» (mais l'habitant de Tar-

dets était *atharraztar*, celui de Mauléon mauletar); c'était quelqu'un qui n'était pas de la campagne. Plus tard *herritarra* désigna le citadin au sens strict du mot. Si *herri* était lié à la notion de «ville», *Üskal herri* désignait bien le **pays** basque.

Nous venons de le voir, l'espace était centré sur la maison, le voisinage avec le premier voisin, et le village (Fig. 2 et 3). Mon témoin parle souvent de «la montagne» qui l'isole de *Licq* ou de *Camou* mais cet obstacle est plus dans les mentalités que dans la topographie. En fait l'une des raisons principales qui amène à ce resserement de l'espace réside dans le fait que tout déplacement doit se faire à pied, ce qui implique fatigue mais surtout temps passé sur les chemins.

A cette époque chaque maison avait au moins une ânesse, elle servait surtout aux bergers. On gardait un âne au village pour la reproduction (à cette occasion on donnait quelque chose à son propriétaire, ce n'était pas de l'argent); on vendait des petits en Navarre. L'ânesse servait aussi au transport des femmes et des enfants (mais surtout pour monter la nourriture aux bergers dans la montagne).

A *Alçay* il y avait deux attelages (chevaux et voiture): un pour l'épicier et l'autre pour le marchand de peaux. A *Lacarry* il y avait une voiture avec deux mules. Il faut attendre 1914 pour voir la première voiture du pays; elle appartient au docteur Constantin, maire de Tardets, et il y avait bien des raidillons qu'elle ne pouvait monter. Un peu avant 1914, le voisin de mon témoin acheta peut-être la première bicyclette de toute la vallée.

Après 1914 on commença à sortir timidement de cette vallée. Par exemple on allait voir un homme, à Mauléon, appelé «*damnatua*», c'était un rebouteux. Un tramway longeant la route permettait d'aller au marché de cette ville.

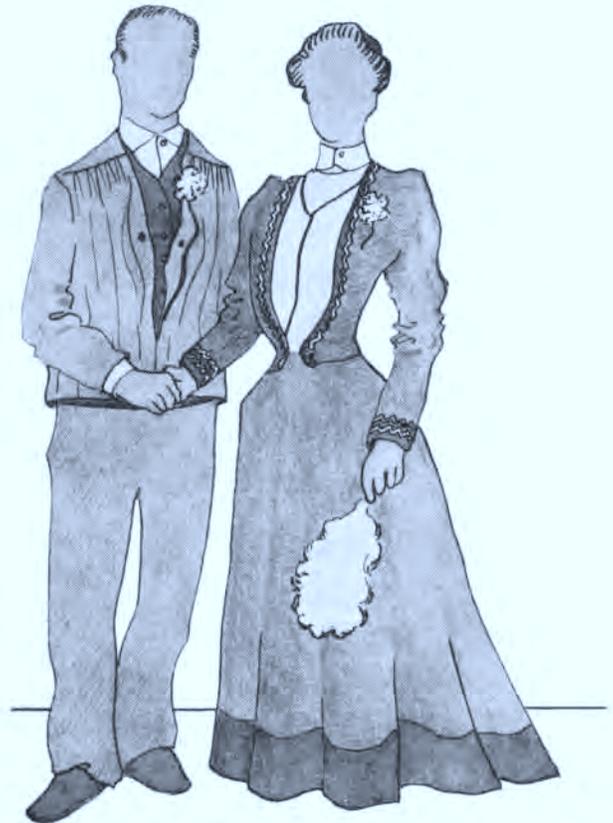
Les souletins vivaient isolés, cependant les jeunes avaient l'occasion de rencontrer des manex lors de leur service militaire. Cet isolement posait problème à certains d'entre eux, comme mon témoin, qui, actuellement, se rend compte de la haute qualité des danses de ce pays par rapport à ce qu'il a vu ailleurs. Dans l'histoire, le Pays Basque fut souvent envahi, me dit-il, mais ils ont dû s'arrêter à Mauléon car au delà on ne trouve pas de vestige. On aurait entendu parler de quelqu'un qui serait passé vers le port de *Larrau*, évoque-t-il avec

une moue quelque peu dubitative. Alors, d'où viennent ces danses souletines qui ne sont comparables, en qualité, qu'à celles du ballet classique? Pourquoi ces mascarades particulières à la Soule? que signifient ces formes d'expressions? Mon témoin insiste sur le peu d'informations que l'on avait du monde extérieur. Parvenaient parfois quelques récits extraordinaires comme celui de ce vieux souletin qui leur racontait souvent des histoires de guerre

en leur parlant de Garibaldi avec lequel il avait combattu; enfants, ils étaient friands de ce genre d'histoire. Il y avait enfin quelques démarcheurs qui vendaient de beaux cadres avec des portraits du Tsar etc. que l'on mettait pour décorer, dans le «salon» (salunean), mais c'était surtout pour «faire beau». Des portraits en couleur du tsar, de la famille royale anglaise... dans une vallée où l'horizon suffisait à définir le monde.



**Photo n.° 2:** Jeunes femmes de la famille et la première voisine (au premier plan à gauche), en 1911. Ce document illustre le vécu de «l'espace aizua». En effet la première voisine sera appelée à jouer un grand rôle lors des funérailles par exemple mais aussi en d'autres occasions.

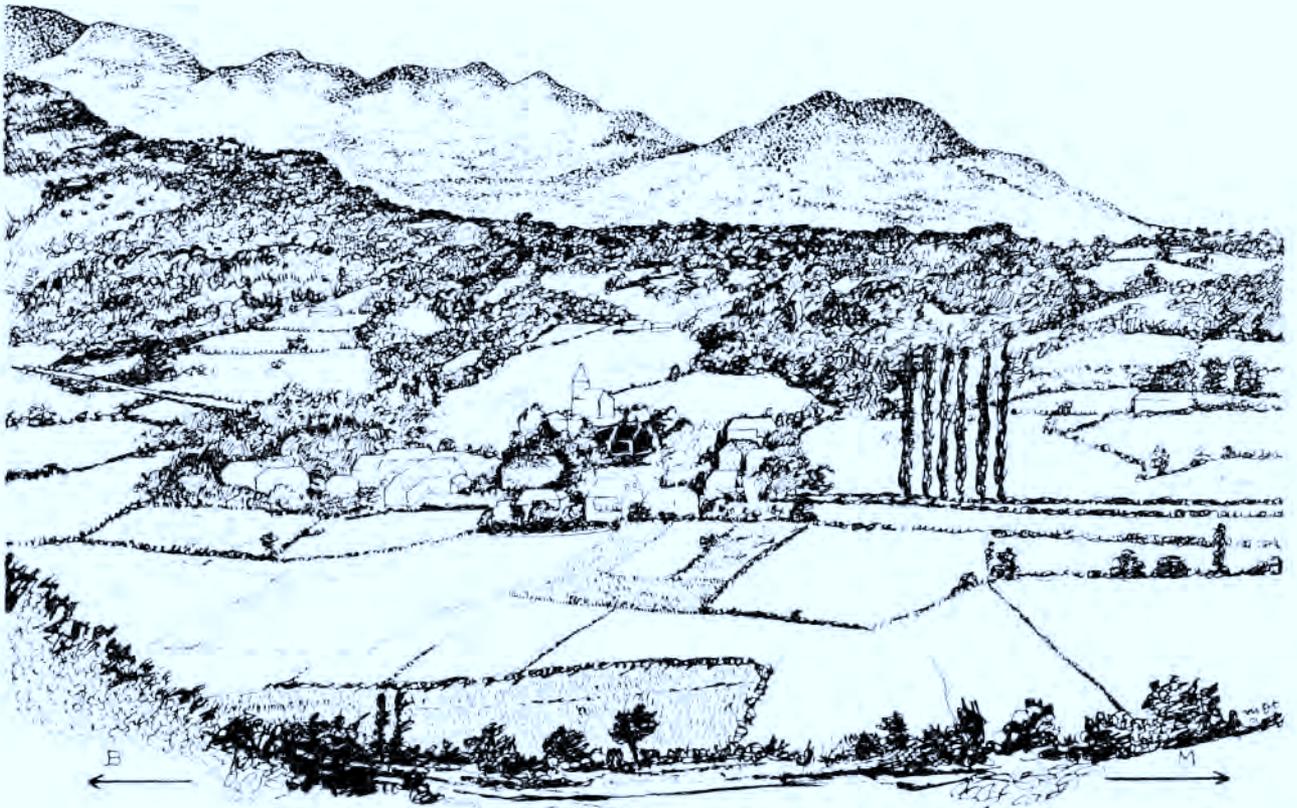


**Dessin** (d'après une photographie): mariage de sa soeur vers 1905.

Le marié porte xamarra, faite pour l'occasion (ezkuntzeko xamarra); elle est noire en tissu spécial. Il a une ceinture de drap, noire (du temps de son père on disait gerikua, plus tard on a dit zintüa). La chemise est fermée au col par un bouton en or. Il a un gilet (gileta) sans manche; le gilet que l'on mettait tous les jours avait des manches. Le pantalon (pantalua) est noir. Les souliers sont faits pour la circonstance (ezkuntzeko oskiak); une paire de chaussures durait alors plusieurs années, on ne mettait guère, en temps ordinaires, que des sandales et des sabots (on ne voyait pas beaucoup de gens marcher sur les routes).

La mariée porte un ensemble (arropa) de couleur foncée, fait pour le mariage. Elle a une robe (kota) ample. Elle tient à la main un plumet; d'autres avaient un éventail, mais jamais de fleurs. La jeune femme a des vêtements à la mode car une des soeurs étant couturière, elle recevait des catalogues du magasin «la samaritaine», à Paris.

Ces vêtements étaient utilisés par la suite lors des fêtes et autres cérémonies. La photo fut faite à Tardets.



La village de Sunharette, avant les remembrements, dessiné d'après une photo et «lu» par le témoin:

Mauléon est vers droite et Bayonne vers la gauche. La photo a été prise depuis le versant de la vallée qui donne sur Lichans, Sunhar, Licq... On ne voit pas le gave qui coule en contre-bas (gave: uhaitza, s'appelle ici: Aphurra).

Au fond, les montagnes appelées Chobe. Les olha sont situés par là, vers Ahusquy. Devant se trouvent les hauteurs boisées de Montekate; derrière elles il y a les villages de Camou, Cihigue et le quartier de Ihondo. Sur ces hauteurs se trouvent les bordes du village (montekateko bordak) et, vers la droite, les parcelles de fougères, à hilardoia. Ces pentes étaient couvertes de bois denses (haistoiak) de chênes et châtaigniers.

Le village (karrika)<sup>1</sup> se développe le long de la route (bidia) qui va d'Alçay à Lacarry. L'église est sur une petite hauteur, elle est entourée du cimetière (hil herria); il n'y avait pas de fronton. Sa maison natale, Haispia est en noir, les maisons voisines sont indiquées par des pointillés; de gauche à droite: Urrutia, Etxebarnia et Bordalejia. Cet ensemble de maisons forme aizua.

Dans le village se trouvent les maisons d'habitation et leurs dépendances, ainsi que les bordes à brebis; les bordes à moutons sont à mendekate.

Les terres agricoles sont de plusieurs types:

— okholia: c'est un pré **attenant** à la maison (on voit celui d'Haispia, à droite de l'église); quand il n'y

avait pas les foins on y lâchait les bêtes (poules cochons...).

— Sohua: C'est un pré. Sa maison en avait plusieurs disséminés. Tous avaient un nom: Soho berdía, près de la route; Uhartia, près du gave; Ungüia, etc.

— Alhorra: c'est le champ réservé à la culture. Les champs du village étaient regroupés en 2 endroits: peko elgia (au premier plan sur le dessin) et gaineko elgia (plus à l'ouest). Ces champs étaient clos par une enceinte commune, avec deux barrières. Chaque champ était limité par des pierres aux angles. Chacun avait également un nom; chez lui il y avait par exemple Alzaibehetiko alhorra sur la route de Alçabehety, etc. Dans ces champs les cultures étaient alternées: une année tout le monde faisait du blé à peko elgia et du maïs à gaineko elgia, l'année d'après on inversait.

— Emia (emüa à Lacarry) désigne un lopin de terre, dans le sens d'une surface mais mal définie.

Quelques haies d'épineux (aubépine) délimitaient certains champs. La forêt est à peine clairsemée sur montekate; elle l'est beaucoup sur les pentes de Chobe (pointillés).

<sup>1</sup> Dans les villages plus étendus que Sunharette, etxauak désigne des maisons du village mais qui sont dispersées dans la montagne (parfois jusqu'à 1 heure ou 2 heures de marche).

### II. — REMARQUES SUR L'ESPACE CENTRE

Le témoignage de M. Baratzabal nous permet de situer une série d'espaces emboîtés, de valeurs différentes. Ces espaces sont centrés sur la maison et se déploient hors du village vers des territoires de moins en moins définis. Au delà du cadre immédiat de vie s'ouvrent des territoires de plus en plus incertains («Atzerri otserri») et étrangers au souletin (par exemple: «Manexetik ez da jiten ez haize ez jende hunik»).

Comme nous venons de le suggérer, des images (dictons, «on dit», traits de culture...) jalonnent et bornent les niveaux distingué plus haut (Fig. 2). Illustrons plus précisément cet aspect:

— le monde extérieur perçoit «le basque», et plus précisément le danseur «basque». Sans citer le célèbre passage de Voltaire, je préfère rappeler un texte cité par M. Michel (1857). Ce texte date de 1659, il est de Le Pays; cet observateur dit, en parlant d'Euskadi nord: «un enfant y savait danser avant que de sçavoir appeler son papa ny sa nourrice».

— Pour rester dans le domaine de la danse, le monde «souletin» est ironiquement évoqué par les manex, quand nous disons: «Xiberutar, zango arin buru berdin».

— le niveau «vallée» est du vécu quotidien. Ainsi mon témoin me dit qu'autrefois, en règle générale, les gens d'ibar esküiñ se mariaient entre eux, ceux d'esker faisaient de même de leur côté.

— le niveau du «village» est parfaitement délimité par les dictons. En ibar esküiñ par exemple: «Aker adarrez lukainka egileak Zihigako» (Bertsularien lagunak, 1984); dans cette vallée on m'a dit: «Lakarri, laphitz eta harri», etc.

— le village est le plus souvent composé de **quartiers** (ce qui n'est pas le cas à Sunharrette), et le niveau «quartier» est bien perçu. Je prends un exemple particulièrement net en Labourd, à Urrugne (témoignage recueilli par Monsieur l'abbé Etxegorry, curé du village, auprès de trois habitants: Mme. G. Larretche et Mr. eta Mme. Bidiondo). Les cortèges funéraires venant de l'une des directions suivantes: routes d'Hendaye, Olhette, Kexiloa et Socorri, s'arrêtaient à l'entrée du bourg, à: Malgorabaita, Saskitenia, Conjabaita et Aragorriena. Là se trouvaient des chevaux conservés dans les

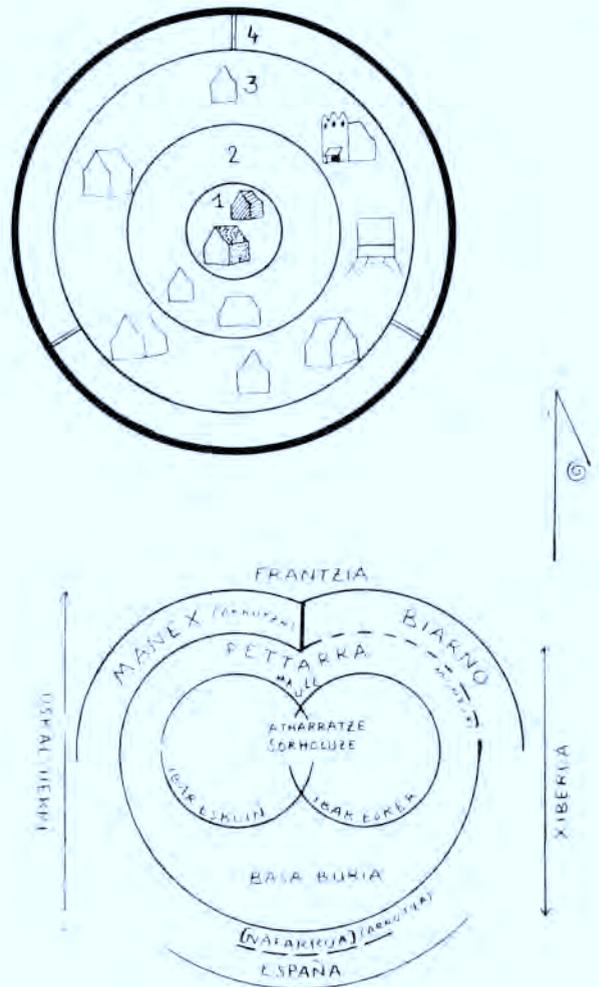


Fig. 2: «l'espace centré»

1.<sup>e</sup> diagramme: L'espace vécu par le témoin. 4 niveaux se distinguent: 1) au centre sa maison, Haizpia, et celle de son premier voisin, maison Bordaleja; 2) ces deux maisons forment, avec 2 autres immédiates, une petite unité: aizua (le voisinage); 3) avec les autres maisons de Sunharrette nous sommes en présence d'un niveau supérieur: karrika (le village); 4) il est inclus dans un niveau supérieur qui ne comprend qu'une partie d'ibar esküiñ, celle que réunit le chemin qui va de Lacarry à Alos. Ce niveau 4 contient des villages (karrikak) plus ou moins bien connus selon les circonstances. Les niveaux 1 et 2 constituent l'environnement immédiat du villageois; plus il s'éloigne d'eux et moins les nouveaux milieux abordés lui sont familiers.

2.<sup>e</sup> diagramme: il représente des niveaux supérieurs à celui de la vallée (le niveau 4). Les 2 vallées se rejoignent à Tardets, bourg fréquenté en des occasions particulières. Au delà, ce cadre connu éclate. Pettarra s'ouvre sur les pays des manex et des béarnais; plus loin encore, il y a la France. La haute montagne s'ouvre vers l'Espagne par l'intermédiaire d'un territoire peuplé d'arrotz. Pettarra et Basa-bürria sont donc des territoires ouverts vers un monde extérieur largement inconnu. Ces niveaux sont orientés, le nord est indiqué (à droite).

Dans ce cadre il convient de noter que si arrotza est l'étranger inconnu, kanpotiarra est celui qui est extérieur au village. Bazterretua est celui de la montagne, lrsqu'il mourrait on descendait son corps sur un «brancard» (hagetan) et le cercueil était fait au village (haga est la gaule pour cueillir les noix).

maisons. On s'en servait pour faire des «repositoires» ou *pausa-leku*. On posait sur cette structure, le cercueil et le prêtre venait jusque là, depuis le centre du bourg, chercher le mort. On disait une prière et on partait vers l'église. Au retour de la messe et du cimetière, on revenait au reposoir pour: y prier et recevoir les condoléances. D'où: le temps de la cérémonie (au bourg) est encadré par deux rites au reposoir, chaque quartier à son accès au quartier renfermant l'église. Ce dernier est souvent bien perçu dans les rites funéraires; ainsi dans quelques villages, par exemple à Viodos (Soule), le mort était conduit en charrette jusqu'à l'entrée du bourg; alors, à l'approche des premières maisons, on portait le cercueil à dos d'homme. A Sunharette il n'y a pas de «quartier» mais directement, des unités appelées «aizua».

— le niveau le plus central est constitué par la maison: chaque personne est connue par le seul nom de sa maison (ou par un surnom).

Les niveaux mis en évidence Fig. 2 soutiennent et articulent le «fait dialectal». L'espace est jalonné par des repères vécus; au delà d'un certain niveau supérieur l'espace est «infini». Dans les contes et légendes recueillis par Barandiaran, les héros qui quittent leurs villages «marchent, marchent et marchent», on ne sait plus où l'on est ni où l'on va.

Définir un «espace centré» et le situer dans une hiérarchie c'est simplement faire des catégories commodes pour rendre compte de niveaux d'organisation (d'architecture). La validité de ce concept sera mise à l'épreuve dans la suite du texte, ses limites seront précisées à nouveau.

### III. — REGARDS SUR LA MASCARADE

Ici, nous avons regardé ensemble des photos de mascarades qu'il conserve chez lui (j'en publie certaines, n.º 6, 7, 8) et je l'ai fait parler sur ces photos. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une étude de la mascarade (voir les travaux de Héréllé, Baroja, Lauburu, etc.). La mascarade étant un très grand moment de danse souletine, j'ai voulu voir comment un danseur donné la voyait.

#### Circonstance:

On ne donne pas de danse souletine à n'importe quelle occasion; ces danses ne sont pas

un divertissement. Je reviendrai plus loin sur ce point.

Carnaval annonce une période où l'on verra une mascarade.

#### Impératifs:

Ce sont des jeunes du village qui prennent la décision de monter une mascarade. Les anciens les poussent, les encouragent.

Il faut d'abord trouver les 4 premiers personnages, autant dire qu'il faut posséder 4 bons danseurs, les meilleurs possibles. Puis il faut 2 satans, si possible 4. Il faut donc que le village dispose de 8 bons danseurs et que ces danseurs soient jeunes: 16-18 ans, 20 au maximum (du temps de son père certains danseurs pouvaient avoir plus de 20 ans). Un jeune qui avait fait le service militaire était trop vieux; s'il était marié il ne pouvait pas non plus participer. En fait les plus âgés étaient pris mais pour la mascarade noire uniquement (c'est à dire pour faire les pîtres).

La jeunesse des danseurs compte pour beaucoup; on apprécie cette souplesse naturelle que l'on a vers 18 ans. Il faut que les danses soient souples et légères. Tout le monde sait apprécier cela. Le *frijat* double est attendu, à plus forte raison le triple, et là, il faut sauter haut! Les jeunes s'entraînent et travaillent dur. Les anciens sont avec eux, ils les voient, les conseillent. Avec la mascarade c'est l'honneur du village qui est en jeu; il faut produire ce que l'on a de mieux et il faudra être les meilleurs. Son père lui avait dit que même le petit village de Sunharrette avait réussi à monter une mascarade au XIXème siècle (il devait y avoir les 4 danseurs principaux et juste ce qu'il faut pour le reste).

#### Choix des personnages:

Les jeunes qui montent une mascarade, c'est à dire les plus motivés du village, choisissent les acteurs. Ce choix est fait en accord avec les anciens qui les assistent. En principe ces derniers choisissent les danseurs principaux mais les danseurs savent en fait qui est le plus habilité à tenir le rôle de tel ou tel personnage.

Dans ce choix la morphologie le dessin des jambes, du mollet etc. comptent beaucoup, de même la corpulence et la taille: on ne donnera pas le rôle de continière à un gaillard de 1,75 m., ou qui est plus grand que zamalzain ce serait désastreux, du jamais vu.

### Fonction des acteurs:

Zamalzain a toujours koha et le miroir qui lance des éclats avec le soleil. C'est le plus grand de tous. Sa danse est large, il a des mouvements amples et la jambe dégagée. Il a de la prestance. Dantzari ederra da.

Txerrero est un garçon assez étoffé. Il a une corpulence voisine de celle de zamalzain. Il ouvre le passage de la mascarade et il doit bien présenter. Si zamalzain est le plus beau danseur, le meilleur du groupe, txerrero est aussi un bon danseur aux larges mouvements de jambe.

Gattero doit être très leste, gattu bat bezala; comme l'instrument qu'il manie. Souple, vif, c'est lui qui doit sauter le plus haut. Par contre on ne lui demandera pas des pas difficiles que l'on attend d'un grand danseur.

La cantinière est celui qui paraît le plus jeune, avec gattero; c'est le plus joli danseur, le plus fin. Jeune, imberbe, c'est un personnage «féminin» qui a un joli costume. Il doit être en accord avec cette image; on attend toujours les pas de la cantinière. A la danse du verre, par exemple, chacun donne son pas, la cantinière doit avoir quelque chose de spécial. Elle tâte un peu le verre, le frôle. Les soldats de Napoléon auraient amené ce personnage; ce serait eux qui auraient également amené d'Espagne la jota, transformée en fandango mais on ne le dansait pas alors en Soule. La cantinière remplaça buhamesa, personnage vulgaire disparu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Son père, né en 1855, dansa avec buhamesa. Avec la cantinière un nouveau personnage fut créé, un autre disparut.

Les satans sont habillés comme zamalzain et txerrero: veste rouge, culotte noire et bas de laine blancs; des guêtres recouvrent des escarpins noirs vernis, fait spécialement pour les danseurs par les cordonniers du pays. Ils ont un fouet à la main.

Gattero est habillé de jaune et, autrefois, kantiniersa avait un chapeau breton avec deux flots derrière la tête.

Les plastrons des danseurs pouvaient être richement décorés quelque soit l'importance de ces derniers. Lorsqu'il était jeune küküllero, sa soeur, qui était couturière, lui avait confectionné un plastron particulièrement réussi, comme seul quelqu'un du métier pouvait en faire. Le küküllero a un pantalon blanc et une veste à plastron; il tient un bâton avec des flots. Les küküllero

dansent sur ces bâtons posés en croix sur le sol.

Sauf les bohémiens, les noirs portent des costumes selon leur fantaisie. Le docteur, par exemple, a une longue lévite, un chapeau pointu et une grande seringue. Il a le visage barbouillé, avec des lunettes; il tient un livre à la main car il est sabant. C'est un pître mais on le charge pas trop; il fait plus sérieux que les autres. A moment donné par exemple, on donne un coup à Pitxu, il meurt. On lui met alors un pétard entre les jambes, on le tâte, etc. Le docteur arrive, il «lui colle» un clystère et demande aux spectateurs s'ils n'en veulent pas un aussi.

Les bohémiens ont une veste jusqu'à mi-cuisse. Sur la bordure de leur béret on a cousu des petits pompons de ciel de lit. Leur costume est marron avec des pompons et des franges. Ils brandissent des sabres de bois gravés de rainures soulignées de peinture. Les bohémiens sont le service d'ordre de la mascarade. Ils ont aussi une danse aux mouvements vifs, correspondant à leur allure. A moment donné ils écartent les spectateurs et définissent le cercle à l'intérieur duquel évoluent les danseurs. Les bohémiens ne sont pas en nombre fixe, en principe il y en a 4. Avec leurs sabres ils font des mouvements vifs et variés; il y a beaucoup de fantaisie dans ce rôle; des pïteries sont souvent originales. On cherche à faire un peu de nouveauté appréciée par les spectateurs. Les bohémiens cherchent à faire rire et donc à surprendre. Il ne faut pas répéter ce que l'on a déjà vu dans d'autres mascarades. On aimait se souvenir d'une mascarade et on se rappelait autant d'un bon danseur que d'un bon bohémien. Une bonne mascarade rejailit sur tout le village qui l'a produite. Une mascarade, on en parle «avant» mais aussi «après» et tout le monde s'y entend en la matière; tout le monde est à même de pouvoir porter un jugement. Les jeunes étaient conscients que par delà l'amusement ils engageaient une réputation. On attendait une mascarade autant pour se divertir que pour la critiquer; il en allait de même pour une pastorale, etc.

Le rémouleur lance quelques piques, quelques malices, contre des gens du village visité. Les remouleurs improvisent, on les écoute avec intérêt. Ils ont des airs obligés et ont une belle voix. Hormis la casquette et les guêtres, ils n'ont pas d'habit particulier.

Les maréchaux-ferrants ont un tablier de cuir, tenailles et marteau. Ils parlent béarnais

entre eux. On les appelle maritxalak ou autzak. Tous les personnages de la mascarade sont silencieux sauf eux qui parlent sans cesse et les bohémiens qui vocifèrent.

Deux hongreurs (khestüak) sont habillés en xamarra et foulard. Autrefois ils étaient en velours (veste et pantalon); leur béret est teinté et porte un grand pompon de couleur velours.

Zamalzain noir et txerrero noir sont des pîtres qui caricaturent surtout la danse des quatre danseurs principaux et plus particulièrement celle des personnages qu'ils suggèrent. Ils gesticulent en dansant. Comme les autres membres de la mascarade noire, ils se produisent dès qu'il y a un temps mort, car il faut soutenir l'attention des spectateurs. Il ne faut pas que l'intérêt tombe une seconde (et il faut que les rouges se reposent!).

Il y a trois autres clowns: Kabana (le patron), Pupu (l'ouvrier) et Pitxu (l'apprenti) qui est le souffre-douleur de la bande. Ils sont sales, ils ont parfois la barbe. Ils ont une partie avec des chants à eux. Sinon ils font les pîtres: on leur donne un chaudron à réparer, ils frappent dessus, se frappent sur les doigts etc. Eux aussi meublent les temps morts.

Il y a enfin 4 personnages au rôle discret. Le paysan qui est en xamar et ceinture (de couleur rouge en principe puisque c'est un jeune qui tient le rôle; sinon la couleur est bleue). Il a un aiguillon avec un ruban. Il est accompagné d'un jeune garçon, la paysanne, habillé de noir. Monsieur (jauna) a une jaquette et un chapeau haut-de-forme, un baudrier rouge, une épée au côté et un bâton à la main. Il doit bien présenter. Il recueille l'argent des quêtes que l'on fait en chemin. Il est accompagné de Madame; un garçon, joli, habillé de blanc avec un chapeau à voilette. Ces personnages brisent les barricades en donnant quelques pas (photo n.º 8).

### Cortège

En tête txerrero puis: gattero, cantinière et zamalzain. Ensuite l'ordre n'est pas toujours respecté, ça change: enseñari avec le drapeau de la Soule, les hongreurs, la musique, les satans, les kükülleros et les noirs. Kabana, Pupu et Pitxu ferment la marche et trainent toujours un peu. Mon témoin se souvient, alors qu'il travaillaient au champ, avoir vu la mascarada de Licq passer par la montagne et se diriger vers chez eux. Les danseurs n'avaient pas alors leurs belles vestes ni leurs escarpins vernis que des jeunes filles portaient dans les cais-

ses, en fin du cortège. Ils ne les revêtirent qu'au dernier moment, en arrivant au village, pour la danse et le spectacle.

La mascarade quitte le village vers 9 heures et va vers les villages visités. En principe elle est invitée à faire cette visite mais de la façon la plus informelle; il suffisait par exemple d'un simple accord verbal à la foire de Tardets. Les danseurs vont alors évoluer pendant 7 à 8 heures en ne s'arrêtant pratiquement que pour la sonnerie de l'angélus (en cette période de l'année les jours sont courts).

### Visites, barricades:

Une barricade est un simple arrêt sur le chemin. Quand il s'en présente une, les danseurs doivent la briser. C'est le xirülari qui prend la décision. En principe la première barricade a lieu à la première maison du village d'origine, ou, si le cas se présente, devant la maison du maire ou d'un conseiller municipal.

A chaque barricade il y a un rite particulier avec des danses et des musiques appropriées. En tête arrive txerrero, c'est lui qui danse le premier, face aux spectateurs. Son père lui disait qu'autrefois ces barricades étaient de redoutables épreuves. En effet parmi les spectateurs se détachait un «civil» (c'est à dire un villageois quelconque, sans costume de danse), il se metait face au danseur de la mascarade et dansait avec lui. Les 2 rivalisaient et à cette occasion les jeunes du village visité cherchaient à «crever» ceux de la mascarade. Les vieux du village mettaient alors un terme à ces affrontements, en arrêtant le «civil». Les danseurs sautaient à qui mieux-mieux: frijat et frijat, jusqu'à 10 fois! le plus haut possible. Il fallait toujours que ce soit le «civil» qui cède: s'il danse on devait danser, s'il donnait un double frijat ou un triple, il fallait répliquer. Dans cette sorte de duel l'honneur de la mascarade et donc celui du village était en jeu. Son père lui disait que souvent lorsqu'ils arrivaient à la place du village ils étaient épuisés; chaque fois que quelqu'un se présentait il fallait répondre, ne pas céder, et les jeunes du village attendaient les danseurs (ces ambassadeurs d'un autre village qui venaient se faire admirer sur leur propre territoire...).

Mon témoin évoque cette époque avec nostalgie. En ce temps là les gens d'ibar esküiñ se produisaient essentiellement dans leur vallée; de toutes façons pour Lerdo, à Tardets, on pouvait voir les mascarades d'ibar esker.

Maintenant on tend à faire un spectacle; la mascarade suit notre temps.

Les barricades franchies il est 16-17 heures quand on arrive sur la place (le fronton). Alors on donne les danses qui conviennent: danse du verre, etc. Cette dernière est le grand moment de la mascarade. Il faut donner ici des pas compliqués, très près du verre. Renverser un verre n'est pas une tragédie, on le redresse, on le remplit et c'est tout (mas on disait après: «ah, il a fait tomber le verre!»). Le zamalzain est le seul là monter sur le verre, d'un pied, avec l'autre il fait le signe de la croix; pendant ce temps là la cantinière se place devant lui, tient son tablier relevé et donne l'entre-chat. On a toujours fait ainsi, allez savoir pourquoi!

Dans toutes ces danses on n'introduisait pas des points nouveaux, on ne donnait que des pas de tradition.

#### Repas et fin de la représentation:

A la fin de l'après-midi toute la mascarade était invitée dans les diverses maisons du village visité. Tout le monde avait pratiquement quelques parents invités à la maison; et quand on se met à table ici! C'est un jour de fête pour la village qui invite. Dans la soirée, en sortant de table, il y avait un bal; c'était les filles du pays qui étaient contentes...

Avant de passer à table les danseurs retiraient leurs belles vestes de costume, leurs escarpins vernis et leur coiffe qu'il remplaçaient aussitôt par un béret noir ordinaire. Ils les remettaient à 3 ou 4 jeunes filles de leur village, qui suivaient la mascarade avec des caisses et des cartons. Elles pliaient soigneusement ces affaires et les rangeaient.

A la fin de la fête tout le monde avait bien mangé et souvent bien bu. Les acteurs (dépourvus cette fois-ci de tout «prestige») rentraient chez eux, plus ou moins éméchés. Ils révélaient parfois au passage quelques maisons, celles-ci manifestaient leur mécontentement en leur lançant des cailloux. Ce n'était pas très élégant. D'autres, par contre, se levaient pour entendre de belles voix.

#### Calendrier:

Avant la dernière guerre on donnait 2 à 3 mascarades dans l'année; en général 2. Le rituel était alors immuable:

— les mascarades d'ibar esker et esküñ

étaient invitées par Tardets, le jeudi avant le Mardi-gras ou Jeudi de Lerdo,

— Mauléon invitait les mascarades le dimanche avant: lhaute igandea. On pouvait alors apprécier les styles différents des écoles de haute et basse-Soule,

— dans la semaine la mascarade se produisait dans les villages: 2 à 3 parfois,

— le Mardi-Gras (lhaute phesta), les danseurs donnaient la mascarade dans leur village. C'était alors la fête, les maisons étaient pleines de parents invités. La mascarade était chez elle.

La journée de Tardets était rude et importante. Le village s'étire le long du gave et il y avait des barricades tout au long du parcours. Les mascarades invitées dansaient séparément, mais une fois mon témoin a vu 2 zamalzains danser ensemble.

#### La mascarade nocturne, les quêtes

##### 1. La mascarade nocturne

A carnaval, les danseurs, les rouges uniquement (les 4 grands danseurs), allaient le soir dans les maisons, accompagnés, si possible, d'un xirülari (sinon il y avait toujours possibilité de chanter les airs de danse que tout le monde connaissait). Ils frappaient aux portes, ouvraient ceux qui le voulaient. On faisait cela le Mardi-Gras ou le Jeudi-Gras. On n'allait pas que dans son village. Lui même se souvient d'être allé, avec des danseurs d'Alos, depuis ce village jusqu'à Sunharrette et Cibas. Une fois, dans ce dernier village, ils n'ont pu visiter que 2 maisons car dans l'une il y avait un «américain» (un basque émigré) qui leur avait donné 50 francs pour exécuter un maximum de danses. C'était une somme! ils ont pu faire un bal avec.

Ces danseurs étaient masqués avec un simple loup sur leur visage (maskak dantzariak). On les faisait entrer dans la cuisine et là on leur demandait des danses. Ils avaient beau être masqués, rien qu'à les voir danser on les reconnaissait, surtout les anciens. Lors de cette production ils acceptaient ce que l'on voulait bien leur donner. C'était en général du boudin car on venait juste de tuer le cochon. Avec cela ils faisaient un repas entre eux. Ils ne pouvaient visiter que quelques maisons car l'heure avançait et ils trouvaient vite porte close.

Toutes les maisons n'ouvraient pas leur porte

**Photos n.° 5, 6, 7:** La mascarade se déroule tout autour du village (dances, pitreries...); de temps en temps une rangée de pitxers signale une barricade alors on donne les figures appropriées afin de la briser, à la suite de quoi tout le monde boit. A Sunharette la barricade se faisait toujours à l'entrée du village (à droite sur le dessin).

La photo n.° 6 montre la fin de la prise d'une barricade, c'est «barrikada haustia». Jauna donne quelques pas pour briser cette barricade, matérialisée par une bouteille posée sur le sol. En haut à droite, le txirülari est Etxahun, un des grands maîtres de notre époque.

Le tour du village s'achève sur la place. On donne alors des danses particulières ainsi qu'une partie originale de la mascarade. On notera la jeunesse du zamalzain, par rapport à la photo n.° 3; la Soule a eu le temps de renouer avec la vigueur de la tradition.



et pour cause. Il y avait en effet d'autres personnes qui frappaient aux portes. Celles là avaient leur visage complètement caché, pour ne pas être reconnues; on les appelait *maskak*. Ces gens là ne dansaient pas, ils faisaient les pitres, chahutaient, se battaient même parfois, ou lançaient quelques piques, chapardaient quelques saucisses... A l'occasion on m'a dit, en Soule, qu'ils avaient un comportement «un peu leste». On se méfiait d'eux c'est pour cela que l'on n'ouvrait pas facilement.

## 2. Quêtes

Pour la fête du village il y avait une quête. Le lundi matin, le *xirulari* accompagnait les jeunes du village, de maison en maison. Certains d'entre eux étaient chargés de porter les dons que faisaient les maisons: du blé et du maïs uniquement. On entreposait ces dons dans divers endroits, puis, à la fin, on les collectait tous. Il y avait toujours au village quelqu'un qui n'avait pas de terre (le charpentier par exemple), c'est lui qui achetait ces grains. L'argent servait à couvrir les frais occasionnés par l'organisation de la fête. Lors de ces quêtes les maîtres de maisons demandaient aux jeunes de danser.

Les jeunes, qui étaient chargés d'organiser la fête, trouvaient également de l'argent par un autre moyen. A cette occasion les maisons étaient pleines de parents invités. On allait alors avec une bourse «*kortia egitea*» (les courtiser) et ramasser de l'argent. S'il y en avait assez on faisait un bal le dimanche suivant. Avant 1914, à Alçay, un grand bal réunissait 20 à 30 couples. On dansait sur la route que l'on barrait. Ceux qui voulaient passer donnaient quelques pièces, en échange de quoi on leur donnait à boire.

Puisque nous évoquons les quêtes, deux mots sur celles des pastorales et des mariages. Elles sont différentes des précédentes. Au milieu d'un plateau on mettait une pomme. A sa base on enfonçait 4 pièces de cinq francs en argent et on piquait un louis d'or au sommet. Le plateau circulait dans l'assistance. Ce même plateau était tendu par 2 jeunes filles, accompagnées de 2 jeunes garçons, à l'entrée de l'église, pour les mariages. Derrière ces couples se tenaient des jeunes avec des plateaux simples destinés à recueillir quelques pièces. En échange les jeunes filles donnaient de petits bouquets de pensées confectionnés la veille, tous les cavaliers mettaient ce petit bouquet sur leur *xamarre*.

## IV. — DANSE SOULETINE ET BAL

La danse souletine n'est pas un divertissement. Il faut une occasion pour la donner et être formé pour cela. Il y a danse et danse: les souletines et le bal. Intéressons nous à ce dernier.

La fête du village s'étalait sur 2 jours: un dimanche et le lundi. Ces deux jours revêtaient des caractères propres.

### Le dimanche:

On invitait les oncles, les tantes etc. dans les maisons. Le matin on allait tous à la messe. A la sortie il y avait les sauts basques accompagnés ou non par un *xirulari* (sinon on chantait les airs). A cette époque chaque coin avait ses sauts favoris: Alçay, *moneiñak*; Tardets, *mutxikoak*; Licq, *lapurtar-mutxak*. A Sunharrette on donnait donc *moneiñak* et leur suite: *aintzina pika*. C'était immuable, tous les bals débutaient et s'achevaient par ces sauts, auxquels seuls les hommes prennent part. Puis on dansait un peu.

Arrivait l'heure du repas qui durait jusqu'à 6-7 heures, entrecoupé de chants, de jeux ou danses (on dansait un branle au dehors «histoire de s'oxygéner un peu»). Chaque famille invitait le curé à tour de rôle (quand le curé était là «on se tenait bien»), selon le même principe qui fait que chaque famille portait à tour de rôle le pain pour la messe. Une famille invitait le *xirulari* (que le village payait). La table était surtout composée d'hommes et de quelques femmes âgées; la maîtresse de maison et les jeunes filles faisaient le service, veillant à ce que la petite pile de trois assiettes, que chacun avait devant soi, fut propre ou bien garnie.

Le repas classique était le suivant, ce dimanche de fête: 1) le bouilli (c'était pratiquement la seule occasion de l'année d'aller chez le boucher); 2) lapin en sauce et rôti; 3) poule en sauce et rôtie, ces deux plats accompagnés de légumes; 4) salade; 5) dessert; il n'y avait pas de fromage, c'était trop commun (les enfants mangeaient souvent à de nombreuses occasions de la journée: *ogi ta gasna*). Le dessert consistait en une crème sur laquelle flottait des blancs d'oeuf battus. On la mangeait avec du *massepain* (*masapeña*), un gâteau assez compact; 7) café et *aigardenta* ramenée d'Espagne (on ne faisait pas de liqueur, pour ainsi dire, dans les maisons en ce temps là).

Le soir arrivait lentement; on était en hiver. Le bal pouvait commencer mais il n'y avait pas de rupture entre la table et le bal. Certains continuaient à boire, chanter, jouer aux cartes; on avait chaud au cœur. Le bal se donnait dans la plus grande grange du village, aménagée pour la circonstance: on avait évacué les bêtes et mis une sorte de plancher à leur emplacement; la pièce avait été soigneusement nettoyée; sur une petite charrette (katua) on plaçait une chaise pour le xirülari; dans un coin, une petite barrique de 50 L pour les gosiers desséchés des hommes uniquement (les femmes buvaient de l'eau). Une douzaine de couples allaient évoluer (dans le cas de Sunharrette).

Le bal commençait, on avait déjà donné les sauts le matin. Le xirülari procédait alors toujours de la même façon, il donnait, dans l'ordre:

- quadrille avec les 4 figures,
- polka,
- scottish,
- mazurka.
- valse.

Ce cycle étant achevé, on marquait un petit temps d'arrêt d'un quart d'heure environ; on buvait, on discutait et le xirülari recommençait un nouveau cycle. Ainsi de suite jusqu'à minuit environ. Alors certains rentraient chez eux, les autres se remettaient à table jusqu'à une heure fort avancée. Les sauts basques clôturaient la fête.

#### **Le lundi:**

C'était le jour de la jeunesse. On était déjà moins nombreux puisqu'il y avait eu des départs la veille. A 8 heures on allait à la messe; à la sortie les parents finissaient de rentrer chez eux, sauf quelques intimes que l'on priaient de rester. Les jeunes se retrouvaient entre eux; cousins et cousines blaguaient à la sortie de la messe. On dansait alors moneiñak et leur suite. Le repas de midi était moins important que celui de la veille; à 3 heures on était sorti de table. Le bal pouvait commencer, il durait jusque vers 8-9 heures, après souper on recommençait. Les danses étaient entrecoupées de jeux avec des mouchoirs etc., inventés par les jeunes pour s'amuser et laisser souffler un peu le xirülari.

La fête n'était pas la seule occasion de faire un bal. Les dimanches d'été les travaux des champs occupaient les jeunes mais ce n'était pas le cas en hiver. Alors les jeunes

du village, et seulement du village, se réunissaient les dimanches après-midi, dans une grange. Là, devinettes, jeux et cycles de danses (du quadrille à la valse), accompagnés des chants, se succédaient jusqu'à la tombée du soir. On ne donnait guère de sauts basques à ces occasions.

#### **Regards sur le bal:**

La génération de son père ne dansait guère que les quadrilles et un peu la polka; elle ne pratiquait pas les autres danses.

On savait distinguer soigneusement les sauts basques, des danses de bal. Les premiers «c'était du sérieux», on les donnait dans des circonstances précises, seuls les hommes les donnaient. C'était quelque chose que l'on pouvait juger et apprécier, alors que le bal est fait pour se divertir; il s'y déroulait des danses auxquelles on ne prêtait aucune attention. Le bal est fait pour amuser un maximum de gens, il s'inscrit dans une ambiance de fête et de jeux.

Non seulement le quadrille était le plus apprécié par l'ancienne génération mais c'était, de toutes ces danses connues, la plus basquisée.

#### **La basquisation de la danse:**

Mon témoin souligne le fait que les quadrilles ne se donnaient pas, en Soule, comme on peut le voir ailleurs, où les danseurs sont sur deux rangs, face à face. Cela tient à nature de la danse basque, me dit-il, et il développe son idée:

— d'abord on se met par 4 (2 couples face à face); plus rarement par 6 ou 8, mais c'était alors «pour rire»,

— les 4 danseurs se mettaient en rond, dé-finissaient un cercle,

— à la première figure on donne par exemple: un pas français et un frijat, on revient à sa place et on recommence. Un grand danseur veillait à ne pas donner deux fois le même pas, il se tenait sur la pointe des pieds; on le remarquait. Les femmes faisaient de même mais ne donnaient jamais le frijat. Un danseur ordinaire ne donnait pas non plus de frijat et ne cherchait pas à varier ses points. Suivait la deuxième figure. A la troisième (les visites) les groupes de quatre se mettent 2 par 2 et les huit danseurs forment un cercle, ce qui donne

alors une grande allure à la danse. Les garçons donnent un pas; s'ils ne sont pas bons danseurs ils se contentent d'un pas simple (pas français par exemple), sinon on se mettait d'accord à plusieurs et on donnait l'aile de pigeon: des deux danseurs en vis à vis, l'un donnait ce pas vers la droite, l'autre vers la gauche. La dernière figure est le galop.

Le quadrille a été basquisé peut-être parce qu'il était dansé depuis plus longtemps au pays; la valse, qui devait être d'introduction récente, n'était pas goûtée, de même le fandango que l'on ne dansait pas alors.

## V. — LA FORMATION DE DANSEUR

### La passion de la danse:

Les danseurs aiment souvent rivaliser en virtuosité, ce qui leur demande un perfectionnement continu: moi, dit-il, je m'entraînais parfois nuit et jour à quelque chose. Des fois j'arrivais à un résultat; alors je le refaisais, mais pour de grandes occasions seulement, pas à chaque fois. On m'envoyait chercher les vaches, me dit-il, je dansais sur la route en y allant.

Je voulais toujours essayer et perfectionner, j'adorais celà. Dans son enthousiasme, il me confia un jour: «j'aurais dansé sur l'eau!».

Quand on a la danse dans le sang! Il y a des gens qui ne peuvent pas apprendre, il n'y a rien à faire. Dans la danse il y a quelque chose d'innée, le goût; si en plus vous avez la morphologie adéquate...

Il apprit, tardivement, et par d'autres, que son père avait été un grand danseur. Il se rappelle de ces soirées où les hommes dansaient dans les cuisines, accompagnés par les chants des femmes. Un soir de fête, son père qui avait 55 ans alors (et probablement stimulé par son entourage) a donné les sauts basques, dans la cuisine, avec un pitxer plein sur un kapitia (sorte de petit bandeau de tissu que les femmes mettaient sur la tête pour porter la ferreta). Le pitxer resta en équilibre parfait sur sa tête durant toute la danse. Un danseur âgé pouvait se permettre un tel exploit, mais en privé.

Son père lui communiqua sa passion et il l'initia aux sauts. Il lui donna aussi quelques astuces, comme celle qui consiste à pouvoir se maintenir quelque temps en équilibre sur le verre, après un saut.



Photo n.° 3: Danseurs souletins ayant dansé du temps de mon témoin (carte postale ancienne). De gauche à droite: Harispe d'Haux, Sagardoy d'Alçay et les frères Inchauspé de Licq, respectivement: txerrero, gatzain, cantinière eta zamalzain. Ces danseurs ont fait la guerre de 1914-1918, certains ont la moustache, chose que l'on ne voyait jamais pour des grandes occasions seulement, pas à auparavant étant donné la jeunesse des danseurs.

### Sabanta: le grand danseur:

Prenons un pas (puntia): vous faites par exemple 2 pas, vous vous retournez, etc. Quand vous êtes un grand danseur au lieu de «marcher», comme les autres, vous introduisez un petit quelque chose à vous; vous personnalisez votre acte. Vous faites le pas mais à votre façon. Chaque fois que l'occasion se présente vous mettez votre cachet personnel. Il n'y a que le grand danseur qui puisse faire cela; il est sabant. Les autres danseurs, eux, ils se contentent de reproduire, parfois avec peine. Quant aux trois-quarts des gens, ils savent tout juste ce qu'il faut faire.

On ne donne pas de titre spécial à un grand danseur; on sait qu'il aime la danse, qu'il la pratique à un haut niveau et qu'il donne des cours aux jeunes. C'est tout. C'est un paysan comme les autres.

Certains bons danseurs dansaient assez tard, mais jamais pour les mascarades. Ils avaient d'autres occasions pour se mesurer avec les jeunes (fêtes, mariages...); ils le faisaient d'autant mieux qu'ils avaient été sabant. A 30 ans un danseur était trop vieux pour se produire en public.

### L'enseignement:

Au lendemain de la guerre, une mascarade fut organisée à Tardets, en 1919, avec les danseurs de Haute-Soule. Mon témoin était un jeune küküllero de 16 ans. Au «concours de sauts» il fut très apprécié puisqu'il finit derrière Sagardoy (photo n.° 4), gattero et chantre à Alçay. Ce «concours» était en fait très informel; il n'y avait pas de prix et le classement se transmettait de bouche à oreille. Savez-vous pourquoi j'ai été apprécié en cette occasion? me dit-il, je n'y étais pour rien. C'est mon père qui m'avait appris les pas que j'avais donnés ainsi que Bordda, le menuisier d'Alos. Personne ne donnait ces pas que je connaissais, mais les juges, eux, ils avaient plus de 60 ans, et ils les connaissaient! Dans ces vieilles danses il y avait lapurtar mutxak, lapurtarrak et les fameux chibandres que duraient si longtemps. Beaucoup de ces pas ont disparu.

Dans sa famille, son père était un grand danseur, de même son beau-frère Aran, d'Ossas; ce dernier était formidable, il faisait des bonds très hauts pour les frijat. En ce temps là tout le monde savait danser; si l'on voulait se perfectionner on n'avait qu'à aller voir un de ces

grands danseurs, à une occasion ou à une autre. Certaines familles étaient cependant connues pour leurs danseurs. C'est ainsi que son père lui parlait de son grand-père à lui, qui avait été un bon danseur en son temps. Nous sommes au XVIIIème siècle... la passion de la danse, dans la mémoire traditionnelle, supplante le cours du temps.

Dés qu'un enfant aimait la danse on le poussait. Mon témoin allait chez Bordda, à Alos, une fois par semaine. Il y serait allé plus souvent mais les parents veillaient à ce que Bordda ne soit pas trop dérangé. Les répétitions avaient lieu le soir, dans l'atelier de menuiserie. A moment donné ils étaient environ 17 jeunes à apprendre avec lui; Bordda était non seulement



Photo n.° 4: Lechardoat, un des grands artistes souletins de son temps; il fut txirülari et grand danseur. Il réunit un groupe de grands danseurs avec lesquels il se produisit devant la famille royale anglaise.

un bon danseur, mais il était xirülari. Sur les 17,2 seulement furent des danseurs complets: notre témoin et un autre, probablement mort à la guerre. En principe, nous l'avons vu, les jeunes venaient le soir à l'atelier, le plus souvent à 3, 4 ou 5. Là, alors que la nuit tombait, il les entraînait. On lui apportait une bouteille de vin, de la réserve de la maison; mais jamais d'argent, du reste les jeunes n'en n'avaient pas. Le souci de Bordda c'était de transmettre la tradition c'est tout.

### Regards sur l'évolution de la danse:

Beaucoup de vieux pas ont disparu. La guerre a tout détruit. Pendant 5 longues années il n'y a rien eu. Ce fut une coupure, un rythme fut cassé.

Déjà avant 1900 la danse avait perdu; à cette époque il y avait une régression dans les pas. Son père lui apprenait des pas de 1875 environ et, en ce début de siècle on ne les donnait plus. Ces pas étaient assez difficiles. Il y avait par exemple un frijat et un simple qui se donnaient l'un derrière l'autre, sans temps mort. Il fallait être souple et agile pour donner ces sortes de pas combinés pour se donner pratiquement l'un sur l'autre. Allez savoir pourquoi ces vieux pas se sont perdus; qui peut les retrouver maintenant? Il a hérité du savoir de son père, mais cela était très rare alors; les familles de danseurs n'étaient pas assez nombreuses pour assurer la survie de l'intégralité de la tradition?<sup>1</sup>

Après la guerre est arrivée la facilité, dans la danse comme dans tout. Le goût avait évolué. Les vieux pas ont fini par être définitivement perdus. Au retour de la guerre c'est Elgoyhen, de Tardets, un fanatique de danse, qui a organisé la mascarade à laquelle mon témoin a prit part comme küküllero. Il devait avoir alors la cinquantaine; c'était un très bon professeur mais il ne pouvait pas être un grand danseur à cause de sa morphologie. Toute sa vie il a aimé la danse. Cette mascarade a relancé quelque chose dans cette Soule où la vie était triste avec tous ces morts, les estropiés... et les jeunes, soldats à l'âge où ils auraient dû danser! Après la guerre les jeunes n'étaient plus intéressés comme avant; quelque chose était cassé.

Quand les mascarades ont repris ce n'était plus comme avant. Autrefois les jeunes restaient au village même. On dansait entre nous. Le village était notre univers. Après, tout a bougé.

## VI. — HORS DE SOULE

### Angleterre:

C'est une aventure peu banale que va vivre notre témoin, alors qu'il était jeune. Un anglais (probablement «haut placé») avait invité des danseurs souletins à l'occasion des fêtes du jubilé de la famille royale. Lechardoat (photo, n.º 4) fut chargé de constituer le groupe; il choisit mon témoin (txerrero), M. Constantin de Tardets (zamalzain), M. Epherre d'Alçabehety (cantinière), un garçon d'Haux (gattero) et un de Chéraute (enseñari). Déplacement, logement et frais de séjour, tout fût gratuit. A Hyde Park, à Londres, on avait aménagé plusieurs estrades et là, devant la foule des spectateurs, défilaient des danseurs de plusieurs pays (cosaques, italiens, turcs, espagnols, hollandais...). Eux donnèrent des danses de mascarade souletine s'exécutant en groupe. A cette occasion mon témoin fut frappé par la ressemblance entre des danses écossaises (qui se donnaient sur des sabres posés en croix sur le sol) et des pas de zazpi jauziak et de danses de küküllero. Bien que la musique soit fort différente, le rythme et les pas ne lui étaient pas inconnus; «j'aurais pu en donner certains» me dit-il. Ce groupe de souletins se tailla un bon succès au milieu des autres groupes qui ne comprenaient que des professionnels (au moins pour la plupart).

Quelques jours après ils furent conduits à Windsor et là, à leur grande surprise, on les conduisit devant la famille royale et la cour (costumes, médailles, décors... et 6 xuberotars passablement émus). Ils donnèrent 3 danses dont celle de verre. A la fin, quelqu'un de l'assistance avait préparé un petit gant avec une bouteille d'Izarra que mon témoin présenta au roi et à la reine; ces derniers touchèrent chacun le présent et félicitèrent les danseurs, en leur disant qu'ils connaissaient bien le Pays Basque et qu'ils avaient apprécié leurs danses.

### Orok-bat:

Le témoin quitte son pays, se rend à Toulouse; il rencontre 2 autres basques, ils essayent

<sup>1</sup> Dans sa famille il fut le seul bon danseur; son père se désolait de voir que son autre frère n'avait pas suivi la même voie. A cause de cela, il lui arrivait de dire qu'il ne se reconnaissait pas en lui! (il ne donnait que les sauts, comme tout le monde).

de trouver un quatrième pour jouer à la pelote, peine perdue. Il part ensuite à Bordeaux et y retrouve un groupe de souletins essentiellement militaires; ils chargent mon témoin d'organiser un groupe de danse. Nous sommes en 1935, le groupe «Orok bat» est né. Il a là un excellent xirülari, Latchère, un de Haux, un autre de Licq et Chalbagoity d'Esquiule, un des meilleurs danseurs du moment. Sagaspe de Larrau, tambour, se joint à eux de temps en temps. Le groupe se produit avec succès dans la région bordelaise, jusqu'en 1939 et c'est la guerre.

### **B.B.B.L.:**

C'est la captivité, l'oflag puis le stalag. En Silésie, oflag 4D, 3 souletins se retrouvent: lui, le colonel Elichondo et le lieutenant Etchegaray de Sauguis. D'autres basques se joignent à eux, ils sont originaires de Bayonne, Bidart, Saint Palais, etc. Ils décident de former un groupe de danse basque qui les rassemblera (à l'exclusion de deux abbés qui ne danseront pas).

Ce groupe est le noyau d'une association: B.B.B.L (Basque, Béarn, Bigorre, Landes). Avec les moyens du bord, ils contruisent un fronton contre le mur des latrines (dont ils boucheront la fenêtre). J. Borotra, alors ministre des sports, leur fait parvenir des pelotes de tennis usagées. La femme de mon témoin lui fait parvenir des palas anchas, des petits gants, des raquettes argentines (et de la corde). Avec des ficelles de récupération des colis ils font le filet du fronton. Les tournois s'organisent.

Darricarrère, instituteur au Boucau, et musicien, monte une chorale, transcrit les airs de danse que mon témoin lui siffle et les fait apprendre à un flutiste. Mon témoin est chargé d'enseigner les danses avec Personnaz, de Bayonne, qui, lui, enseigne le fandango. Le groupe pourra donner des représentations dans le camp. Il ne manque plus que les costumes. Pour les manex c'est facile, ils sont en blanc avec béret et ceinture de couleur; pour les souletins c'est une autre affaire! Heureusement il y a, au camp, de très bons couturiers. Ils récupèrent de vieux tissus, font des coupons dans lesquels ils taillent gilets, etc. Ils les décorent conformément aux directives données par mon témoin. Le tissu ne suffisant pas, on complète avec du papier: des journaux allemands, du papier gaufré envoyé de Paris. Des chaussons de danseur furent même fait en papier. Ces costumes s'usaient vite à chaque sortie; il fallait souvent les «rapiécer». Certains ont été récupérés et mis au «Musée du Costume», rue de Passy, à Paris.

Les accessoires furent également faits avec les moyens du bord, ainsi Labat faisait les grelots avec des boîtes de conserves récupérées et des bouts de soudure, etc. Il en fut de même pour le cheval de mon témoin qui fit sensation avec ce costume. Dans les 59 baraques du camp tout le monde le connaissait sous le nom de «cheval».

Leurs sorties furent très appréciées y compris des officiers allemands qui venaient les voir, accompagnés de leurs épouses, et firent de nombreuses photos.

1945, c'est la fin de la captivité. Le lecteur comprendra que je me suis permis de raccourcir considérablement un récit riche de détails et d'émotions.

### **«Le groupe artistique Biltzarra»**

A son retour de captivité mon témoin retrouve, à Bordeaux, le colonel Elichondo qui l'avait quitté alors qu'ils étaient à l'oflag. Le colonel vient lui parler d'une idée qui avait germé dans la tête de M. Datcharry, directeur des postes à Bordeaux: pourquoi ne pas créer une association des basques dans cette ville? Très vite quelques 35 de nos compatriotes se regroupent et le colonel propose de créer «Eskualdunen Biltzarra», il propose lui même cette appellation. Mon témoin se trouve alors naturellement chargé de constituer un groupe de danse basque.

Le recrutement se fait de bouche à oreille et, très vite (me précise-t-il), il se trouve à la tête d'une vingtaine d'apprentis danseurs dont la moitié connaissait déjà le fandango. Pour danser il faut aussi des costumes, mais la caisse est vide. Les jeunes filles se réunissent le soir et se mettent au travail stimulées par mon témoin qui de temps en temps apportait gâteaux et vin blanc. Avec des coupons de tissus blancs, en solde, des pantalons de récupération (pantalons blancs de l'armée américaine... des pantalons qu'il faut reprendre car ils sont larges du bas et sont faits pour des gens qui n'ont pas de fesses...), des costumes sont confectionnés. M. Légasse et le commandant Bordarampé fournissent, l'un, des bérets et des foulards, l'autre, des sandales. Les voilà fin prêts; «oh! ce n'était pas joli joli, un peu disparate, mais basque quand même».

Pour la musique on apprenait avec un tourne-disques. Une fois prêt, le groupe se produit à de nombreuses occasions. Un soir, à «l'Athéné», mon témoin fait la connaissance d'un ré-



**Photos n.° 8, 9:**  
Le groupe «Biltzarra»  
et son fondateur  
(en haut à droite)  
que l'on voit par ailleurs,  
portant l'ikurriña..

fugié guipuzcoan. Il est txistulari, il comprend le souletin et connaît les danses basques. C'est J. Manterola. C'est une chance pour tous: «mon rêve se réalise enfin, avoir un beau groupe». Monsieur Légasse les aide, bien d'autres également. Le groupe devient un centre d'attraction qui amène à lui sympathisants et amis. Avec quelques uns d'entre eux notre témoin fonde un journal de liaison, «Agur». Plus tard ils peuvent acheter l'actuelle «Eskual etchea»; ils ont un local pour se réunir et répéter. Puis la vie du groupe et celle de la maison suivent leur chemin. Les représentations succèdent aux représentations pour le plus grand bonheur de mon témoin, de ses danseurs et amis.

### Remarques finales:

Ces quelques aperçus rapides (le lecteur comprend sans peine que j'ai beaucoup abrégé des récits chargés de vie et de détails) nous montrent comment un homme imprégné de sa culture a pu vivre à travers elle. Il n'a cessé de créer en basque avec le soutien actif, la présence amicale et chaleureuse de personnes qui retrouvaient, à travers lui, l'occasion d'exprimer le meilleur d'elles mêmes, puisé à la source de leur culture.

Bien qu'une grande partie de son oeuvre de danseur se déroula hors des limites géographiques d'Euskadi, il est l'exemple même d'un créateur porté par son milieu naturel et qui, en retour, valorise ce milieu. L'art traditionnel, cette langue du peuple, est une expression collective qui peut être portée à son niveau le plus haut par des créateurs conscients de leur art et reponsables dans leur démarche. Il est vrai que dans le cas présent mon témoin est un homme peu banal...

## VII. — REGARDS SUR LES DANSES

### Danse en Soule et chez les manex:

Des ses premiers contacts avec les danses labourdines et bas-navarraises, il fut frappé par leur pauvreté. Les manex dansaient «xirrist». Leur musique étant beaucoup plus rapide qu'en Soule, on ne peut pas décomposer correctement le pas; alors on esquisse juste quelque chose, on «glisse», bref, on doit faire des «xingil». Cela transforme complètement le caractère de la danse qui devient agitée. Ceci dit, à Saint Jean-Pied-de-Port, par exemple, on donnait les mêmes mutxiko qu'en Soule, mais

ils n'avaient pas la gavotte ni la danse du verre, pour prendre un exemple. Il a pu se faire très vite une idée des danses des manex. Il se souvient avoir expliqué à certains d'entre eux comment ces pas devaient se donner correctement (comme en Soule) et, à sa surprise, beaucoup n'y arrivaient pas. Il n'y avait pas de doute, la grande danse était souletine; c'est auprès des souletins que les manex avaient appris les danses. Peut-être lorsqu'ils étaient soldats ensemble, en France?

C'est lors de l'inauguration du fronton de Tardets, en 1922, qu'il découvrit les danses basques. Un groupe de Pampelune se produisit; pour lui se fut «du jamais vu», un spectacle qu'il ne soupçonnait pas. Il découvrit émerveillé: katxarranka, la série du dantzari dantza avec makil joko, etc. Plus tard il alla à Saint Sébastien pour voir de près ces sortes de danses. Cependant, s'il les pratiqua à l'occasion, il ne les enseigna jamais. Lorsqu'il dirigea le groupe «Biltzarra» (qu'il a fondé), il n'enseigna que les souletines. Et puis, souligne-t-il, en Soule, seuls les hommes dansaient, pas les femmes. Ces dernières savaient bien quelques pas simples (pika, simple...) mais elles n'avaient guère l'occasion de montrer leur talent, si ce n'est entre elles, pour s'amuser.

### A propos de danses basques:

Un danseur ne sourit jamais; il est fier et grave. On ne doit pas percevoir le moindre effort sur son visage; il ne regarde jamais le sol. Souplesse et légèreté le caractérisent; il lui faut de l'aisance dans tout ce qu'il fait.

Il faut qu'il se tienne bien droit, les bras le long du corps; il ne faut pas que ses talons touchent le sol. Ceci dit, le pas peut-être plus ou moins large selon le danseur, son rôle, sa morphologie. Ce dernier point est important; je préférerais, dit-il, un moins bon danseur pourvu que son physique corresponde bien à son rôle.

Le danseur doit être: jeune, léger et aérien.

### A propos de danses hors du Pays Basque:

Hors du Pays Basque il y a beaucoup de rondes, de quadrilles..., des virtuoses avec de beaux costumes qui comptent pour beaucoup. Mais personne ne danse comme les basques, me dit-il. Chez nous le danseur ne sourit jamais, il n'y a pas de femme, de couples... Ailleurs les danses représentent un usage, racontent une histoire; pas chez nous. Quand on

me demandait ce que voulait dire une danse de chez nous, j'inventais!

Notre danse basque est originale. Elle nécessite de l'agilité. Les autres n'ont pas besoin de cela pour leurs rondes, etc. Les russes ont un peu notre genre, dit-il, dans leurs ballets on voit des sauts, des danses individuelles et de l'exhibition.

Les basques n'ont jamais changé quoique ce soit à leurs danses. Nos grand-parents faisaient comme nous, et même mieux car ils étaient beaucoup plus sabants.

Nos pas sont des pas classiques, comme on en voit dans les ballets. Certains ne peuvent pas les donner, à moins d'être déjà danseur. Il nous faut une grande perfection dans le détail: position du pied, etc.

Hors du Pays Basque on voit surtout du spectacle. Nous, nous avons des pas de tradition et une danse qui s'intériorise au détriment du spectacle. On cherche à faire une perfection.

### VIII. — REMARQUE SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Il y avait peu de xirülari en Soule avant 1914. On apprenait à danser en chantant; on chantait tout, y compris les chibandre. L'apprentissage du xirüla était très difficile; il fallait tout apprendre d'oreille et suivre les danses; musique et pas doivent être parfaitement coordonnés. Le danseur se chantait lui même la musique en dansant. Bordda et Lechardoat étaient danseurs.

Ttun-ttuna donne une cadence mais, du temps de son père, il y avait des tambours plats (atabal) et allongés. Pour la mascarade il n'a connu que les tambours classiques. Le xirülari accordait les 5 cordes du ttun-ttun à 5 tonalités différentes... et cela pour taper sur les 5 cordes à la fois! On entendait à peine cet instrument, pourtant le xirülari ne s'en séparait jamais (photo n.° 5), même pour le bal. Lorsque les instruments modernes arrivèrent xirüla et ttun-ttun disparurent des bals et n'accompagnèrent que les sauts basques, comme de nos jours.

Vers 1914 il y avait un aveugle, à Laguinge, qui jouait de la clarinette. On allait le chercher pour les bals, quelqu'un donnait le rythme avec un tambour. Il y eut parfois des sortes d'exploits: à ces époques un homme, seul, avec une trompette à piston anima tout le bal à Alos.

On demandait surtout à ces musiciens de donner des airs; on ne cherchait pas à apprécier la justesse de son ton ou ses prouesses. On était moins «exigeant» qu'avec le xirülari.

Le premier accordéon a dû être entendu à Mauléon après la guerre de 1914. Au début les harmonicas étaient des jouets d'enfants; puis arrivèrent de véritables instruments. Un de ses oncles lui en offrit un avec lequel il accompagna un bal chez lui, il avait alors 10 ans.

Après 1914-1918 on vit des orchestres de 7 à 8 musiciens; ils jouaient les sauts basques avec leur musique.

## SECONDE PARTIE

### CONSIDERATIONS GENERALES SUR L'ART TRADITIONNEL BASQUE

Je n'analyserai pas ici ce témoignage d'une façon complète; j'ai souligné çà et là, avec la complicité de mon témoin, des aspects qui me paraissent suffisamment importants. Je voudrais toutefois préciser des éléments d'un «cadre» (au sens où l'entend Van Gennepe) où prend place l'art populaire de mon pays (ce qui se passe ailleurs n'est pas l'objet de mes recherches). Trois mots sont à préciser avant toute chose:

— **«populaire»**: en accord avec Van Gennepe, ce mot «veut seulement dire qui a cours dans le peuple», avec cette nuance que le peuple est le peuple basque dans le texte qui suit; c'est à dire un ensemble cohérent porteur d'une culture spécifique et qui a une histoire. Cette définition est commode mais trop vague (car elle ne précise ni le temps ni l'espace).

— **«art»**: s'applique à toute forme de création; l'art c'est la vie. «L'art apparaît alors comme un langage, dont la définition se précise et écarte les équivoques où elle risquerait de s'égarer: un langage ne doit pas seulement être porteur d'une communication; il doit, pour s'accomplir, être capable de tirer des moyens dont il use, une harmonie et une beauté» (R. Huyghe, 1958). En tant que langage l'art implique une participation active de la part du créateur et de celui qui reçoit l'oeuvre. Il n'existe pas de création à «l'état pur»; une oeuvre se vit.

— une **culture** est un milieu qui échange, elle signifie le peuple qui l'élabore; elle le gui-

de dans les actes de sa vie, le conforte, l'opprime, etc. Une culture est un ensemble cohérent qui permet d'agir sur le monde. Un peuple porteur d'une culture doit réguler les échanges, contrôler leur intensité et leur amplitude, sous peine de porter gravement atteinte à cette culture.

Enfin, le problème de savoir si tel ou tel rite, telle ou telle pratique, est propre au Pays Basque, ou non, ne m'intéresse pas. La culture est de la dimension du vécu; la collecte de traits «originaux», ou non, relève de la classification qui est une vision réductrice et souvent péjorative des faits (la classification réduit le monde à la vision de l'homme).

#### a) Caractéristiques générales:

1.— Tout le monde sait danser, plus ou moins bien, mais le savoir est partagé. N'importe qui peut apprécier la valeur d'une prestation (il n'y a pas de critique d'art pour assister les gens, faire et défaire les modes). Le milieu populaire est impliqué dans la création.

2.— Le créateur est reconnu comme tel et apprécié: 1) on va prendre des cours auprès de lui; 2) lors de la visite dans une ferme souletine, la première chose que fit le maître de maison fut de m'indiquer, discrètement, l'un de ces fils en me disant que c'était l'un des meilleurs danseurs de la vallée.

3.— Les sauts ne se donnent pas en n'importe quelle occasion. Le danseur devra alors convaincre avant de surprendre ou de distraire.

Le pays attend la danse, carnaval lui fournit l'occasion. Avec la mascarade le pays célèbre cycliquement des valeurs reconnues par tous. Avec l'art (la danse, etc.) est réaffirmée la cohésion et la cohérence de la culture, et ce au plus haut niveau. Le milieu traditionnel est un organisme vivant qui se régénère cycliquement (mascarade, pastorale, pelote, fêtes diverses...) à travers des valeurs reconnues par la majorité.

4.— Les sabants sont les gardiens de la tradition la plus pure; le milieu populaire s'en remet à eux (enseignement), en même temps il donne sens et valeur à leurs prestations:

— l'expérience montre que ce sont des individus donnés qui modèlent la création. Prenons deux exemples, en Soule: 1) pour la danse voir les travaux de Guilcher (1970); 2) pour la pastorale, Etxahun a assuré le passage de la forme «archaïque» à la forme «contemporaine», il

été suivi en cela par d'autres créateurs (forte réduction de la durée du spectacle, nouveauté et «basquisation» des thèmes traités, femmes acteurs, etc. — voir de Alaiza, 1979; Lauburu, 1985—). Avec Van Gennep on peut voir dans le peuple le milieu privilégié pour la transmission et la propagation des créations initiées au niveau le plus haut. On retrouve cette donnée dans l'art funéraire (Duvert, 1981 b).

— comme les créateurs, le milieu populaire évolue; ce n'est pas un milieu fermé. Le personnage raffiné de la cantinière remplace la vulgaire buhamesa et ce, dans l'espace d'une génération. Des situations analogues se retrouvent dans l'art funéraire tout au long des XVI-XVII-XVIII et XIXèmes siècles (en deçà on ne peut rien dire, le matériel n'étant pas daté).

5.— Une création s'inscrit à l'évidence dans un temps. La mascarade donnée du temps du père de mon témoin n'est plus celle que lui a vécue (barricades changent de valeur, des pas sont perdus, cantinière introduite), ni celle que nous vivons.

La création s'inscrit aussi dans un espace: à Mauléon on ne dansait pas exactement comme en Haute-Soule (position des pieds, etc.). Les particularités régionales se retrouvent à tout niveau de la création: dans l'art funéraire (Duvert, 1981 b, 1984, 1985); dans l'architecture (Duvert 1983): M. Urruty construisait des maisons en Amikuze seulement, et dans le style du pays, «le goût était unanime à ce propos» (p. 59).

Nous sommes ici au cœur du fait dialectal (Allières, 1977, p. 100). C'est à la source même de ce fait dialectal que l'oeuvre prend forme (niveaux 1 et 2, Fig. 2). En d'autres termes, ce que l'on appelle communément «l'art basque», constitue un cadre artificiel et inadéquat pour nos travaux. Ce cadre est fait de clichés établis sur des observations rapides et fragmentaires, où l'élément pittoresque et spectaculaire est systématiquement privilégié. C'est un concept de syndicat d'initiative. La création traditionnelle basque est faite de particularismes qui s'articulent autour d'une vision cohérente du monde: vision partagée par la majorité du peuple, qui s'enracine dans une histoire, et qui se déploie en fonction de repères dynamiques.

#### b) Espace centré et hiérarchisé:

C'est dans un tel espace que se déploie la création, d'un territoire central, vers le monde extérieur (Fig. 3). L'espace de la création, que

nous allons détailler (Fig. 3) est calqué sur le cadre de vie du créateur (voir Fig. 2); la corrélation est nette. Espace de création et cadre de vie sont structurés de la même façon en plusieurs niveaux qui se déploient vers le monde extérieur.

1. — Karrika (le village): 1) on y prend la décision de monter la mascarade; 2) on y sélectionne les meilleurs danseurs; 3) on répartit les rôles, on structure la démarche créatrice; 4) les jeunes assurent le relais des anciens.

2. — Village de la vallée où la mascarade se produit: 1) elle doit convaincre par la qualité de sa prestation; 2) elle doit assurer la renommée de son village; 3) elle évacue des conflits à travers les «duels» aux barricades (qui deviennent des obstacles à conquérir); 4) elle doit montrer qu'un danseur «en uniforme» se doit de vaincre un «civil» (Dans le temps où elle agit cette oeuvre a plusieurs lectures).

3. — C'est Lerdo à Tardets; ici se produisent simultanément les mascarades des 2 vallées. C'est un autre niveau, où le groupe devient celui de la vallée dont il est originaire (mon témoin prend des cours avec son père et chez le menuisier d'un autre village de la même vallée).

4. — C'est un niveau de forte sélection: ici, le concours de sauts de Tardets; on peut aussi y placer les primaka. C'est la perfection qui est avant tout récompensée (un jeune küküllero y est préféré à des danseurs chevronnés). A ce niveau on désigne les meilleurs à toute la collectivité.

5. — On franchit un autre niveau, c'est Mauléon. Haute-Soule et Basse-Soule sont confrontées. Une mascarade de Basa-Bürria ne danse pas comme une mascarade de Pettarra.

6. — C'est le monde manex. La mascarade n'est plus chez elle, elle devient un groupe de xiberutar donnant des danses de chez eux et les comparant à ce qui se donne chez les manex.

7. — C'est l'étranger où le danseur souletin devient un danseur «basque»; il vient d'un pays où l'on parle «le basque», où l'on fait de la contrebande, etc. C'est un milieu où les clichés jouent à fond et où le danseur est sans repère. Il est livré à lui même.

Nous venons de voir ici le point de vue du danseur, mais l'art est un langage, il implique autant le danseur et le groupe, que les specta-

teurs. Si la mascarade se déplace, les gens se déplacent aussi pour la voir. Il n'existe pas de mascarade «à l'état pur». Il nous faut voir le point de vue du spectateur et compléter ainsi notre approche de l'oeuvre. Cette vision à son tour évolue selon le niveau considéré.

1. — Au village les gens voient évoluer leurs danseurs; ils sont de chez eux, ils les connaissent parfaitement. En outre ces danseurs vont «les représenter» dans le «monde extérieur».

2. — Dans les villages de la vallée, on voit évoluer des danseurs venant d'un autre village. On les jugera, on les mettra à l'épreuve (la mascarade est constituée «d'étrangers» qui perturbent la vie du village et qui font le spectacle; éprouver une mascarade c'est aussi régler des conflits sociaux). On terminera par une fête: **et pour carnaval et pour la danse.**

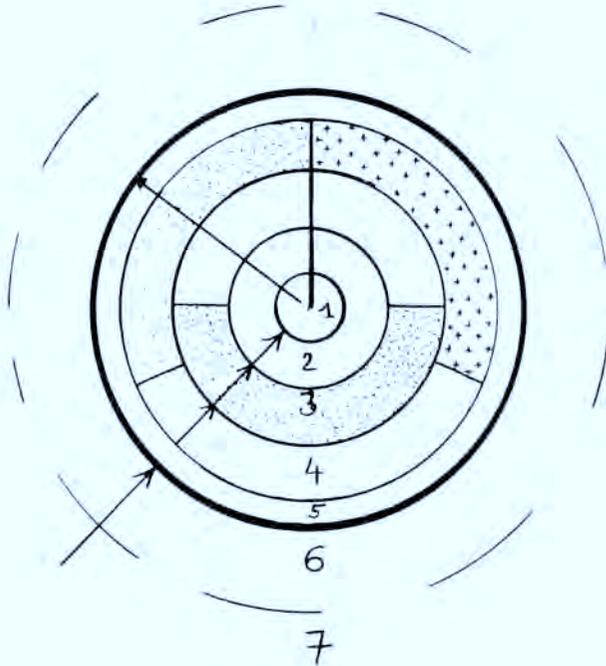
3. — A Tardets on peut juger une mascarade d'une vallée par rapport à une autre d'une autre vallée.

4. — Le concours de danse, comme primaka, donne l'occasion au danseur de montrer au public le plus averti (et au jury), le degré de perfection qu'il peut atteindre. Dans cet étape il engage aussi la responsabilité des maîtres qui l'ont formé; il peut aussi donner la mesure de la distance qui sépare sa personnalité de celle des sabants qui lui ont transmis la tradition.

5. — A Mauléon le public voit, non seulement plusieurs mascarades, mais des styles de danse différents (Basa-Bürria-Pettarra).

6. — Dans le sixième niveau le sens des danses varie radicalement. Le danseur vient en pays manex et ces derniers sont à même de comparer la danse des «souletins» (alors que chez lui le danseur n'est pas «souletin», mais de tel ou tel village ou vallée, etc.) à la danse qu'ils pratiquent chez eux. C'est le seul niveau où le danseur pouvait parler de «danse basque», chez arrotzak (ces étrangers qui parlent basque).

7. — C'est le domaine où le public est le moins averti et où la danse n'est qu'un spectacle. C'est le domaine de l'exhibition et des marchands de spectacle; c'est le divertissement pour touriste. C'est le domaine du laxisme: ici nous avons tous en mémoire ces groupes labourdins (ou autres) qui ne savent pas débiter un spectacle sans exécuter (au sens premier du terme) des souletines, des biscayennes, etc.



**Fig. 3:** l'activité du danseur s'exprime dans des temps différents: mascarade, fête, pastorale, primaka et concours... Le diagramme montre que l'espace centré est un espace dansé (il ne prend pas en compte le facteur temps). Ce diagramme comprend plusieurs niveaux au sein desquels la création évolue.

1) c'est le village où la mascarade prend forme; 2) c'est un village de la vallée où se produit la mascarade; 3) c'est Tardets où se confrontent les mascarades des deux vallées; 4) c'est Mauléon où évoluent des mascarades de Haute et Basse-Soule; 5) c'est le niveau des primaka et concours; 6) on quitte la Soule, on est en pays manech où l'on pratique également des danses basques; 7) c'est le monde extérieur qui voit évoluer des danseurs «basques».

La ligne verticale traduit les épreuves ou sélections dans les niveaux successifs. Tout se passe comme si cet espace, jalonné et différencié, constituait en fait un parcours destiné à aider le danseur dans sa quête de perfection. Cet espace peut se concevoir comme une sorte de conservatoire où se forment et évoluent les meilleurs d'entre les danseurs. Cet «espace dansé» est un lieu de création intense où le futur sabant peut imposer son art et sa personnalité. Le temps de l'oeuvre est indissociable de l'espace.

Durant sa vie le danseur sabant atteindra la consécration dans le niveau 5, après avoir parcouru les autres niveaux. Cet espace structuré joue aussi le rôle de système régulateur: les influences extérieures pourront de se faire sentir à plusieurs niveaux de qualité différente (on connaît des «points» qui portent les noms de danseurs; la cantinière est introduite dans toute la province, à Licq on donnait Lapurtar mutxak, à Alçay moineñak, etc.). Ce type d'espace permet donc de réguler l'intensité et l'amplitude des échanges avec le monde extérieur.

C'est dans ce domaine que bien des groupes «folkloriques» viennent chercher une satisfaction auprès de la critique d'art et en font part, en bonne place, dans leurs programmes. Ce monde extérieur que sait-il de la danse **basque**? (pour qui danse le groupe folklorique? etc... terrain brûlant).

En se décentrant la danse perd sans cesse sa fonction première (son sens); elle se dilue de plus en plus. C'est en définissant, dans l'espace de type 7, l'architecture dite basque, dans les années 1900, que l'on a fait n'importe quoi. En agissant de même avec le meuble on a fait un meuble dit basque, qui est lui aussi, n'importe quoi, etc.

En revanche, en recentrant la création, la tradition peut se redéployer, à condition toutefois que l'on puisse disposer de sabants dignes de ce nom (voir ce qui se fait en Labourd, par exemple, Lauburu, 1979).

Ce travail fait apparaître un espace centré: cadre de vie immédiat de l'homme, cadre de création. Il est curieux de remarquer que le passage d'un niveau à un autre niveau (Fig. 3: niveaux 1 à 5) ne s'opère pas par la répétition monotone de la même création car le sens de cette dernière évolue sans cesse. Le parcours de la vie de danseur est jalonné de ces sortes d'épreuves: barricades, concours..., dans sa «vieillesse» il aura encore l'occasion de se mesurer avec les jeunes, ou de montrer son talent mais dans les niveaux 1 et 2 uniquement. On peut se demander si ces suites «d'épreuves», qui se déroulent sur des parcours jalonnés dans le temps et dans l'espace, ne sont pas en fait autant d'étapes destinées à aider le danseur dans sa quête de perfection. «L'espace dansé» serait alors structuré, ritualisé, pour accompagner l'homme vers un absolu. Mon témoin dit bien: «Quand on me demandait ce que voulait dire une danse basque, j'inventais» (par contre les «spécialistes» peuvent nous renseigner sur le sens et l'origine probable de certaines danses) et le témoin dit aussi que la danse basque: «s'intériorise au détriment du spectacle. **On cherche à faire une perfection**».

Je voudrais souligner pour finir un dernier point. Après avoir, dans sa jeunesse, parcouru (le plus souvent cycliquement, c'est à dire dans le temps: mascarades, pastorales, fêtes) cette suite d'espaces dansés, le bon danseur (à plus forte raison le sabant) se replie dans les espaces 1 et 2. Là, il aura de nombreuses occasions de se mesurer aux jeunes, de faire des

exploits et de s'affirmer comme enseignant. Les centres 1 et 2, dans ce système là (XIX<sup>ème</sup> siècle, et avant?), sont les lieux où la création prend forme et à partir desquels elle se déploie.

### c) Remarques finales:

Dans le témoignage recueilli nous voyons comment un type de création est intégré dans un espace vécu, immédiatement perceptible. Cette création n'est pas laissée au «hasard».

De nos jours un cadre de vie analogue n'existe plus chez nous. L'espace est éclaté, ses repères anéantis. L'art traditionnel est à la dérive dans les musées, les magasins d'antiquaire, les collections, chez les amateurs de «folklore» (et ce qualificatif lui-même est inégalement vécu)... Il nous faut définir de nouveaux espaces pour déployer notre création; il nous faut hiérarchiser ces espaces. Cette tâche me paraît essentielle; il en va la survie et du développement de notre culture.

## TROISIEME PARTIE

### L'ART FUNERAIRE BASQUE

Les deux premières parties de ce travail nous ont permis de voir combien une création est tributaire de l'espace; on pourrait trouver facilement d'autres exemples (dialectes de l'euskara, des chansons, des formes d'habitat...). L'art funéraire s'inscrit dans un tel cadre, au moins jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle (au XX<sup>ème</sup> siècle, par exemple, des croix bas-navarraises pénètrent en Labourd, jusqu'à Larressore; ce même type de grande croix en grès envahit tous les pays de la Basse-Navarre, etc.). Pour illustrer cette «dialectisation» de l'art funéraire je resterai en Soule et, plus précisément en Basa-bürü, près d'ibar esküiñ.

#### 1. Données sur l'art funéraire en Haute-Soule:

Pour un étranger placé dans l'espace n.º 7 (le monde extérieur au Pays Basque) toutes les oeuvres présentées (Fig. 1 à 17) sont «basques», parce qu'elles proviennent du Pays Basque. Pour l'étranger ce monde n'est pas le sien; il verra, dans ces oeuvres, des stèles discoïdales «comme il y en a ailleurs» ou avec des motifs «empruntés», etc. Il risque d'en donner une lecture qui fait référence à sa propre culture, mais certainement pas au monde basque.

Au niveau 6, le manex verra des oeuvres qui ne sont pas de chez lui; qui ne sont pas conformes à ce qu'il voit: 1) beaucoup de ces oeuvres ont un relief qui n'est pas ce champ-levé sec, à «l'emporte-pièce», comme en Labourd et Basse-Navarre; 2) de nombreuses stèles sont de petite taille, épaisses, avec un socle droit ou qui s'amincit vers le sol (indice de forme: < Duvert, 1981a), elles ont parfois des excroissances hémisphériques sur la tranche du disque (Fig. 3, 9); 3) leur décor est souvent étrange (le thème de la Fig. 1 et son traitement sont propres à Basa-Bürria et plus particulièrement à ibar esküiñ), le monogramme I.H.S. est particulièrement rare (sauf exception, comme Sainte Engrâce). Je ne pense pas qu'il existe, en iparralde au moins, de discoïdale basque identique aux 17 présentées ici (sauf Fig. 2, à droite et, dans une moindre mesure, Fig. 3).

Au niveau 5, en Soule, ces oeuvres se démarquent de celles de Pettarra qui a ses types de discoïdales, traités le plus souvent dans «un esprit manex», avec un champ-levé modéré et net (Colas en donne plusieurs: n.º 1070, 1000, etc.).

Dans la suite de ce travail nous allons nous placer dans le niveau 3 (tel qu'il est défini dans la Fig. 3) afin d'examiner quelques oeuvres propres au monde de Basa-bürria. Je vais étudier plus précisément 2 ensembles à cause de l'intérêt qu'ils présentent dans le cadre de ce travail (j'aurais pu prendre d'autres exemples encore). Dans cette première partie je ne prends en compte que le facteur espace, je ne peux pas faire autrement, les stèles souletines (comme les labourdines) sont rarement datées. Le facteur temps sera pris en compte dans une seconde partie où nous nous situerons en Basse-Navarre.

#### 2. Discoïdale et espace:

##### a) Premier ensemble (Fig. 5 à 8)

Ces oeuvres se trouvent actuellement dans les villages de: Licq, Alos, Abense de haut, une variante se trouve à Sunhar.

Ces oeuvres se répartissent de part et d'autre de la ligne de crête délimitant les deux vallées droite et gauche; à l'heure actuelle elles n'apparaissent pas propres à une vallée (sont-elles toujours dans leur lieu d'origine?). Elles sont uniques non seulement dans tout Euskadi mais encore dans toute l'aire pyrénéenne nord. On n'en trouve pas d'équivalentes (ou

de comparables), dans l'état actuel des connaissances, au Portugal et en Europe septentrionale.

Etant donné l'étrangeté de ces oeuvres et leur stricte localisation on pourrait penser qu'il s'agit d'un modèle importé, tout à fait étranger à l'art «basque». Il n'en n'est rien. Par toute une série de caractères ces oeuvres se rattachent à l'art des vallées souletines. La discoïdale n.º 8, qui est très usée, montre plus sa structure qu'elle ne met en scène une représentation quelconque (sur le sens possible de ces représentations, on consultera l'interprétation que propose Colas; c'est une lecture vue du niveau 7), elle aide à comprendre en partie l'enracinement de ce groupe d'oeuvres dans l'art de Basa-bürria (mais comme la stèle de Sunhar (colas, n.º 974) elle semble un peu démarquée du groupe constitué par les stèles des Fig. 5 à 7).

— comparer les deux secteurs de gauche (Fig. 8) et Fig. 2, à droite.

— les cercles ou demi-sphères (car le relief de ces oeuvres dépasse 1.5 cm par endroit, c'est tout à fait exceptionnel dans notre art funéraire) sont des éléments classiques du vocabulaire iconographique basque.

— comparer la position de la croix dans le même secteur: Fig. 6 et 9 (à droite).

— certaines représentations apparaissent «collées» à la bordure, de là elles se détachent et se dirigent vers le centre du disque: en particulier Fig. 7 et Fig. 2, 10, 11.

— périphérie de la croix soulignée par de profondes gravures (comparer avec la Fig. 3).

— La forme de certains «personnages» est étrange. En particulier «celui qui figure» en bas à gauche (Fig. 7, à droite) n'est pas sans rappeler la fleur de lys stylisée Fig. 10 (secteurs supérieurs). D'autres «personnages» sont très proches sur le plan esthétique, de représentations de la Fig. 11 (dans les 2 secteurs diamétralement opposés, en haut à gauche et en bas à droite).

— ce type de bordure rayonnante se retrouve, avec quelque variante à Cihigue, et ailleurs dans les vallées.

Ces oeuvres étranges s'intègrent bien dans Basa-bürria. Nous ignorons tout de l'origine de cet ensemble d'oeuvres mais son étude, dans

son contexte naturel, suggère deux types d'histoire:

1. — Dans cet endroit, un maître (ou une famille de maîtres) a fait évoluer vers des représentations de «type naturaliste», des répertoires ou des systèmes de représentations fondamentalement «non naturalistes».

2. — Inversement, nous voyons ici un thème étranger au monde basque qui est en train d'être basquisé (comme: la cantinière de la mascarade, des figures de quadrille, etc.).

Peut-être assiste-t-on ici à une sorte de «fait naissant», dans le sens donné par Van Genep? Quoiqu'il en soit c'est en replaçant ces oeuvres dans le dialecte de la stèle des vallées de Basa-bürria que l'on approche de plus près leur réalité basque.

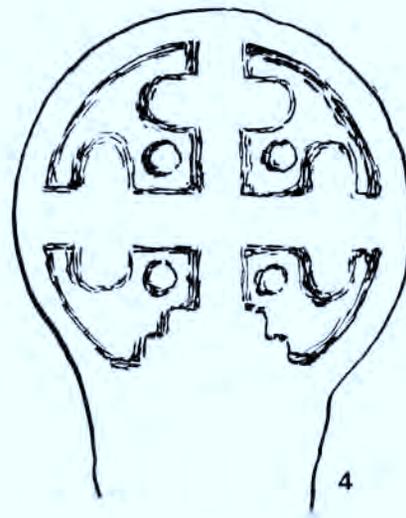
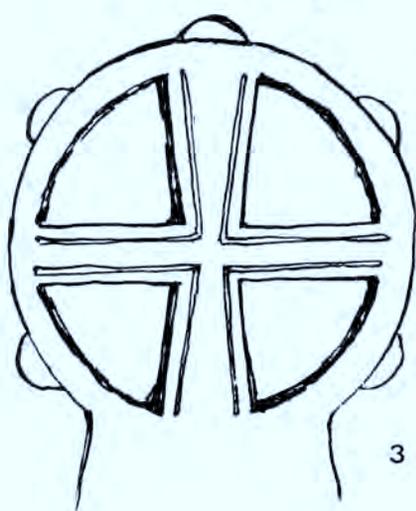
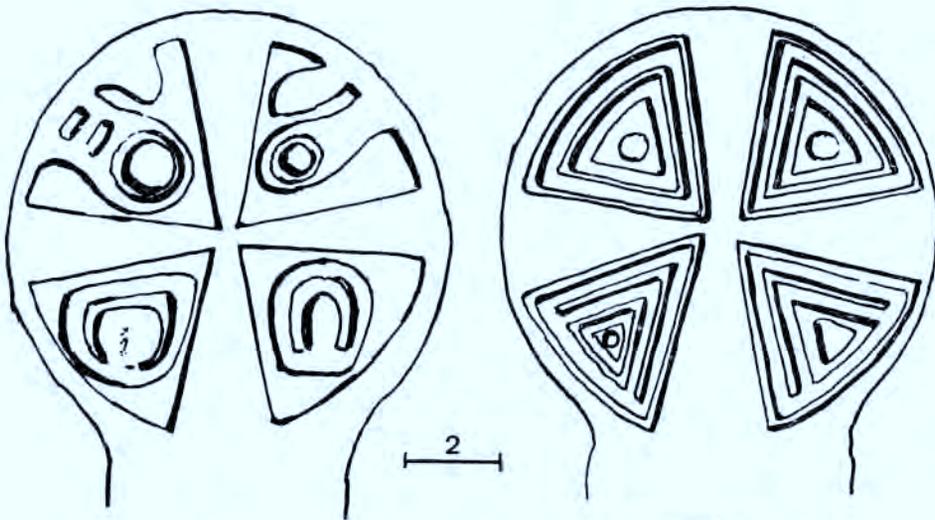
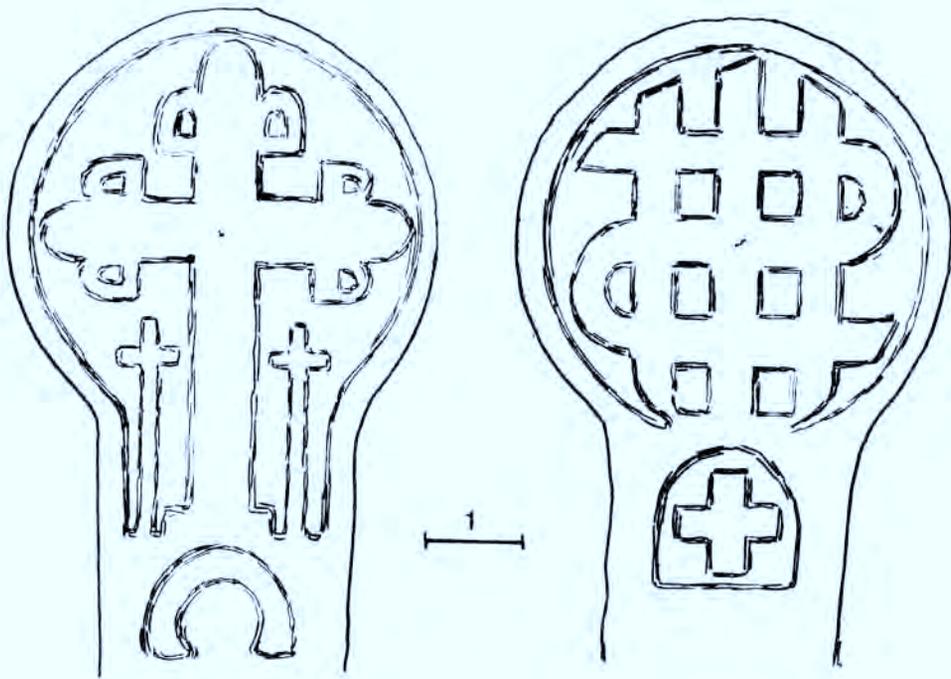
Cette analyse suggère qu'il peut y avoir des évolutions internes, dans des zones dialectales réduites. Si l'on veut vérifier ce point particulier il faut trouver des exemples plus simples et plus nets. Ce sera le cas avec les oeuvres du second ensemble.

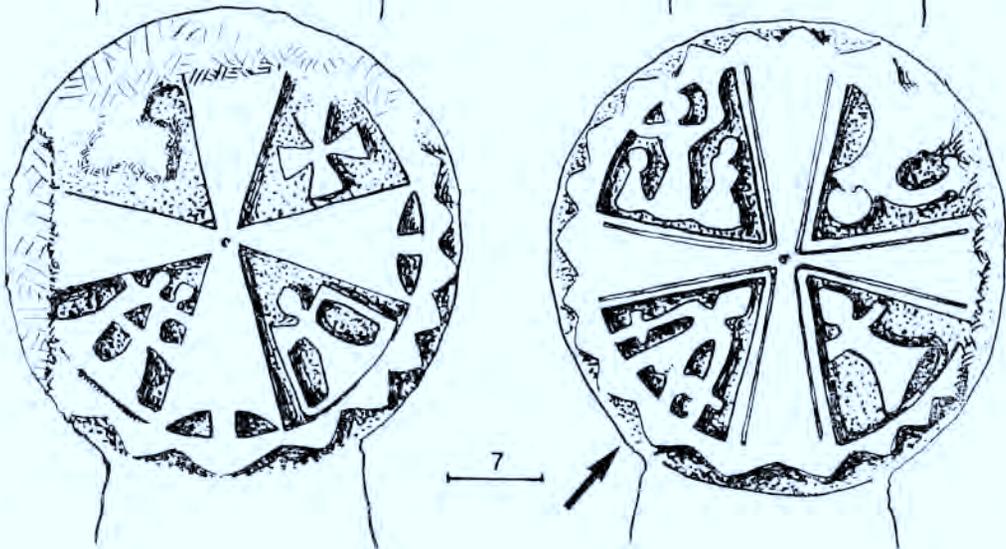
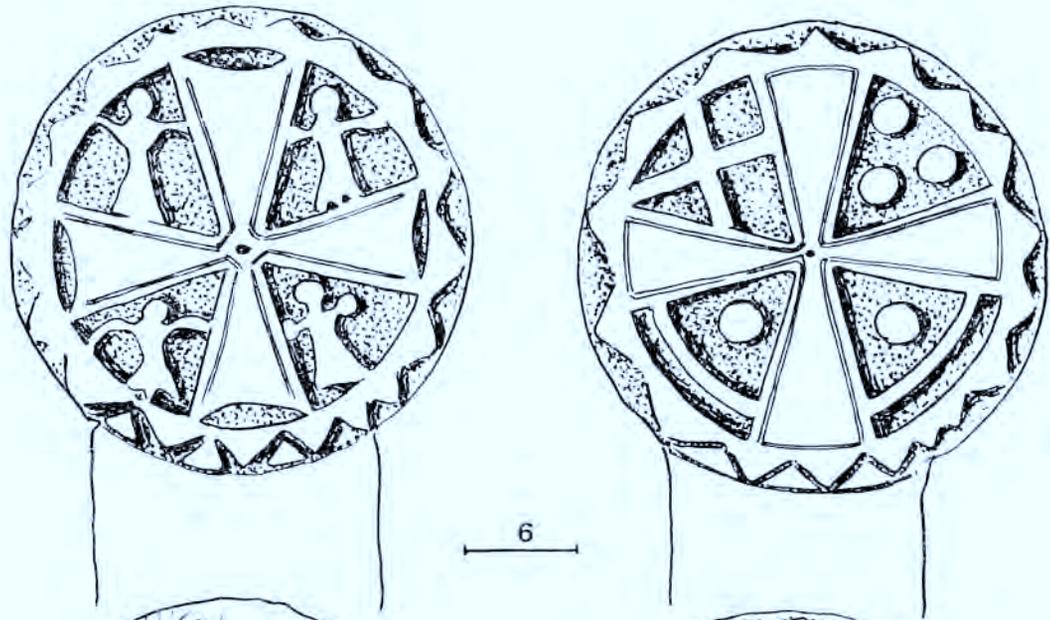
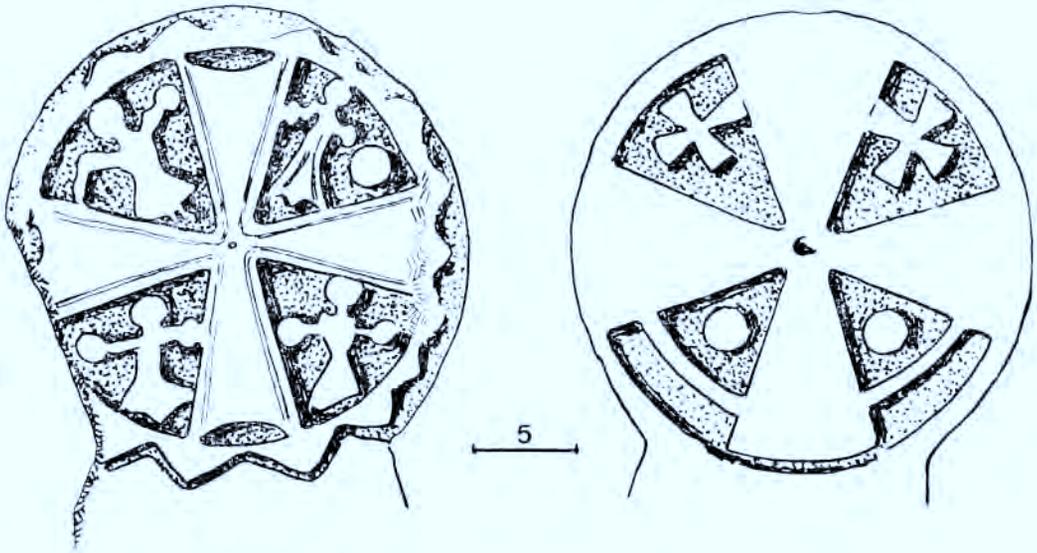
#### *b) Deuxième ensemble (Fig. 12 à 17)*

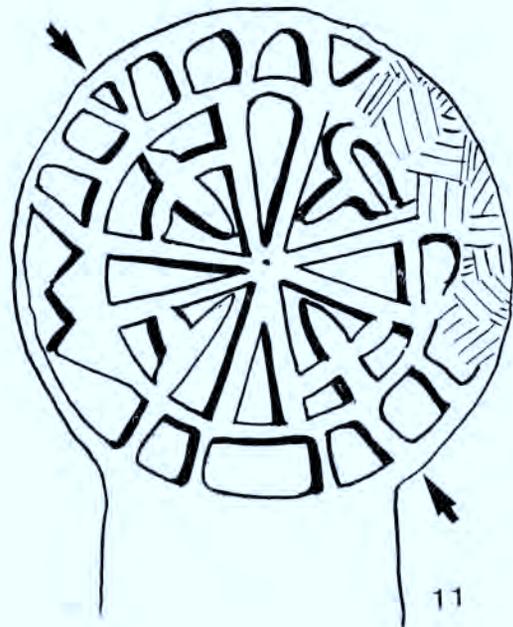
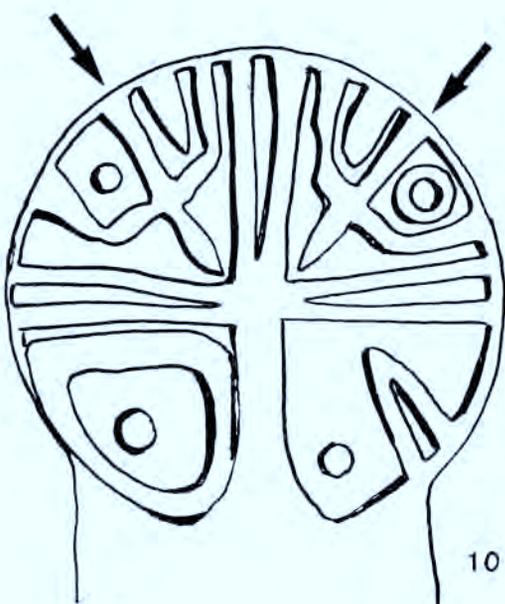
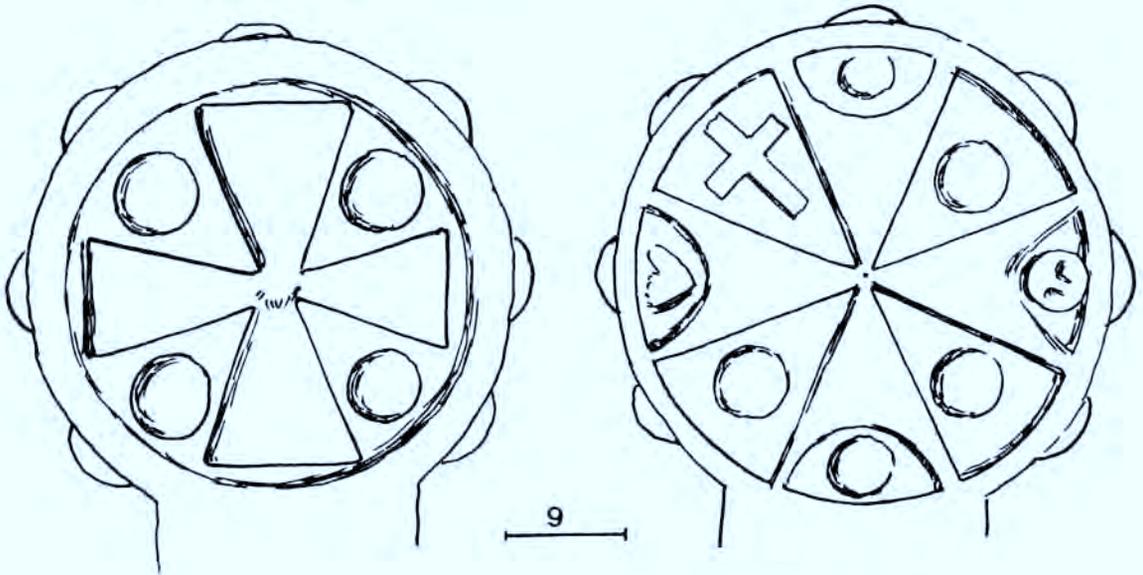
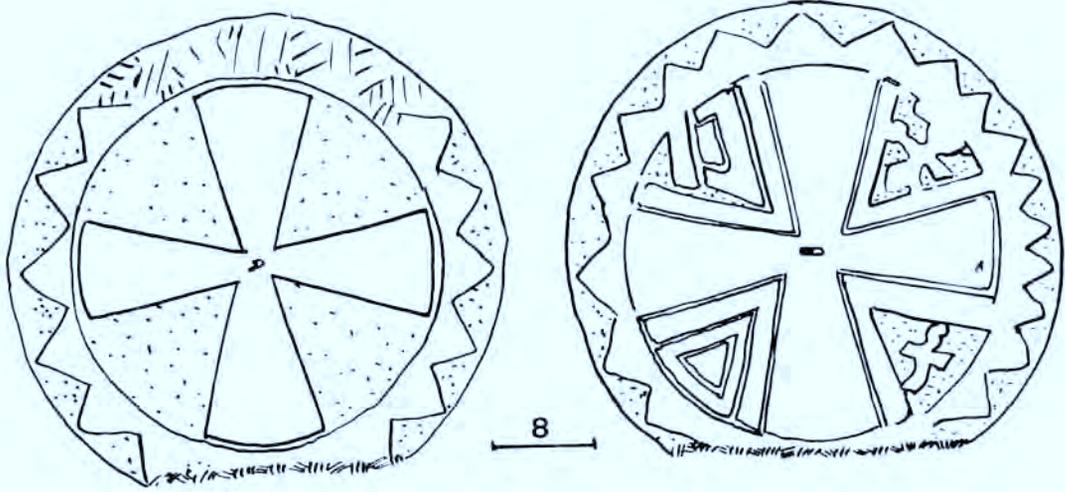
Ces oeuvres se trouvent dans le même espace: Lichans, Arhan, Alçabehety. A nouveau ces oeuvres sont absolument originales, je n'en connais aucune de comparable dans les provinces d'Ipparalde.

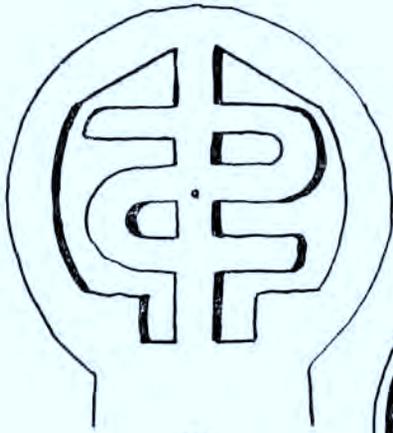
Dans un travail antérieur j'ai déjà montré comment elles s'intègrent dans l'art funéraire basque, en dépit de leur étrangeté (Duvert, 1981 b, p. 431-432). Il est probable, en effet, que cette représentation dérive du monogramme I.H.S., avec l'axe vertical surmonté de la croix. Ayant quelque idée sur le point de départ de ce type d'oeuvre (ce qui n'était pas le cas précédemment) on peut résumer ainsi son histoire: la lettre S, seule conservée, se place sur l'axe vertical pour s'en détacher progressivement (Fig. 16) et donner naissance à l'étrange oeuvre de Lichans (Fig. 14) qui conserve le souvenir de la croix. Cette dernière oeuvre ne peut se comprendre en elle-même. Elle s'intègre dans un ensemble, dynamique, localisé dans l'espace. Le scénario que je présente (Fig. 17 → Fig. 14) ne représente qu'une possibilité pour laquelle je n'ai aucune preuve.

L'oeuvre Fig. 14 est le produit d'un dialecte au même titre que les oeuvres de l'ensemble précédent (ces oeuvres constituent un ensemble

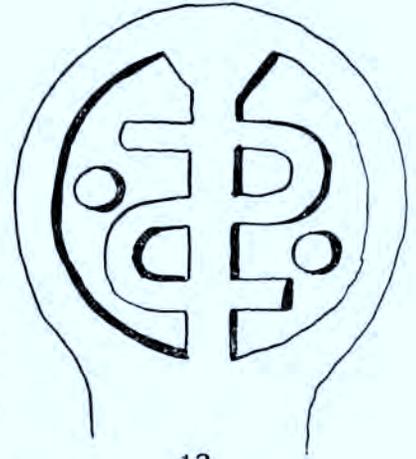




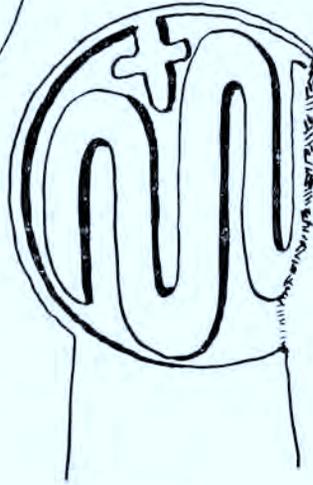




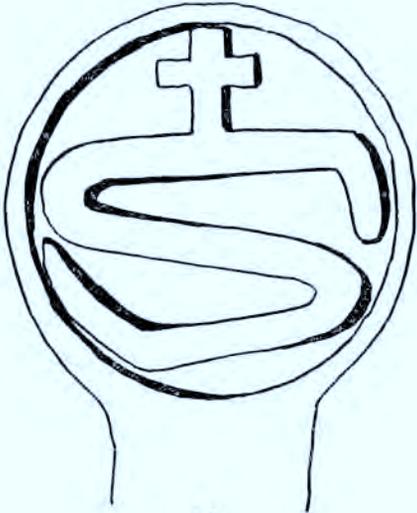
12



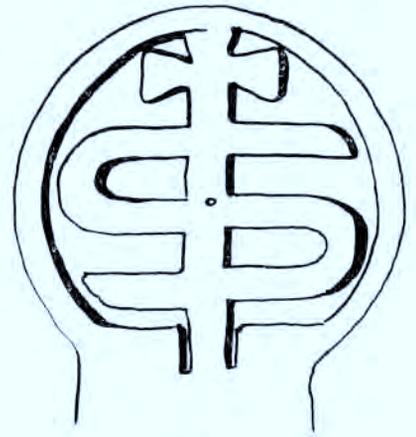
13



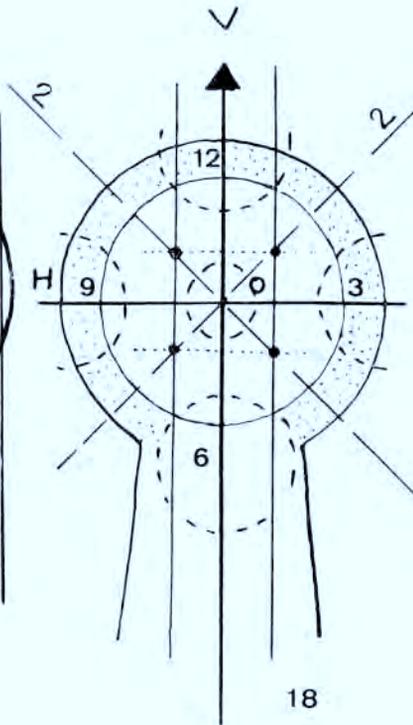
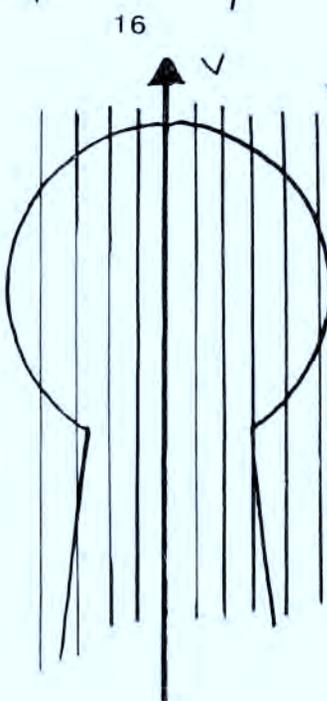
14



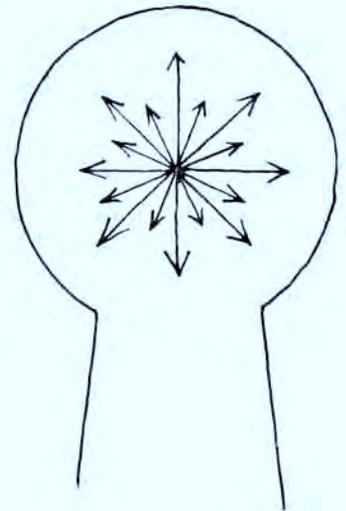
16



17



18



ble **cohérent**). Dans cette optique que penser de l'interprétation que donne Colas de sa discoïdale n.° 345?

S'il y a évolution des oeuvres, cette dernière est-elle laissée au hasard (ce qui est une façon de parler: qu'est ce que le «hasard»?), ou s'opère-t-elle selon des lois, des principes?

### c) Cohérence de l'art funéraire basque

Dans un travail antérieur (Duvert, 1976) j'ai présenté une théorie permettant de comprendre la structure et l'histoire de stèles discoïdales basques des XVIème au XVIIIème siècles. Il semble bien que cette théorie rende compte de la spécificité des stèles basques qui forment ainsi un ensemble dont la cohérence est absolument unique en Europe (des stèles nord pyrénéennes, disséminées le long de la chaîne se comprennent également dans le cadre de cette théorie). Certains principes sont présentés Fig. 18 (voir également Duvert, 1981 b, 1984):

— l'axe V, vertical, sert de référence; il articule de nombreuses oeuvres et guide des évolutions (Fig. 1, à gauche; Fig. 10; Fig. 12 à 17).

— les axes principaux (V et H) et les axes secondaires (2); les régions, la bordure; les domaines du disque et du socle; la base de quatre:

— l'axe H et les 2 régions équivalentes qu'il porte, de même que la bordure n'ont guère retenu l'attention des maîtres ici, contrairement à ce qui se passait, par exemple, dans la vallée de la Nive.

— la base de quatre sert à articuler les monogrammes (Fig. 1, à droite et Duvert, 1981 b); elle s'exprime aussi par 4 structures équivalentes (Fig. 2, à droite; Fig. 4 et 9, à gauche).

— l'axe V est nettement polarisé et porte des régions de valeur bien définies. La région sommitale, ou 12, porte souvent la croix (Fig. 16, 17). Fig. 12, dans cette région l'axe V forme, avec la bordure, un angle. La région centrale ne reçoit pas de traitement spécial dans les exemples retenus, mais elle est souvent indiquée par une encoche très nette, même sur les stèles les plus achevées (Fig. 5 à 8). En revanche la région 6 qui s'articule sur le monde du disque et du socle, reçoit, comme c'est le cas général, un traitement particulier: Fig. 1, deux signes particuliers et originaux y prennent place (celui qui figure, comme repousé, sur le

socle, rappelle les thèmes figurant dans 2 secteurs de l'oeuvre Fig. 2, à gauche. Quelle est leur signification? mon témoin me disait que lors d'une danse il cherchait avant tout à faire une perfection... c'est peut-être la seule réponse satisfaisante à donner ici, pour ces oeuvres, à l'époque où elles furent créées); Fig. 4, «escaliers» du calvaire; Fig. 10, seule région où l'axe n'est pas vidé (cléché) et où il s'élargit; Fig. 12, à ce niveau le contour de la bordure varie brusquement (comme il variait en 12, mais d'une toute autre façon); Fig. 17, même remarque, de même sur les Fig. 12 et 13 où cette région se démarque de la région 12.

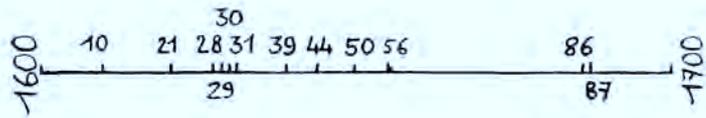
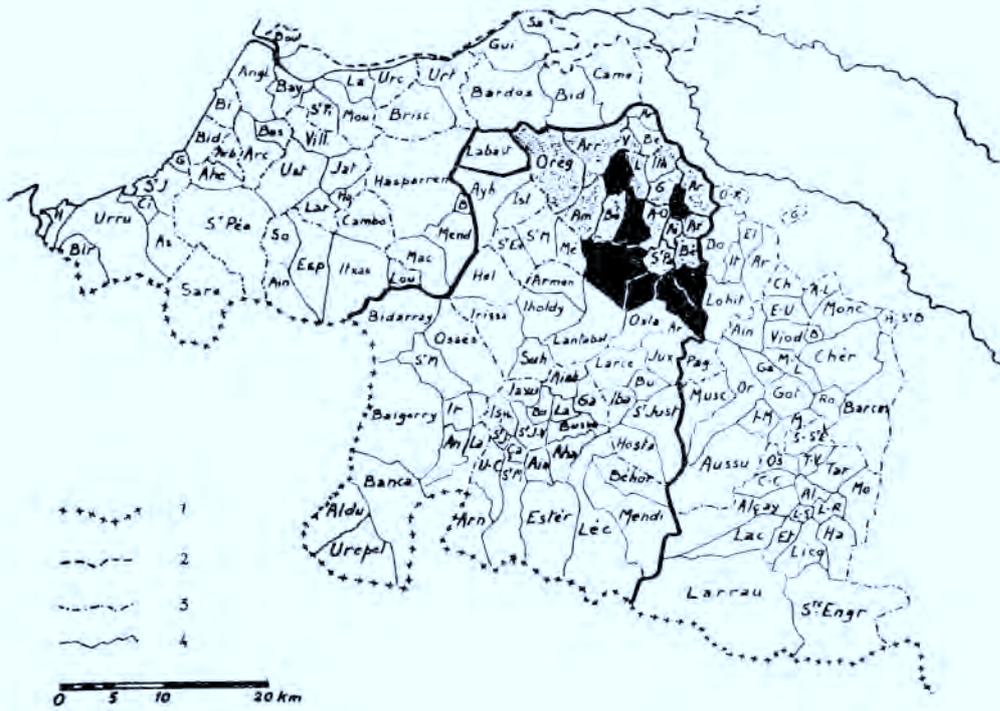
— le rayonnement, issu de la région centrale 0, n'est guère représenté ici (sauf Fig. 11); c'est pourtant une donnée essentielle de la stèle des sept provinces. On remarquera, dans ce travail, que j'ai parlé d'espace centré qui se déploie dans le monde extérieur (Fig. 2, 3 —première, seconde parties—), on en trouve peut-être un équivalent esthétique dans la discoïdale. C'est là un thème trop important pour être traité dans le cadre de ce travail.

En résumé, que l'on soit en Soule ou dans une autre province, le langage de la stèle s'articule en fonction de repères donnés et cohérents. La stèle (et l'art funéraire) est le support d'un langage qui est fait de dialectes. Cette donnée a été illustrée par d'autres travaux (Duvert, 1976, 1981 a, 1981 b, 1984) et montrée par une approche mathématique par Etchezaharreta et Thévenon (1980) dans un remarquable travail, malheureusement unique en son genre.

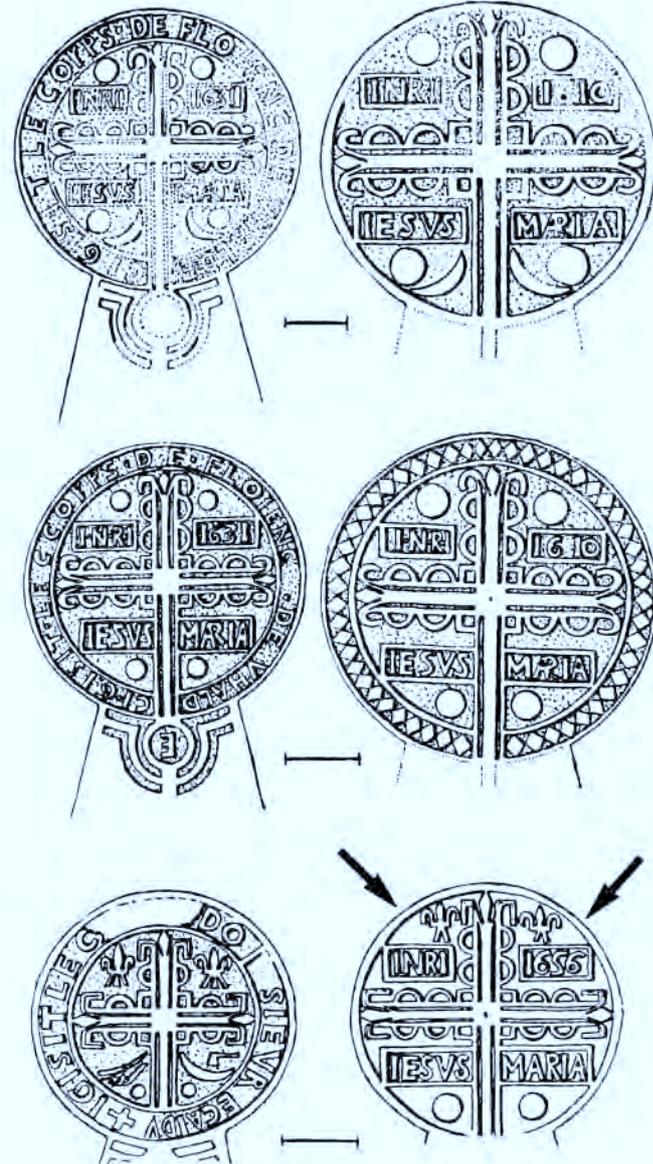
### 3. Discoïdales, espace et temps:

Nous venons d'étudier la répartition de discoïdales non datées et j'ignore à quelles époques elles furent faites. Nous avons vu que ces oeuvres n'ont pas une répartition quelconque et qu'elles s'intègrent dans l'art d'un «pays», la Haute-Soule. Enfin, nous avons vu que ces oeuvres s'inscrivent dans une histoire, dans une tradition; elles sont basques. En revanche nous n'avons pas pu les replacer dans une chronologie (la lecture que j'ai proposée, des Fig. 12 à 17 est purement spéculative).

En l'absence de matériaux datés, de grands problèmes restent sans réponse: 1) dans la mesure où des «thèmes» évoluent (Duvert, 1981 a, 1981 b, 1984, Fig. 12 à 17), peut-on préciser la vitesse de l'évolution d'un thème donné, le caractère continu ou non de cette dernière?; 2) quelle est la durée de vie d'un thème



19





ou d'un type d'oeuvre?; 3) des types de stèles très différents peuvent-ils cohabiter en un lieu et à une époque donnée? etc. Ces trois questions soulèvent le difficile problème de la force créatrice d'une culture, de la part de «l'archaïsme», du poids des traditions et de leur aspect qualitatif. Ces questions fondamentales n'ont jamais reçu de réponses objectives (c'est à dire fondées sur des observations quantifiées). J'ai abordé ce problème à plusieurs reprises (Duvert, 1981 b; au IIIème congrès d'anthropologie de Donostia et dans un autre travail également à paraître), je ne donnerai ici que 2 exemples afin de ne pas allonger exagérément ce travail. Je vais me transporter en Basse-Navarre: 1) il s'y trouve la plus forte concentration en discoïdales datées des 3 provinces nord; 2) l'art y est fortement dialectisé (des discoïdales des XVI-XVIIèmes siècles sont, par exemple, propres à l'Amikuze, d'autres à Garazi, etc.); 3) beaucoup d'ensembles homogènes d'oeuvres sont fortement marqués par des styles donnés qui permettent de les reconnaître aisément. L'échantillonnage offre donc une grande sécurité (datation, localisation, typologie). Nous pouvons alors aborder les problèmes évoqués plus haut.

Il ressort de ces observations:

— il existe des types de discoïdales qui ont des durées de vie limitée: 70 ans pour le type illustré Fig. 19; 17 ans pour celui illustre Fig. 20.

— ces types se répartissent dans des villages particuliers d'un «pays» particulier (ici, l'Amikuze, Fig. 19 et 20).

— des modèles donnés cohabitent avec d'autres (il est difficile d'en préciser le nombre, ainsi que l'importance relative de chacun, sur le plan numérique).

— le rythme de production présente plusieurs modalités: 1) il est étalé dans le temps et discontinu, semble-t-il, Fig. 19: toutes les oeuvres sont produites en une vingtaine d'années (une génération?), Fig. 20. Ces créations se déroulent selon des dynamiques particulières; mais le fait le plus important, à mes yeux, est le suivant: l'art funéraire EST PERIODIQUEMENT REGENERE.

— les zones marginales, à la périphérie d'un «pays» donné, peuvent présenter des types de stèles qui sont de véritables intermédiaires entre l'art de ce pays et celui du pays voisin. C'est le cas du groupe d'oeuvres de la figure

20 (notez le traitement des secteurs supérieurs des oeuvres Fig. 20 et de la dernière discoïdale Fig. 19 —à droite—, réalisée 40 ans environ après les précédentes). Cette donnée constitue une preuve supplémentaire en faveur de la cohérence de notre art (de notre culture); on ne fait pas une stèle n'importe comment (comparer les oeuvres Fig. 19 et 20 et les principes illustrés Fig. 18). Les discoïdales ne sont pas, et ne peuvent être, des surfaces où «s'additionnent» des «symboles», ou des «éléments géométriques». Une stèle est une partie organisée d'un vaste ensemble structuré, celui que constitue notre culture.

Parler de l'art basque sans connaître la culture basque (Colas, Veyrin, Gallop par exemple), c'est parler pour ne rien dire. Mon témoin, le danseur souletin, nous disait: «en Soule tout le monde sait danser; on cherche à faire une perfection; j'ignorais ce que voulait dire une danse basque, quand on m'en demandait le sens, j'inventais...» Une oeuvre se vit depuis les espaces 1 à 5 (Fig. 3), pas depuis l'espace 7.

Ce type d'étude révèle également toute une série de faits, d'interprétation délicate. C'est ainsi qu'il a existé, au moins au XVIIème siècle, un type de discoïdale (qui est un véritable archétype) qui s'étend du Labourd à la Navarre; cet archétype est peu ou faiblement «dialectisé» (sauf dans le bas-adour) (voir par exemple: Duvert, 1981 b, p. 406, photos 13 à 15). Inversement, à la manière de la cantinière dans une mascarade, on voit apparaître subitement dans certains villages, des types de stèles tout à fait étrangers aux productions locales. Ces types sont très rares et «non dialectisés».

La culture basque est un milieu qui se nourrit d'échanges incessants et qui s'affirme et se fortifie par la vigueur des traditions (qui sont des repères mouvants aidant l'homme à se situer et à agir. La figure 18, par exemple est l'un de ces repères aux XVI, XVII et XVIIIèmes siècles, au moins, pour les discoïdales; notre danseur souletin sait ce qu'est une danse **basque**, etc.).

Cette tendance à la dialectisation des oeuvres, n'est pas nouvelle. Blot évoque ce phénomène pour rendre compte de variétés de monuments funéraires protohistoriques en Euskadi (Blot, 1984); variétés qui sont autant de nuances vécues d'un même phénomène, c'est à dire qui procèdent d'une même cohérence. Dès lors le problème de la variété de certaines formes

d'art, en fonction d'espaces et d'époques donnés, semble prendre racine dans l'histoire du peuplement.

#### 4. Initiations à des formes d'art:

L'art funéraire, pas plus que la danse (nous l'avons vu) n'est livré au «hasard». A vrai dire cette constatation s'applique à la grande majorité des discoïdales de notre pays (plus de 75% sûrement), mais pas à toutes. Il y a çà et là des oeuvres de faible exécution, au répertoire médiocre; probablement exécutées par des gens sans formation particulière. Il y a aussi des oeuvres qui recopient purement et simplement des thèmes bien connus hors du pays, des pièces de monnaie, etc. (voir Colas, n.° 772, etc.). Ce n'est pas le cas de la grande majorité des discoïdales de notre pays. Celà suppose donc un enseignement, une véritable initiation. Y a-t-il des arguments en faveur de cette hypothèse? Prenons 3 exemples:

— notre témoin a appris à danser auprès de maîtres avertis et reconnus comme tels par la société basque du moment. Le témoin a reçu un enseignement qui porte autant sur la technique que sur l'esthétique (on cherche à faire une perfection, dit-il). Il formera dans le même sens ses élèves.

— Monsieur P. Urruty est charpentier traditionnel à Masparraute, en Amikuze (Duvert, 1983). C'est lui, et lui seul, qui dessinait les plans des maisons. Son fils, également charpentier, me disait: «l'exécution du plan par le charpentier est traditionnelle. Elle est fondée sur une plus grande compétence: dessin, tracé géométrique, arithmétique» (p. 61). Les apprentis «assistaient au tracé des plans» (p. 57). Enfin, les maisons, conçues et réalisées par notre charpentier, étaient faites en accord avec le style des maisons de l'Amikuze: «le goût était unanime à ce propos» (p. 59). Monsieur Urruty faisait donc des oeuvres intégrées dans un pays donné, dans un «dialecte» donné; il initiait ses élèves.

— Pour les tailleurs de pierre (ou maçons, hargiñak) la situation devait être comparable:

au XVIIIème siècle, en Labourd, ils sont tous paysans et habitent le village où, probablement, ils exercent en priorité (Duvert, 1981 b); ils se connaissent,

dans un même village, à ces époques, plusieurs tailleurs de pierre portent le même nom:

sans parler du fait que le métier se transmettait de père en fils, dans la majorité des cas. De véritables traditions familiales ont du voir le jour, renforçant ainsi la cohésion des oeuvres,

Etcheverry (1950) nous fait connaître un contrat d'apprentissage, datant du XVIIIème siècle; un jeune apprenti de 17 ans, natif de Macaye, Joannes de Hiriart, vient passer 3 ans chez Domingo Heguy, maçon de Mendionde (ces villages sont limitrophes). Après sa formation le maître lui donnera des outils de travail. En 3 années Joannes aura eu le temps de voir confectionner des discoïdales, croix, etc.

dés le moyen-âge, on connaît des «maçons» basques de grande réputation. On les voit sur des chantiers de grandes cathédrales espagnoles (Juan de Olotzaga à Huesca, Martin de Gainza et Miguel de Zumarraga à Séville, Juan de Alava à Plasencia, puis à Salamanca, etc.). On les retrouve sur des chantiers de demeures nobles, palais (à l'Escorial, sur un rescencement de 14 tailleurs de pierre, 8 sont basques, dont le fameux Pedro de Tolosa, une grande figure de l'architecture hispanique).

vers le XVIème siècle, des compagnies de maçons, originaires de notre pays, exportent dans toute la péninsule un modèle d'édifice religieux présentant les traits de ce que l'on appelle «el gotico vasco» (voir par exemple le grand travail de Barrio Loza et Moya Valgañon, 1980, 1981).

des tailleurs de pierre chachaient leur savoir derrière des langages ésotériques, accessibles aux seuls initiés. En Espagne, des tailleurs de pierre originaires du nord de la péninsule (en particulier des asturiens et des galiciens) utilisaient pour celà un langage contenant une grande quantité de mots basques (Caro Baroja, 1975).

La taille de la pierre n'est pas un art mineur dans notre pays. Je prends un dernier exemple dans le travail de Etxezaharreta et Thévenon (1980). Ces auteurs ont mis en oeuvre une analyse multidimensionnelle pour étudier les oeuvres de la vallée de Lantabat, un pays composé de plusieurs «quartiers». Grâce à cet outil mathématique, qui permet de classer des objets en prenant en compte plusieurs caractères, ils ont pu établir que: 1) les différents quartiers ont un art propre; 2) les systèmes de représentations sont construits à base d'associations d'éléments; 3) il existe également des associations de thèmes sur les deux faces des stèles.

Ces résultants sont significatifs; ils demandent à être élargis à d'autres échantillonnages. Il ressort clairement et d'une façon objective, qu'une discoïdale ne se construit pas «n'importe comment». Les maîtres recevaient donc une formation qui n'était pas seulement technique. Les faits rapportés plus haut confortent cette affirmation.

## 5. Limites de ce travail:

### a) Catégories de discoïdales

Il existe un nombre non négligeable d'oeuvres qui sont très simples: une croix bâtie sur les axes V et H, accompagnée d'une base de quatre. Ces oeuvres ont une aire de répartition qui déborde largement l'aire basque (voir Ucla, 1981). D'autres ont un répertoire également «banal» et leur traitement est peu soigné (à rapprocher de ce que disait notre témoin: en Soule tout le monde sait danser). D'autres sont des copies de monnaie (Colas, n.° 690...), etc.

La grande majorité des oeuvres d'Euskadi traduit au contraire un espace structuré et hiérarchisé (voir Fig. 18). Ces oeuvres semblent ainsi originales en Europe, aux XVI, XVII et XVIIIèmes siècles, au moins. Certes, on trouve çà et là des 2 côtes de la chaîne pyrénéenne des oeuvres analogues (si ce n'est homologues), jusqu'aux rives de la méditerranée (voir par exemple Herber, 1936; Marco Simon, 1975, 1984): je n'aborderai pas ce problème ici. C'est ce second type d'oeuvres qui va nous intéresser, à cause de son originalité et donc de son caractère basque.

### b) Espace centré et fait dialectal

Jusqu'à présent j'ai mis en avant le concept de «fait dialectal», en choisissant des situations particulières. En fait, ce concept, s'il apparaît adéquat, il est loin d'être toujours opérationnel. La série de cartes suivantes (1 à 10) va nous le montrer. Tout d'abord il nous faut préciser deux données.

— sur ces cartes j'ai reporté la distribution ACTUELLE de familles homogènes de discoïdales que l'on peut regrouper en autant d'ARCHETYPES (notions approfondies dans 2 travaux en cours de publication). Pour résumer, il existe des types fondamentaux de stèles et des variantes de ces types (pour chaque archétype je donne une variante recueillie par Colas).

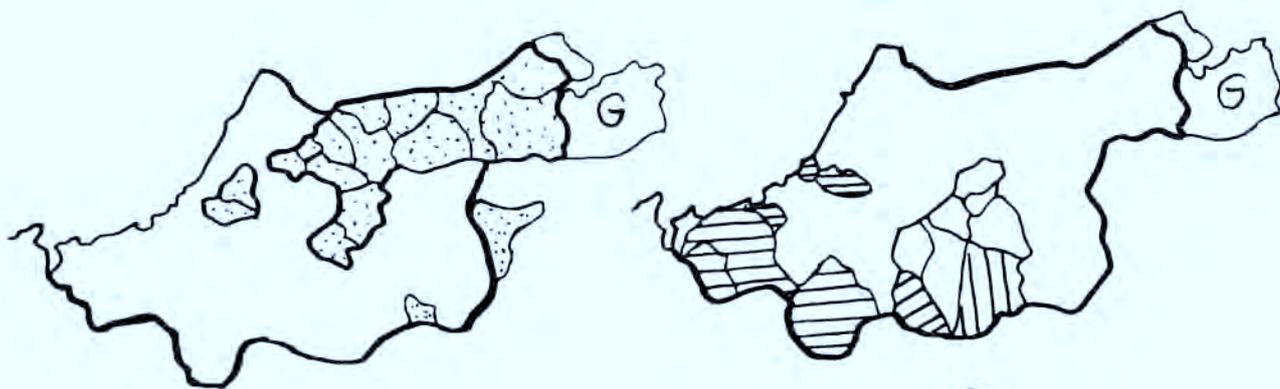
— en dressant ces cartes, j'applique la méthode cartographique préconisée par Van Gen-

nep, quand cet auteur cherchait à cerner des «zones folkloriques» (où l'on notait la présence de tel ou tel trait de culture). Dans ses travaux cet auteur remarquait que ces zones n'étaient pas en corrélation avec des données géographiques, ni ne recoupaient des divisions administratives «anciennes». Dans son esprit ces cartes n'aidaient guère l'interprétation mais elles contribuaient à mieux asseoir les problèmes de folklore. Dans le cas qui nous occupe ces réserves doivent être tempérées. Je prends 2 exemples: 1) la taille de la pierre reposait certainement sur une véritable initiation, en tout cas sur un savoir traditionnel qui se transmettait dans des lieux donnés; 2) l'art funéraire est un phénomène qui s'inscrit au moins dans une vision de la mort; il est enraciné au plus profond des mentalités (Barandiaran, 1970; cet ouvrage de base vient d'être traduit en 1984), «protégé» des modes; 3) il existe des oeuvres propres à l'Amikuze (voir Colas), or ce pays de la Basse-Navarre a une personnalité politique et institutionnelle; on peut en dire autant à propos de vallées, pays ou provinces composant l'actuelle Euskadi (voir Goyheneche, 1979).

Retenons donc qu'il existe des archétypes et leurs variantes d'une part, et des entités territoriales qui ont des histoires propres au sein d'Euskadi. Nous pouvons donc aborder le problème suivant: le «fait dialectal» est-il un outil efficace dans l'étude de notre art funéraire?

— le style «bas-adour» (Colas n.° 1196) a une aire de répartition bien nette (carte n.° 1); il est délimité par une véritable frontière, en Labourd-nord.

— à l'époque où ces oeuvres furent confectionnées le sud de la même province fait des stèles tabulaires. Ces deux types d'oeuvres sont radicalement différents et contemporains. A son tour la tabulaire est «diversifiée»: 3 ensembles d'oeuvres sont présents. L'un, à Ainhoa, l'autre à Itxassou, possèdent des caractéristiques propres; ils se rattachent à l'ensemble de la vallée de la Nive et se démarquent nettement de l'ensemble «kostatar» (hachures horizontales, carte n.° 2). Or, sur la côte les discoïdales ne sont pas identiques à celles de l'intérieur (Duvert, 1981 b). En d'autres termes il y a au moins des arts «Labourd-nord» «Labourd-ouest», «Labourd-sud». On notera que la carte des dialectes, publiée par le prince Louis-Lucien Bonaparte, montre 3 aires linguistiques dans notre province dont une dans l'aire du style «bas-adour».



1

2



3



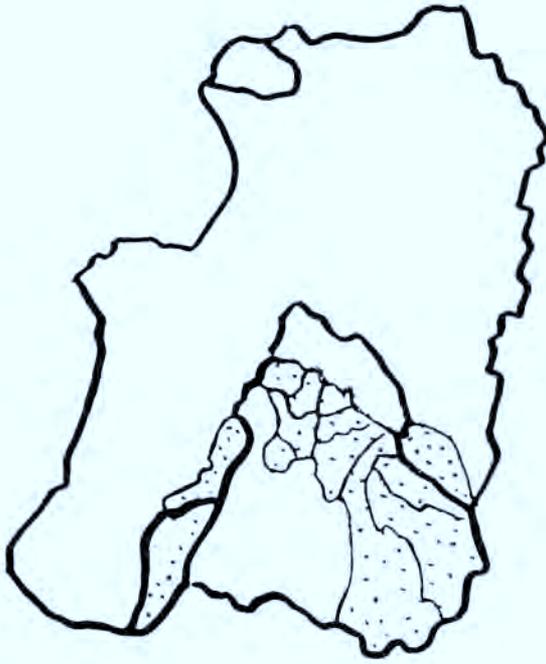
4



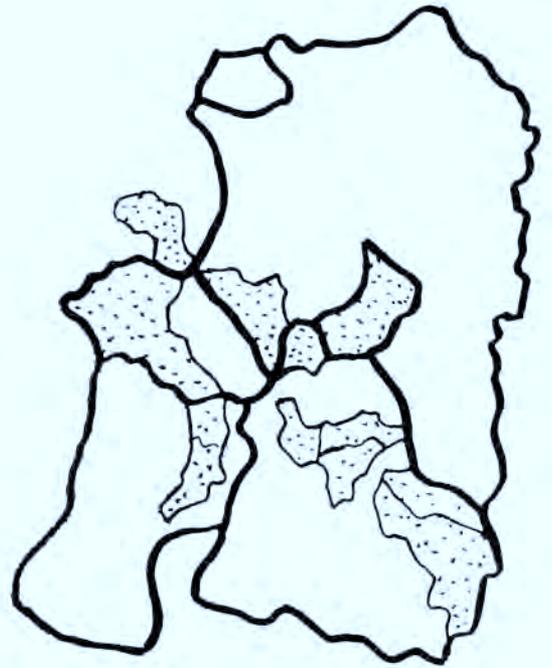
5



6



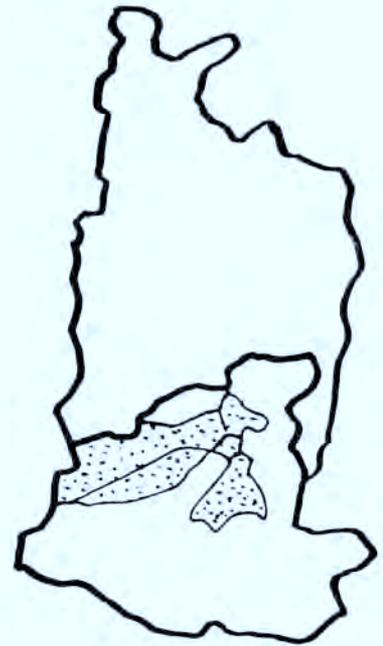
7



8

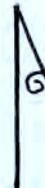


9



10

0 20Km



— l'Amikuze présente des archétypes de stèles qui sont massivement présents dans ce pays et plus sporadiquement ailleurs (cartes n.º 3, 4). Oeuvres illustrant ces archétypes: Colas, n.º 625, 626 et carte n.º 3; n.º 717, 718 et carte n.º 4.

— en revanche l'archétype illustré n.º 801 (Colas) est massivement présent dans la nord de l'Ostabarret. Il déborde en Soule et en Amikuze, ailleurs il est inconnu (carte n.º 5).

— l'archétype suivant (Colas, n.º 663, 664) se distribue sur un territoire qui est à cheval sur le sud de l'Amikuze, le pays de Lantabat et le nord de l'Ostabarret. Ici la notion d'espace centré est plus facile à appliquer. Cependant un linguiste ne sera pas surpris de voir Domezain (en Soule) inclus dans ces ensembles bas-navarrais (cartes n.º 5, 6, 9).

— Colas présente sous le n.º 452 une variante d'un archétype qui est massivement présent en Garazi (carte n.º 7) et déborde dans le pays de Baigorri et en haute Navarre. Cet archétype est caractéristique du Goyerri, de la montagne bas-navarraise (la montagne souletine l'ignore; cet archétype souligne la frontière entre manex et xiberutar).

— l'archétype suivant (Colas n.º 408), s'il est typiquement sud-navarrais (l'Amikuze le refuse); est trop diffus pour parler de zone dialectale et à plus forte raison d'espace centré. Plusieurs explications peuvent être avancées pour rendre compte d'une telle diffusion (il correspond à une zone de peuplement? l'archétype aurait été véhiculé par une famille de tailleurs de pierres qui se serait implantée dans plusieurs villages?) (carte n.º 8).

— l'archétype n.º 532, 533 est diffusé dans le nord de la Basse-Navarre (carte n.º 9). Il s'agit en fait d'un type de stèle présentant une décoration qui est directement empruntée au gothique finissant. Ici on doit évoquer un modèle qui circule «hors des dialectes» (c'est le niveau 7 qui fait incursion dans le niveau 6 voir Fig. 3 — première partie de ce travail—). Sous le n.º 771, Colas nous donne une version basquisée de ce type de stèle, à Oréque. Cette dernière oeuvre serait un véritable jalon évolutif, dans un processus de «basquisation»; Colas (n.º 151, 354, etc.) nous donne des versions également basquisées à des degrés divers.

— sur la carte n.º 10 j'ai rapporté les localisations des stèles illustrées Fig. 1 à 17. Elles

sont uniquement en Basa-Bürria, exactement à cheval sur ibar ezker et ibar esküin.

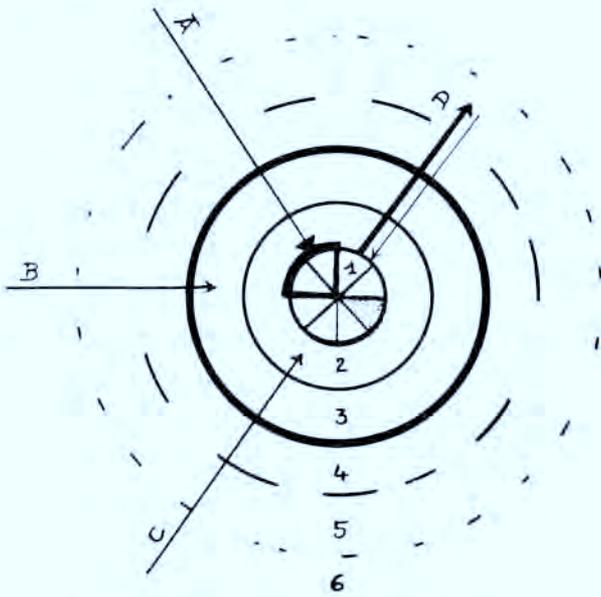
— il faut mentionner pour finir des ensembles de stèles qui cont propres à des villages donnés: Arbonne, Itxassou, etc. (Duvert, 1981 b). Plus encore, il y a des oeuvres qui sont propres à un hil harriak d'une maison donnée; ces oeuvres sont des variantes très affirmées d'archétype donné (Duvert, 1981 a). Avec ces oeuvres nous pénétrons dans les ateliers des vieux maîtres, nous pouvons exactement poser nos pas dans les leurs. C'est alors que se présente à nous un fait déconcertant: un nombre d'oeuvres, non négligeable, n'a été exécuté qu'en peu d'exemplaires, 2 à 3 et plus rarement une dizaine, et ce, dans l'intervalle de quelques années (voir Duvert, 1980, 1981 a et b; Etxeverry Ainchart, 1984). Ce fait se note dans des endroits où les stèles se comptent par dizaines, si ce n'est par centaines comme dans la vallée de la Nive par exemple. On peut se demander si, parfois, l'exécution d'une série d'oeuvres ne relevait pas d'un souci de quête de perfection, si ce n'était pas une sorte d'épreuve analogue à celle vécue par le dantzari souletin dans son «espace dansé». «Espace dansé» et «espace d'images» constituent une dimension organique de l'oeuvre.

Ce que nous venons de voir dans le cas de stèles s'applique également aux croix ainsi qu'à d'autres productions des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles (voir par exemple Duvert, 1985).

### Conclusions:

Il n'est pas possible d'étudier l'art basque, en particulier l'art funéraire, en dressant des catalogues et en les dépouillant d'un point de vue strictement analytique, en se basant sur une terminologie inadéquate. C'est ainsi que Veyrin et Colas ont posé de faux problèmes, de même Gallop. Le tailleur de pierre basque n'est pas cet homme qui «a cherché à copier tout ce qui dans sa mentalité rustique lui paraissait beau ou intéressant», comme le dit Veyrin. C'est un artiste, contrairement à ce que pensait Colas. Gallop a tort quand il prétend que notre art funéraire met en scène des variations sur des thèmes essentiellement géométriques, thèmes qui naîtraient spontanément sous la règle et le compas... en art, existe-t-il cette soi-disant «génération spontanée», surtout en art populaire?

Au début de ce siècle Van Gennep préconisait la «méthode biologique» dans l'étude du



**Fig. 21:** La notion de « fait dialectal » sous-entend qu'un trait de culture exprimant une nuance d'un ensemble cohérent (exp. un archétype de stèle discoïdale basque), est localisé dans un espace défini (pays, vallée, province, etc. en Pays Basque). Cette notion n'est pas comparable à celle de « zone folklorique » de Van Gennep: 1) l'archétype considéré appartient à un ensemble original qui a une histoire; 2) dans de nombreux cas l'espace où il se trouve n'est pas quelconque. Regardons ce second point. Si on définissait un « indice de renouvellement » des discoïdales du XVII<sup>e</sup> siècle, dans les 7 provinces (en faisant par exemple le rapport entre le nombre d'archétypes et le nombre de discoïdales actuellement recontré. C'est un travail énorme pour un résultat de faible portée, compte tenu des destructions très importantes qui biaisent l'échantillonnage), on trou-

folklore, cette méthode voulait s'inspirer de la démarche que nous utilisons dans les sciences exactes: méthode fondée sur l'observation directe, sur la quantification, l'expérimentation, la possibilité de réfuter par l'expérimentation; méthode s'appuyant sur un vocabulaire dont les termes ont une valeur incontestable et où les adjectifs qualificatifs tiennent leur vraie place, celle de combler provisoirement des lacunes en attendant que viennent les remplacer des mesures et des concepts nouveaux. Ces soucis ne semblent guère habiter ceux qui étudient « l'art ». L'art populaire est une cohérence qui se dissèque, sa vie résulte de régulations fines à des niveaux divers; c'est un aspect des mentalités, ce n'est pas un produit surajouté. Mettre à jour des structures, comprendre leur « physiologie », les relier aux « fos-

verait un indice très élevé pour l'Amikuze et voisin de zéro pour le nord du Labourd, à titre d'exemple. Colas l'avait bien vu, il est clair que l'Amikuze présente une richesse de formes que le « hasard » ne peut expliquer (Faire une discoïdale, ce n'est pas faire un acte gratuit).

La notion « d'espace centré » est plus neutre; elle implique un centre de diffusion et des niveaux de « lecture » de l'oeuvre.

Sur ce schéma figurent: 1) un village (pointillés) ou un groupe de villages (encadré) présentant une ou des formes d'art particulières (Arbonne, Itxassou...); 2) niveau du « pays » ou de la « vallée » (Amikuze, aire des tabulaires, « bas-adour », ...) 3) niveau de la province (la Basse-Navarre produit des oeuvres tout à fait typiques: datées, avec une belle épigraphie, au socle travaillé, etc.); 4) Euskadi avec des types de stèles illustrant un espace structuré et hiérarchisé (Fig. 18) qui serait particulier au sein de la production « européenne »; 5) le monde pyrénéen où l'on trouve parfois des oeuvres analogues (si ce n'est homologues) aux oeuvres d'Euskadi; 6) le monde extérieur. Ces niveaux expriment une architecture repérée, hiérarchisée.

**Fleches:** **A)** échanges entre l'entité « village » et les autres niveaux (exemple: pénétration du monogramme I.H.S. et évolution propre dans des groupes de villages donnés —Duvert, 1981 b—). **B)** pénétration dans la province d'un type qui y est actuellement dispersé (carte n.° 9 par exemple). **C)** concentration dans une zone « géographique » d'oeuvres particulières que l'on ne trouve pas ailleurs (style « bas-adour », tabulaires, art de l'Amikuze, etc.). Avec ces échanges nous exprimons des « physiologies ».

Le « fait dialectal » s'articule entre les niveaux 1 et 3. Cette figure constitue un « cadre » (au sens où Van Gennep l'entend), où des faits prennent provisoirement place. Elle suggère qu'il existe des espaces « d'imagerie » comme il existe des « espaces dansés »; ces espaces sont vécus en basque. Ils sont dynamiques. Enfin, cette figure montre un véritable système régulateur permettant: 1) de contrôler des apports et de les intégrer à des niveaux donnés; 2) de développer une création selon des amplitudes variables. De ces équilibres, sans cesse remis en cause, jaillit le grand art funéraire des XVI, XVII et XVIII<sup>e</sup> siècle (pour les autres époques nous ne savons rien, les oeuvres n'étant pas datées).

siles » du passé, c'est que j'ai cherché à esquisser dans ce travail. Je ne cherche pas à proposer de théorie.

Un art funéraire basque contemporain doit se redéployer, à partir des conquêtes de la tradition, vers de nouveaux espaces structurés en fonction de nos mentalités modernes. C'est la tradition qui nous portera comme à l'époque du « grand » art funéraire des XVI-XVII<sup>e</sup> siècles. La culture basque est un espace ouvert et cohérent.

Photos n.° 1, 2, 5, 6, 7 prises par le témoin. Les photos n.° 8 et 9 proviennent de sa collection particulière. Photos n.° 3 et 4: cartes postales anciennes. Les dessins ont été évécutés à partir de documents conservés par mon témoin.

Les cartes sont empruntées à Viers (1975) et Goyheneche (1979).

## Bibliographie

- ALAIZA de C.—«The changing world of the basque pastorale», **The basque studies program, newsletter**, The university of Nevada, Reno, 1979, n.º 21, p. 3-9.
- ALLIERES, J.—**Les basques**, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je? 1977, n.º 1.668, 125 p.
- BARANDIARAN, J. M. de.—**Estelas funerarias del pais vasco (zona norte)**, San Sebastián, Txertoa Ed. 1970, 212 p.
- BARANDIARAN, J. M. de.—**Obras completas, tomo II**, Bilbao, La gran enciclopedia vasca Ed. 1973 (prólogo), 524 p.
- BARANDIARAN, J. M. de.—Estelas discoideas del país vasco, in: **Obras completas**, tomes XVIII, XIX, XX, Bilbao, La gran enciclopedia vasca Ed. 1981, 1.139 p.
- BARANDIARAN, J. M. de.—**Stèles et rites funéraires au Pays Basque**, Bayonne, Ekaina, 1984, 132 p.
- BARRIO LOZA, J. A. et MOYA VALGAÑON, J. G.—«El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII», **Kobie**, Bilbao 1980, n.º 10, p. 283-369.
- BARRIO LOZA, J. A. et MOYA VALGAÑON, J. G.—«Los canteros vizcaínos (1500-1800): diccionario biográfico», **Kobie**, Bilbao 1981, p. 173-282.
- BERTSULARIEN LAGUNAK.—**Zahar hitz, zuhur hitz**, Bayonne, Bertsularien lagunak elkarte, 1984, 71 p.
- BLOT, J.—«Avant la stèle discoïdale, quels monuments?», in: **Hil Harriak**, Bayonne, Musée Basque, 1984, p. 71-83.
- CARO BAROJA, J.—**Le carnaval**, Paris, N. R. F., Gallimard Ed., 1979, 417 p.
- CARO BAROJA, J.—**Los vascos**, Madrid, Ed. Istmo, 1975, 384 p.
- COLAS, L.—**La tombe basque. Recueil d'inscriptions funéraires et domestiques du Pays Basque français. 1906-1914**. Bayonne et Paris, Foltzer et Champion, 1924, 404 p.
- DUVERT, M.—«Contribution à l'étude de la stèle discoïdale basque», **Bulletin du Musée Basque**, Bayonne 1976, n.º 71, p. 5-48; n.º 72, 31 pl.
- DUVERT, M.—«Contribution à l'étude des monuments funéraires basques. Un maître labourdin de la fin du XVIème siècle», **Pyrénées**, Pau 1980, n.º 121-122, p. 91-99.
- DUVERT, M.—«Etude d'un groupe de stèles discoïdales du XVIIème siècle en Amikuze (Basse-Navarre)», **Cuadernos de etnologia y etnografía de Navarra**, Pampelune 1981 a, n.º 37, p. 183-212.
- DUVERT, M.—«Contribution à l'étude de l'art funéraire labourdin», **Kobie**, Bilbao 1981, n.º II, p. 389-417.
- DUVERT, M., SALDOU, J. et FICHER, M.—«Etude d'une famille de charpentier en Basse-Navarre», **Bulletin du Musée Basque**, Bayonne 1983, n.º 100, p. 53-84.
- DUVERT, M.—«Etude de l'art funéraire dans la vallée de la Nive (Labourd, Euskadi nord)», in: **Hil-Harriak**, Bayonne, Musée Basque 1984, p. 207-225.
- DUVERT, M.—«Etude des croix du cimetière de Masparraute (Amikuze, Basse-Navarre); données ethnographiques et archéologiques», **Eusko Ikaskuntza**, sous presse, 1985.
- ETCHEVERRY, M.—«L'apprentissage en Pays Basque-français au temps jadis», **Gernika**, Bayonne 1950, n.º 13, p. 27-29.
- ETCHEVERRY AINCHART, J.—«Brèves observations sur un maître ayant travaillé en Basse-Navarre au milieu du XVIIème siècle», in: **Hil Harriak**, Bayonne, Musée Basque 1948, p. 197-205.
- GALLOP, R.—**A book of the basques**, Reno, University of Nevada press 1970, 298 p.
- GUILCHER, H. et J. M.—«L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires», **Arts et traditions populaires**, Paris, Maisonneuve et Larose Ed. p. 1-56.
- HERBER, J.—«La stèle discoïdale de Nébian (Hérault)», **Cahiers d'histoire et d'archéologie**, Nîmes 1936, n.º 11, p. 636-639.
- HERELLE, G.—«Les mascarades souletines», **Société des sciences, lettres, arts et d'études régionales de Bayonne**, Bayonne 1925, n.º 1, 2, p. 22-75.
- HUYGHE, R.—**L'art et l'âme**, Paris, Flammarion 1960, 524 p.
- LAUBURU.—**La danse basque**, Bidart, Lauburu 1981, 189 p.
- LAUBURU.—**La pastorale**, sous presse.
- MARCO SIMON, F.—«Tres estelas discoideas de Chiprana (Zaragoza)», in: **Miscelánea arqueológica dedicada al Profesor A. Beltrán**, Zaragoza 1975, p. 259-270.
- MARCO SIMON, F.—«Nuevas estelas discoideas en la Rioja (España)», in: **Hil Harriak**, Bayonne, Musée Basque, 1984, p. 179-189.
- MICHEL, F.—**Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique**, Bayonne et Donostia, Elkar, 1981, 547 p.
- UCLA, P.—**Les stèles discoïdales du Languedoc et... d'ailleurs**, chez l'auteur, Paris, 1981, 100 p.
- VEYRIN, P.—«Systématisation des motifs usités dans la décoration populaire basque», in: **La gran enciclopedia vasca**, tome III, Bilbao, La gran enciclopedia vasca, 1968, p. 494-528.
- VAN GENNEP, A.—**Coutumes et croyances populaires en France**, Paris, Le chemin vert, 1984, 323 p.