

*Pablo Tillac, Don Quichotte, 1938,
estampe tirée du Don Quichotte illustré par Pablo Tillac,
Paris, Librairie Delagrave, 1938.*



SAR HITZA

2

Eskutan daukazuen alea konposaketa bat da. Konposaketa honek ez du gai berezirik bainan bai xede nagusi bat : zientzien eta artearen munduak uztartzea. Gogoratzen zait idazlan batzordean bota solas hau : "Lan zientifikoan aipatzea gauza ederra da, bainan zein toki uzten diegu arteari eta gogoeta libreari ? Artistei, sortzaileei dei egin diezaiegun !". Jean-Louis Hiribarrenek ihardetsi zidan orduan : "Ez ote da sorkuntzarik zientzietan ? Zer diozu axioma baten edertasunaz, teoria baten graziaz edo ipotesia baten ausartzia biskorgarriaz ?". Bixtan dena, adostu ginen... eta sekulan baino gehiago museoaren aldizkaria bai ikerketari, bai interpretazioaren edertasunari ideki nahi dugu. Bainan, funtsean, zer da edertasuna ?

Denise Mussat-Attanasiok, olerki baten bidez, bere erantzuna ematen digu.

José Luis Borges ere gonbidatu genuen bere iritzia ematera baina ezin zuen. Alabainan, badu hogei urte bere nobela fantastiko batean behin betiko ihes egin zuela. Jacques Battesti, gutarteko ausartena, ez da hortan lotsatu : Pierre Ménard-i pentsatu du, hau baita Borges-en "Fictions" bildumako pertsonaia ezaguna. Baionan, 1930. hamarkadan, Pierre Ménard-ek Quichotte obra berridatzi nahi omen zuen. Jacques Battestik, berridazte hortaz gehiago jakin nahian, inkesta bat darama. Bere testua meteorito literario bat da Euskal Museoaren Aldizkariaren bizi trankil eta baketsuan.

Beste estilo batean, prosaikoan aldi honetan, Jacques Blot-ek Larrungo mazelatan den Faagako monolitoa aztertzen du. Mikel Duvert-ek erantzuten dio, betiko aisetasunarekin, gaurko Euskal Herriaz lekukotasun berezi bat ekarriz. Ana Maria Rivera Medinak Bilboko Erdiaroko tabernetara garamatza. Taberna, harremanaren mundua baita, baina mundu lizuna ere denbora berean. Azkenik, Philippe Etchegoyhen xiberotar seme suharrak, Etxahun Iruriz dituen oroitzapenen atea zabaltzen digu.

Zuen laguntzaz eta oharretaz aintzinetik eskertuz, irakurketa on bat opa dizuet.

Patrick
AHETZ-ETCHEBER

Euskal Museoaren
Aldizkariaren
zuzendaria



ÉDITORIAL

**Patrick
AHETZ-ETCHEBER**

*Directeur
de publication*

Un numéro composite, nous l'appelons "varia", est entre vos mains. Pas de thème spécifique, mais un fil conducteur tout de même : assembler deux mondes, les arts et les sciences. Une joute verbale comme nous les aimons au comité de rédaction me revient en tête. "Les études scientifiques, c'est important. Mais où sont les arts, la libre pensée ? Invitons des artistes, des créateurs !" Et Jean-Louis Hiribarren de me répondre : "N'y a-t'il pas de création dans la science ? Que fais-tu de la beauté d'un axiome, de la grâce d'une théorie, de la vivifiante impertinence d'une hypothèse ?" Bien sûr, nous sommes tombés d'accord et souhaitons plus encore ouvrir nos pages à la recherche et à l'interprétation de la beauté. Mais qu'est-ce que la beauté ? Voici Denise Mussat-Attanasio qui ouvre courageusement le bal avec un de ses poèmes. Nous espérons, Mesdames et Messieurs, que la piste de bal sera rapidement comble.

Nous avons invité José Luis Borges mais il n'est pas venu. Pour cause, depuis 20 ans, il a trouvé refuge dans une de ses nouvelles fantastiques. Le plus poète d'entre nous, j'ai nommé Jacques Battesti, a pourtant redoublé d'audace et a convoqué Pierre Ménard, personnage de Borges dans le recueil "Fictions". Dans les années trente à Bayonne, Pierre Ménard aurait imaginé d'écrire à nouveau le Quichotte. Jacques Battesti mène l'enquête. Son texte est une météorite littéraire qui surgit dans la vie paisible du Bulletin du Musée Basque. À lire d'urgence.

Plus prosaïquement, Jacques Blot nous livre une analyse sur le monolithe de Faague sur les flancs de la Rhune. Michel Duvert lui répond avec la verve que nous lui connaissons et nous délivre un témoignage original sur le Pays Basque contemporain. Si vous aimez les voyages dans le temps, Ana María Rivera Medina vous conduit dans les tavernes de Bilbao au Moyen Âge. La taverne, lien social, s'il en est, mais aussi petit monde licencieux et truculent. Enfin, Philippe Etchegoyhen, digne fils de Soule, nous livre ses souvenirs à propos du grand poète Etxahun.

Merci pour vos soutiens et vos commentaires.

Bonne lecture.



SOMMAIRE

- 2 SAR HITZA - ÉDITORIAL
Patrick AHETZ-ETCHEBER
- 5 TAVERNES, VIN ET PÉCHÉS PUBLICS DANS LE BILBAO
DU MOYEN ÂGE (XIV^e-XVI^e SIÈCLES)
Ana María RIVERA MEDINA
- 23 LE MONOLITHE DE FAAGUE ET LA TABLE DE LIZUNIAGA
JacquesBLOT
- 27 L'HÉRITAGE BASQUE DANS LA MUSIQUE DE MAURICE RAVEL
Michel SENDREZ
- 45 BAYONNE ET LE MUSÉE BASQUE DANS LA NOUVELLE
DE JORGE LUIS BORGES
Jacques BATTESTI
- 63 EN COMPAGNIE DE RENÉ-PAUL GELOS (1920-2006)
M. D. et P. L.
- 85 LE PETIT MONDE DE ETXAHUN IRURI (1908-1979)
Philippe ETCHEGOYHEN
- 101 RÊVERIE BAYONNAISE
Denise MUSSAT-ATTANASIO



TAVERNES, VIN ET PÉCHÉS PUBLICS DANS LE BILBAO DU MOYEN ÂGE (XIV^e-XVI^e SIÈCLES) (*)

Ana María
RIVERA MEDINA
(**)

Le Bas Moyen Âge et l'Époque Moderne ont vu se généraliser l'augmentation de la consommation de vin. Le vin, aliment, boisson et remède fut le protagoniste de la vie sociale, surtout parmi les classes populaires. Et la taverne, justement, fut le cadre dans lequel prit corps un environnement propre à laisser s'exprimer les plaisirs des hommes. C'est pour cette raison que les municipalités ne tardèrent pas à légiférer pour contrôler leur fonctionnement. Le travail que nous présentons veut montrer les différents instruments légaux dont le Conseil Municipal de la Ville de Bilbao se dote pour contrôler les établissements, leurs propriétaires et leurs clients entre le XIV^e et le XVI^e siècles. À l'intérieur de ce cadre nous développerons les normes qui découlent des installations elles-mêmes, de la participation des femmes, et des us et coutumes des habitués, en ce qui concerne les jeux, le tapage, et la prostitution.

 5

Erdi Aroan eta Aro Modernoan arnoaren kontsumoa garapena hedatu da. Arnoa, elikagai, edari eta sendagai bizi sozialaren protagonista izan da, batez ere herriko klaseetan. Eta tabernan, hain zuzen, gizonek heien gozamina adierazten duten. Horregatik, herriko etxeek laster legeak egin dituzte tabernen funtzionamendua kontrolatzeko. Aurkeztu nahi dugun lanak XIV eta XVI. mendeen artean Bilboko hiriarren herriko kontseiluak erabili dituen legezko tresnak erakutsi nahi ditu. Esparru horretan, garatuko ditugun normak instalazioetik, emazteen parte-hartzetik, jokoari, builari eta prostituzioari lotuak ziren usaiatuen ohituretik eta builatik, ateratzen dira.

“Quand nous sommes à la taverne, loin de nous soucier de la mort, nous nous lançons dans le jeu et nous y étourdissons. Que cela ait lieu dans les tavernes, où la monnaie est le verre, voilà un thème digne d'être creusé.” (Villena, Luis Antonio : *Dadas, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media Europea*, Madrid, Cursa, 1978, p. 186).

ÉTUDES ET RECHERCHES

La production et la consommation du vin sont des thèmes abondamment traités dans la jurisprudence municipale. Chaque mairie surveillait avec soin les établissements qui en vendaient et contrôlait tout particulièrement les tavernes, lieux de plaisir où les classes populaires se réunissaient pour boire, jouer, manger et satisfaire tous les plaisirs que la société corsetée par un ordre moral très strict, réprouvait dans la vie quotidienne. Dans cette étude, nous analyserons la politique municipale relative à ces établissements à travers les ordonnances municipales car, comme l'explique Ladero Quesada, celles-ci sont le fruit des besoins réels des conseils municipaux¹ et une réponse aux secteurs impliqués.

L'une des premières références aux tavernes que nous trouvons dans les sources médiévales de Bilbao remonte à l'année 1399 ; il s'agit d'un écrit de ratification des ordonnances municipales de la Ville, signé par Enrique III². Cette ratification est apportée sur les ordonnances incluses dans le Privilège de 1372³, elles-mêmes issues d'un document daté de 1286. On sait que, tout au long du XIV^e siècle, les mairies ont réglementé la consommation interne et l'importation de vins. Il existe également une abondante législation concernant la considération des vins locaux face aux vins étrangers⁴. Tout cela donne à penser que cette époque avait tendance à légaliser des réglementations visant à renforcer le contrôle municipal sur les activités économiques de la Ville, mais aussi sur les comportements publics des agents sociaux impliqués dans le commerce du vin, que ce soient des propriétaires de vignobles, des producteurs de vin ou de simples consommateurs⁵.

Dans le Bilbao du XIV^e siècle, avec le paysage viticole existant va de pair un paysage urbain dans lequel le vin trouve sa place par l'existence de nombreuses tavernes, auberges, débits de boissons et estaminets qui, en s'installant intempestivement parfois, dépassaient les limites juridictionnelles de la Ville, créant nombre d'affrontements avec les paroisses voisines et de conflits entre les habitants et les étrangers. Cette situation conduisit le conseil municipal à être de plus en plus vigilant, non seulement envers le secteur, mais envers les consommateurs eux-mêmes, au cours des XV^e et XVI^e siècles. Dans cet article, nous étudierons le développement des tavernes, les acteurs sociaux qui y jouaient un rôle, la réglementation de leur fonctionnement, la consommation et les comportements sociaux qui prenaient naissance à l'ombre de ces établissements.

Nous avons utilisé des sources imprimées, comme la Collection de Sources Documentaires Médiévales du Pays Basque, et des sources manuscrites, celles de la Section Ancienne des Archives Municipales et de la Section Juridique des Archives de la Députation de Biscaye. Nous avons également puisé dans la littérature de l'époque ainsi que dans les plans, gravures et tableaux. Nous avons eu recours aussi à la bibliographie de dernière génération.

ÉTUDES ET RECHERCHES

La taverne se définit comme un lieu, un entrepôt, une boutique ou une maison publique où l'on vend du vin au détail, bien qu'en réalité, l'origine latine du mot étende son sens à n'importe quelle boutique⁶. Dans la taverne, on vendait donc du vin, mais elle était aussi un centre d'approvisionnement d'autres articles et un lieu de plaisir. La taverne était à l'époque un lieu d'intégration ou d'exclusion, d'expansion, de cohabitation, un espace où l'on voyait le reflet d'une société complexe⁷. La municipalité n'était pas satisfaite de cette diversification de fonctions et exigeait que tous les produits à la vente passent par le filtre fiscal correspondant. En outre, bien que ce fût un lieu de divertissement, l'autorité agissait en sévère garant des valeurs morales et des bonnes mœurs. Mais commençons par le début.

Dans l'Europe médiévale, particulièrement en France, la taverne était l'endroit dans lequel les vauriens dénonçaient les misères de la société et se plaignaient de leurs conditions de vie mais c'était surtout le théâtre de leurs beuveries. Ce n'est pas pour rien que la littérature de l'époque reflète l'importance de la taverne, toujours en relation avec la consommation d'alcool comme moyen d'échapper à une réalité dure et complexe⁸ : vagabonds, truands, filles publiques et noceurs qui trinquaient à la santé de ceux qui payaient la tournée, y dansaient, y jouaient et mangeaient copieusement⁹. En Castille également, les œuvres reflètent l'importance de la taverne dans le monde urbain mais surtout dans le milieu étudiant et le monde des passions¹⁰.

La taverne était le foyer des classes populaires mais son tenancier exerçait aussi la fonction de créancier et accueillait les étrangers¹¹. Elle était le lieu de diffusion des idées et l'endroit où se créaient et se propageaient les légendes et les mythes. La taverne donnait à la société médiévale son côté passionné, emporté et envoûtant au sens le plus large du mot, et révélait aussi, fréquemment, l'agressivité et la violence.

Bilbao avait entamé, à la fin du Moyen Âge, un processus d'expansion et de croissance. Le développement de l'industrie et du commerce, sa situation de port et de porte de la Castille marquèrent le début d'une époque de croissance économique. Par le port, étaient exportées les laines castillanes, et importés les produits européens, andalous, portugais et galiciens¹². Sans aucun doute, Bilbao était en train de s'ouvrir à l'économie internationale¹³. Avec ce processus, la population augmenta, créant un marché interne très actif qui n'échappait pas à l'intervention de la municipalité. Ainsi, la taverne devint un centre offrant des services autour desquels se retrouvaient habitants et étrangers.

■ La loi est faite pour être contournée : la municipalité et les tavernes

Il a été démontré qu'au XIV^e siècle, la municipalité détermina un ensemble de lois en rapport avec les activités économiques de la Ville.

ÉTUDES ET RECHERCHES

La nécessité de financer des travaux et de subvenir aux dépenses imposait des taxes et des prélèvements dans tous les aspects de chacun des secteurs économiques. La culture de la vigne, la production et le commerce du vin n'échappaient pas au regard attentif des pouvoirs publics qui obtenaient ainsi de juteuses rentrées fiscales qui s'ajoutaient aux sommes provenant des contraventions et des amendes¹⁴. D'après les actes municipaux, la loi qui réglementait les tavernes s'intéressait surtout à deux points fondamentaux : leur emplacement et leur fonctionnement, et la manière dont la municipalité profitait de ses lois pour améliorer son économie. Au cours des siècles, la nouvelle réglementation et la bureaucratie iront en augmentant, ce qui fournira au chercheur une grande quantité de données permettant de reconstituer le monde de ces établissements de loisir.

1 - Emplacement

8

Où pouvaient être situées les tavernes ? Le conseil municipal était très clair sur ce point : à l'intérieur des limites de la Ville, limites qui, depuis le Bas Moyen Âge commençaient à s'étendre au rythme de l'expansion territoriale. Ce fut un motif constant de friction entre la Ville et les paroisses voisines qui voulaient se doter de lieux de divertissement, mais aussi entre la Ville et ses habitants. Selon le Privilège de 1372, ratifié en 1399, il était interdit d'installer une taverne dans la maison d'un habitant ou d'un étranger sans le consentement de la municipalité, c'est-à-dire sans licence. On fixa alors des sanctions plus ou moins élevées selon qu'il s'agissait d'un autochtone ou d'un étranger¹⁵.

Malgré les interdictions, les tavernes commencèrent à pulluler dans la Ville et dans les paroisses d'Abando, Deusto et Begoña, ce qui fut le motif d'un procès qui se prolongea au-delà du XVI^e siècle. Le nombre de tavernes augmentait de façon désordonnée, avec des produits d'origine et de qualité douteuse, durcissant les tensions entre la Ville et les paroisses. Ces tensions durèrent selon les ordonnances jusqu'en 1420, nous l'avons déjà noté, et en 1488 fut émise une sentence favorable à la Ville, dans laquelle il était stipulé que, dans certains endroits, "il n'existât point de débits de vin rouge ni blanc". L'accord fut établi avec l'assentiment des deux parties¹⁶.

Entre la fin du XIV^e siècle et le milieu du XVI^e siècle, les disputes sur ce thème, entre la Ville et les paroisses, étaient très fréquentes. La mairie n'était pas disposée à permettre le développement de ce secteur pour deux motifs : tout d'abord, à cause du préjudice que ces établissements causaient aux tavernes de la Ville ; et en second lieu, parce qu'ils échappaient au contrôle des autorités. Nous l'avons déjà dit, pour ouvrir une taverne, il fallait une licence expresse de la municipalité. De sorte que, au regard de la législation, on peut établir la typologie suivante : il y avait des tavernes publiques, gérées au moyen d'un loyer par la municipalité ; des tavernes privées, ouvertes au public

ÉTUDES ET RECHERCHES

après l'obtention d'une licence ; et d'autres appelées "secrètes" ou illégales, qui échappaient au contrôle municipal, généralement implantées dans les faubourgs, carrément dans la maison du tenancier. Le bras de fer entre la Ville et les paroisses fut résolu à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, avec Abando, en 1564, par un acte de conciliation, lors du mandat du *Corregidor* Montenegro Sarmiento. Dans ce document, il est dit que, à partir du jour de la Saint-Michel¹⁷ et pour une durée de deux ans, aucun aubergiste ne pourrait avoir de vin chez lui. Les tavernes de la paroisse, de la maison de Mena, de Aguirre et du Maître Lope de Ribas furent fermées. Et, finalement, il fut ordonné qu' "il n'y eût aucune taverne dans les maisons citées et que les personnes demeurant et vivant dans ces limites [...] ne s'avisent point de vendre [...] en gros ou au détail aucune sorte de vin..."¹⁸. Avec la paroisse de Begoña, la solution adoptée apparaît dans une sentence judiciaire de 1580.

Dans les actes de ce procès, on faisait valoir que depuis 1411, il était interdit de vendre du vin en dehors des limites de la Ville, selon les dispositions prises par le roi Juan. Pour sa part, la paroisse avançait qu'il y avait sur son territoire entre 18 et 20 tavernes. Finalement, le jugement, favorable à la Ville, accordait à la paroisse un certain nombre de tavernes en fonction du chiffre de la population ; en outre, étaient déclarées dans l'illégalité les personnes qui, "agissant en secret par intérêt personnel et pour favoriser quelqu'un [...] frauduleusement et sous le manteau vendent et négocient dans leur propre maison"¹⁹.

La mairie voulait également contrôler les tavernes situées dans les faubourgs, ce qui constituait un vieux motif de conflit, probablement antérieur à 1500, puisqu'il existe un décret royal de 1511 et une charte de 1515 qui rendent compte de ces affrontements. Dans les maisons particulières des faubourgs, il y eut des tavernes, des auberges, des débits de boissons et des gargotes où l'on vendait du vin, des provisions et où l'on proposait des chambres à des prix considérés comme exagérés, plus élevés que ceux fixés par la municipalité. Le problème était toujours d'actualité au XVI^e siècle, comme le montre un décret royal de 1567, où il est écrit que "aucun habitant des faubourgs de la dite Ville ne pourrait avoir chez lui des provisions susceptibles d'être vendues ou consommées ni pain, ni vin, ni cidre même s'ils proviennent de ses propriétés, à moins qu'ils ne soient destinés à la dite Ville moyennant la location d'un chai"²⁰. Il est évident que le conseil municipal se préoccupait davantage de contrôler le commerce du vin pour les taxes, impôts et amendes qu'il en retirait que pour la santé publique ou le respect de la propriété d'autrui.

Les ordonnances promulguées par les différentes autorités ne gênèrent quasiment en rien la prolifération des tavernes, auberges et estaminets dans la Ville elle-même, ses faubourgs ou les paroisses voisines. Les continuelles réglementations sur ce sujet sont des exemples des

ÉTUDES ET RECHERCHES

efforts déployés par la mairie et les instances supérieures, afin d'affirmer l'autorité de la Ville sur ce genre d'activités. Il n'est pas moins clair que, avec la politique menée par les *Corregidores*²¹, on tentait de mettre de l'ordre et d'éviter le "désordre dû à la quantité"²². C'est certainement pour cela que furent instaurées les "visites", dont l'objectif était de connaître la situation et le fonctionnement des tavernes pour des raisons fiscales, mais aussi par souci d'équilibrer l'offre et la demande de consommateurs de plus en plus nombreux, aussi bien les habitants que la population flottante *intra muros* et celle des faubourgs.

Les "visites" étaient effectuées plusieurs fois par an²³ et dirigées par des édiles qui, accompagnés par les contrôleurs des mesures, inspectaient les tavernes et établissaient un acte de visite. Ces actes rendent compte de l'emplacement géographique des tavernes de Bilbao, de leur état et de leur degré de conformité aux normes telles que posséder des tarifs conformes aux prix imposés et servir un vin d'un état et d'une qualité acceptables. En outre, les contrôleurs se chargeaient de répertorier les maisons et troquets d'honnêteté douteuse, de faire parler les voyageurs ou les pique-assiettes, d'interroger les gourgandines pour obtenir des informations. Ils exerçaient un contrôle social strict outre leur objectif premier. En général, quand les règles étaient respectées, l'inspecteur donnait à l'établissement la qualification de "tout bon, vins et mesures bons, poids, capacités et prix bons, litières et écuries bonnes, mesures conformes, vente de vin blanc interdite". Si la taverne faisait aussi auberge, on passait en revue la cuisine et les aliments. Si en plus elle faisait hôtel²⁴, on contrôlait les lits, le linge et les vivres, c'est-à-dire la pièce où se trouvaient les lits pour les clients.

Dès le début du XV^e siècle il y eut des tavernes à Belosticalle, *Calle del Palacio*, près des rives ; dans les faubourgs : Achuri, *Allende la puente San Nicolás*, Ibeni, chemin d'Ibaizábal ; et dans les paroisses d'Abando, Begoña et Deusto²⁵. Au XVI^e siècle, ces visites se faisaient dans le cadre de la juridiction privative de la Ville et dans chacune des paroisses où elles étaient déjà une routine dans la vie des tavernes.

2 - Fonctionnement

L'emplacement et le local choisis par le demandeur devaient respecter les critères requis pour que la municipalité accorde une licence d'ouverture d'une taverne. Les activités devaient avoir lieu à l'intérieur de la pièce parce qu'il était formellement interdit d'utiliser la voie publique aussi bien pour y entreposer des fûts que pour y installer des planches sur lesquelles les gens auraient pu consommer. En 1492, il fut interdit aux tenanciers d'installer "hors du plancher" la moindre barrique ou billot de bois. Le contrevenant se voyait condamné à payer une amende de 100 *maravedis*²⁶.

Cependant, cette question ne fut pas résolue car, en 1509, le conseil

ÉTUDES ET RECHERCHES

municipal rappelait à l'ordre les taverniers, après avoir constaté que beaucoup de tavernes installaient dans "les rues, hors des planchers, des demi barriques et autres barriques vides pour y mettre les chopes et gamelles comme enseignes de la taverne, et les occupaient ainsi que les lieux de passage ; et de nombreuses femmes s'asseyaient dans la rue avec leurs chaises, hors des planchers et occupaient lesdites rues"²⁷. Sujet qui est loin d'être anodin et dont nous reparlerons.

En général les tavernes occupaient les parties basses des bâtiments. Parfois elles se trouvaient dans l'une des pièces de la maison elle-même, surtout si c'étaient des tavernes illégales. Celles qui possédaient une licence étaient éparpillées intra-muros, dans le dédale des ruelles, signalées par des barriques ; celles des faubourgs, presque toujours illégales, n'étaient annoncées par aucun signe extérieur. Dans les deux cas, il existait une grande différence entre ces tavernes et celles des autres villes ou villages castillans, situées dans des rues spécifiques²⁸.

La vente de vin mélangé ou coupé²⁹ était interdite, de même que celle de vin étranger hors de la période autorisée dite *franca* (franche)³⁰. Si le tavernier avait en dehors des périodes autorisées, du vin étranger³¹, il devait impérativement l'entreposer à Baracaldo, Arriaga ou Asúa³². De même, un décret royal déterminait les mesures à utiliser : "les mesures du pain et du vin seront les mêmes dans toutes les villes, cités et villages. Les mesures de vin, qu'il s'agisse d'*arrobes*, de jarres, d'*azumbres*, de *demi-azumbres* ou de *cuartillos* seront conformes à la mesure de Tolède dans tous mes royaumes et seigneuries et on ne vendra ni n'achètera en gros ou au détail avec d'autre mesure que celle-là"³³.

Les prix étaient eux aussi réglementés par les édiles et constituaient l'un des principaux motifs de vérification lors des visites. Depuis le Privilège de 1399, il était spécifié que la capacité de fixer les prix revenait à l'autorité locale³⁴, assortie d'impressionnantes amendes pour ceux qui feraient payer plus cher le produit³⁵. En 1420, une ordonnance municipale rappelle aux habitants que le vin des tavernes doit être vendu au prix que le conseil municipal considère comme raisonnable³⁶. Le *Fuero Nuevo* (la Nouvelle Charte) faisait lui aussi référence à ce point en ordonnant que ce soient les paroisses qui fixent les prix³⁷. Le conseil municipal réglementait aussi bien les prix des vins locaux que ceux des vins étrangers en essayant de maintenir leur stabilité en fonction de l'offre et de la demande existantes³⁸.

À Bilbao, tout comme dans les villes espagnoles, les tavernes ouvraient du lever au coucher du soleil³⁹, ce qui n'allait pas sans gêner les habitants pendant leur sommeil. Dans le courant de la journée, le murmure grossissait en cris et exclamations qui augmentaient à mesure que les effluves de vin envahissaient les corps, échauffant les sangs et laissant libre cours aux passions. En 1520, une ordonnance interdit l'ouverture dominicale des boutiques, débits de boisson et tavernes de la Ville et

ÉTUDES ET RECHERCHES

des faubourgs afin de protéger le repos des habitants. Les contrevenants se voyaient infliger une amende de 200 *maravédis*⁴⁰. Les références documentaires témoignent, dès l'origine, des plaintes des habitants et de divers incidents dus à l'excès d'alcool.

■ Taverniers et tavernières

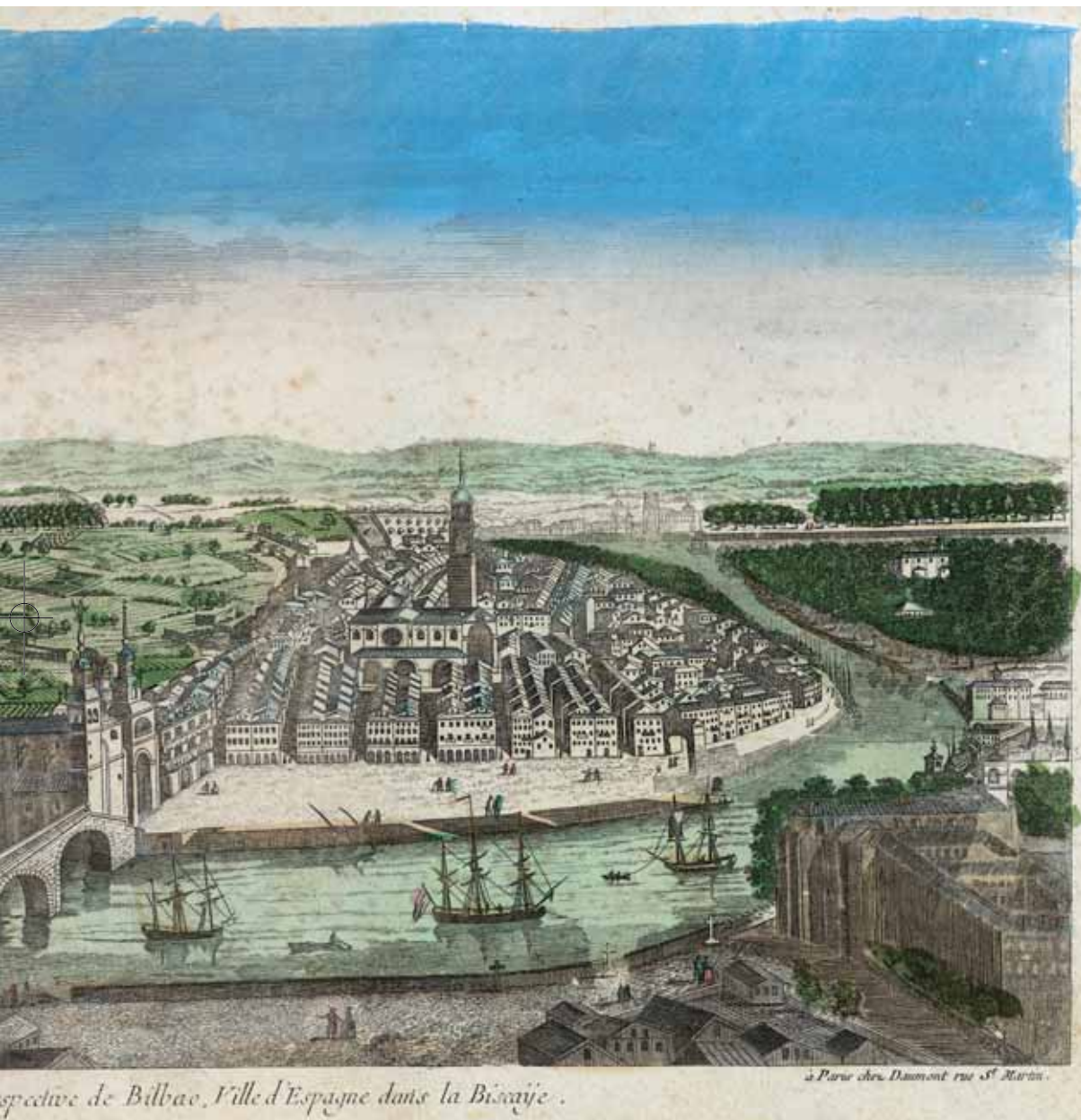
Les taverniers étaient les figures populaires les plus critiquées parce que leur enrichissement dépendait, en bonne mesure, de la médiocre qualité du vin, de la saleté du local, des prix pratiqués ou parce qu'ils offraient des femmes à leurs clients⁴¹. Si la taverne était bien l'endroit où l'on servait du vin, le tenancier ou la tenancière était la personne chargée de s'occuper du local et des besoins des clients. Le tavernier était le propriétaire de la taverne, ou celui ou celle qui s'en occupait comme employé pour un tiers. À Bilbao, selon les comptes-rendus des "visites" des XV^e et XVI^e siècles, les propriétaires des tavernes étaient à 69 % des hommes, à 20 % des femmes et 11 % appartenaient en propriété au couple⁴².

Tout habitant qui demandait une licence à l'autorité pouvait être propriétaire d'une taverne, mais les femmes devaient être "mariées ou veuves, de bonnes mœurs et réputation, et ne présenter aucune maladie contagieuse"⁴³. L'ordonnance était discriminatoire parce qu'elle exigeait des conditions de moralité ou de santé pour les femmes, tenant pour acquise la supériorité morale et physique des



Vue Perspective de l'

ÉTUDES ET RECHERCHES



13

*Vue d'optique du XVIII^e siècle
"Vue perspective de Bilbao, Ville d'Espagne dans la Biscaye"
"À Paris chez Daumont rue Saint Martin"
Musée Basque, Inv. N° E 3337, Don Lichtenberger, août 1927
Gravure aquarellée (pour lanterne magique).*

ÉTUDES ET RECHERCHES

hommes. Mais l'objectif était de contrôler que dans les tavernes ne travaille aucune femme de mauvaise réputation, thème qui préoccupait énormément les autorités.

Néanmoins, les femmes de la Ville jouissaient de certaines libertés, elles pouvaient pratiquer la pêche, être boulangère, marchande⁴⁴ ou tenir une taverne. En fait, c'étaient les femmes des propriétaires de tavernes qui s'occupaient du négoce et après la mort de leur mari, elles héritaient du local. Mais on y trouvait aussi des servantes et des employées à la journée, ou des femmes qui tenaient la taverne sans en être la propriétaire ni même la compagne du propriétaire. Elles étaient nombreuses à Bilbao, dépassant du point de vue social leurs congénères exerçant dans d'autres secteurs urbains comme la pêche, les étoffes et le commerce de détail. La femme participait dans une grande mesure à ces travaux considérés comme une extension des tâches domestiques : faire la cuisine, servir, faire les lits, etc. Cependant, leur travail dans les tavernes devenait parfois une transgression des bonnes mœurs et de la morale exigées des femmes.

14

Il est certain que les tenancières de tavernes, propriétaires, domestiques ou employées jouaient un rôle social et économique dans l'établissement. Elles étaient interrogées lors des "visites". Elles répondaient des fraudes, des actes interdits, de la prostitution et la plupart du temps, c'étaient elles qui affrontaient les fonctionnaires car le propriétaire ou le patron déguerpissait à leur arrivée. Elles s'occupaient aussi des clients, des marchandages pour la vente de quelques mesures de vin, et des fournisseurs, locaux ou étrangers ; c'étaient elles, rarement appelées par leur nom de baptême, les "tavernières", les véritables maîtresses de la taverne.

Cependant cela n'impliquait pas qu'elles avaient la confiance du propriétaire ou du mari. Comme on va le voir, des raisons plus prosaïques ou plus crapuleuses motivaient cette délégation de responsabilités. Les femmes, d'après "Les Lois de Toro", ne pouvaient être jugées pour aucun délit. En premier lieu parce que pour le moindre acte politique elles devaient avoir l'assentiment de leur mari, c'est ce qu'on peut lire dans les papiers de l'obligation signée par Elvire Sodupe : "avec licence et autorisation et l'entier consentement que face à toute chose je demande que vous le maître de Ugarte me donniez [...] et moi le maître de Ugarte je vous donne licence..."⁴⁵. D'autre part, il semble que l'activité commerciale des femmes, en particulier celle des tenancières de tavernes et des négociantes ait augmenté avec le temps. Déjà en 1511, la mairie demanda aux monarques que la législation criminelle relative aux femmes qui signaient des contrats ou traitaient des affaires soit révisée. Les procureurs de la Ville avertissaient : "il y a beaucoup de femmes qui traitent des affaires [...] et que lesdites femmes disent qu'elles prennent les marchandises sur parole et elles les achètent à crédit, et certaines d'entre elles font fi de ce qu'elles doivent et

ÉTUDES ET RECHERCHES

ne paient pas [...] et si elles se font prendre elles invoquent la Loi de Toro qui les protège"⁴⁶. Et devant une telle escroquerie, les monarques décidèrent : "que si les femmes qui traitent des affaires achètent, vendent dans ladite Ville et commercent, s'accaparent marchandises et biens d'autrui, elles soient traînées en justice malgré ladite loi..."⁴⁷.

"Les lois de Toro" comme d'autres du même type, étaient utilisées par les maris pour s'abriter derrière les femmes et commettre des délits de fraudes dans les tavernes : on l'a déjà vu, elles étaient aussi envoyées comme prête-noms devant les fonctionnaires lors des "visites". On peut donc conclure que la véritable *alma mater* de la taverne était la tavernière pour le meilleur et pour le pire. En outre, entre leurs mains reposait l'acquisition des vins, locaux ou étrangers. Il est donc intéressant de constater comment, parfois, les producteurs de vin de la Ville faisaient un commerce frauduleux avec des tavernières pour optimiser la vente de leurs crus. Tenancières de tavernes et viticulteurs réussissaient à tromper la réglementation municipale, aussi bien dans les conditions de vente que dans la qualité, le prix, etc. Ce commerce débuta au XV^e siècle, et au XVII^e il était déjà totalement consolidé sans que les autorités municipales aient pu y mettre des limites. Ces ventes qui se faisaient en trompant la jurisprudence évitaient des impôts, des taxes, des contrôles de mesures et de qualité du produit aux deux parties. Elles mettent en lumière également que dans le Bilbao médiéval, il y avait deux économies : l'une, en relation avec le commerce maritime international et l'autre, en relation avec le circuit de production de la Ville qui, parfois était légal, et parfois totalement frauduleux.

■ La taverne : loisir, péché et luxure

Le divertissement faisait partie de la taverne comme indissociable de la boisson. Le divertissement s'accompagnait de bruit, de rumeurs, de désordre et de promiscuité car à la taverne, on buvait, on jouait, et l'on rencontrait des femmes peu gâtées par la vie, qui trouvaient là un moyen d'existence, fort peu décent aux yeux des autorités. C'étaient ces femmes-là qui s'asseyaient dans la rue. Aucune femme honnête ne s'asseyait en pleine rue à côté d'une taverne. Leur liberté⁴⁸ était réprimée, tenue en laisse par le carcan municipal : "qu'elles ne s'assoient pas, ainsi décrété par ordonnance"⁴⁹. Ces défavorisées de la Ville, obligées de gagner leur pain, faisaient de la taverne (à l'intérieur et à l'extérieur) leur mode de vie.

Tout comme les prostituées, les entremetteuses pullulaient dans les tavernes et leur nombre devint si considérable que les édiles décidèrent que toutes les jeunes femmes de la Ville et ses faubourgs qui n'auraient ni métier ni maître seraient expulsées. Cette ordonnance fut réitérée fréquemment et il semble bien que les femmes étaient parfois expulsées mais qu'elles revenaient régulièrement. Les édiles considé-

ÉTUDES ET RECHERCHES

raient cette situation comme grandement dommageable pour la Ville et ses habitants⁵⁰ parce que dans ce monde de passions déchaînées la promiscuité était la règle, et sa conséquence la plus néfaste, la contagion de maladies vénériennes qui, peu à peu, devenait un grave problème. En 1498, la municipalité s'engagea sur cette question, c'était une question de santé, et ordonna que "les femmes qui ont des bubons ne s'avisent pas de coucher avec des hommes, sous peine de recevoir cinquante coups de fouet et de payer mille *maravedis* chacune à chaque fois"⁵¹.

Ainsi, la femme portant le voile ou la coiffe était associée à l'honnêteté et celle ne portant ni l'un ni l'autre, à la vie publique. Les ordonnances de la Ville les décrivent comme des femmes qui vont en cheveux, sans coiffe, couchent avec des hommes et se vendent. Auberges, tavernes, troquets sont des lieux de prostitution dans lesquels parfois, tenanciers et tenancières jouent les entremetteurs⁵² et il fut même envisagé d'installer une maison hors de la Ville pour les prostituées⁵³. À la fin du XV^e siècle, malgré la peur de la peste et des maladies vénériennes, le mal persistait. Les femmes publiques pullulaient en ville et dans les faubourgs, et les gourgandines étaient de plus en plus nombreuses⁵⁴.

En général, à cette époque, on évitait les personnes de mauvaise vie ou sans travail ni argent, mais surtout celles qui étaient liées aux tavernes. Quiconque minait ou mettait à mal l'ordre moral catholique était toujours sous le regard de l'administration et de la société elle-même. En fait, les Rois Catholiques, à l'initiative des *Parientes Mayores*, avaient déjà promulgué une ordonnance dans laquelle il était conseillé de ne pas accueillir chez soi de personnes de mauvaise vie, bruyantes et tapageuses ; des personnes qui pourraient aux heures de repos, déambuler dans la ville et se livrer à une mauvaise vie⁵⁵. C'est ainsi que les domestiques formaient partie du bataillon des femmes marginalisées et considérées indignes puisqu'elles exposaient leur corps.

Les scandales, les fraudes et le jeu faisaient partie du langage de la taverne. Les sources de 1500, 1506 et, plus tard 1554⁵⁶ évoquent les fraudes et les scandales qui se produisaient dans les tavernes des paroisses environnantes bien que dans la Ville⁵⁷ la situation ne fût pas meilleure. "Les hommes s'adonnaient beaucoup au vice et chaque jour voyait bruit et scandale et mort d'hommes car les maîtres de maison sont la majeure partie du temps dans lesdites tavernes sans lesquelles ils vivraient bien mieux et bien plus pacifiquement et s'occuperaient de leurs maisons, bétail et familles..."⁵⁸. Il ne fait aucun doute que les autorités considéraient ces centres comme des hauts lieux de paresse et de vice, ce qui nuisait à la "république" parce qu'"il y avait toujours beaucoup de monde"⁵⁹. Déjà, en 1492 on appelait à "ne pas jouer aux dés dans les tavernes, et si des habitants vont boire dans les tavernes d'Ybayçal et Albia et qu'ils le fassent, que le tavernier les accuse"⁶⁰. Bien que l'administration ait fait du tavernier l'inquisiteur de ses

ÉTUDES ET RECHERCHES

clients, c'étaient les autorités qui, dans leur souci permanent de contrôler la vie et les revenus des habitants, fixaient le calendrier des jours où le jeu était permis.

Il est ordonné : "que ni le jour de Pâques, ni le dimanche, ni le jour de Sainte Marie, ni le jour des Apôtres, ni les jours de procession, personne ne s'avise de jouer dans cette ville ou dans ses faubourgs aux jeux de dés ou de cartes, ni aux boules ni à aucun autre jeu d'argent ou autre avant lesdites grandes messes, sous peine de payer deux cent cinquante *maravedis*..."

"Et aussi, que personne ne s'avise de jouer ou de jouer aux dés en ville ni dans les faubourgs sous peine de payer deux cents *maravedis*..."

"Et aussi, qu'aucun habitant ni étranger ne s'avise de jouer à aucun jeu dans cette ville ni dans ses faubourgs aucune nourriture qui se vend habituellement au poids, sous peine de payer deux cents *maravedis*..."⁶¹.

Les parties de dés ou de cartes devaient avoir lieu en dehors des heures des offices religieux surtout lors des fêtes. Les paris étaient considérés comme un péché, un "vice" et interdits car contraires à l'ordonnance. On ne pouvait pas non plus parier des objets, de la nourriture, des vivres, etc. Les jeux faisaient partie de ce que l'on appelait les péchés publics surtout les jeux d'argent. Les jeux de boules, pelote, tric-trac, furent interdits car on y pariait, et d'autre part à cause des dégâts occasionnés sur les toits, les maisons, les places et divers endroits. Il est intéressant de noter l'abondance d'ordonnances relatives aux divers jeux pratiqués dans le cimetière de la Ville⁶².

Le vacarme précédait souvent la rixe, surgie d'une discussion sur les enjeux d'une partie de cartes. Malgré l'interdiction de jouer dans les tavernes, la législation indique que c'était là un autre des maux difficiles à juguler. Le *Fuero* de Biscaye de 1562 défendait expressément le jeu dans les tavernes car il donnait lieu à des pertes, des blessures et des meurtres. Les jeux de cartes, de dés et de tric-trac étaient formellement interdits ainsi que de parier de l'argent⁶³. À Bilbao, les édiles interdirent en 1492 les jeux de dés dans les tavernes⁶⁴, ordre qui, bien entendu, ne fut jamais respecté.

Selon les autorités, les tavernes, les jeux et les femmes publiques constituaient donc les plus grands maux de la Ville. Mais en plus, ils attiraient des adultes et des jeunes vers une vie de débauche bien loin des contraintes imposées par l'Église. Dans une certaine mesure, ce trio faisait partie du quotidien de la Ville et le conseil municipal exposait clairement la difficulté de la situation :

"Étant donné que dans certaines maisons, ainsi que dans les faubourgs, le bruit avait couru qu'on y accueillait les jeunes gens de bonne famille et qu'on leur permettait de jouer aux dés, aux cartes et à d'autres jeux, et que, dans certaines maisons, on les autorisait égale-

ÉTUDES ET RECHERCHES

ment à emmener avec eux des jeunes filles et des femmes pour se livrer avec elles à la glotonnerie, à la débauche et à beaucoup d'autres excès, desservant Dieu notre Seigneur et lui causant beaucoup de tort ainsi qu'aux habitants, il est ordonné que désormais, ni dans cette ville, ni dans ses faubourgs, ni dans sa juridiction, nul n'accueille chez lui des jeunes gens ou jeunes filles et leur propose ce qui est dit plus haut, sous peine de payer trois mille *maravedis*..."⁶⁵

Les jeux de hasard furent régulièrement poursuivis non seulement parce qu'ils étaient des péchés publics mais aussi parce qu'ils étaient liés à de l'argent illicitement gagné et à une activité usurière de la part du tavernier. De plus, ils allaient de pair avec la paresse et le vagabondage car les gens délaissaient le travail pour assister aux parties. Il ne fait aucun doute que l'Église et la municipalité soient intervenues fermement pour faire fermer les tavernes, lieux de péché public. Les deux, l'Église et l'administration, essayèrent de corriger ces travers, de prévenir la contagion des plus jeunes en réalisant régulièrement de vaines tentatives éducatives.

18

Cette répression, cette censure sociale à travers la réglementation s'expliquent dans le contexte moralisateur, religieux et pédagogique⁶⁶ de l'époque où l'honneur et le déshonneur, la bonne et la mauvaise conduite étaient séparés par un fil ténu, une ligne déterminée par le regard d'autrui. Les conduites étaient jugées par le groupe social, l'Église ou la municipalité. Les règles essayaient d'"habiller" la "nudité", de maîtriser la débauche, de contrôler et de différencier ce qui était correct et ce qui ne l'était pas. Sur ce thème, comme sur d'autres concernant le Moyen Âge en Europe, le paradoxe entre le temporel et le divin est bien présent, cependant la réglementation institutionnelle volontaire est une chose et la vie et les sentiments des classes populaires en sont une autre.

(*) *Texte original en espagnol : "Tabernas, vino y pecados públicos en el Bilbao Medieval. (Ss. XIV-XVI)".* Traduction de Pauline SCOTTA.

(**) UNED-BIZKAIA

ÉTUDES ET RECHERCHES

Notes

- 1 Ladero Quesada, Miguel Ángel : "Las ordenanzas locales. Siglos XIII – XVIII", in *En la España Medieval*. Madrid, UCM, 1998, n° 21, p. 300.
- 2 Diputación Foral de Bizkaia - Archivo Foral - Archivo Municipal de Bilbao - Sección Antigua (noté FB - AF, AMB, SA) : 0199/001/026. Privilège accordé par le roi Don Enrique III, confirmant les ordonnances faites à Bilbao pour les vins. Valladolid, 9 septembre 1399. "Ytem, ordenamos que todos los dichos vezinos e cualquier dellos que ovieren vino de la dicha heredad desta uilla bendan francamente por conbenible tabernas bastamente, a preçio que el çonçejo puiziere e ordenare e a preçio razonable, qual fuere el tiempo" p. 147.
- 3 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Martínez Lahidalga, Adela : "Colección Documental del Archivo Histórico de Bilbao (1300-1473)", in *Fuentes documentales medievales del País Vasco*. Bilbao, Eusko Ikaskuntza, 1990, N° 90, Doc. 29, p. 71 à 77 : Burgos, 11 janvier 1372.
- 4 Rivera Medina, Ana María : "Producción local, abastecimiento urbano y regulación municipal : El marco legal del vino en Bilbao (S. XIV-XVI)", *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid, UNED, 2006, N° 19 (en kiosque). Voir aussi : Enríquez Fernández, Javier, Sesmero Cutanda, Enriqueta : Bilbao Medieval, Diputación Foral de Vizcaya, 2000, p. 37. Ganuza Arizmendi, Alfonso : "El arrendamiento del vino como sistema de recaudación en el Bilbao bajomedieval y Moderno (Siglos XIV al XVI)", in *IX Simposio de la Vitivinicultura y Ciencias Sociales*. Talca (Chili), novembre 2006 (en kiosque).
- 5 Rivera Medina, Ana María : "Producción local, abastecimiento urbano y regulación municipal...", *Op. Cit.*, Epígrafes : 2, 3,4. Voir aussi : Ganuza Arizmendi, Alfonso : "El arrendamiento del vino...", *Op. Cit.*
- 6 Covarrubias Orozco, Sebastián : *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Castalia, 1995, p. 907. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos, 2002, p. 203. Corominas, Joan : *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1990, p. 551. Jurado, Antonio : *Las voces del vino y la vid*. Madrid, C&G, 2001, p. 233 et 234.
- 7 Castro, Teresa de : "Tabernas y taberneros en el Reino de Granada", in *Historia 16*. Madrid, Historia 16, 2000, p. 10.
- 8 Piñero Ramírez, Pedro M., "In taberna quando sumus. De Berceo al Lazarillo", in *Historia y cultura del vino en Andalucía*. Séville, Université de Séville, 1995, p. 203.
- 9 Magallanes Latas, Fernando, Rodríguez Gijón, Mónica : "Meun est propositum in taberna mori : La taberna y el vino como musas de goliardos alemanes", in *XXIII Jornadas de viticultura y enología. Tierra de Barros*. Badajoz, Cultural Santa Ana, 2002, p. 627.
- 10 "La celestina", "El estudiante de Salamanca", "El lazarrillo de Tormes", "Caballero de Gracia", "Amar, servir y esperar".
- 11 Le Goff, Jacques : *La civilización del occidente medieval*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 281.
- 12 Il existe diverses ordonnances municipales réglemantant l'entrée de marchandises à partir de ces pays. Les ordonnances relatives aux vins étrangers sont particulièrement riches et nombreuses.
- 13 García de Cortázar découpe la chronologie basque en six périodes ou étapes : du Haut Moyen Âge au XIII^e siècle, avec peu de sources ; de 1220 à 1280 : apparition de villes et revitalisation de l'axe économique N-S avec la Castille ; de 1280 à 1350, croissance économique et sociale des villes ; de 1350 à 1420 : crise due à la dépression générale européenne ; de 1420 à 1475, récupération économique ; enfin, à partir de 1475, début du véritable essor économique, la ville s'impose comme entité locale et l'axe Burgos-Bilbao est consolidé.
- 14 Rivera Medina, Ana María : "Producción local, abastecimiento urbano...", *Op. Cit.* ; Ganuza Arizmendi, Alfonso : "El arrendamiento del vino como sistema de recaudación...", *Op. Cit.*

ÉTUDES ET RECHERCHES

Notes (suite)

- 15 DFB - AF, AMB, SA : 0199/001/026. Privilège accordé par le roi Don Enrique III confirmant les ordonnances faites à Bilbao concernant les vins. Valladolid, 9 septembre 1399.
- 16 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Martínez Lahidalga, Adela : "Colección Documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500)", in *Fuentes documentales medievales del País Vasco*. Bilbao, Eusko Ikaskuntza, 1999, N° 95, Doc. 181, p. 570. Sobrecarta para que las justicias guarden la sentencia favorable a la Villa de Bilbao sobre tabernas y mercados de grano. Valladolid, 6 octobre 1488.
- 17 Saint Michel : 29 septembre, 11 novembre.
- 18 DFB - AF, AMB, SA : 0039/001/007. Bilbao, 11 mars 1564.
- 19 *Ibidem* : 0038/001/018. Memorial del pleito que litiga la Villa de Bilbao con la Anteiglesia de Abando.
- 20 *Ibidem* : 0032/001/005. Année 1567.
- 21 Enríquez Fernández, Javier y José Carlos, Sesmero Cutanda, Enriqueta : "Política Real y control municipal en Vizcaya durante el reinado de los Reyes Católicos (1476-1516)", in *Cuadernos Sección de Geografía-Historia*. Saint-Sébastien, Eusko Ikaskuntza, 1990, p. 36. Voir aussi Ganuza Arizmendi, Alfonso : "El arrendamiento del vino como sistema de recaudación...", *Op. Cit.*
- 22 DFB - AF, AMB, SA : 0171/001/027. Bilbao, 10 août 1573. Remate de la sisa del vino blanco.
- 23 En particulier le 22 janvier, fête de Saint Vincent et le 24 août, jour de Saint Barthélémy. Les visiteurs avaient un questionnaire concernant le type d'établissement : taverne, auberge ou autre, le type de vin, les poids, mesures et prix. Les actes de ces visites sont d'un grand intérêt pour connaître l'emplacement et la catégorie du local. Malheureusement, ils n'offrent qu'une information succincte.
- 24 Il existe aussi une ample réglementation relative aux auberges qui mérite une étude à part entière.
- 25 Les tavernes situées à Deusto furent les moins visitées par les édiles, selon la documentation étudiée. DFB - AF - SJ : divers documents intitulés "Visitas a las tabernas, molinos y mojones". 1500-1600.
- 26 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Ordenanzas Municipales de Bilbao (1477-1520)", in *Fuentes documentales medievales del País Vasco*. Saint-Sébastien, Eusko Ikaskuntza, 1995, N° 70, p. 93. Bilbao, 15 février 1492.
- 27 *Ibidem* : p. 223. Bilbao, 15 juin 1509.
- 28 Castro, Teresa de : "Tabernas y taberneros...", *Op. Cit.*, p. 18.
- 29 L'obligation de vendre des vins d'une certaine qualité apparaît dans les ordonnances de la plupart des villes de Biscaye et de Castille, soit par des arrêtés municipaux, soit par des décrets royaux. *Fuentes documentales medievales del País Vasco*, Saint-Sébastien, Eusko Ikaskuntza, N° 118, 119, 90, 44, 56, 70, 15, 95, 98, 108, 55, 52, 309, 17, 53, 38.
- 30 Rivera Medina, Ana María : "Producción local, abastecimiento urbano...", *Op. Cit.* Une partie de cette étude analyse la politique suivie par la mairie, relative aux vins locaux et étrangers : approvisionnement, vente, consommation et prix.
- 31 DFB - AF, AMB, SA : 0199/001/016. Valladolid, 1420.
- 32 *Ibidem* : 0199/001/026. Privilège accordé par le roi Don Enrique III confirmant les ordonnances faites à Bilbao concernant les vins. Valladolid, 9 septembre 1399.
- 33 *Ibidem* : 0016/001/030. Valladolid, 18 mai 1513. Provision sur les mesures accordée par la reine Juana. À Bilbao on utilisait l'*azumbre*, le demi *azumbre*, et le *cuartillo*, semble-t-il, comme cela est attesté pour la vente au détail en Alava. Voir à ce propos Andrés Barrio, Fernando : "La metrología vinica medieval riojana. Noticias sobre las primeras medidas de volumen empleadas en La Rioja para medir vino", in *XXIV Jornadas de viticultura y enología. Tierra de Barros*. Badajoz, Caja de Badajoz, 2003, p. 537 à 550.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Notes (suite)

- 34 DFB - AF, AMB, SA : 0199/001/026. Valladolid 9 septembre 1399. *Colección Documental...*, *Op. Cit.*, Doc. 47. Valladolid, 29 septembre 1399.
- 35 DFB - AF, AMB, SA : 0199/001/016. Valladolid, 1420. *Ordenanzas...*, *Op. Cit.*, p. 50. Bilbao, 10 septembre 1487.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Fuero Nuevo de Vizcaya, título 1, Ley 10, p. 90.
- 38 Pour l'évolution des prix, voir Rivera Medina, Ana María : "Producción local, abastecimiento urbano...", *Op. Cit.*
- 39 Castro, Teresa de : "Tabernas y taberneros...", *Op. Cit.*, p. 15.
- 40 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Ordenanzas Municipales de Bilbao. (1477-1520)", in *Fuentes Documentales medievales del País Vasco*. Saint-Sébastien, Eusko Ikaskuntza, 1995, n° 70, p. 226. Bilbao, 12 septembre 1520.
- 41 Roso Díaz, José : "Sobre vinos aguados, malos venteros y otras estafas tabernarias. Un motivo folklórico en la literatura española del Siglo de Oro", in *XXII Jornadas de viticultura y enología. Tierra de Barros*. Badajoz, Centro cultural Santa Ana, 2001, p. 819.
- 42 Calculs effectués à partir de données relevées sur 100 tavernes.
- 43 DFB - AF, AMB, SA : 0054/002/003. Bilbao, 1^{er} septembre 1587.
- 44 Rivera Medina, Ana María : "Pescado, Tiempo y distancia. Las conservas en Bizkaia (S. XIV-XVIII)", in *Catálogo de la Exposición Las conservas de pescado en el País Vasco. Industria y Patrimonio*. Sain-Sébastien, Untzi Museoa, 1997. Voir aussi : *Colección Documental del Archivo Histórico de Bilbao, Op. Cit.* : Doc. 3 : "Privilegio de Aforamiento de Doña María". Valencia, 25 juin 1310 : "Otro si mando y definiendo que ninguno non sea osado de tener compra ni venta ni regateria ninguna en todol camino que va de Areta fasta la villa de Bilbao et qualquier que lo fiziere que peche a mi en pñna çient maravedis de la moneda nueva...", p. 11. Cette clause est répétée dans la confirmation donnée par Alfonso XI au privilège d'exonérations fiscales accordé par Don Diego López de Haro à Bilbao en 1300. La confirmation se fit à Bermeo le 20 juillet 1334.
- 45 DFB - AF-JCR : 0499/017. Bilbao, 26 janvier 1595. *Escritura de obligación*.
- 46 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Martínez Lahidalga, Adela : "Colección documental...", *Op. Cit.*, n° 98, Doc. 330, p. 1066-067. Séville, 30 mai 1511.
- 47 *Ibidem*.
- 48 Opitz, Claudia : "Vida cotidiana de las mujeres de la Baja Edad Media", in *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus, 1994, T. II, p. 337. L'auteur explique que les femmes des classes populaires étaient soumises à moins de contrôles que leurs homologues des classes supérieures.
- 49 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Libro de Acuerdos y Decretos municipales de la Villa de Bilbao (1509-1515)", in *Fuentes Documentales medievales del País Vasco*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1995, n° 56, p. 34. Bilbao, 9 février 1509. "pregonar la hordenança de las mugeres que se asientan con sus sillas en calles públicas, fuera de sus puertas e tableros, que no se asienten".
- 50 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Ordenanzas Municipales de Bilbao. (1477-1520)", *Op. Cit.*, p. 171 : *Hordenanças del dicho Conçejo sobre las moças vagabundas*. Bilbao, 30 juin 1508.
- 51 *Ibidem*, p. 133. Bilbao, 15 janvier 1498.
- 52 Fuentes Documentales medievales del País Vasco, *Op. Cit.*, N° 56 et 70. Voir aussi Aldama Gamboa, Patricio : "Alcahuetas y prostitutas en Bilbao y su entorno en la Edad Moderna", in *Marginación y exclusión social en el País Vasco*. Bilbao Université du Pays Basque, 1999, p. 103.
- 53 Reguera, Iñaki : "El mundo del ocio", in *Historia del País Vasco. Edad Moderna*. San Sebastián, Hiria, 2004, p. 233.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Notes (suite)

- 54 *Ibidem* : p. 235.
- 55 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Martínez Lahidalga, Adela : "Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500)", in *Fuentes Documentales medievales del País Vasco*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1999, n° 95. Doc. 161, p. 515-517. Tarazona, 9 février 1484.
- 56 DFB - AF, AMB, SA : 0044/003/005. 13 novembre 1554, dans lesquels sont insérés les expédients du 4 octobre 1505 et du 10 mars 1506.
- 57 Bernal Serna, Luis M. : "Los espacios de la violencia...", *Op. Cit.*, p. 412.
- 58 DFB - AF, AMB, SA : 0044/003/005. 13 novembre 1554, dans lesquels sont insérés les expédients du 4 octobre 1505 et du 10 mars 1506.
- 59 *Ibidem*.
- 60 Enríquez Fernandez, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Ordenanzas Municipales...", *Op. Cit.*, p. 92. Bilbao, 27 janvier 1492. La même ordonnance est répétée en 1502.
- 61 *Ibidem*, p. 53. Bilbao, 19 septembre 1487.
- 62 *Ibidem*, p. 178 : Bilbao, 25 février 1509 ; Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Libro de Acuerdos y Decretos municipales de la Villa de Bilbao (1509-1515)", in *Fuentes Medievales documentales del País Vasco*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1995, n° 56, p. 16. Bilbao, 12 janvier 1509 ; p. 44, Bilbao, 23 février 1509.
- 63 Diputación Foral de Vizcaya : El Fuero, privilegios y franquezas de la M. N. y M. L. Señorío de Vizcaya. Bilbao, 1977. Título 35, Ley XIII, p. 305. Voir aussi Reguera, Iñaki : "El mundo del ocio...", *Op. Cit.*, p. 215.
- 64 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Ordenanzas Municipales de la Villa de Bilbao (1477-1520)...", *Op. Cit.*, p. 92. Bilbao, 7 janvier 1492. Aux environs de cette date et jusqu'en 1499, les autorités de Orduña interdisaient de jouer aux cartes ou aux dés. Colección del Archivo Municipal de Orduña (1271-1510). T. I, in *Fuentes documentales medievales del País Vasco*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1994, N° 52, p. 287. Orduña, 6 novembre 1499. À Vitoria et à Bilbao, des tavernes furent fermées sur ce seul motif. Reguera, Iñaki : "Hogares pobres y calles inseguras. Segregación social, marginación y delincuencia", in *Vitoria una ciudad de ciudades. Una visión del mundo urbano durante el Antiguo Régimen*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, p. 533 à 572.
- 65 Enríquez Fernández, Javier, Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción, Lorente Rodríguez, Araceli, Martínez Lahidalga, Adela : "Ordenanzas Municipales...", *Op. Cit.*, p. 165. Bilbao, 3 avril 1507. Cette ordonnance est renouvelée le 18 juin 1515.
- 66 Casagrande, Carla : "La mujer custodiada", in *Historia de las mujeres*. Madrid, Taurus, 1994, T. II, p. 97. L'auteur explique qu'au cours du Bas Moyen Âge, les auteurs essaient de créer une femme modèle. Celle-ci devient l'héroïne de tous les textes de la littérature religieuse et pédagogique à partir du XI^e siècle.



LE MONOLITHE DE FAAGUE ET LA TABLE DE LIZUNIAGA

Jacques BLOT La découverte d'un monolithe en Labourd, aux environs de la Table de Lizuniaga, pose la question de leur éventuel rapport.

Monolito baten aurkikuntzak Lapurdin, Lizuniagako mahainaren inguruan, heien ustezko erlazioaren galdera pausatzen du.

Lors d'une récente prospection, en mars 2009, nous avons eu le plaisir de trouver un nouveau monolithe que sa situation rend particulièrement intéressant.

23

■ Situation

Ce monolithe est situé sur la commune de Sare¹, en bordure d'une vieille piste pastorale qui rejoint à 600 m plus à l'ouest le col où est érigée la borne frontière 32. Arrivée à l'aplomb des rochers de Faague, mais très en dessous, à 270 m d'altitude, cette piste longe sur une centaine de mètres la lisière sud d'une vaste fougeraie dénuée d'arbres délimitée à l'est et à l'ouest par deux ravins parcourus chacun par un ruisseau. Le monolithe se trouve à l'extrémité ouest de la fougeraie, à une trentaine de mètres après que le terrain a amorcé une légère déclivité vers l'ouest.

■ Description

Ce monolithe affecte la forme classique en Pays Basque d'un pain de sucre, couché sur le sol et orienté nord-sud, à base nord. Ce bloc de grès mesure 2,90 m de long, 1,70 m dans sa partie moyenne, la plus large. Son épaisseur varie de 0,50 m à sa base à 0,37 m au sommet. Il semble bien qu'il y ait des traces d'épannelage à sa base et tout le long du côté ouest jusqu'à la pointe, ceci ayant eu pour effet de donner une certaine symétrie avec le côté opposé dont la forme est naturelle.

■ Environnement archéologique

Nous avons parcouru cette piste pastorale de bout en bout, c'est-à-dire

ÉTUDES ET RECHERCHES

depuis la maison Haroztegikoborda, à 100 m d'altitude, jusqu'au col précité. Elle longe le flanc sud de la Rhune, selon un trajet pratiquement horizontal, en suivant un parcours très aisément praticable. À l'évidence, on se trouve sur un très ancien cheminement. On notera que l'accès à la maison Haroztegikoborda se fait par une voie en pente douce en provenance du vieux quartier de Lehenbizkai de Sare. Elle reprend là encore un ancien tracé.

Nous n'avons donc pas été étonnés de trouver le long de cette piste, sur un léger replat à droite de celle-ci, 50 m avant le franchissement d'un ru qui descend des crêtes de Faague (ou plus exactement de la colline où se trouvent les deux dolmens d'Ametzia), un petit cromlech ; on trouve aussi, très proche de ce monolithe, les deux cromlechs de Faagekoerrekka situés au sud et au nord de la piste antique, ainsi que le dolmen de Faague situé à 300 m à l'est. Nous n'avons pas été surpris non plus de découvrir, à l'arrivée de cette piste à *Kondendiagako lepoa* - le col où se trouve la borne frontière 32 - un ensemble de 3 cromlechs et un tumulus situés en son milieu, à une trentaine de mètres au sud-sud-est de la borne (altitude 316 m). Rappelons enfin la présence du dolmen d'Arrixabale au tout début de la piste, côté Sare².

24

*Monolithe de
Faague, vu de
l'ouest*



ÉTUDES ET RECHERCHES

■ Interprétation possible

Il est particulièrement curieux de noter que ce monolithe se trouve exactement à 100 m à l'aplomb de la borne 36, et donc de la Table de Lizuniaga, elle même consacrée aux accords pastoraux – ou faceries - entre Sare et Vera. Sur ce thème, on lira avec beaucoup d'intérêt l'article de M. Duvert³ consacré à "*Mahain harria*, la Table de pierre", sur son rôle actuel et dans le passé. Comme le faisait remarquer J.-M. de Barandiaran⁴, ces accords, compte tenu de l'environnement riche en monuments protohistoriques lié à la très ancienne fréquentation de ces pâturages, peuvent fort bien remonter à de lointaines époques : nos faceries actuelles ne seraient, dès lors, que le renouvellement d'accords dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

Cette richesse en monuments protohistoriques - non seulement comme nous venons de le voir, le long de l'antique piste, mais d'une façon plus globale en ce qui concerne la Rhune et l'Ibantelli qui lui fait face - est illustrée par les chiffres suivants : 76 dolmens, 36 cromlechs, 18 tumulus et 4 monolithes.

Nous avons déjà émis l'hypothèse⁵ que les monolithes (ou *muga* : borne en basque) à quelques très rares exceptions près, tel le monolithe de Soalar (Baztan), pourraient être considérés comme des bornes de délimitation de pâturages, servant aussi de points de ralliement aux pasteurs pour régler leurs querelles quant à l'exploitation des herbages et des points d'eau et ce, dès les temps protohistoriques. Rappelons

La table de
Lizuniaga.



ÉTUDES ET RECHERCHES

qu'il n'y avait à ce jour, que 2 monolithes connus sur la Rhune, que nous avons déjà publiés : *Gastenbakarre* et *Athekaleun*⁶ qui se trouvent eux aussi dans un riche environnement protohistorique.

Par ailleurs, il n'est pas certain que ce fond de vallon, coincé entre la Rhune et l'Ibantelli - où passe l'actuelle D. 506 - dans lequel coule *Lizuniagako erreka*, qui devait être étroit, boisé, humide, boueux, et sans doute difficilement praticable, ait été très favorable aux déplacements des troupeaux dans la protohistoire (ceux-ci préfèrent les pistes en hauteur), ou aux réunions de pasteurs. Il n'est pas certain non plus, de ce fait, que le monolithe originel ait été à l'emplacement qu'occupe actuellement la Table de Lizuniaga. C'est pourquoi ce monolithe de Faague, placé au milieu de pâturages dégagés, au bord d'une ancienne piste pastorale reliant elle aussi Sare à Vera depuis, semble-t-il, la plus haute antiquité, pourrait être, avec quelques probabilités, considéré comme le véritable ancêtre de la Table de Lizuniaga, le renouvellement des accords pastoraux s'étant déplacé avec la création d'une nouvelle voie de passage du monolithe à la Table.

26

Notes

- 1 Situation : N 43°29'13" - W 01°62'16", altitude 270 m.
- 2 On trouvera la description de tous les monuments inédits dans notre *Inventaire des Monuments Protohistoriques en Pays Basque de France* (consultable à la Bibliothèque du Musée Basque et sur Internet).
- 3 Duvert M., 2006, "Mahain harria, la Table de pierre", *Bulletin du Musée Basque*, Hors série, p. 247-248.
- 4 Barandiaran J.-M. (de), 1951, "En el Pirineo vasco. Cronica de Prehistoria", *Eusko-Jakintza*, Vol V, n° 3-6, p. 255.
- 5 Blot J., 1983, "Les monolithes en Pays Basque de France", *Bulletin du Musée Basque*, n° 99, 1^{er} trimestre, p. 33.
- 6 Blot J., *ibid*, p. 1 et 2.



L'HÉRITAGE BASQUE DANS LA MUSIQUE DE MAURICE RAVEL

Michel SENDREZ

Pourquoi malgré l'immense émotion ressentie en écoutant la musique de Maurice Ravel, les musicologues parlent-ils d'esthétique de "l'imposture" de "pastiche" de "faux-semblants", de "masque", "d'artifice", etc. La réponse m'a paru se trouver dans la spécificité d'un héritage basque, qui par des liens généalogiques du côté maternel, comprend la langue, les chants, la danse, la mythologie, les jeux, les coutumes, etc. et détermine une façon d'être. Il restait ensuite à trouver des analogies entre la musique de Maurice Ravel et les différentes composantes d'une mémoire basque avant d'en établir leurs rapports.

27

Hitzaldi honek aspaldidanik buruan nerabilen galdekizun baten erantzuna izan nahi du zergatik, Maurice Ravelen musika entzutean, sentitzen den emozio gaitza gorabehera musikologoek "iruzurraren estetika", "pastiche", "itxura faltsuak", "maskara", "itxurakeria" eta antzeko esapideak erabiltzen dituzten. Erantzuna euskal heredentziaren berezitasunean aurkitzen dela iruditzen zait ; izan ere amaren aldeko lotura genealogikoek hainbat alderdi biltzen diru – hizkuntza, kantuak, dantzak mitologia, jokoak, ohiturak, etab -, eta izakera bat zehazten du. Azkenik, Maurice Ravelen eta euskal oroimen baten osagai desberdinen arteko analogia aurkitu beharra zegoen, harremanak zehaztu aurretik.

Nous pourrions multiplier les exemples d'un acharnement curieux à vouloir que Ravel soit français ou espagnol mais surtout pas basque ; et, si Victor Hugo disait de ce peuple à cheval sur les Pyrénées "qu'il n'est ni Français, ni Espagnol mais Basque", il serait absurde d'en déduire une hiérarchie des peuples et des nations. Cependant, il y a des modalités de vivre une conscience d'être, propre à chaque peuple et c'est cela que j'aimerais analyser chez Ravel pour essayer d'en faire une lecture d'autant plus universelle que ses racines me semblent être définies, et dans son cas profondément basques. Sur ce point, Jean-Noël Darrobers a publié dans Ekaina, revue d'études basques, un article remarquable qui fait remonter la branche maternelle de Ravel au moins jusqu'au XVII^e siècle, puisqu'elle figure déjà sur le premier registre paroissial de Ciboure datant de 1637. Famille de marins, de corsaires, dont beaucoup mourront en mer. La grand-mère de Ravel, écrit

ÉTUDES ET RECHERCHES

Georges Pialoux, dans la même revue, était fille-mère, et marchande de poissons. On s'est peu penché sur ce que devait être le climat familial d'une famille dont la vie au quotidien était si rude. On n'a jamais non plus essayé de connaître la mère de Ravel qui avait sûrement une personnalité hors du commun. On ne sait rien d'elle jusqu'au moment où elle part à Madrid à 31 ans. Elle y passera "20 mois" au plus nous dit J.-N. Darrobers. Nous pouvons donc en déduire qu'elle était sûrement plus riche de chants basques que d'airs de zarzuelas et que si elle parlait espagnol, elle devait le parler aussi approximativement que le français, sa langue maternelle étant le basque. Basque qu'elle continuera à parler avec sa propre tante qui l'accompagne dans sa nouvelle vie à Paris et qu'elles enseignèrent toutes deux au petit Maurice.

Comment Maurice Ravel aurait-il pu raconter cette généalogie à la société parisienne de l'époque ? Impossible ! Alors, je pense que cela a constitué une zone d'ombre qu'il tiendra secrète toute sa vie.

28

Le chanoine Pierre Narbaitz ou le chef d'orchestre E. Jorda Gallastegui et d'autres musicologues ou musiciens s'accordent bien, à trouver à Ravel ce "mystérieux parfum ethnique", comme le dit Bernstein en parlant de la judaïcité de la musique de Malher, mais sans approfondir ce qui ne leur paraît qu'une impression, qu'un mystérieux parfum basque. C'est ce que nous allons essayer de faire et nous procéderons en partant de ce qui nous paraît d'abord subjectif, puis plus évident, plus objectif et donc plus simple pour aboutir à des éléments plus occultes, plus secrets, mais qui sont ceux qui structurent le plus fortement l'esprit d'un peuple.

Tout d'abord ce "mystérieux parfum ethnique" nous apparaît dans le passage des chœurs a capella de Daphnis et Chloé, chargé d'une nostalgie si grande bien qu'exprimée sans aucune emphase. C'est là un exemple de la sensibilité si forte et en même temps si pudique de Ravel (Ex. 1). De la même façon pouvons-nous rapprocher la couleur instrumentale du txistu et de la xirula, de celle de la flûte et de celle du piccolo dans le Concerto en sol ou dans la Feria de la Rapsodie Espagnole ; celle de la gaita de celle du cor anglais dans la Malagueña de la Rapsodie Espagnole et celle du ttun-ttun, tambour à cordes en forme de lyre, de celle du début du Boléro où l'on entend la caisse claire ponctuée par les pizz. des cordes.

Ex. 1
DAPHNIS ET CHLOÉ
© Éditions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Éditions ARIMA Corp.
et DURAND.
Reproduction interdite.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Je crois que nous pouvons même préciser l'origine, la nature de ce parfum de façon plus objective, car si je vous joue ce passage de la Feria de la Rapsodie Espagnole ou tel autre de l'Alborada del Gracioso (Ex. 2) vous ne pouvez pas ne pas penser au fandango qu'on danse sur la place Louis XIV à Saint-Jean-de-Luz.

Ex. 2

RAPSODIE ESPAGNOLE,
Feria (fandango)
© Éditions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Éditions ARIMA Corp.
et DURAND.
Reproduction interdite.



ALBORADA DEL GRACIOSO
© Éditions
MAX ESCHIG,
avec l'aimable autorisation
de l'éditeur.
Reproduction interdite.

29

Il y a bien entendu ce que les mieux intentionnés qualifient de couleur basque et qui vont de Narbaitz, Jorda Gallastegui à Cortot ou Gil-Marchex etc. ; jusqu'à J. Allières pour qui "c'est indubitablement à M. Ravel né à Ciboure d'une mère basquaise, que revient l'honneur d'avoir illustré de son art incomparable le génie euskarien, même si la maladie l'empêcha d'écrire le *Zazpiak bat* (les "sept font un", les sept provinces basques ne font qu'un pays) qu'il méditait ; Ravel qui construisit sur la mesure à 5/8 par amour pour sa terre, le dernier mouvement de son quatuor, la danse générale de Daphnis et Chloé etc..

De même Enrique Jorda Gallastegui qui dans "*Canciones, Danzas y músicos del País Vasco*" (p. 598-602) cite Ravel qui précise en parlant de son trio : "Le trio dont le premier thème est de couleur basque, fut composé entièrement en 1914 à Saint-Jean-de-Luz". Il évoque le *zortziko* inclus dans le 8/8 ainsi que le projet de concerto de *Zazpiak bat*. Il rapporte que Cortot appelait le Concerto en sol "Concerto Basque car, il utilise des éléments venant de *Zazpiak bat*". "Je me rappelle, écrit Jorda, lors de la première audition quand au début le piccolo expose un thème sautillant sur un accompagnement, presque imperceptible, composé d'un roulement de tambour, de trémolo et pizz. aux cordes et d'un fond aérien que répand le piano, avoir dit à un ami : ceci est 'souletin'".

J'ajouterai qu'il y a au début l'étincelle du fouet, puis, plus loin, l'explosion de la grosse caisse déclenchant chacun à leur tour un motif

ÉTUDES ET RECHERCHES

tournoyant autour d'un point d'où irradie l'énergie, donnant une image sonore de la stèle discoïdale, de "ce monde circulaire centré", comme le définit M. Duvert. Il faut noter que le centre se dit *erdi*, *erdi-erdian* au centre, *erdiz-erdi* pleinement, la répétition intensifiant l'idée. *Erdi* signifie aussi moitié et, *erditu* accoucher, enfanter. Et Jorda poursuit "la couleur acide de la xirula souletine apparaissait ici polie et raffinée, mais l'esprit de la danse souletine animait totalement le premier thème du Concerto de telle façon qu'il pourrait servir de support au meilleur *zamaltzain*" (l'homme cheval de la mascarade souletine). Gustave Samazeuilh pense que "les éléments des deux mouvements vifs du Concerto tirent leur inspiration d'une fête sur la place de Mauléon". Jorda ajoute : "on retrouve l'esprit débordant, généreux amusé et sautillant du souletin. De même, le thème du premier allegro du Concerto pour la main gauche est d'inspiration basque, cet allegro commence avec un débordement de joie que lancent les trompettes dans un rythme de *biribilketa* (ronde), après quoi, le piano expose un thème dans un esprit semblable".

30

Mais il nous apparaît tout à fait réducteur quand il écrit : "On a voulu voir dans l'œuvre de Ravel des éléments (basques) qui n'existent pas, par exemple, la Chanson Epique ou la danse finale de Daphnis n'ont absolument rien de basque, malgré leur métrique à 5/4 comme celle du *zortziko*". Pourtant si l'on joue ces passages de Daphnis le rapport au *zortziko* me paraît évident (Ex. 3).

Pierre Narbaitz, quant à lui, reste perplexe au sujet de la phrase de M. Ravel à propos de son propre trio : "laissons à l'auditeur, écrit-il, le plaisir délicat de découvrir en quoi peut bien consister cette couleur basque, une musique comme celle-là n'est-elle pas universelle ? Ne serait-il pas inconvenant, voire ridicule, de prétendre la ramener aux étroits horizons d'un petit pays ?". Par contre, il écrit à propos du deuxième mouvement du Concerto en sol : "Et que l'on ne dise pas que cette musique déchirante ne saurait être une musique basque comme s'il n'y avait de basque que sautillant et allègre, comme si les chants les plus basques n'étaient pas des mélodies déchirantes sinon désespérées". Pour Hélène Jourdan-Morhange, Ravel a "le profil rude, sceau authentique de cette race pure et sévère, race à laquelle on attribue souvent réserve-pudeur-méfiante-fidélité-loyauté-fierté-aristocratie, race aux yeux noirs et au visage aux arêtes vives". Ceci révèle l'idée la plus répandue que l'on se fait des Basques et de la basquitude de Maurice Ravel.

Ex. 3
DAPHNIS ET CHLOÉ
© Editions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Editions ARIMA Corp. et
DURAND.
Reproduction interdite.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Voilà donc pour l'aspect le plus facile à découvrir. J'aimerais maintenant faire un survol des particularités plus profondes de la musique traditionnelle basque, particularités que l'on retrouvera aussi chez Ravel. Ce qui ressort du travail titanesque du Père R. M. de Azkue, c'est que parmi les chants qu'il a recueillis, il y a une énorme quantité de mélodies modales. Il arrive qu'à l'intérieur de ces modes des altérations chromatiques les rendent ambigus ou qu'ils soient incomplets, défectifs, avec l'absence d'un ou plusieurs degrés, du 6^e ou du 7^e surtout, ou des deux à la fois. Il y aussi un mode qui n'appartient à aucune classification ni ancienne ni moderne. Je ne veux pas, cela dit, laisser croire que les particularités dont je parle seraient exclusivement basques, mais tout comme pour la "pelote", par exemple, montrer qu'elles ont pris une modalité spécifiquement basque.



■ Les modes

31

a) Modes atypiques ou typiquement basques

R. M. de Azkue
n° 891 -
"San Pedro,
Zeru altuko" (Saint Pierre
du haut du ciel)



Nous trouvons ce 1^{er} mode de l'exemple 4 utilisé de façon très émouvante dans le Petit Poucet de Ma Mère l'Oye. En effet, il apporte par un jeu avec le mode mineur mélodique descendant, d'un côté, un espoir, et d'un autre côté une nostalgie, cette "souffrance du désir de retour", dit Jacques Lacarrière, entre l'exil et ses propres racines. Ce même mode apparaît dans d'autres œuvres, dans le Boléro par exemple, au point culminant où se situe la modulation, chiffre 18, juste avant le déchirement final.

b) Mode de ré



c) Mode de ré harmonisé avec des pédales harmoniques



ÉTUDES ET RECHERCHES

d) Mode éolien

MA MÈRE L'OYE

© Éditions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Éditions ARIMA Corp. et
DURAND. Reproduction
interdite.

Extrait du *Saratarra naizela*
tom. 4 p. 75, la mélodie
s'enroule autour de la
quinte et sans sensible
comme dans *Ma Mère L'Oye*
ou dans le *Quatuor*.

(transposé) extrait de
Gizona, non duk zuhurtzia?
(L'homme, où as-tu ta
sagesse ?).
L'enfant et les sortilèges.

32

e) Mode de mi

Beteri 142

■ Influence de la musique traditionnelle

Soi - ne - ko zu - riz ain - ge - ru i - du - riz e -
txe - ko a - la ba a - mak da - ra - ma.

Cette mélodie populaire
basque harmonisée comme
aurait pu le faire M. Ravel
montre une analogie
évidente et troublante avec
le thème du premier
mouvement de la *Sonatine*.

Ces analogies peuvent paraître un peu recherchées, beaucoup moins pourtant me semble-t-il que de vouloir faire de Ravel l'héritier de Beethoven et de Chopin par l'utilisation de la double appoggiature. En effet, je pense qu'un accord n'est pas significatif isolément. La septième majeure dans la Quatrième Ballade de Chopin fait partie de la structure de l'œuvre et la "blessure" du rapport de ces deux notes n'a de sens, dans ce cas, que parce que l'apaisement lumineux de la résolution en la bémol majeur la fait apparaître rétrospectivement comme une double appoggiature de la dominante de la bémol. De même la tierce majeure de la deuxième des Six Petites Pièces op. 19 de Schoenberg ne prend son sens que parce que d'autres tierces apparaissent étrangères à cette "innocence", et passent comme indifférentes bien que portant leur propre poids d'émotion. Dans le premier mouvement de la Sonate dite "au clair de lune" de Beethoven, la double appoggiature se résout très vite pour nous conduire dans un ailleurs,

ÉTUDES ET RECHERCHES

en passant par une cadence parfaite à la sous-dominante avant de nous ramener au ton principal, comme pour guérir cette douleur intérieure. Dans le premier Scherzo de Chopin la double appoggiature est harmonique et amène par sa répétition à une tension extrême de la dissonance, déclenchant la violence de la coda. Nous pourrions en poussant plus loin ce genre de spéculation en arriver à imaginer un lien entre Wagner et Ravel puisque nous trouvons l'accord de Tristan dans l'Alborada del Gracioso. Il serait pourtant tout à fait impossible d'imaginer l'enchaînement suivant :

Ex. 5



Chez Ravel, nous avons une démarche totalement différente. La double appoggiature dans le menuet de la Sonatine par exemple, intervient dans le grave du piano comme s'il nous fallait aller chercher quelque chose au fond de soi-même, et cette dissonance fait émerger un trouble profondément enfoui avant de se résoudre. Puis, une immense phrase se déploie jusque dans l'aigu de l'instrument, pour s'achever sur la résonance d'un accord parfait. Cette résonance très ravelienne nous amène vers une temporalité étrange, accentuée par le côté archaïsant de la cadence plagale.

Cette idée de la temporalité va nous faire entrevoir un aspect de ce que peut être l'influence de la langue maternelle, et nous pourrions l'étudier aussi bien chez Bartok par rapport au hongrois que chez De Falla par rapport à l'espagnol etc. ce sujet fait d'ailleurs partie du programme des rencontres que j'ai proposées à l'Institut Culturel Basque. Mais avant je voudrais rapporter ici quelques propos qui font toujours autorité. Roland Manuel publie en 1925 dans la Revue Musicale un article intitulé "Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture" dans lequel on peut lire "aucune œuvre de Ravel qui n'ait été premièrement un pastiche", Jankélévitch dans son livre sur Ravel écrit "Ravel est l'ami des trompe-l'œil, des faux-semblants, des chevaux de bois et des attrape-nigauds. Ravel est masqué. L'artifice est avec la gageure le trait le plus marquant de l'esprit ravelien. Il préfère l'esthétique de la gageure à celle de l'imposture, parce que dans la gageure il y a l'idée du tour de force et de la volonté de fer, ce côté de défi à la fois cornélien et stoïcien". Jankélévitch touche là, sans le vouloir, à deux caractéristiques spécifiquement basques : le jeu et le défi. Mais revenons à la langue pour observer trois de ses niveaux : le son, la signification et le sens. Dans le cheminement qui va de l'apparition de la phonation à la constitution de phonèmes ayant valeur de signes, il y a un stade où le

ÉTUDES ET RECHERCHES

son produit est une musique qui tout en étant du pur vécu sans pensée n'en est pas moins porteur de sens et déterminant du rapport à l'autre et au monde. Je crois que la mémoire de cette sensation auditive intra-utérine nous habite toute la vie, et s'appelle la langue maternelle, même s'il s'agit de sons antérieurs à la langue syntaxique, sons qui sans doute génèrent une syntaxe qui conceptualisera ces rapports. Y-a-t-il dans la langue basque des structures suffisamment originales qui expliqueraient du moins en partie l'originalité de l'écriture de Ravel, qui ne serait plus alors ni "imposture", ni "artifice". La poésie, dit Paul Valéry, "est une hésitation entre le son et le sens". Ambiguïté que nous retrouvons chez Ravel entre ce qui semble rationnel et ce qui paraît irrationnel. Dans son analyse si intéressante d'un *bertsu* (poème improvisé en vers) de Mihura, Denis Laborde explique comment au niveau du son, une contraction pharyngée ou palatalisation "contribue, la première, à l'état de tension qui s'accompagne d'une tendance à émettre des sons légèrement surélevés qui aboutit à une modulation du timbre au 1/2 ton supérieur, la seconde, à exprimer sa gentillesse lorsqu'on s'adresse à un ami ou à un enfant". Il y a donc un phénomène d'anamorphose de la même façon que l'accent américain joue le rôle d'un miroir acoustique déformant, pour imposer un modèle de société par la chanson se référant à ce type de musique dite de "variété", et cela quelle qu'en soit la langue.

34

Chez Ravel, nous avons ce type de contraction pharyngée comme par exemple dans le sujet du Boléro au basson et au trombone, ce qui peut être ressenti comme une volonté de transgresser un tabou. L'instrument est souvent au seuil des limites de ses possibilités, par exemple dans le solo de cor du Concerto en sol, ou le solo de hautbois en octaves brisées etc. Démarche qu'on retrouve chez Stravinsky dont le solo de basson au début du Sacre du Printemps est un exemple. Il est d'ailleurs regrettable que les progrès techniques des instrumentistes et des facteurs d'instruments enlèvent ce côté périlleux à l'exécution, qui lui donnait la dimension d'un rituel. Je trouve que c'est perdre beaucoup de force de la musique pour ne gagner qu'un confort inutile (Ex. 6). On trouve aussi ce qui peut être assimilé à des diptongues par exemple, les glissandi dans le solo de trombone du Boléro, les quintes chromatiques dans le Concerto pour la main gauche, les accords avec appoggiature de la quinte dans la copla de l'Alborada del Gracioso etc.

32

25

Andante. a piacere

Ex. 6
CONCERTO EN SOL
© Editions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Editions ARIMA Corp.
et DURAND.
Reproduction interdite.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Nous passons maintenant à la syntaxe et, n'étant pas linguiste et n'ayant du basque qu'une connaissance très approximative, je n'aurais pas pu préciser mes idées sans l'aide efficace de Mixel Irigoyen que je remercie infiniment.

Il me semble qu'on peut établir une série d'oppositions pour déceler les particularités de cette langue, par exemple :

- 1 L'indéterminé sans singulier ni pluriel
Le déterminé avec singulier et pluriel

- 2 Le verbe intransitif dont l'action ne s'applique qu'au sujet, qui situe le fait d'être : *Oraintxe (ni) hemen naiz* = à l'instant même (je) suis ici, à remarquer que le nominatif n'a pas de marque.
Le verbe transitif : l'ergatif qui porte, lui, la marque du suffixe K désignant l'agent, le sujet d'une action transmise sur un complément :
Goiezan Donosti (nik) ikusi dut = ce matin, j'ai vu Saint-Sébastien.
"L'absence de marque de la troisième personne du singulier ou du pluriel fait du basque" dit Jean Haritschelhar "une langue du dialogue, possédant par ailleurs des indices personnels faisant référence à d'autres participants" *emaiten dautazu* = vous (tu) me le donnez (vous donnez est impossible).

- 3 Le présent réel ou potentiel opposé à un non-présent lui-même subdivisé en passé réel ou potentiel - éventuel réel ou potentiel.

35

Si nous prenons le verbe synthétique *Egon* = Rester, nous aurons :

Au réel	{	présent : <i>dago</i> (il reste)
	{	non présent
		{ passé : <i>zegan</i> (il restait)
		{ éventuel : <i>balago</i> (s'il restait)
Au potentiel	{	présent : <i>dagoke</i> (il peut rester)
	{	non présent
		{ passé : <i>zegoken</i> (il pouvait rester)
		{ éventuel : <i>lagoke</i> (il resterait)

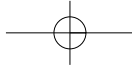
Le verbe en fin de phrase est "déterminé par tous les autres composants" (ces exemples sont extraits du livre de J. Allières "Les Basques", coll. PUF, p. 54).

ÉTUDES ET RECHERCHES

De son côté Mixel Irigoyen fait une analyse passionnante quand il explique : "Alors qu'au passé avec l'auxiliaire au présent (passé composé en français), l'action est en un sens dépassée, cette modalité du parfait auquel on ajoute le suffixe 'a', conduit l'action vers son accomplissement : *joan da*, il est parti (mais peut revenir), *joana da*, il est parti (de façon irréversible)".

Dans ce dernier cas le passé entendu comme une action accomplie au parfait-présent s'affranchit de la contrainte chronologique et on peut dire que l'action présente alors un véritable continuum de temps, ce que les grammaires de Laffitte ou de Belloc désignent comme une "nuance de sens perfectif, c'est-à-dire que le résultat de l'action dure encore ou qu'elle s'est prolongée dans le passé" (Grammaire de Belloc, p. 131). Dans "*jeiki jeiki etxenkoak*" (debout debout les gens de la maison), le suffixe "n", on pourrait dire la particule "n" donne dans *etxen* une notion de temps indéfini ou infini, par opposition à *etxeakoak* de *etxean*, le "a", nous dit toujours M. Irigoyen, "apportant une idée de présent signifié, c'est-à-dire à ceux de la maison d'aujourd'hui et non des diverses générations mortes ou vivantes". Le "a" fait exister : *etxe bat ikusi dut pollita dena* (j'ai vu une maison qui est jolie). Dans "*aita gurea zeruetan zarena*" (notre père qui est au ciel), le "a" est la manifestation d'un présent surgissant et qui va du vécu immédiat à une plénitude exaltée par la répétition. Le "a" est multiforme, il révèle le sujet ou la chose qui devient sujet. Il y a impartialité entre le sujet et l'objet dans leur interactivité : *lan hori, nik egina da*, ce travail est mon "faire". Cette impartialité est flagrante dans le Boléro entre les différents paramètres, mélodie, rythme, harmonie tonale ou modale, dans une sorte de rapport incommensurable, c'est-à-dire, dans lequel un élément n'a pas de commune mesure avec un autre : par exemple, le rayon d'un cercle et sa circonférence dont le rapport n'est ni rationnel ni un entier, le cercle étant néanmoins une figure absolue dans sa perfection, dans son infinitude et dans son présent. Nous touchons à quelque chose de très profond à la fois dans la langue, dans l'art, les stèles discoidales, la danse, la vie, les champs circulaires, le jeu *urdanka*, et, bien sûr chez Ravel.

De même, dans "*Nik badakit arbasoek erranik arno onak ez duela parerik*", (je sais par le dire des anciens que le bon vin n'a pas son pareil), la chose dite passe, grâce au suffixe "*ik*" du passé au présent sans discontinuité et de ce fait crée un continuum. "*Ik*" terminale brève, comme dans la Sonatine le sol dièse du premier thème, qui d'autre part remonte de la même façon que l'intonation dans la langue parlée. C'est ce passé achevé mais qui se continue dans une temporalité étrange, que nous évoquions au sujet de la cadence finale du menuet de la Sonatine. Cette cadence montre que le passé est achevé, le fait que ce soit une cadence plagale repousse ce passé encore plus



ÉTUDES ET RECHERCHES

loin, et la résolution se fait dans une résonance qui nous enveloppe de cette étrange temporalité.

"Lore pollit bat badut nik, aspaldi begizaturik"

(J'ai une jolie fleur qui s'offre depuis longtemps au regard).

"L'imparfait *ibiltzen zen*, il marchait, est un présent du passé, (le passé étant *ibili da* et le présent *ibiltzen da*), il est une durée, une action non abolie, une idée de la forme sans métamorphose, qui s'auto-forme, naît d'elle-même et laisse retentir en elle-même, nous dit toujours M. Irigoyen, la configuration du temps comme un continuum, vibration du passé jusque dans le présent". Cela fait penser à la Pastorale (forme théâtrale typiquement souletine), à la Chaconne qui était une danse d'origine basque (voir l'étude d'Armand Machabey), au Prélude à la nuit et bien sûr au Boléro et à la Valse. Jean-Claude Teboul parle des mélodies de Ravel qui procèdent par "chaînons" (valse n° 6 des Valses Nobles et Sentimentales), nous pourrions dire par apposition ou par suffixation et nous sommes bien dans la langue qui elle aussi se cherche des modes et des modalités.

37

Claude Levi-Strauss a analysé le Boléro en procédant par une série d'oppositions :

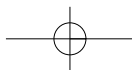
Sujet/Réponse

Contre-sujet/Contre-réponse

Mélodique/Rythmique

"C'est-à-dire, rythme binaire du discours musical dans une métrique ternaire ; mélodie dont l'arabesque inégale viole la régularité du mètre ternaire par un recours fréquent à la syncope ; opposition entre deux motifs rythmiques qui se succèdent toujours dans le même ordre etc. Ainsi, la mélodie et le rythme entretiennent avec le mètre des relations équivoques. Dès le début, les cordes retirent au premier temps fort sa marque et la transfèrent aux deuxième et troisième temps, qui semblent donc ouvrir la mesure comme par l'effet d'une anacrouse (mais la mélodie est bien définie sur le temps)".

Dans la langue, il y a par exemple, une ambiguïté entre *izan* et *edin* (être), *izan* et *edin* faisant la différence entre le déterminé et l'indéterminé, le défini et l'indéfinissable, le réel et le potentiel, c'est-à-dire posant la question de savoir si je m'affirme sur le premier temps et sans équivoque rythmique, mélodique, harmonique, ou si je me pose un problème existentiel ? "Le rythme oscille entre les allures binaires et ternaires, la mélodie oscille entre le sujet-réponse et contre-sujet/contre-réponse, et passe de la tonalité de do majeur la plus plate et la mieux assise non pas à une tonalité différente, mais à la même si profondément altérée qu'elle frôle le fa mineur sans jamais l'attein-



ÉTUDES ET RECHERCHES

dre". Ici, il me semble que l'on retrouve plutôt l'opposition tonal/modal, et si le contre-sujet est profondément altéré et se cherche comme une identité, c'est la contre-réponse qui la lui donne par sa résolution dans le mode de mi (phrygien, andalou). Le fa mineur intervient à la fin pour soutenir ce mode de mi énoncé sur la note do, et c'est la seule fois où nous avons une cadence IV-I, comme si les deux statuts s'anéantissaient l'un l'autre. Lévi-Strauss précise comment le discours du Boléro se déroule sur trois plans simultanés : "ceux du réel, du symbolique et de l'imaginaire. L'opposition rythmique binaire-ternaire bien réelle : l'opposition symétrie-asymétrie symbolique parce qu'ambiguë, l'imaginaire dans l'opposition du majeur franc, simple, au contre-sujet où nulle tonalité définissable n'est atteinte. Alors, et comme dans une fugue véritable, les plans superposés du réel, du symbolique et de l'imaginaire se poursuivent, se rattrapent et se recouvrent partiellement jusqu'à la découverte de la bonne tonalité, bien que pendant toute la durée de l'œuvre, celle-ci fût restée à l'état d'utopie. Aussi, quand la modulation fait enfin se rejoindre et coïncider l'ordre du réel et celui de l'imaginaire, les autres oppositions se résorbent : les principes binaire et ternaire deviennent compatibles par superposition, pour la même raison que l'autonomie apparente entre symétrie et asymétrie cède sous l'effet d'une médiation dont la preuve vient d'être administrée sur le plan tonal. Après un suprême tumulte coupé net, la partition s'achève sur des silences consécuteurs d'un labeur bien rempli".

38

Je pense cependant que nous pouvons en faire une analyse différente quant à la conclusion. En effet, le mi majeur au chiffre 18 apparaît en syncope rythmique et harmonique, la fonction tonale de la basse ne se précisant qu'après l'apparition du sol dièse. La mélodie se cherche autour du mode de mi andalou, du mode basque avec do ré naturels fa # sol #, du majeur avec do ré fa sol naturels, peut-être comme broderies et appoggiatures, bien que la sensible ré dièse n'apparaisse jamais malgré le mouvement dominante tonique à la basse. Par contre, sept mesures avant la fin nous avons une cadence parfaite en do majeur avec une seconde ajoutée et les glissandi des trombones, rappelant la diphtongue *lau* (quatre), symbole de la terre, avec appui sur le temps, forment une double appoggiature du sol, la bémol-fa dièse, résolue ailleurs, c'est-à-dire dans l'obstinato rythmique et harmonique. Puis une mesure avant la fin un accord de fa mineur vient rompre l'union collective des quatre mesures précédentes et la terrible dissonance en syncope, blessure fatale, nous amène, alors que l'obstinato rythmique s'interrompt, faisant cette blessure plus douloureuse encore, vers une chute tragique, opposant le mode de mi, si riche d'histoire, dans un mouvement descendant, à un chromatisme par mouvement contraire, qui s'écrase sur un accord de do majeur.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Anéantissement de deux mondes devenus de plus en plus incompatibles, n'apportant aucune réponse à rien, mais révélant plutôt l'angoisse d'un rituel, d'un cataclysme irréversible (Ex. 7). Cela a la force d'un rituel sacrificatoire et fait penser à *Prova d'orchestra* de F. Fellini avec son cataclysme final. Le contre sujet au chiffre 2, après ses hésitations opte pour le mode de mi, que les dernières notes de l'œuvre reprennent. On est loin ici du continuum. Il est intéressant de remarquer parmi les œuvres de Ravel, celles qui finissent sur le temps et celles qui finissent sur la partie faible de la mesure ou du temps, ou sur une résonance échappant à l'idée d'un temps clos, et là nous revenons à l'idée du continuum. D'un côté, le Boléro, la Valse finissant sur le temps après un "tournoiement fantastique et fatal", d'un autre côté, le Concerto en sol, le Concerto pour la main gauche, le Tombeau du Couperin et la Rapsodie Espagnole sur la partie faible de la mesure. Finissant sur la résonance : le Quatuor, le Trio, Daphnis et Chloé, l'Enfant et les sortilèges, l'Alborada del Gracioso, Ma Mère l'Oye etc. (Ex. 8). Voilà beaucoup d'ambiguïtés créées par toutes ces oppositions et qui échappent au rationnel et donc à des esprits trop cartésiens, mais ce n'est pas fini. Quand je dis : *pilotan ari naiz* (je joue à la pelote), littéralement: je suis en train dans la pelote, ou *iruten ari nuzu* (je suis en train de filer, littéralement: tu m'as en train de filer), il y a osmose entre l'actif et le passif. Dans *ikusi zaituzte* (il vous a vus ou ils vous ont vu), il y a confusion actif-nominatif, proposant une tournure amphibologique. Nous avons aussi par un redoublement du datif "t" comme dans *eman dautatet* ou *dautet* (ils m'ont donné), une possibilité de marquer la précision, la répétition du "t" levant cette fois toute ambiguïté.

39

Nous abordons là, la question du sujet qui suivant le cas, a ou n'a pas de marque. Il est en quelque sorte double parce qu'il est et parce qu'il agit ou parce qu'il s'offre en action comme dans *iruten ari nuzu* (je suis en train de filer, littéralement tu m'as en train de filer), c'est-à-dire que le "je" disparaît en tant que sujet et se laisse absorber par celui auquel il s'adresse. Le sujet n'existe qu'à travers ou par l'autre qui devient miroir. Il me semble que de la même façon le joueur de pelote n'existe que parce que le mur, avec ses limites et ses pièges, lui renvoie la balle mais aussi l'image révélée de la réalité de son jeu, de sa vérité. Il y a là une attitude proche de l'offrande rituelle de soi-même avec le risque qui fait du jeu un défi, et comme dirait Lacan "un miroir comme formateur de la fonction du `je`". "La conscience, écrit Unamuno, est la connaissance participative, elle est *con-sentimiento* (avec la peine, le sentiment) et *con-sentimiento* c'est *compaceder* (compatir)". Quand le basque dit *anaia hil zaio* (le ou son frère lui est mort), on voit bien que la langue porte en elle cette connaissance participative. Le sujet ne devient pas objet de lui-même mais sujet révélé par lui-même sujet, ce

ÉTUDES ET RECHERCHES

qui supprime la forme personnelle réfléchie, je-me, tu-te etc. Cela est très insolite car il y a comme une double volonté et non une seule agissant sur quelque chose d'inerte, de passif. Je me lève se traduit par *alt-xatzen naiz* (je lève, je suis), les deux termes sont conjugués de façon impartiale entre l'étant et l'agissant, comme deux demi-conjugaisons qui ne peuvent pas se penser en français par exemple, me disait Joana Esponde.

Ex. 7
BOLÉRO
© Éditions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Éditions ARIMA Corp.
et DURAND.
Reproduction interdite.

40

Fin avec résonance

Ex. 8
MA MÈRE L'OYE
© Éditions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des Éditions ARIMA Corp.
et DURAND.
Reproduction interdite.

ALBORADA DEL GRACIOSO
© Éditions MAX ESCHIG,
Paris, avec l'aimable
autorisation de l'éditeur.
Reproduction interdite.

Fin sur la partie faible du temps

RAPSODIE ESPAGNOLE
© Éditions DURAND, Paris,
avec l'aimable autorisation
des éditions ARIMA Corp.
et DURAND.
Reproduction interdite.

Fin sur le premier temps et sans résonance

Le Boléro (voir Ex. 7)

Dans *nerre burua hilko du* (je vais me tuer, littéralement je vais tuer ma tête), le dédoublement est encore plus net et fait penser à Augusto Perez de Unamuno à la fois fiction et réalité qui pose la question du,

ÉTUDES ET RECHERCHES

suis-je vraiment ? et que suis-je ? C. Lévi Strauss énonce clairement le problème, "il s'agit de savoir, dit-il, si le sujet est le principe de la vérité, de la philosophie, ce d'où il faut partir et ce vers quoi il faut tendre, ou au contraire est-ce que le sujet est l'illusion dont il faut se défaire, est-ce que c'est le principe dont on part ou l'illusion dont on essaye de se déprendre. Philosopher c'est apprendre à se déprendre et d'abord de soi-même". Il me semble que nous touchons là à une donnée fondamentalement basque, sous la forme du *iruten ari nuzu* ou du *pilotan ari naiz* et qu'on retrouve chez Ravel à travers ses cadences ambiguës, comme si l'on vivait deux consciences simultanément, "celle d'être en activité dans le monde" et celle "d'être en relation vitale avec le monde" dirait E. Ansermet. Elles sont exprimées par la superposition de la modalité et de la tonalité, dans le Concerto en sol, dans l'Alborada etc., par le jeu fréquent entre la quarte descendante qui serait plutôt du genre intransitif et la quinte ascendante plus tonique, plus active, "ergative", intervalles dont l'un est le renversement de l'autre et qui forment ensemble l'octave. On l'entend dans le Concerto en sol, dans la Sonatine, etc. Dans la Sonatine, la première phrase procède par "chaînon" : premier chaînon avec le suffixe "ik" (sol dièse) échappant à toute chronologie comme dans *arbasoek erranik* et commençant par la quarte descendante; deuxième chaînon sans suffixe donc plus court, troisième chaînon avec quinte ascendante "ergative", jubilation conduisant à une série de cadences évitées où chaque septième de dominante a fonction de désinence détournant le sens de la phrase, comme au trinquet le *xilo*, le trou, le pan coupé, la planche, le filet détournent la trajectoire de la pelote. Plus loin, l'intensif doux comme le "a" de *pollita dena* avant le demi-soupir, silence pendant lequel toute l'énergie s'accumule pour déclencher ce présent surgissant, comme le geste du buteur au jeu de pelote, bien qu'ici très intériorisé.

41

Il y a aussi très souvent la septième majeure et son renversement la seconde mineure, dans l'Alborada, Scarbo, etc. Il est à remarquer que l'anacrouse est très rare chez Ravel, cet épanchement de soi dont on charge l'autre. Les phrases de Ravel commencent très souvent sur le temps, ou immédiatement après le temps, c'est-à-dire proposant plus une volonté d'être qu'une passivité. C'est l'idée d'un présent surgissant, comme dans beaucoup de *zortziko*. La modalité refusant la finitude, marche pourtant irréversible, exprime confrontée à la tonalité, cette ambiguïté dont nous avons parlé à propos du verbe, du présent et du non présent, du réel et du potentiel *izan - edin*. Le vocabulaire lui-même nous entretient dans cette ambiguïté avec des mots qui disent quelque chose et le contraire de cette chose, par exemple, *hutsa*, le vide, la faute mais aussi la pureté, "*hutsa* nous dit Michel Duvert permet de construire des concepts du style *huts betea* montrant

ÉTUDES ET RECHERCHES

à la fois l'état de grâce et l'état de péché". Il y a aussi les servantes de Mari, la Déesse mère, qui se nourrissent du oui et du non.

Nous retrouvons une fois encore une structure basée sur l'opposition entre: le oui et le non, le vide et le plein, le 4 et le 5, qui symboliquement représente *lau* l'étendue, la plaine c'est-à-dire "quelque chose de l'espace" nous dit M. Duvert et Zulaika précise "de *lur*" (la terre) alors que 5, *bortz* suggère le rond de *ortzi* le ciel. On peut imaginer plusieurs rapports intéressants, par exemple dans la métrique du *zortziko* à 5/4, l'évocation de la relation ciel/terre, donnant au ciel une unité supplémentaire "*bat* (un) d'où vient *beti* (la plénitude)" nous dit Zulaika, ou encore celui de $5 \times 4 = 20$ donnant la base du calcul numérique en Basque etc. Les stèles discoïdales dans les cimetières, montrent à l'intérieur du cercle une imagerie cosmique avec la lune, une étoile, un astre etc. opposition donc entre quelque chose qui est de l'ordre de l'infini, d'un mouvement circulaire qui ne s'arrête jamais et quelque chose qui peut se repérer par quatre directions. Il y a l'obsession de centrer l'espace et de faire irradier une force à partir du point central, du vide, du "huts" et nos savants tentent aujourd'hui de mettre en équation l'énergie du vide à l'échelle de l'univers. Nous retrouvons ces éléments chez Ravel, le vide, me semble-t-il, pouvant être ces coups de grosse caisse qui tout à coup dégagent une énergie formidable, comme une explosion, dans la Valse, le Concerto en sol etc. Quelques fois sous la forme d'une étincelle tel le fouet qui démarre le Concerto en sol, comparable à une sorte d'anti-musique dans le sens de l'anti-matière c'est-à-dire d'une particule opposée aux particules constituant la musique. "Monde circulaire centré" : stèles discoïdales, champs circulaires, jeu d'*urdanka*, danses en rond *ingurutxo*, cromlechs, etc.

Chez Ravel, les phrases s'enroulent souvent sur elles-mêmes, cercle autour d'une note (Concerto en sol, Sonatine) avec très souvent une mise en giration (le fandango dans la Feria, la Valse etc.) qui va jusqu'au cataclysme apocalyptique avec ou sans résonance suivant les cas. Il y a aussi le déploiement à partir d'une note pivot vers la quinte inférieure et ensuite une immense ouverture vers la quinte supérieure, par exemple au chiffre 165 dans Daphnis et Chloé, dans la Sonatine, etc.

Parmi les personnages peuplant la mythologie basque il y a les *hades* qui sont les petites sœurs des *laminak* et les enfants de ceux qui n'ont jamais pu se décider ni pour le oui ni pour le non. Les *laminak* étant ces êtres mystérieux capables de n'importe quel prodige et qui ne manquent pas comme Mamarro ou Galtxagorri de rappeler Scarbo, comme peut être aussi *Basa Jaun* (homme de la forêt) rappelle la bête dans Ma Mère l'Oye, et Mari, Dulcinée ou la princesse dans l'Enfant et les Sortilèges. *Mari* semblable à l'image que nous en donne la mythologie, apparaît dans presque toutes ses œuvres sous la forme de coups de

ÉTUDES ET RECHERCHES

vent, disparaissant dans les grottes, les gouffres où Ravel nous entraîne si souvent (la Feria, Daphnis etc.) "Ce monde là a baptisé nos mentalités et nous a fait" dit M. Duvert et, cette rêverie, Ravel nous la fait partager aussi.

Nous aimerions également parler de la fluidité chez Ravel dont G. A. Goldschmidt nous donne une idée si forte : "l'inconscient, dit-il, est fait comme la mer, on a toujours une sensation de verticalité, l'inconscient dirait-on se situe quelque part dans l'espace de l'âme, il est toujours plus au fond, mais c'est aussi du fond que tout ne cesse de remonter, d'où cette contrainte de répétition, ce retour du refoulé, l'eau dans une carafe a la forme de celle-ci, sans pour autant être carafé. Parler aussi du miroir et de Narcisse, illusion, fantôme visuel et sonore, autant de domaines entre autres que nous pourrions approfondir et là nous sommes très loin de l'artifice, du prestidigitateur et de l'imposture".

Il faudrait encore parler de l'idée du temps chez Ravel, chez les Gnostiques et dans le chant sacré au Moyen Âge qu'Anne-Marie Deschamps analyse si bien, de la symbolique des nombres dans la langue (*zazpi ahalak egin* littéralement faire les sept possibles, c'est-à-dire se mettre en quatre, *hamaika aldiz*, littéralement onze fois, que nous traduirions : trente six fois (je l'ai déjà fait, je l'ai déjà dit trente six fois) ou des détournements de sens dans le vocabulaire *pesta berri* littéralement la nouvelle fête pour "la fête Dieu", *deus berririk*, rien de neuf, etc. de la métrique populaire basque, sujet traité remarquablement par J. Haritschelhar etc.

Et pour terminer de façon poétique, j'aimerais lire une page de J. Lacarrière tirée du récit "Le pays sous l'écorce" et qui est si proche du lever du jour de Daphnis et Chloé :

"Car ce que d'abord on éprouve face au jour renaissant,
N'est pas le surgissement ou la montée du blanc
Mais un départ, une désadhérence
Comme si la nuit perdait sa peau d'étoiles.
Ensuite et seulement ensuite,
Voici le blanchissement de l'astre qui ascend,
Voici la chaux vive des rayons,
L'ivresse incarnate de la terre"

ÉTUDES ET RECHERCHES

Références Bibliographiques

- ANSERMET Ernest, 1961, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine, Neuchâtel*, édition de la Balconnière.
- AZKUE Resurrección Maria de, 1968, *Cancionero popular del Pais Vasco*, Saint-Sébastien, Auñamendi.
- BELLOC, 1950, *Ezkila méthode basque*, Bayonne, Ezkila, 1963.
- BERNSTEIN Léonard, 1982, *La question sans réponse*, Odile Demange, Paris, Robert Laffont.
- CORTOT Alfred, Le souvenir de Maurice Ravel, *La Revue Musicale*, n° spécial décembre, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1938.
- DARROBERS Jean Noël, Marins et corsaires, Les ancêtres cibouriens de Maurice Ravel, *Ekaina*, n° 22, Saint-Jean-de-Luz, Amalur, 1987.
- DUVERT Michel, *Etude d'un jeu de bergers basques en Soule, Urdanka*, Anuario de Eusko Folklore, tome 36, p. 49-58, FundaciOn José Miguel de Barandiaran, 1990.
- GIL-MARCHEX Henri, La technique de piano, *Revue Musicale*, n° 6, p. 28-46, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1925.
- JANKELEVITCH Vladimir, 1956, *Ravel*, Paris, Seuil, 1988.
- JORDA GALLASTEGUI Enrique, 1978, *De canciones, danzas y musicos del Pais Vasco*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- JOURDAN-MORHANGE Hélène, Mon Ami Ravel, *La Revue Musicale*, n° spécial décembre, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1938.
- LAFITTE Pierre, 1944, *Grammaire Basque* (Navarro-Labourdin littéraire), Saint-Sébastien, Elkar, 1978.
- LEVI STAUSS Claude, 1961, *L'homme nu*, Paris, Plon.
- MACHABEY Armand, Les origines de la chaconne et de la passacaille, *Revue de Musicologie*, n° 1 et 2, p. 1, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1946.
- NARBAITZ Pierre, 1975, *Un Orfèvre Basque*, Maurice Ravel, Biarritz.
- PIALLOUX Georges, Ravel et l'Euskara, *Ekaina*, n° 49, p. 7-17, Saint-Jean-de-Luz, Amalur, 1994.
- ROLAND-MANUEL Claude, Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture, *Revue Musicale*, n° 6, p. 16-22, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1925.
- SAMAZEUILH Gustave, Maurice Ravel en Pays Basque, *La Revue Musicale*, n° spécial décembre, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1938.
- TEBOUL Jean-Claude, 1988, *Ravel, le langage musical dans l'œuvre pour piano*, Paris, Le Léopard d'Or.
- UNAMUNO Miguel de, 1990, *Brouillard*, Ballestero Catherine, Paris, Séguier.
- ZULAIKA Joseba, 1987, *Tratado estético-ritual vasco*, Baroja.



MUSÉE

BAYONNE ET LE MUSÉE BASQUE DANS UNE NOUVELLE DE JORGE LUIS BORGES

Jacques BATESTI

Dans l'une de ses nouvelles les plus célèbres, l'écrivain argentin Jorge Luis Borges met en scène un auteur nîmois, Pierre Ménard, qui aurait conçu l'étrange projet de reproduire mot à mot le Don Quichotte de Cervantès. Borges situe à Bayonne, le 30 septembre 1934, la naissance de cette idée de réécriture. Pourquoi Bayonne ? Pourquoi septembre 1934 ? Ce récit fictif entretiendrait-il des correspondances insoupçonnées avec la réalité historique ? C'est ce que l'enquête suivante tente d'explorer en replaçant personnage de Pierre Ménard dans le contexte intellectuel bayonnais de l'entre-deux-guerres. Les connexions que révèle cette confrontation entre littérature et histoire, peut-être pas si fortuites ni arbitraires, suggèrent des liens possibles entre Ménard et le Musée Basque et ouvrent des pistes de réflexion bien réelles pour penser le musée de société aujourd'hui.

45

Bere elaberri ezagun batean, Jorge Luis Borges idazle argentinarrak Pierre Ménard, Nimes-eko autore bat, eszenean ezartzen du. Azken horrek Cervantes-en Don Quijote hitzez hitz kopiatzeko ezohizko proiektua luke. Borges-ek berridazketa horren sortzea Baionan kokatzen du 1934eko irailaren 30ean. Zergaitik Baiona? Zergaitik 1934eko irailan? Fikzioko kontakizun horrek ba ote du zerbait ikustekorik errealtate historikoarekin? Ondoko inkestak hori ikertzea entseiatuko da Pierre Ménard-en pertsonaia bi gerlen arteko Baionako intelektual testuinguruan kokatuz. Literaturaren eta historioaren arteko erkatzeak agertarazten dituen loturek, agian ez hain ezustekoak eta arbitrarioak, Ménard eta Euskal Museoaren artean erlazioak iradokitzen dituzte eta gogoetatzeko pista errealak idekitzen dituzte gaur egungo gizartearen museoa pentsatzeko.

“Avec les mêmes idées psychologiques, avec les mêmes expériences, Proust aurait pu écrire au lieu d’*À la recherche du temps perdu*, un traité scientifique banal et ennuyeux.”

Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, 1938¹.

L'histoire est un récit du passé élaboré à partir de documents écrits ou de traces matérielles. Pour parvenir à recomposer une réalité enfuie, l'historien doit le plus souvent chercher au-delà de l'information brute

MUSÉE

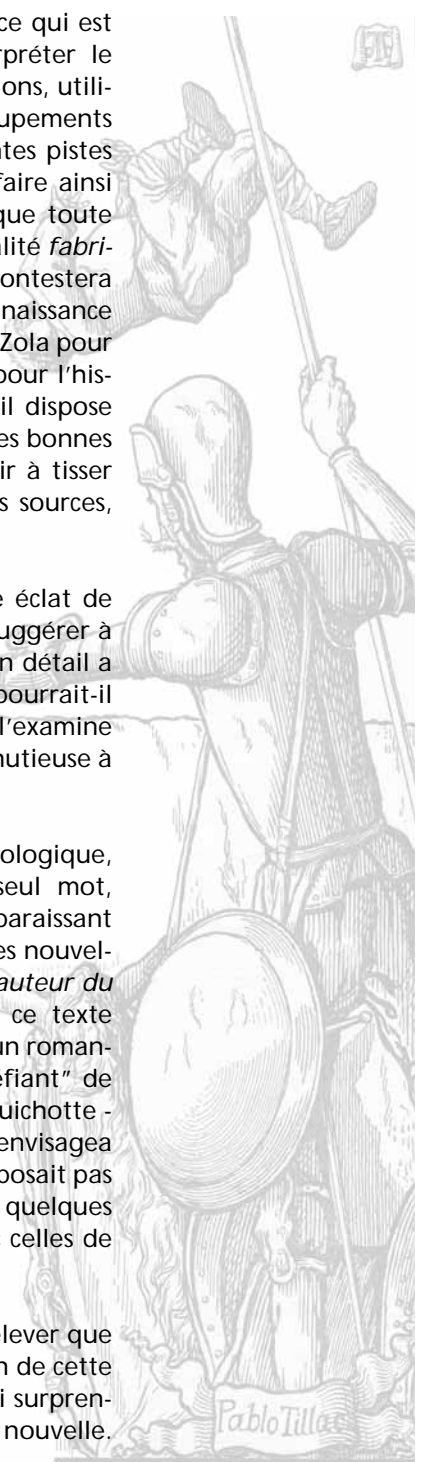
que livre cette matière première documentaire, au-delà de ce qui est initialement exprimé. L'important est de parvenir à interpréter le matériau brut : identifier les enjeux, poser les bonnes questions, utiliser une grille de lecture appropriée, effectuer des recoupements opportuns, tisser peu à peu une trame à partir des différentes pistes qu'il est possible de dégager, proposer des hypothèses et faire ainsi avancer la recherche. Il ne fait pas de doute par ailleurs que toute œuvre littéraire, bien qu'elle rende compte a priori d'une réalité *fabriquée* par un auteur, constitue l'une de ces sources. Nul ne contestera en effet l'importance de Boccace ou de Rabelais pour la connaissance de la vie quotidienne au Moyen Âge, ni celle de Balzac ou de Zola pour comprendre la société française du XIX^e siècle. L'important pour l'historien est de parvenir à interpréter le matériau brut dont il dispose (document administratif, fiction, artefact ou autre), à poser les bonnes questions, à regarder dans la bonne direction pour parvenir à tisser une trame à partir des différentes pistes que suggèrent ces sources, proposer des hypothèses et faire ainsi avancer la réflexion.

46

Si pour l'archéologue, qui est aussi un historien, un simple éclat de céramique retrouvé dans une couche stratigraphique peut suggérer à lui seul toute une suite complexe d'événements, pourquoi un détail a priori anodin figurant dans le flot d'un récit littéraire ne pourrait-il pas, lui aussi, révéler tout un univers caché pour peu qu'on l'examine sous un angle différent, qu'on le soumette à une analyse minutieuse à la lueur du contexte établi par l'auteur ?

Respectant cette logique de l'enquête historique, ou archéologique, l'objet de la présente étude porte tout entier sur un seul mot, "Bayonne", associé à une date, "le 30 septembre 1934", apparaissant tous deux au détour d'une phrase dans l'une des plus célèbres nouvelles de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*², publiée pour la première fois en 1941. Dans ce texte fameux et largement commenté, Borges raconte l'histoire d'un romancier nîmois, Pierre Ménard, qui aurait conçu le projet "stupéfiant" de réécrire le *Quichotte*. "Il ne voulait pas composer un autre Quichotte - ce qui est facile - mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient - mot à mot et ligne à ligne - avec celles de Miguel de Cervantès"³.

Les lecteurs bayonnais de Borges n'auront pas manqué de relever que l'auteur situe à Bayonne, le 30 septembre 1934, la conception de cette insolite tentative de réécriture⁴. Une telle précision a de quoi surprendre tant elle reste sans lien apparent avec le contenu de la nouvelle.



MUSÉE

Pourquoi Bayonne ? Pourquoi le 30 septembre 1934 ? Ces repères ne seraient-ils qu'anecdotiques, simples figurants destinés à renforcer la crédibilité du récit en l'insérant dans une temporalité historique ? On peut en douter. Il semble bien, en effet, que Borges ait pris soin d'élaborer, à travers les diverses informations de toute nature qu'il livre sur Pierre Ménard, une architecture subtile, un faisceau de signes qui révèle en filigrane la personnalité profonde de Ménard et donne la clef de son étrange projet. Ne précise-t-il pas lui-même, dans son prologue de 1941, que "la nomenclature des écrits [qu'il] lui attribue [...] n'est pas arbitraire", mais qu'elle est précisément "un diagramme de son histoire mentale..."⁵ ? Bayonne, au même titre que les autres éléments d'information relatifs à Ménard, n'aurait donc pas été mentionnée par hasard. La conjonction précise d'un lieu et d'une date pourrait alors avoir un sens particulier, une signification cachée qui ne serait accessible qu'au prix d'une minutieuse enquête. C'est dans cette recherche que nous nous lançons à présent. Elle prendra la forme d'une plongée dans le contexte de l'époque, mis en relation avec les informations que donne Borges sur la personnalité et la pensée de Ménard. Par la magie et la force de son écriture, Borges a fait de Pierre Ménard un personnage incontournable de l'histoire de la littérature, au point qu'il soit parfois possible de se demander si cet auteur n'a pas réellement existé. C'est précisément cette existence mystérieuse, au-delà ou en deçà du texte de Borges, que notre étude tente d'explorer, à mi-chemin entre la fiction et l'histoire, entre l'intention première de l'auteur et la multiplicité des interprétations à laquelle s'offre toute création artistique.

47

Que sait-on de Pierre Ménard ? La liste exhaustive de ses publications donnée par Borges, ajoutée aux diverses allusions qui émaillent sa nouvelle, nous permet de définir à grand trait le profil de l'écrivain, poète symboliste nîmois né autour de 1880°. Les vingt références bibliographiques qui composent ce que Borges appelle "son œuvre *visible*" (en opposition à l'œuvre *souterraine* qu'est la réécriture du Quichotte), renvoient au premier abord l'image d'un écrivain touche-à-tout doté d'une vaste érudition, à la fois poète, philologue, traducteur, théoricien du langage, critique d'art et polémiste. Les études qu'il a consacrées à des auteurs aussi divers que Raymond Lulle, Paul Valéry, George Boole, ou encore Paul-Jean Toulet témoignent notamment d'une curiosité largement étendue. Mais diversité n'est pas dispersion et malgré son apparente hétérogénéité, le parcours littéraire de Ménard est orienté vers une quête précise : la volonté de déchiffrer le monde en le transposant dans un système de raisonnement logique. La plupart des formes d'écriture auxquelles il s'est essayé sont autant de tentatives pour décrypter l'homme et sa pensée par l'intermédiaire du *signe*, traduction synthétique et logique de l'univers. Les traces d'une telle

MUSÉE

conception de l'écriture et du monde sont évidentes dans ses travaux sur la théorie du langage universel de Leibniz⁷ ou sur les structures sémantiques de Boole⁸. Elles apparaissent aussi, entre autres, dans un article portant sur une proposition de réforme des règles du jeu d'échec⁹ ou dans une étude sur la création d'un langage poétique nouveau¹⁰. On en retrouve également l'écho dans ses recherches sur l'*Ars magna generalis* de Raymond Lulle¹¹ et à travers l'intérêt qu'il porte au système d'écriture global de John Wilkins¹².

Pierre Ménard est donc un symboliste atypique. S'il cherche lui aussi un langage nouveau pour traduire le mystère des êtres et des choses, les correspondances qu'il privilégie ne sont pas d'ordre sensible mais sémiotique. Il est en cela plus proche de la pensée de Saussure¹³ que de la vision de Mallarmé¹⁴ : l'univers pour Ménard est avant tout un système de signes qu'il convient d'interpréter (ce qui ne l'empêche pas de s'adonner de temps en temps à des occupations plus frivoles, à l'image de sa "définition" de la comtesse de Bagnoregio ou de ses sonnets pour la baronne de Bacourt). Ses diverses publications, qui permettent de définir ainsi avec une relative précision "le diagramme de son histoire mentale", ne semblent toutefois en rien présager le projet de réécriture du Quichotte. Probablement parce qu'une étape nouvelle et capitale de sa réflexion, mais restée jusqu'alors inconnue, s'est jouée à travers une suite de rencontres et d'événements survenus entre Adour et Nive à la fin de l'été 1934.

Sur le séjour bayonnais de Pierre Ménard, nous ne disposons que d'une certitude : sa présence sur place le 30 septembre 1934, attestée par la lettre qu'il adresse à Borges ce jour-là. Quelles furent les raisons de ce voyage ? S'agit-il d'un bref passage ou d'un plus long séjour ? Quels liens a-t-il noués dans la cité gasconne, quels ont été les lieux qu'il a fréquentés ?...

Bien qu'il ne semble guère avoir quitté Nîmes¹⁵, Pierre Ménard a néanmoins été en contact avec un certain nombre de figures internationales du monde des Lettres. Borges le dit proche de Paul Valéry qui, bien que natif de Sète, est installé à Paris depuis les années 1890. Nous savons également qu'il fut en relation avec la comtesse de Bagnoregio

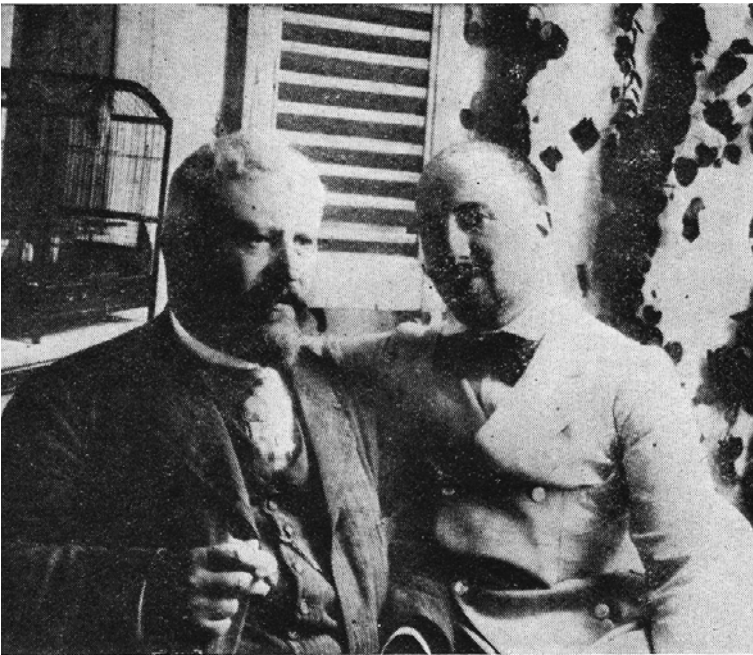


Anonyme,
Paul-Jean Toulet
à l'île Maurice,
vers 1886-1888,
tirage photographique,
© Musée Basque,
inv. E.4866.

MUSÉE

à Monaco, elle-même intime de Gabriele D'Annunzio¹⁶. Concernant ce dernier, il est sans doute utile de relever que son premier traducteur français, dont le rôle fut essentiel pour la connaissance de son œuvre en France (*L'innocente*, paru en 1893 en français sous le titre de *L'intrus*), fut un certain Georges Hérelle, Bayonnais d'adoption. Professeur de philosophie au lycée de Bayonne de 1896 à 1903, historien et traducteur, Georges Hérelle (1848-1935) est bien connu des amateurs de pastorale en Pays Basque pour avoir été le premier à en proposer une étude complète. Des liens d'amitié solides se sont noués entre Hérelle et D'Annunzio. Ils se sont rencontrés à de nombreuses reprises entre 1894 et 1913 (notamment à Bayonne en octobre 1910, lorsque D'Annunzio résidait au Moulleau sur la baie d'Arcachon¹⁷) et ont entretenu pendant cette période une relation épistolaire soutenue, portant presque invariablement sur la difficulté de transposer un texte d'une langue à l'autre sans en dénaturer l'esprit¹⁸. Pierre Ménard, qui a dû découvrir les ouvrages de D'Annunzio à travers leurs traductions françaises, n'a pu ignorer l'existence de Georges Hérelle. S'étant lui-même essayé à quelques traductions, il aurait très bien pu se rapprocher de son aîné, dès les années 1900, pour s'entretenir avec lui des milles subtilités de cet art complexe. Sa présence à Bayonne en 1934, qui pourrait avoir été précédée par d'autres séjours dans cette ville auprès de Georges Hérelle, aurait ainsi été l'une des dernières visites rendues à un ami vieillissant qui devait s'éteindre l'année suivante.

Anonyme,
Georges Hérelle
et Gabriele
D'Annunzio à
Francavilla al
Mare, 1896,
photographie
tirée de l'ouvrage
*D'Annunzio à
Georges Hérelle,
correspondance,
Guy Tosi, Paris,
Éditions Denoël,
1946. Bibliothèque
du Musée Basque.*



Outre Gabriele D'Annunzio et Georges Hérelle, Paul-Jean Toulet aurait aussi pu conduire Pierre Ménard à Bayonne. Nous savons par Borges que Ménard s'est longuement penché sur la structure des phrases de l'écrivain palois. Son étude, une "analyse obstinée des coutumes syntaxiques" de Toulet¹⁹ paraît en mars 1921, quelques mois après la mort du poète à Guéthary et un mois seulement après la publication posthume des *Contrerimes*²⁰. Si l'œuvre de Paul-Jean Toulet, plus libre et sensuelle qu'onirique²¹, ne s'inscrit pas dans la veine symboliste, l'homme eut

MUSÉE

néanmoins des affinités particulières avec certains représentants éminents de ce courant esthétique. Claude Debussy fut un ami fidèle²². Il vouait également une admiration profonde à Jean Moréas (1856-1910), auteur d'un célèbre "manifeste du symbolisme" publié dans les colonnes du *Figaro* le 18 septembre 1886²³. Bien que Ménard ait pu travailler sur les textes de Toulet sans jamais le rencontrer, et malgré certaines divergences de taille dans leur conception de l'écriture, l'idée d'un échange intellectuel entre les deux auteurs n'est donc pas à exclure. Pierre Ménard aurait pu se rendre à Guéthary entre 1916 (date de l'installation de Toulet en Pays Basque) et 1920, passant de fait par Bayonne. Peut-être y est-il venu en même temps que son condisciple Paul Valéry, qui fit halte à la villa Etcheberria en septembre 1919²⁴ ? Il nous faut rappeler ici une coïncidence troublante qui étaye l'hypothèse d'une rencontre avec Toulet : ce dernier fut l'auteur, en 1902, d'un roman dérivé du Quichotte, intitulé *Le Mariage de Don Quichotte*. La courte préface du livre, dans laquelle il annonce sa démarche au lecteur, est de manière tout à fait singulière en *totale opposition* aux idées de Ménard : "Il n'y a ici nul souci de symboles, polythéisme mystique, identité du réel et de l'imaginaire, ou autres pédantesques fadaïses, mais seulement quelques historiettes divertissantes à l'usage des esprits simples"²⁵. La tentation est alors grande de penser que si Ménard eut plus tard, précisément lors d'un séjour au Pays Basque, le désir d'écrire à son tour, non plus *sur* le Quichotte, mais *le* Quichotte, ce fut en souvenir de Toulet et en réponse à des discussions passées qui n'aboutirent qu'à mettre en lumière d'irréductibles désaccords.

Au début de l'année 1934, Bayonne est sous les feux de l'actualité : l'affaire Stavisky, qui éclate en décembre 1933, attire sur les bords de l'Adour une foule de reporters de tous horizons²⁶. Bien qu'elle renvoie une image plutôt négative de la ville, cette surexposition médiatique a dans certains cas des effets positifs. André Constantin, conseiller du Musée Basque, remarque ainsi que "de nombreux journalistes parisiens se rendaient fréquemment au Musée Basque pour s'y reposer des fatigues d'une enquête qu'ils étaient venus effectuer sur place, à la suite d'une crise de...

André Ocaña,
Louis Barthou
sortant du Musée
Basque le jour de
l'inauguration,
15 juillet 1934,
tirage photographique,
© Musée Basque,
inv. 4172a



MUSÉE

discrédit municipal. De très beaux articles concernant le Musée parurent ainsi²⁷. 1934 est une année faste pour le Musée Basque et de la Tradition Bayonnaise qui occupe à plusieurs reprises le devant de la scène et fait parler de lui plus que de coutume. Il est officiellement inauguré le 15 juillet en présence de Louis Barthou, ministre des Affaires étrangères, et M. de Cardenas, ambassadeur d'Espagne. Le musée naissant de 1924, qui occupait à peine une poignée de salles dans l'ancienne Maison Dagourette, était alors devenu, à force d'opiniâtreté et de soutiens multiples, une vaste vitrine de la culture traditionnelle basque et gasconne, déployée sur toute la surface du bâtiment. L'écho de cette consécration enthousiaste dut propager assez loin les belles paroles de Louis Barthou : "J'ai connu beaucoup de musées des traditions régionales mais je n'ai rien vu qui dépasse ce que j'ai admiré ici, le goût au service de la tradition, ce qui relie le présent au passé et prépare l'avenir"²⁸.

Ce fut peut-être cet événement qui attira l'attention de Pierre Ménard sur Bayonne. Un musée de la tradition n'est pas un musée des Beaux-Arts, il n'est pas régi de manière *aléatoire* par les évolutions du goût, par la fortune ou le bon vouloir d'un collectionneur, mais au contraire de façon a priori *logique* et rationnelle par une hiérarchisation subtile de l'ensemble des productions humaines. Ce lieu où l'on sélectionne des objets permettant de comprendre le fonctionnement matériel et spirituel d'une société ne pouvait manquer d'interpeller un écrivain avant tout soucieux de déchiffrer le langage universel des choses. Il y a là, à l'évidence, une piste à suivre en direction du musée dans l'emploi du temps probable de Ménard à Bayonne avant le 30 septembre. D'autant que le halo médiatique entourant le Musée Basque prit une intensité nouvelle entre le 15 juillet et le moment où Ménard se trouvait à Bayonne, à la suite d'un fait retentissant qui eut lieu en Pays Basque à la fin du mois d'août.

En effet, le 28 août 1934 au soir, Radio-Paris annonçait au monde l'émouvante et considérable nouvelle : on venait de découvrir, dans le sous-sol d'une petite chapelle en ruines au col d'Ibañeta (Navarre), douze squelettes que tout désignait comme les corps de Roland et de ses compagnons, les douze Pairs de la *Chanson de Roland* tombés sur le champ de bataille de Roncevaux le 15 août 778²⁹. À nouveau, les journalistes parisiens affluèrent sur place ; "et comme ceux-ci avaient déjà fait un stage à Bayonne, on s'en souvient, au début de l'année, ils se rendirent d'instinct au Musée Basque pour s'y renseigner. On y modéra leur enthousiasme d'hommes du Nord³⁰". Le musée, conscient de son rôle de référent scientifique et de médiateur, considéra néanmoins "qu'il convenait de chercher toute lumière à ce sujet"³¹. Trois conférences furent ainsi proposées le 21 septembre au musée, suivies

MUSÉE

d'une excursion sur place, à Roncevaux, le 22 septembre, en présence de nombreuses personnalités politiques et intellectuelles des deux versants des Pyrénées. Rapidement après l'annonce historique du 28 août³², la presse avait diffusé une analyse plus mesurée de la situation qui donnait une toute autre version des faits et révoquait clairement le spectre des paladins de Charlemagne ; mais elle n'était pas parvenue à chasser définitivement le parfum de légende qu'elle avait elle-même commencé à répandre. Vers la mi-septembre, un groupe de jeunes gens en villégiature sur la côte basque s'empara de quelques-uns des "débris attribués aux preux de Charlemagne"³³.

52

Cet épisode singulier, au cours duquel le musée apparut comme un point de repère naturel, pourrait n'être que l'illustration d'un certain excès d'enthousiasme journalistique ou de ce désir d'extraordinaire enfoui en chacun de nous, mais il y a plus. Son incidence fut sans doute capitale dans l'enquête qui nous intéresse. L'apparition puis la disparition soudaine des héros légendaires, la transformation subite du statut des ossements de documents archéologiques en reliques et la difficulté de faire la part entre le mythe et l'histoire furent autant d'éléments surprenants qui marquèrent les esprits en Pays Basque tout au long du mois de septembre³⁴. De manière significative, les interrogations quant à l'authenticité des découvertes et les difficultés d'une interprétation juste et définitive se retrouvent dans le projet d'écriture de Ménard : la possibilité de lire de plusieurs façons un seul et même texte, ou de considérer de plusieurs manières un même objet, met en évidence le pouvoir infini de l'interprétation, au-delà de la réalité physique des formes (ceci est un os, ceci est une relique, ceci est un document archéologique, etc.) ou de la signification première des mots ; d'autre part la recreation à l'identique d'un texte préexistant, sans qu'il y ait pour autant copie, pose la question de l'authenticité : suffit-il de désigner une œuvre (ou un objet) comme création ou document authentique, porteur d'une vérité universelle, pour qu'il le soit effectivement ? L'authenticité est-elle une valeur absolue ou peut-elle varier en fonction des systèmes d'interprétation ? De telles similitudes invitent à penser que les péripéties qui suivirent la découverte des douze squelettes eurent une incidence dans la réflexion de Pierre Ménard et que ce dernier a donc pu suivre de près les différents rebondissements de l'intrigue. Il y avait probablement là, pour l'écrivain nîmois, les ferments d'un questionnement nouveau.

En effet, dans l'esprit d'un homme concevant le monde comme un ensemble de références stables et universelles, l'affaire de Roncevaux pouvait avoir une résonance particulière. Pour Pierre Ménard, l'objet archéologique, comme toute trace ou manifestation d'activité humaine, est envisagé comme un signe auquel il convient d'attribuer

MUSÉE

un message précis afin de l'intégrer à la compréhension d'un phénomène plus global. Or, la manière fluctuante dont ces squelettes avaient été considérés montrait à Ménard la complexité de la définition du signe lorsque l'objet qui le porte fait référence au passé (relique ou objet mythique pour certains, document pour d'autres, l'ambivalence persistant même après un examen scientifique...). À l'évidence, l'objet archéologique se trouvait à cheval sur plusieurs systèmes interprétatifs distincts. Où se situait la limite entre le vrai et le faux dans cette mouvance sémantique ? Quel parti convenait-il de privilégier ? Comment intégrer, dans une définition claire de l'objet archéologique, la signification passée et l'interprétation présente, l'analyse scientifique et le pouvoir onirique de l'objet ? Telles sont les questions qui durent hanter l'esprit de Ménard à la suite de ces événements. Pour comprendre la portée d'une telle découverte et son impact dans la pensée de l'écrivain nîmois, il est nécessaire de rappeler que, selon toute vraisemblance, Pierre Ménard partageait avec Paul Valéry un a priori négatif sur l'Histoire, considérée comme le "produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré" : "l'Histoire justifie ce que l'on veut. Elle n'enseigne rigoureusement rien, car elle contient tout, et donne des exemples de tout"³⁵. Dans la conception du monde de Ménard, connaître le passé ne servait donc en rien à expliquer le présent, celui-ci n'étant que la somme des signes observables *aujourd'hui*. Pourtant, la découverte de Roncevaux lui révélait que le passé ne cesse de résonner dans le monde contemporain, qu'il est l'un des critères intervenant dans la compréhension du quotidien. Critère essentiel, mais particulièrement difficile à déterminer, l'éloignement temporel ayant tendance à faire disparaître la frontière entre les faits et la légende, entremêlant la *Chanson de Roland* du XII^e siècle et les bribes documentaires parvenus des temps carolingiens, les englobant dans un même écho répercuté dans la lecture des faits les plus récents. Histoire ou légende, vérité ou mythe, faits réels ou imaginaires, le poids d'un passé indissociable de la réalité contemporaine dut s'imposer avec une évidence nouvelle pour Ménard.

Mais nous sommes encore loin du Quichotte. Sans doute manquait-il encore à Ménard une clef de voute pour rassembler en un seul geste littéraire ces pistes de réflexion éparses ; une rencontre ou une découverte qui agisse comme un révélateur, suggérant l'idée d'une synthèse : la réécriture du Quichotte comme un manifeste littéraire. La lettre qu'il écrit à Borges depuis Bayonne le 30 septembre témoigne de l'enthousiasme produit par cette inspiration soudaine : "Mon dessein est purement stupéfiant" s'exclame-t-il, avant de comparer la divulgation de son entreprise au "terme final d'une démonstration théologique ou métaphysique"³⁶. Or, tout semble indiquer que le point de départ de cette "démonstration" fut le passage de Ménard au Musée

MUSÉE

Basque et de la Tradition Bayonnaise. Il existe en effet, en de nombreux points, une troublante parenté entre le Quichotte recomposé et le Musée Basque tel qu'il se présentait à l'époque. Etablir le relevé de ces différents axes de filiation, jusqu'alors insoupçonnés, constitue l'ultime étape de notre enquête. Mais avant d'analyser le Quichotte de Ménard à travers le prisme de son modèle supposé, ou de sa source d'inspiration principale, le Musée Basque et de la Tradition Bayonnaise des années 1930, il importe de faire la synthèse des informations dont nous disposons sur le séjour bayonnais de l'écrivain nîmois.

Le fait que Ménard ait pu suivre les évolutions de l'affaire de Roncevaux, relayée par la presse locale à partir du 27 août 1934, prouve qu'il se trouvait sur place au moment des faits, ou au moins qu'il est resté suffisamment de temps à Bayonne pour prendre la mesure de l'événement. En conséquence, le point de départ de son séjour pourrait bien avoir été la grande fête annuelle organisée par le Musée Basque le soir du 15 septembre. Si, comme nous l'avons vu, Pierre Ménard pouvait avoir plusieurs raisons de se rendre à Bayonne, la perspective de cette soirée rassemblant, sous le patronage du Marquis d'Arcangues, "toute la société cosmopolite de Biarritz"³⁷ en sandales et béret dans une auberge reconstituée au rez-de-chaussée

*A. Novaro,
La fête de
"L'Auberge
Basque" au
rez-de-chaussée
du musée,
15 septembre
1934, tirage
photographique,
© Musée Basque
s.n.*



MUSÉE

du musée, fut peut-être l'élément déclencheur de sa venue. Ménard, dont on connaît le goût pour les cercles mondains³⁸, aurait vu là l'occasion d'approcher la fine fleur du monde culturel local et de rencontrer l'équipe de ce musée dont il avait été fait tant d'éloges ces derniers mois. Au cours des deux semaines qui séparent cette soirée de la lettre écrite à Borges, il dut rester en contact étroit avec le musée, visitant les salles d'exposition, assistant aux conférences et aux sorties proposées sur le thème des récentes découvertes de Roncevaux³⁹, s'entretenant probablement avec le directeur William Boissel⁴⁰ des différentes interrogations que ce séjour avait peu à peu fait germer et qu'une inspiration sans précédent allait soudainement transformer en projet d'écriture, ou de réécriture.

Au Musée Basque, Ménard dut être surtout sensible à ce que l'on nommait à l'époque les "intérieurs", lieux de vie reconstitués que leur concepteur William Boissel qualifiait de "folklore synthétique", en opposition, ou en complément, au "folklore analytique" que représentaient les vitrines accompagnées de panneaux explicatifs⁴¹. Dans ces salles qui tentaient de reproduire *le plus fidèlement possible* une chambre ou une cuisine, un atelier de sandalier ou un cimetière, nul commentaire scientifique pour aider le visiteur à se situer vis-à-vis des objets, pour lui donner des clefs de lecture et lui suggérer une interprétation particulière. Il était au contraire laissé seul, invité à se plonger dans ce passé recomposé et à *ressentir*, en usant de rapprochements avec son imaginaire personnel et ses propres expériences, ce que devait être la vie autrefois. L'objectif de ces mises en scène et l'ambition générale du musée, que Boissel avait dû rappeler à Ménard, étaient de "donner à tout instant, une image aussi exacte et aussi complète que possible de Bayonne et du Pays Basque dans le passé et le présent"⁴². Une reconstitution littérale en somme, précisément l'ambition que Ménard entreprit de reproduire avec le Quichotte. Le 30 septembre, il écrivait à Borges, à propos de Cervantès : "j'ai contracté le mystérieux devoir de reconstituer littéralement son œuvre spontanée"⁴³. L'idée de réécrire mot à mot un texte préexistant aurait donc comme origine formelle les "intérieurs" du Musée Basque, Ménard en ayant retiré, entre autres, le concept ambigu du double (la cuisine reconstituée est identique au passé mais elle n'est pas le passé) et le principe d'une synthèse (cette cuisine unique représente toutes les cuisines basques) qui contienne la possibilité d'une multiplicité d'interprétations (puisqu'aucune information extérieure ne conditionne sa réception).

Quel ouvrage choisir pour mettre en œuvre ce projet de réécriture ? Il fallait un livre ancien et vénéré mais qui ne soit pas essentiel pour Ménard, qui ne fasse pas partie de son univers mental, un livre qu'il

MUSÉE

puisse oublier et donc reproduire "sans tomber dans une tautologie"⁴⁴. Sa lettre contient quelques explications sur ce point : "Le Quichotte m'intéresse profondément, mais il ne me semble pas, comment dirai-je, inévitable [...] Le Quichotte est un livre contingent, le Quichotte n'est pas nécessaire"⁴⁵. Le livre prend dans la démarche de Ménard le rôle de l'objet usuel ancien présenté au musée : produit du passé, il fait toujours partie du paysage culturel mais n'est plus indispensable au quotidien des hommes et son usage s'est profondément transformé⁴⁶ (Ménard précise au sujet du Quichotte que s'il "fut avant tout un livre agréable", il est maintenant devenu "un prétexte à toasts patriotiques, à superbe grammaticale, à éditions de luxe indécentes"⁴⁷...). Sur le choix précis de cet ouvrage, peut-être faut-il voir l'influence de Toulet, ou plus simplement la proximité de l'Espagne. À moins que l'idée ne lui ait été directement suggérée par le peintre et dessinateur Pablo Tillac qu'il a pu croiser dans les salles du musée pendant son séjour ; très proche du Musée Basque et fortement épris d'Espagne⁴⁸, Tillac travailla peu après sur ce même sujet en illustrant une édition résumée du Quichotte⁴⁹.

56

Selon cette perspective, le Quichotte de Ménard ne serait que le développement littéraire d'une réflexion sur la recomposition du passé à l'intérieur du musée. Cette découverte, fondamentale pour la compréhension du texte de Ménard, porte en retour un éclairage inédit, riche d'enseignements et d'interrogations nouvelles, sur la fonction muséale. Rappelons au préalable que Ménard venait de prendre conscience, avec la prétendue exhumation des corps des douze Pairs, de la présence du passé dans le monde contemporain et des difficultés de son interprétation. Dans cette logique, le musée dut apparaître à ses yeux comme une recherche de vérité à travers la présentation la plus juste possible de vestiges du passé certifiés authentiques. Une manière de garantir un passé véridique et sans équivoque, un passé objectif ou scientifique. Pourtant, nous avons vu qu'il perçut d'emblée l'ambiguïté de ces reconstitutions, créations contemporaines censées incarner le passé, à la fois singulières et plurielles, dans lesquelles les objets inconnus n'ont que le sens que peut leur attribuer l'imagination du visiteur. Plus largement, il dut douter qu'une quelconque vérité puisse se dégager uniquement de l'exactitude formelle de ces "intérieurs", qui pouvaient être perçus de différentes manières. Au-delà de la conformité physique des lieux, les intentions du paysan aménageant son cadre de vie n'étaient en rien assimilables à celles du conservateur reconstituant un espace domestique au musée. La disposition qui pouvait avoir une raison pratique pour le premier était la conséquence d'une recherche esthétique pour le second, l'objet qui signifiait par son emplacement le niveau social d'une famille ou une certaine recherche de confort devenait sujet de gloire pour le musée⁵⁰, le petit bénitier qui

MUSÉE

n'était destiné qu'à la dévotion intime à proximité du lit était exposé aux yeux de tous dans la chambre reconstituée, etc. Il se pourrait ainsi que ce soit cette polyvalence sémantique, cachée derrière la façade de l'identité formelle, qu'ait voulu montrer Ménard à travers le jeu de réécriture du Quichotte. Nous savons par Borges que dans son processus de travail, Pierre Ménard fit le choix de "continuer à être Pierre Ménard" et donc d'"arriver au Quichotte à travers les expériences de Pierre Ménard"⁵¹. Aussi, le sens de son texte final, au-delà d'une apparente identité avec celui de Cervantès, ne pouvait qu'en être différent, puisqu'il était le produit d'un contexte, d'une époque, de pensées et d'expériences nécessairement distincts.

Commentant deux extraits identiques de Cervantès et de Ménard, Borges fait clairement ressortir cette distance, mettant en évidence la conception relativiste de l'histoire sur laquelle repose le texte de Ménard : "Comparer le Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit : *...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir*. Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le "génie ignorant" Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche : *...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir*. L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, ce n'est pas ce qui s'est passé ; c'est que nous pensons qui s'est passé"⁵².

Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle le Quichotte de Ménard est issu d'une réflexion sur la muséographie, il faut alors considérer son projet comme une prise de position critique sur le passé tel qu'il est présenté au musée et sur les ambitions mêmes d'une telle institution, remettant en cause les acquis d'un modèle interprétatif dominant qui ne repose que sur le consensus d'une époque (ce qui est montré au musée est le passé véritable parce que les objets sont authentiques). Une juxtaposition d'objets et une succession d'intérieurs reconstitués, quelle que soit leur quantité ou leur authenticité, ne peuvent prétendre donner une image complète, fixe et définitive du passé d'un territoire et d'une population (comme était illusoire la volonté initiale de Ménard de recréer le Quichotte en devenant lui-même Cervantès, en s'appropriant la totalité des expériences et des pensées de son auteur). Le musée, comme une tentative de réécriture à l'identique, est d'abord une création contemporaine, porteuse d'un sens contemporain : une certaine écriture du passé. Or, l'objectif annoncé et assumé du musée

MUSÉE

de société est pourtant bien d'atteindre et de représenter, par l'intermédiaire de différents critères scientifiques, le passé dans sa totalité objective⁵³. Au delà des "salles d'ambiance" et de cette quête d'exactitude, Pierre Ménard semble nous inviter à voir autre chose que le passé reconstitué d'un territoire, à prendre du recul pour comprendre le mécanisme secret qui sous-tend la démarche muséale : une volonté de s'opposer à l'écoulement du temps. Les intérieurs, conçus pour donner l'illusion d'une permanence, en visant délibérément l'affect avant l'intellect⁵⁴, seraient l'expression d'une tentative de négation du temps, que le second Quichotte transposerait dans le champ littéraire⁵⁵. L'authenticité affirmée des objets (certifiant leur appartenance au passé) ne servirait qu'à renforcer la validité de la mise en scène et sa portée symbolique. Création moderne, comme l'est le second Quichotte, l'intérieur reconstitué fait appel aux objets du passé comme le texte de Ménard utilise le vocabulaire du XVII^e siècle.

58

Pour Ménard, la signification du musée, la clef interprétative du passé qu'il met en scène, ne doit donc pas être recherchée dans l'authenticité des objets présentés (qui ne serait qu'un artifice scientifique pour transformer l'objet en relique), ni dans les subtilités de leur installation, mais tout simplement dans l'intention créatrice elle-même. Le Musée Basque de 1934 serait avant tout l'expression d'une utopie temporelle. Un défi au temps. Une manière de compenser le sentiment de la perte "du monde traditionnel" par l'affirmation de sa pérennité à l'intérieur même du musée. L'âme basque *éternelle*, sésame ultime, suffirait à expliquer les objets, permettrait au visiteur de retrouver au sein du musée, quelles que soient ses propres expériences, le temps perdu du monde ancien, traditionnel et authentique. Cette conclusion, quelque peu dérangement parce qu'incompatible avec l'approche positiviste habituellement associée à la démarche muséale, ne fait pourtant qu'explicitier la pensée du concepteur du musée, William Boissel, qui déclarait en 1937 : "Ce musée qui n'est pas vieux et ne paraît pas jeune [...] est surtout un musée vivant. Il vit parce qu'il a une âme, qui est l'âme basque [...] L'âme basque, elle se dégage de tous ces objets sortis des plus anciennes maisons, de leur arrangement, de leur juxtaposition"⁵⁶.

Analysée comme la transposition littérale d'une démarche muséale, la tentative illusoire et sans fin de réécriture entreprise par Ménard signifie à la fois la richesse interprétative et les limites de tout musée d'histoire et de société, la démesure et la beauté tragique de ce défi humain insensé jeté à la face du temps. Suivant les pistes de réflexion nouvelles ouvertes par Pierre Ménard ne pourrions-nous rechercher par exemple, parmi les causes d'un certain désamour à l'égard des musées de société en ce début de XXI^e siècle, l'abandon de cette

MUSÉE

dimension tragique (ou affective) au cours du XX^e siècle, sous couvert de modernisation et de rigueur scientifique ? Bien sûr, ce raisonnement controversé peut être contesté à son tour. L'historien pourrait répliquer que la connaissance historique n'est pas relative et qu'il existe bien un socle objectif sur lequel le musée puisse sélectionner des objets et construire un discours cohérent⁵⁷. Quoi qu'il en soit, le jeu du dévoilement d'hypothèses, du dégagement de perspectives nouvelles destinées à porter la réflexion au-delà du maquis des idées reçues fait partie intégrante de la démarche de l'historien.

Considérés comme non anecdotiques et passés au crible d'une analyse minutieuse, les repères spatiotemporels "Bayonne" et "30 septembre 1934" figurant dans la nouvelle de Borges nous permettent ainsi de lire le Quichotte de Ménard comme une "intrigue"⁵⁸ nouvelle pour penser le musée de société et sa raison d'être, en le situant aux confins du signe, de l'affect et du temps, au cœur d'une équation en perpétuel mouvement. Peu importe finalement que Ménard lui-même ait véritablement existé ou qu'il ne soit que le produit de l'imagination de Borges !

Notes

- 1 Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1986, p. 110.
- 2 Les références à la nouvelle de Borges figurant dans cet article se rapportent à l'édition suivante : "Pierre Ménard, auteur du Quichotte", *Fictions*, Gallimard, coll. "Folio", 2001, p. 41-52.
- 3 *Ibid.*, p. 45.
- 4 La lettre citée par Borges, dans laquelle Pierre Ménard détaille son projet, a été rédigée à Bayonne le 30 septembre 1934. "Mon dessein est purement stupéfiant, m'écrivit-il de Bayonne le 30 septembre 1934." *Ibid.*, p. 45.
- 5 Prologue pour le recueil de nouvelles *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* dans lequel est publié le texte sur Ménard, 1941. Borges, *op. cit.*, p. 9.
- 6 Il publie son premier poème, un sonnet symboliste, en 1899.
- 7 Une monographie sur la "*Characteristica universalis*" publiée en 1904. La *caractéristique universelle* imaginée par Leibniz (1646-1716) est une forme de langage synthétique et universel, fondé sur une connaissance encyclopédique du monde, qui devait permettre de transcrire et d'analyser de manière logique toute forme de connaissance humaine (mathématique, métaphysique, esthétique, etc.).
- 8 "Brouillons d'une monographie sur la logique symbolique de George Boole" (non datés). Prolongeant les intuitions de Leibniz, Boole développe, dans *An investigation on the Laws of Thought* (1854), un principe d'analyse fondé sur la traduction de phénomènes logiques et de concepts dans un langage susceptible d'être soumis à un raisonnement mathématique.
- 9 "Un article technique sur la possibilité d'enrichir le jeu d'échecs en éliminant un des pions de la tour. Ménard propose, recommande et finit par rejeter cette innovation" (sans date).

Notes (suite)

- 10 "Une monographie sur la possibilité de constituer un vocabulaire poétique de concepts qui ne seraient pas des synonymes ou des périphrases de ceux qui forment le langage courant, 'mais des objets idéaux de convention destinés essentiellement aux besoins poétiques' (Nîmes, 1901)".
- 11 "Une monographie sur l'*Ars magna generalis* de Raymond Lulle (Nîmes, 1906)". L'ouvrage majeur du philosophe catalan Ramon Llull (1232-1316) élaborait un système argumentaire fonctionnant sur un assemblage presque illimité de combinaisons qui devait permettre de réfuter de manière imparable la foi des infidèles.
- 12 "Monographie sur 'certains rapports ou certaines affinités' entre la pensée de Descartes, de Leibniz et de John Wilkins (Nîmes, 1903)". En 1668, John Wilkins proposait à son tour un mode d'écriture universel basé sur un rapport mécanique et non arbitraire entre les mots et les concepts (*An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*).
- 13 Le linguiste Ferdinand de Saussure (1857-1913), considéré comme le père du structuralisme, a élaboré une théorie du langage conçu comme "un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres" (*Cours de linguistique général*). Borges ne mentionne à aucun moment l'existence d'un quelconque lien entre Ménéard et Saussure. Le *Cours de linguistique général* de Saussure, rédigé par ses élèves, a été publié après sa mort en 1916.
- 14 Borges décrit Ménéard comme "essentiellement dévot de Poe, qui engendra Baudelaire, qui engendra Mallarmé, qui engendra Valéry, qui engendra Edmond Teste". Borges, *op. cit.*, p. 47. Pour Mallarmé, "la Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence" (Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884).
- 15 Ménéard a publié la plupart de ses écrits dans sa ville natale et quelques autres dans la cité voisine de Montpellier (excepté un ouvrage édité à Paris et deux articles publiés dans la Nouvelle Revue Française).
- 16 Borges, *op. cit.*, p. 44.
- 17 Cf. *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérelle, correspondance*, présentée par Guy Tosi. Paris, Denoël, 1946, p. 393. Dans une lettre de 1913, D'Annunzio désigne Bayonne comme un "rempart ombreux" (p. 416).
- 18 *Correspondance, op. cit.*
- 19 Borges, *op. cit.*, p. 43.
- 20 Ménéard a donc nécessairement travaillé sur les œuvres en prose de Toulet, publiées à partir de 1898.
- 21 "Ce que j'ai aimé le plus au monde ne pensez-vous pas que ce soit les femmes, l'alcool et les paysages ? ", in *Lettres à soi-même*, Pau 27 octobre 1901. Toulet appartient au groupe des poètes dits "fantaisistes", où l'on retrouve notamment Tristan Derème et Francis Carco.
- 22 Leur correspondance, qui débute peu après leur rencontre vers 1900 pour ne prendre fin qu'à la mort du compositeur en 1918, fut publiée en 1929.
- 23 Notons toutefois que Toulet a fréquenté Moréas après que ce dernier eut pris ses distances avec le mouvement symboliste pour fonder l'École romane (1891), prônant un retour à des formes d'expression plus classiques, inspirées de l'Antiquité.
- 24 Cf. Paul-Jean Toulet, *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1986, p. 1523.
- 25 Paul-Jean Toulet, *Le mariage de Don Quichotte*, préface, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 289.
- 26 Serge Alexandre, dit Stavisky, avait organisé à Bayonne avec son complice Tissier, directeur du Crédit municipal, une vaste escroquerie reposant sur l'émission de faux bons-actions au profit du Mont-de-piété. Les sommes détournées

MUSÉE

Notes (suite)

- s'avèrent considérables et l'affaire eut un retentissement international. De nombreuses personnalités de haut-rang furent mises en cause, dont le député-maire de Bayonne, Joseph Garat, membre du conseil d'administration du Mont-de-Piété, qui fut inculpé et dut démissionner en janvier 1934.
- 27 André Constantin, "La Vie du Musée Basque en 1934", *Bulletin du Musée Basque*, n° 3-4, 1934, p. 130.
- 28 André Constantin, *op. cit.*, p. 136. Louis Barthou n'eut malheureusement pas l'occasion de voir d'autres musées des traditions. Il fut assassiné quelques semaines plus tard à Marseille, le 9 octobre, dans un attentat visant le roi de Yougoslavie Alexandre I^{er}, tragédie qui n'a pas de rapport avec notre enquête.
- 29 Cf. William Boissel, "La légende des douze pairs dans la Chanson de Roland", *Bulletin du Musée Basque*, n° 3-4, 1934, pp. 73-85.
- 30 André Constantin, *op. cit.*, p. 138.
- 31 *Ibid.*
- 32 Dans la presse locale, l'information apparaît la veille : "...on vient de découvrir douze squelettes de taille extraordinaire couchés côte à côte. Il est logique de se demander si ce ne seraient pas ceux des "douze pairs" qui combattirent avec Roland et furent avec lui victimes du drame terrible qui ensanglanta Roncevaux [...] Pourquoi ne pas admettre que Charlemagne les aurait ensuite fait ensevelir ensemble côte à côte ? ", *Le Courrier de Bayonne*, 27 août 1934. Il semble que les informations radiodiffusées du lendemain aient été moins nuancées quant à l'attribution des restes humains. Le 29 août, dans le *Courrier de Bayonne*, l'écrivain François Duhourcau fait le point sur la découverte et ses interprétations, évoquant, entre autres, de "mirifiques, et d'ailleurs magnifiques, boniments".
- 33 *Le Courrier de Bayonne*, 14 septembre 1934 : "L'Ossuaire de Roncevaux, un macabre et sacrilège trafic".
- 34 Les nombreux articles publiés sur cette découverte dans les journaux locaux tout au long du mois attestent de la place que prit la nouvelle dans l'imaginaire collectif.
- 35 Paul Valéry, "De l'Histoire", in *Regards sur le monde actuel*, 1931. Cf. *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 935-937.
- 36 Borges, *op. cit.*, p. 46.
- 37 *Le Courrier de Bayonne*, 8-9 septembre 1934, "La Grande Fête du 15 septembre au Musée Basque de Bayonne", article dans lequel le Marquis annonce le détail des festivités à venir, en rappelant que "toute la société cosmopolite de Biarritz [...] a promis d'être là".
- 38 Il a bien connu la comtesse de Bagnoregio, "un des esprits les plus fins de la principauté de Monaco" précise Borges, et participait régulièrement aux vendredis de la baronne de Bacourt (cf. Borges, *op. cit.*, pp. 41-44).
- 39 La journée de conférences du 21 septembre comprenait une intervention du chanoine Daranatz sur l'histoire de la chapelle de Charlemagne à Ibañeta, un exposé de l'historien d'art Elie Faure sur les monuments de Roncevaux et une analyse des rapports entre l'histoire et la légende à partir de la *Chanson de Roland*, proposée par William Boissel. Le texte de ces conférences fut ensuite publié dans le *Bulletin du Musée Basque*, n°3-4, 1934.
- 40 Le livre de bord du musée, sur lequel la vie de l'établissement est consignée au jour le jour depuis 1924, fut malheureusement délaissé entre 1932 et 1942, nous privant potentiellement d'une preuve de la présence de Pierre Ménard au musée et de sa rencontre avec William Boissel.
- 41 William Boissel, "Le Musée Basque, musée d'histoire et de folklore", *Bulletin du Musée Basque*, n° 1-2, 1937, pp. 44-45.
- 42 *Guide sommaire du Musée Basque*, Bayonne, éditions du Musée Basque, 1930, p. 2.

Notes (suite)

- 43 Borges, *op. cit.*, p. 48.
- 44 *Ibid.*, p. 47.
- 45 *Ibid.*
- 46 Prenons l'exemple d'un *kaiku* : aperçu dans une maison au XIX^e siècle, il indiquait l'activité pastorale de son propriétaire ; dans une demeure de la fin du XX^e siècle, le même objet signifiera un attachement aux traditions locales et une certaine défiance à l'égard de la modernité.
- 47 *Ibid.*, p. 50. Doit-on en déduire que le musée, ayant suivi la même évolution sans doute inexorable, soit devenu à son tour, 90 ans après sa création, un "prétexte" à divers agissements sans rapport avec sa mission première... ? Nous laisserons le lecteur en juger.
- 48 Jean-Paul Tillac (1880-1969), né à Angoulême, a longuement parcouru l'Espagne au début des années 1910 avant de s'installer définitivement à Cambo vers 1920. Il collabore activement avec le Musée Basque dès sa création en 1922.
- 49 *Don Quichotte de la Manche*. Édition réduite et mise à la portée de la jeunesse par Paul Lefèvre-Géraldy. Illustrations de Pablo Tillac, Paris, Delagrave, 1938, 124 pp., 33 illustrations.
- 62 50 "La gloire est une incompréhension, peut-être la pire" avait dit Ménard à Borges. Borges, *op. cit.*, p. 50.
- 51 Borges, *op. cit.*, p. 46. Dans un premier temps, Ménard avait au contraire pensé qu'il lui fallait "être Miguel de Cervantès", ce qui impliquait un travail d'immersion à peu près infini qu'il rejeta rapidement, le jugeant "moins intéressant" que de continuer à être Pierre Ménard. Il lui aurait fallu, entre autres, "bien connaître l'espagnol, retrouver la foi catholique, guerroyer contre les Maures ou contre le Turc, oublier l'histoire de l'Europe", etc. (*ibid.*).
- 52 Borges, *op. cit.*, p. 50.
- 53 Cf. note 42.
- 54 William Boissel évoque des salles destinées à révéler "l'âme basque" ("Le Musée Basque, musée d'histoire et de folklore", *Bulletin du Musée Basque*, n° 1-2, 1937, p. 39-47).
- 55 "Le temps, facile à réfuter dans l'ordre sensitif, ne l'est pas également dans l'ordre intellectuel, auquel semble liée la notion de succession", Borges, *Nouvelle réfutation du temps*, 1946 (in *Enquêtes*, Gallimard, coll. "Folio", 1992, p. 238).
- 56 William Boissel, 1937, *op. cit.*, p. 41 et 43.
- 57 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, 1978. Rééd. Seuil, "Points Histoire", 1996, p. 54.
- 58 *Ibid.*, chapitre III : "ni faits, ni géométral, mais des intrigues". Paul Veyne définit l'intrigue, ce "tissu de l'histoire", comme "un mélange très humain et très peu "scientifique" de causes matérielles, de fins et de hasards" (p. 51).



EN COMPAGNIE DE RENÉ-PAUL GELOS (1920-2006)

M. D. et P. L.

Cet article présente le parcours de René Paul Gelos qui fut un peintre de tout premier plan en Pays Basque Nord. Il fut fortement engagé dans la vie artistique du pays et particulièrement attentif à sa vie culturelle. Deux de ses amis présentent ici son oeuvre, tout en évoquant des moments passés en sa compagnie.

Artikulu horrek René Paul Gelosen, Ipar Euskal Herriko lehen planoko margolari bat izan dena, ibilbidea aurkezten digu. Herriko bizi artistikoan azkarki engaiatua zen eta batez ere bere bizi kulturari arretatsu. Bere lagunetarik bik bere obra aurkezten dute, bere konpainian pasatutako mementuak oroitaraziz.

63

M. Gelos, tout le monde l'appelait Zézé et lui s'appelait de même. Notre *ziburutar* était le représentant bien connu en charcuterie, de la maison Caby. C'est un homme complexe, un homme de foi et une référence dans la peinture basque de notre temps.

■ Un christianisme austère

Il est bon de commencer par là. "Amour, foi, espérance" ... c'est manifestement le message que répand l'accordéoniste de l'un de ses grands tableaux (Fig. 1) que nous donnons accompagné de son étude au crayon (Fig. 2). Remplacez-le dans la grande époque où sa peinture était enrobée d'une si douce rigueur et voilà qu'à deux reprises, des critiques ont associé à son art le mot de "janséniste". Il faut dire que quelques-unes de ses œuvres religieuses pourraient bien le laisser penser, comme ce grand Christ de la résurrection (Fig. 3), dégageant une froide et intense lumière qui le modèle et lui donne chair. D'où vient-il ? Où va-t-il ? Où regarde-t-il ? Mais il faut voir aussi ces nombreuses ébauches d'un Christ compagnon de notre misère, même s'il y est sublimé par le dessin et pétri d'ombres, pour se rendre compte que sa foi n'était pas nourrie par ces égarements d'intellectuels fiévreux. Ses œuvres "religieuses" sont des dialogues, des prières.

Ne croyez pas pour autant que notre homme fût un théologien ou un bigot. Il aimait trop la vie. Il aimait la chair, le rire et l'amitié, les lourdeurs et les coups de gueule. Il était trop nôtre pour s'égarer dans les

TÉMOIGNAGES



Fig. 1



Fig. 2

64

perversions jansénistes ou autres ; de celles qui tentaient de justifier des lectures radicales de fragments de textes sublimes ! Non et non, Dieu n'est pas extérieur à la création et cette dernière est tout sauf honteuse. Non et non, Dieu ne guette personne du haut d'inaccessibles nuages. Il n'habite que les cœurs, rien que les cœurs et c'est en eux qu'il veut naître, prendre figure humaine. La création est de chaque instant. Dieu n'a de cesse que de naître en nous, dans l'urgence, dans le quotidien. Et pas seulement en paroles.

Et de cela Zézé en vivait. C'était un véritable homme de foi (du don, du partage et de la compassion) doublé d'un homme



Fig. 3

Fig. 1
"Akordeona",
1978, Photo Kepa
Etchandy

Fig. 2
Photo Kepa
Etchandy

Fig. 3
"Résurrection",
Photo Kepa
Etchandy

TÉMOIGNAGES



Fig. 4

Fig. 4
"Le vannier"
Photo Kepa
Etchandy

évoluait des êtres indéfinis qui n'avaient de commun avec notre monde que de vagues contours. Voyez les mains de ses créatures, elles ne pourraient tenir aucun objet. Ne cherchez pas je ne sais quelle psychologie dans le regard de tous ces personnages sans âge et quasi androgynes, qui font semblant de poser, dans ses œuvres essentielles. Ces êtres fugaces vous disent des présences, c'est tout. Pour le reste, ils vous renvoient à vous-même. Tous ces déguisés de la grande époque (les années 1970-75), s'ils vous captivent et vous aspirent, ils ne vous serreront pas dans leurs bras. De toutes les façons vous ne pourriez leur résister. Nous ne sommes pas de leur chair. Regardez le vannier (Fig. 4), et demandez-vous : "où puis-je rencontrer un tel être ? Quel genre de panier l'occupe à ce point ?". Ne cherchez pas. Regardez peut-être en vous-même, à tout hasard.

Un critique, qui signe H.H. pour la galerie Breteuil, a ressenti ces étrangetés quand il écrivait à son sujet : "ses portraits imaginés d'adolescents travestis, tracés d'un pinceau léger, dans des tons presque transparents nous troublent délicieusement, [...] ces toiles d'une si grande sobriété, d'une si pure pudeur, relèvent du grand art".

C'est bien là l'insaisissable grand adolescent qui ne fête aucun anniversaire, ce héros de toute une période de sa peinture (celle que j'aime

d'Église (avec un E majuscule), au tempérament sévère, amoureux de cette belle liturgie basque et en basque.

Je me souviens de débats alimentés (comme souvent) par très peu de mots : quelques points de vue bien sentis, pour ne pas dire quelques "coups de gueule" et beaucoup de silences investis d'une énorme complicité baignée de tendresse et de bonne humeur. Je me souviens très précisément d'un débat sur l'irresponsabilité des chrétiens de notre temps, une attitude devenue naturelle "comme s'il existait une glande du péché" (image qu'il avait reprise du prêche d'un missionnaire venu à Marracq). Les rires !

■ Un monde profond et réservé

65

Sa robuste foi du charbonnier, que je partageais sans détour, accompagna la belle austérité colorée de réserve et de pudeur, qui illuminait sa peinture. Il mettait en forme des silences et colorait ses rencontres du moment. Dans les pans de ses pénombres

TÉMOIGNAGES

par-dessus tout), élégant au-delà du raffinement, de l'excès, exalté et épuré par le trait, "surdessiné", il l'a appelé pour murmurer un silence, sous des masques (quasi obsessionnels à la fin de la grande époque des années 1970) et la pure apparence. Ce grand adolescent se promène dans toute son œuvre. Il est la pâte de cette longue méditation qui tente de surgir, ici dans ces pierrots qui le hantent (chapeau pointu et collerette), là dans un marchand de masques qui est en même temps masques. Adolescent, frère de ces grands Christs priés et médités par les symphonies colorées. Tous sont de la même substance que caresse une palette à la fois sourde et éclatante, chantant la beauté de l'humain, de "l'image de Dieu".

66

À certaines époques, que je prise moins et donc je ne vous les montrerai pas, tous ses personnages se sont habillés comme vous et moi, pour faire semblant de vivre dans notre quotidien. Un quotidien qu'il s'empressera ensuite de pulvériser pour le recomposer, le rendant tour à tour tendre, douloureux, broyé et cruel, hyperréaliste (ces yeux semés sur ses œuvres, étranges graines...), quand il n'était pas franchement expressionniste (ses barreaux et ses cris). Étranges époques où revenaient les fleurs rouges, les yeux, des masques (Fig.5) et tant de choses brisées, incongrues parfois... mondes surprenants qui tutoyèrent les surréalistes, mais symphonies colorées, vives et violentes même.

Insaisissable, fuyant, vous l'attendiez là, il était ailleurs, dans des recoins que vous ne pouviez soupçonner.

Le grand adolescent joueur, toujours lui. À 70 ans passés, le voilà qui revient hanter un Pays Basque qu'aurait découvert, dans sa fraîcheur, un de ces excellents imagiers des temps anciens (Fig. 6). C'est encore lui, cette pâte d'humain sans histoire, qui habite et qui gambade dans ce Labourd ondulant de montagnes où se nichent les petits villages avec *eliza, plaza eta etxe xuriak*. C'est lui, cette éternelle présence, qui danse, qui joue du *txistu* et s'envole avec sa compagne (la maladie lui avait arraché Jacqueline) dans les feuillages, faisant mine d'y être chez lui. C'est bien lui qui, pétri de la matière des rêves, ne cessera de hanter le théâtre de son existence.

Dans cette peinture, tout est suggestion et tension, les objets comme les gens y sont enchantés ; ils ont la densité, l'étrangeté et l'élégance des désirs sublimés. Colorés, colorés, illuminés, ils sont soleil et pénom-



Fig. 5

Fig. 5
Photo Kepa
Etchandy

TÉMOIGNAGES



Fig. 6
Photo Kepa
Etchandy

■ L'artiste du et dans le Pays Basque

Dire que notre *ziburutar* avait "la fibre basque", c'est peu dire. Il était de ces combats livrés quotidiennement pour que vive et se déploie une expression née au cœur des gens d'ici ; pour que nous puissions nous enrichir dans le partage et non dans la reproduction, encore moins dans la servilité. Ce qu'il voulait, c'était un pays fécond, généreux, que l'on puisse identifier, où l'on "a des choses à dire". Un pays qui ne se renie pas.

Les échanges que nous avons à ce propos n'étaient pas toujours compris de ceux qui nous écoutaient. Nous avons souvent essayé de sacrées foudres ! Mais rien ne nous ébranlait. Il faut dire que Zézé n'était pas un homme à s'engager à demi ou du haut de gradins. C'est l'engagement plein et entier qu'il visait et qu'il réalisa. À ce propos, je me souviens très bien, comme si c'était hier, de cet excellent jazz qui se goûtait régulièrement dans un cercle très restreint, rue Bourgneuf, à Bayonne. Il m'y avait amené quelquefois et m'avait passé des livres sur la vie des premiers jazzmen. C'est ainsi qu'il m'avait appris à être à l'écoute de l'engagement d'hommes qui brûlaient leur vie pour l'art, autrement dit, pour être. S'épuiser à saisir la trace, vivre par nos rêves et en partager les échos...

bres. À force d'épure, d'ascèse, tous ces êtres multiples mais un, ont franchi le miroir des apparences. Ils m'envoûtent. Ils sont venus d'ailleurs, même s'ils font semblant de vivre parmi nous, de jouer dans la rue, de vendre des chaussures, d'enterrer un ami, etc. Nés dans le présent, ils sont venus de ce fond où toutes les fleurs possibles et imaginables se laissent cueillir. À condition...

En contemplant cet univers, j'entends passer, à pas feutrés, l'Arrue intimiste, l'Arrue des paysages basques pétris de silence, d'une sensualité lourde. Mais, ce grand *donibandar* fut maître d'un monde tellement muet qu'il en devient figé et quasi exsangue : danger de ces trop grandes fresques auxquelles notre ami s'essaya avec bien des risques (quelle porte n'a-t-il pas ouverte ?) !

TÉMOIGNAGES

C'est cette même passion, cet engagement, qui le poussa aux côtés des premières *ikastola*, lui l'amoureux de la langue basque (il m'écrivait toujours en basque !). Dans les années 1980 il leur fit de belles affiches, notamment pour le récital de Nikanor Zabaleta à l'église de Ciboure, sa ville natale. L'année précédente, au fronton Belzenia de Hendaye, il avait organisé, toujours à leur profit, une vaste exposition-vente de lithographies qui réunissait une quarantaine d'artistes, et des meilleurs : Dupuis, Chillida, Echevarria, Rambié, Rebeyrolles, etc. Il préfaça le catalogue en commençant ainsi : "N'est-ce pas angoissant, d'assister aux débats d'une Culture basque, totalement abandonnée des pouvoirs publics, essayant de s'extraire avec mille difficultés de la léthargie dans laquelle elle fut précipitée. N'est-ce pas réconfortant de voir la magnifique organisation des *Ikastola* de Seaska...". À cette occasion il exposa son célèbre tableau "*Akordeona*" de 1978 qui servit d'affiche et de couverture à des programmes d'exposition, il l'accompagnera de ce *bertsu* :

"Zergatik ?
Zeren
Ederti-maitasun
Ederti-sineste
Ederti-ltxaropen"
(Pourquoi ? Parce que /
Art-amour / art-foi /
art-espérance).

■ Pas de folklorisme chez cet homme

Il était digne, il n'avait guère de goût pour le pittoresque, cette facilité qui captiva la génération précédente. Cette génération de peintres souvent bien trop habiles pour pouvoir être sincères (de rares bons livres ont été récemment publiés sur eux). Il était trop gourmand des



Fig. 7

Fig. 7
"Souvenir d'une
après-midi à Ataun :
J.-M. de Barandiaran
et R.-P. Gelos",
1985
Photo Michel Duvert

TÉMOIGNAGES

saveurs de la vie, il ne pouvait se contenter de célébrer chroniques et convenances. Et puis ce n'était pas un homme à s'enfermer dans une peinture de genre. Cependant il ne négligea pas le paysage labourdin, les compositions ayant pour thème le port de Saint-Jean-de-Luz, la chasse à la palombe, les longs cortèges funéraires, l'océan... Il fit souvent allusion à des coins d'Urrugne, surtout dans ses dernières œuvres. Mais tout cela n'était que prétexte car il aimait s'immerger dans les grands thèmes puisés dans une culture intensément vécue. Au point que c'est tout naturellement qu'en 1990, à la galerie Romero (Bayonne), il exposera des sculptures et aquarelles où dominait le thème d'*Ama-lur*. Il était curieux de ce pays, de lui et de nous. Que de merveilleux souvenirs : celui du jour où, avec un autre ami, nous allâmes passer une après-midi à Ataun, en compagnie de J.-M. de Barandiaran (Fig. 7) ; celui de ce jour où nous allâmes contempler et palper de superbes stèles discoïdales...

Zézé émergeait de ce pays, il en était un fruit généreux ; un de ces hommes que la "peinture basque" produisit de mieux, en marge des faciles représentations "folklorisantes" ou convenues. La vulgarité n'était pas son fort !

L'homme ne cédait pas à l'habileté, au calcul et encore moins à cette esbroufe qui est le pain quotidien de tant de galeries et de musées où se montre "l'art moderne". Provocations, et insipidités. Mais Gelos est aux antipodes de ce carnaval tant il est unique. On le reconnaît d'emblée. L'observateur (le vrai) pourra même y discerner des chants de notre pays.

■ Le parcours d'un insaisissable créateur

La fonction de l'art est d'émouvoir, un point c'est tout. Il s'adresse aux consciences, il leur signale des horizons qui seraient à la portée de tout un chacun, si...

Des horizons, il en a pointé plus d'un ! Le confort n'était pas l'obsession de notre ami. Il avait horreur de la norme. Durant toute sa vie d'artiste il agira toujours à cœur ouvert, "à temps et à contretemps", à la crête de tous les risques, y compris de ceux de l'échec, de celui de nous laisser en route, décontenancés.

À ses délicieux acteurs masqués, aux bizarres chapeaux, qui nous appellent mais nous tiennent à distance, succèdent tout d'un coup, sans crier gare, des étrangetés que rien n'annonçait. Suite à une période de rude constructivisme, disparus (un temps) dans je ne sais quelle coulisse, ces adolescents si bien déguisés, fruits d'une longue gestation ! Voici des polyptyques partant en tout sens et puis des révoltes, des fonds de cellules, puis des séries de gouaches, certaines faisant advenir d'incongrues "météorites" (?), et puis un monde de collages bousculé par une vague de sculptures, puis une période de dessins et

TÉMOIGNAGES

de dessins, puis quelques allers et retours (où la somptueuse palette s'impose à nouveau pour mon plus grand bonheur) et l'apothéose dans une orgie de couleurs totalement maîtrisée ... Qui peut parler de l'art de Gelos ?

L'un de ses portraits les plus fins et les plus pénétrants, est assurément celui qu'ébaucha J.-M. Barate, adjoint aux affaires culturelles d'Anglet, en 1999. À propos de la grande rétrospective que lui fit cette ville, il écrivait : "vous côtoyez les plus grands mais vous aidez et vous aimez les plus petits. Vous êtes sincère, entier, généreux. Vous aimez le risque et vous n'avez cessé de vous remettre en question, triturant la forme, travaillant le trait, malaxant la couleur. Ainsi vous êtes une énigme : on vous voit droit, simple, accueillant, le geste large, la palette ouverte, le regard vibrant. Et quand surgit votre œuvre, on découvre de multiples remises en cause, des matières complexes, des évolutions perpétuelles, des lumières froides, des tonalités extrêmes, des recherches déroutantes. Quant l'homme est si chaleureux, on voudrait que sa peinture soit confortable : quand l'ami est si estimé, on aimerait le voir en artiste 'installé'. C'est mal vous connaître".

70

Il n'y a rien à rajouter. "Inconfortable" Zézé. Insaisissable maître. Génial ami !

Certains bons observateurs le rapprochèrent d'Arrue. Or il me semble très au-delà de ce théâtre désincarné, beaucoup trop convenable. Zézé s'inscrit en marge et au-delà de ce somptueux univers que pourtant nous aimons tant et qu'il admirait, comme nous tous. Faut-il dire en outre ce que représentait Arrue pour notre génération ? C'était une référence dans ce pays, n'en doutons pas un seul instant.

Mais notre ami Zézé n'était pas du monde de ces gens sans sueur, ni larme, ni rire même. Car s'il est d'un ailleurs que seul le rêve caresse, il était aussi de la souffrance et de la pointe aiguë de la douleur. Il était attentif à la peine de notre pays, des événements sanglants qui étaient le fait de truands bien renseignés et grassement payés par un État. Il le dira dans sa peinture.

Mais... nuance ! Car derrière les personnages trop calmes (chez Arrue comme chez lui), au-delà de ces gens qui ont l'air de "faire semblant", on trouvera facilement un monde indicible, illuminé par des soleils intérieurs, tissé de silences, introverti, opaque et chaleureux. Arrue et lui ont visité un pays où nous aimons nous projeter, où nous sommes bien car nous le sentons fait pour nous, à notre mesure ; à moins que ce ne soit lui qui soit fait pour nous. Allez savoir ! Et puis, qu'importe... Voguant d'expériences en expériences, dans des pays que nous ne soupçonnions pas, lumineux coloriste et habitant de la *noche oscura*, Zézé s'évadait continuellement. En quête de nouvelles voies qui souvent me déconcertaient ou me frustraient. Je lui disais, parfois avec force, le regret d'un monde qu'il quittait après me l'avoir fait découvrir ; un monde où je m'étais parfois si bien installé. Mais avec lui, à

TÉMOIGNAGES

peine a-t-on trouvé sa place qu'il faut partir..." *Al andar se hace camino, y a volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar...*" (A. Machado).

Lui, cet insaisissable colosse, cet homme paraissant d'un bloc, sans la moindre aspérité, il était fait pour le grand large. Le *ziburutar* était bien le fils de ces ancêtres *kostatar*. C'est avec une fierté non feinte qu'il m'offrit le livre des aventures du capitaine Desparmet, un homme de sa lignée.

■ Une reconnaissance bien méritée

Dans le milieu bayonnais, on était en présence de créateurs éblouissants par leur aise et leur métier (bien entendu, le génial maître Louis-Frédéric Dupuis, notre modèle absolu, mais aussi Rambié et Casama qui nous fascinaient littéralement et qui sont bien oubliés dans les œuvres traitant des artistes de ce pays... ce qui en dit long sur leurs auteurs !). Mais l'audace, pour ne pas dire une certaine insolence, n'était pas toujours au rendez-vous. Tandis qu'avec Zézé !

C'est la quête qui intéressait notre ami. Intuitivement ou non, beaucoup l'avaient compris. Dans le beau texte de J.-M. Barate, on voit ce que lui doit (à lui et à quelques autres) la présence régulière d'un art moderne de qualité, dans la ville d'Anglet.

Il se dépensait sans compter.

En 1984, il participa étroitement avec le groupe *Nahi*, à *Haitz Pean*, à Anglet, au montage d'une exposition des "Peintres et sculpteurs polonais en Pays Basque". Nous pûmes voir ainsi des artistes sélectionnés par la délégation du Ministère de la culture polonaise qui comptaient parmi les plus grands créateurs de leur temps.

C'est toujours ici, à *Haitz Pean* que le Comité d'établissement Dassault-Bréguet, de l'usine de Biarritz, organisera en 1983 une mémorable manifestation couplant une exposition sur les 45 ans de peinture de notre ami. À cette occasion il y eut un concert de musique chorale basque réunissant l'Orfeon donostiarra et l'Orchestre symphonique d'Euskadi, dirigé par Enrique Jorda, donnant le Requiem de Brahms, les Préludes basques du Padre Donostia et l'*Ezpata dantza* de Guridi. Cet hommage rendu n'était que justice. Il avait tellement mis son énergie et son talent au service des autres !

■ De grands moments d'aventure

Les œuvres illustrant cet article sont plus des coups de cœur qu'une approche raisonnée de son œuvre. Pourquoi ? Parce que pour appréhender une œuvre on aimerait parler de périodes, d'époques afin d'enfermer la peinture dans des catalogues ordonnancés, datés, étiquetés. Mais ce serait trahir notre ami, il n'a jamais cessé de promener

TÉMOIGNAGES



Fig. 8

Fig. 8
 "L'escalier
 de l'église
 Saint-Jean-Baptiste
 de Saint-Jean-de-
 Luz"
 Photo Kepa
 Etchandy

sa ou ses manières. Quel intérêt de tronçonner ce parcours ? Qui aurait l'audace de le faire ?

Malgré ses incursions tardives et fougueuses dans le bois, l'étain et le bronze, malgré sa formation classique de graveur dont il parlait avec tant de cœur, pour moi le vrai Gelos était un peintre et un dessinateur, tant le dessin et l'architecture, l'arabesque, l'obsédaient, dont l'œuvre culminera aux alentours des années 1970-80 pour briller à nouveau au gré de son bon vouloir et faire un retour frais et joyeux au soir de l'existence. On ne peut décidément pas découper une vie, tout se tient. Mais qu'il est difficile à suivre ce Gelos !

Il fut élève en peinture de Jean-Charles Colin et de François Baboulet aux Beaux-Arts de Toulouse. Henri Bourdet l'aida, au début de sa vie de peintre sur la côte basque. C'est seulement là qu'on pourra le sui-

TÉMOIGNAGES

vre, sur un chemin qu'il fera ensuite sinueux, fourchu, chaotique, imprévu, plein de surprises, mais sans embûche ni ornière et finalement plein d'une joie de vivre et de peindre peu commune.

S'il faut revenir tout de même sur son "apprentissage" de graveur et de dessinateur à Toulouse, c'est pour citer "L'escalier de l'église Saint-Jean-Baptiste de Saint-Jean-de-Luz" exécuté à la pointe sèche (Fig. 8) et "Les Bohémiens", linogravure qui lui valut son prix dans cette ville. Mais la presse en 1946 parle d'un Paul Gelos cubiste et il le fut ; puis, la même presse, quelques années plus tard, dit qu'il "a de la fantaisie" - fantaisie qui ne le quittera jamais -, qu'il a un pinceau audacieux et des tons les plus inattendus ; pourtant il faudra attendre quinze ans encore pour trouver le grand Gelos des teintes sourdes, des masques, celui de la plongée dans l'indicible, dans les nuits fraîches et colorées. C'est grâce à Bourdet que Gelos, sans le vouloir, sera pour un temps un peintre du Pays Basque. C'est grâce à lui qu'on pourra, cette seule fois seulement, le "classer" mais sur le même pied que Belle, Elizaga, Laparra et autre La Tourasse, pourtant ses aînés ; tendance qui fera place très rapidement, vers les années 60, au Gelos "des couleurs sourdes, sombres, fortes, expressives, fuyant les effets faciles et le charme souvent trompeur des verts clairs et des ciels bleus". On est enfin sorti des clichés.

Ce premier Gelos émergera d'une période de fort constructivisme qui le marquera durablement. La couleur naîtra dans ce monde géométrique en participant à l'étagement de plans souvent rudement imbriqués.

En 1962 ce fut la grande exposition chez Page, à la rue Orbe. À cette occasion P. Espil fit une belle présentation de notre ami, qu'il qualifie très justement de "sobres et pudique" : "ce qui caractérise avant tout l'ensemble d'une vingtaine de toiles [...], c'est une grande homogénéité, beaucoup de distinction et, aussi, de discrétion. Il n'y a rien de vulgaire, de "racoleur", ni de débridé, dans la mélodie discrète - pareille à ces chansons euskariennes qui font songer à du grégorien - que module, le pinceau à la main, ce Basque originaire de Ciboure, fief des pêcheurs et des *kaskarots* [après avoir souligné sa relative proximité avec les peintres du Grenier, Espil poursuit] par la gravité, la pudeur, la sensibilité profonde, le goût pour les couleurs sombres, il s'apparente également, peut-être à Ramiro Arrue, le maître luzien qu'il aime et admire à si juste titre". Toujours dans cette exposition marquante de chez Page, on voyait ce "Christ humainement tourmenté, ce Pierrot et ce Marchand de ballons" (Le Courrier du 25 mai 1962). Le Marchand de ballons sera un des sujets favoris de l'artiste et jusque dans les années 80, il apparaîtra bien des fois sous sa brosse. Relevons d'Étienne Salaberry, fin critique d'Art au Basque-Éclair : "Sur les toiles de Paul Gelos passe un frisson irrésistible comme une houle d'océan, qui tremble dans les berceuses basques et les rend si prenantes

TÉMOIGNAGES

tes". Pourquoi, à cette époque, voisinent sur les cimaises de la galerie Page, la géométrie élaborée des natures mortes, les paysages aux arbres déchiquetés ou simplement là, les paysages sourds et profonds et ces personnages étrangement pensifs du sobre et pudique Gelos ? Imprévisible, plein de surprises, c'est là le Gelos "grand enfant" qu'il sera toute sa vie, et c'est l'annonce d'un maître.

En 1967, la Galerie Henquez, rue de Rennes à Paris puis, en 1969, la Galerie Sud-Ouest à Bayonne, verront sur leurs cimaises ces grands personnages étroits et mélancoliques traités d'une même manière et qui prolongent, sans lasser, une grande époque de sa peinture.

Les personnages les plus travaillés, les plus "aboutis", les plus rêvés et les plus surréalistes aussi, grands, de très grands formats, seront accrochés par Gelos à la galerie Breteuil à Paris en 1979 : "L'homme à la valise", encore un "Marchand de ballons", des clowns aux couleurs et tonalités encore plus feutrées, plus crépusculaires, peut-être les plus beaux de sa production. On avait entrevu les prémices de cet allant surréaliste deux ans auparavant dans la Galerie Damoff à Biarritz en 1977, dans une superbe exposition : un accordéoniste et un joueur de tambour qui ouvraient la voie à des tableaux proches d'Adami mais "bien Gelos" tout de même, le "Marchand de Souliers" et son monceau de "godasses" en solde. Ce qui n'empêcha pas l'artiste de glisser sur ces cimaises des toiles plus anciennes. Fantastique et insaisissable Zézé, enfant capricieux de la peinture ! Pour aller plus loin dans cette voie que l'on dit "surréaliste" (Fig. 9), il y aura les triptyques et trumeaux de la galerie d'Orsay à Paris en 1984, 1985, 1986 ; les mêmes seront retrouvés avec d'autres, chez Roméro l'année suivante, ils éclataient et des cadres se superposaient dans de savants désordres (Fig. 10). Tragique, profond mais toujours fantasque Gelos.

Et pourtant, parallèlement, si l'on peut introduire un terme froidement géométrique dans ce propos, il y avait le Gelos réaliste, nostalgique des années des débuts. Ce Gelos qui réapparaissait le temps d'une fresque sur la pêche, sur la chasse à la palombe, sur des scènes de la vie au Pays Basque, sur les champs de stèles de ses cimetières. Et là, sa manière de peindre devenait ou redevenait comme "enfantine", "non calculée", "naturelle" "spontanée", presque naïve. Et si dans la manière on le trouvait "Arruesque", tout dans l'esprit gardait cette fraîcheur presque juvénile, enfantine, sa fraîcheur à lui, qui avait besoin de sortir de temps en temps de ses brosses.

Insaisissable Zézé, "grand enfant", et là, bien loin de l'esprit d'Arrue ne serait-ce que par sa surprenante palette ! Elle que, dans les années 1970, nous avons connue royale, fluide, d'une profondeur abyssale, en particulier dans ses essais les plus sévères, dans ces invitations les plus sourdes, les plus silencieuses, les plus méditées, pour ne pas dire, introverties (l'une des clefs de compréhension de son grand personnage fardé). Combien de fois fûmes-nous saisis et tenus à distance, tout à la

TÉMOIGNAGES



Fig. 9

Fig. 9
"Olentzero, le
charbonnier",
1986

© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne
Inv. 1996.2.1,
100 x 81 cm



Fig. 10

Fig. 10
"Si tous les gars du
monde" ou "La vie
serait plus belle"

© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne
Inv. 1996.2.2,
162 x 130 cm

fois, par ces mondes de silences colorés, de pseudo-soleils ; par ces plages vibrantes d'une couleur chaude, capiteuse, travaillée, retenue, maîtrisée totalement, qui jaillissaient de lui et qu'aucune référence ne pouvait nous offrir. Des tons surprenants, doux, dialoguant ou jaillissant avec éclat (ses blancs hurlant parfois sur des tons de nuits dans ses compositions les plus architecturées précédant l'envol des années 1970-1980). Sa maîtrise était totale car son œuvre c'était sa décision. Il était bien loin de toute école : "il te faut oublier tout ça. Il faut que le métier te vienne sans t'en rendre compte. Tu ne dois pas le chercher ; travaille sans relâche pour l'acquérir et fais toi plaisir !" me disait-il.

Peindre et composer, composer et jouir de ce que chante ce qui s'échappe des brosses.

Par-dessus tout il surprenait "par l'exemple", montrant comment faire dialoguer les tons et les valeurs, comment en dominer la confrontation. Jamais la couleur ne fut vulgaire chez lui, elle illuminait ses compositions d'une lumière qui venait de lui, de ses personnages. De sa nuit. Cette illumination irradiait de ses natures mortes. Il en décidait l'éclat. Sans source avérée, elle ne cessa de croître à la fin de sa vie ; travestie en coloris vifs, elle inonda ses toiles au point d'en surprendre et d'en dérouter plus d'un.

L'excellent auteur de la superbe plaquette de la rétrospective d'Anglet en 1998 ne s'est pas trompé en projetant des visions similaires de ce volet de l'art de Zézé : "Car, quelques années plus tard, d'essais pous-

TÉMOIGNAGES

sés ou retenus en interrogations ou en certitudes, le voici soudain figuratif et charmeur. Quittant la sévérité janséniste qui donne tant de relief et de densité à son œuvre, par delà ses évolutions et ses retournements, il s'adonne avec bonheur à des scènes de genre évoquant son Pays Basque, peignant avec douceur et rondeur les hommes qui l'habitent. On serait tenté d'y retrouver la facture de R. Arrue, mais sans la sécheresse du trait, le hiératisme des personnages. On hésite ici entre une figuration apaisée et une naïveté de haute facture."

C'est toute sa vie que Zézé nous enveloppera et nous échappera tout à la fois. Au soir de son existence, si riche, si déroutante, en 2002, il écrivait à propos de l'exposition qu'il fit à Ducontenia : "Chaque exposition est un nouveau discours. Mon imaginaire subit cet acte, rallie les mots. Cette trame guide alors une écriture momentanée, une version éclairée". Exposition qu'il accompagna d'un recueil de poèmes. Ce fut le temps, ce temps des quatre ou cinq dernières années. Le temps des choses qui s'oublent lentement. Le temps des noms qui s'effacent. Des gens qu'il regardait avec un sourire curieux. Mais le temps consacré au dessin devenu automatique, à la peinture méconnaissable et pourtant si "peinture". C'est alors que surgissent ces grandes toiles constellées de taches de couleurs pures cachant, rien qu'à demi, ses éternels personnages (Fig. 6). C'est dans ce monde de soleils embaumés qu'il est parti. Il n'est plus dans nos rires, dans nos gestes affectueux. Nous ne serons plus surpris par ces nouveaux mondes qui étaient siens. Nous ne visiterons plus ces continents perdus qui semblaient prendre forme au milieu de joies simples, de rires naturels associés à cette apparente nonchalance pouvant donner l'impression d'une immense candeur. Aucune carte, aucun plan ne les fera advenir. Il les a emportés. L'explorateur n'est plus. L'ami nous a été arraché.

Nous voilà encore plus démunis.

■ Un exemple...

Je fus embauché par lui pour peindre de grands panneaux que l'on mettait autrefois dans les rues de Bayonne, à l'occasion des fêtes. C'est donc tout naturellement que je fus invité à peindre des panneaux pour la kermesse de Marracq, sa paroisse. Je me souviens bien de l'année où le thème imposé était Venise. J'ignore s'il avait hanté les canaux de la Sérénissime, mais quant à moi, la connaissance que j'avais de Venise se limitait aux silhouettes de gondoles vues sur des paquets de biscuit. Qu'importe... Zézé m'attribua un vaste panneau : à charge pour moi de l'habiter afin d'enchanter au mieux les passants ! On retrouvait là la disposition naturelle chez cet homme, il ne voulait pas contraindre par des "modèles imposés" ou à travers sa propre façon de faire. Pour lui, le créateur devait apprendre d'abord à se responsabiliser avec les moyens qui lui sont donnés, la couleur et le dessin. En durcissant le

TÉMOIGNAGES

trait, on peut dire qu'il souhaitait plus voir éclore la personnalité de chacun que "le former au dessin et à la peinture".

C'est alors que si sa Venise à lui faisait rêver d'emblée, la mienne ressemblait beaucoup trop à un Petit-Bayonne truffé de gondoles, un jour de sévère inondation. Qu'importe ! Sous le préau de l'école, nous étions comme des collégiens, facétieux et complices (pour ne pas dire espiègles). Heureux de se voir raconter, tout en relevant nos échanges de bonnes histoires pas toujours très fines. Mais l'homme ne perdait pas le nord pour autant, le pinceau à la main, il conseillait de rectifier une composition, de reprendre une perspective, de dominer un excès d'enthousiasme, de faire attention à l'équilibre des couleurs.

Quoi que l'on fasse, il fallait apprendre à se dominer sans laisser paraître une habileté. Il fallait éviter à tout prix ce qui aurait pu être pris pour de la complaisance, voire du racolage. Il fallait aller "au bout". Zézé fut vraiment un maître.

Et pourtant on le savait bien, les participants à la kermesse ne regarderaient certainement pas ce que nous avons fait (le curé ? quelques organisateurs, peut-être ?). Qu'importe ! C'est l'acte de peindre qui était jouissif. Après cela, l'œuvre échappe ; elle est perdue corps et (parfois) âme ! Alors Venise ou pas Venise, qu'importe ! Je peux assurer que, pour nous, ce qui importait, c'était d'abord et avant tout de prendre par la main le spectateur afin de le faire rêver en l'immergeant dans un monde que l'on avait traversé à notre façon et dont nous laissions derrière nous des signes.

C'est dans ces (trop rares) moments que l'on était conforté dans l'idée que le voyage ne valait qu'en lui-même, surtout pas par le récit que l'on en donnait, encore moins par les photos ramenées. L'émotion se vit sur le moment, elle ne se rapporte pas. En sa compagnie, cette émotion était pétrie de silence, d'indicible et d'une formidable convivialité. *"Caminante, son tus huellas el camino, y nada mas ; caminante, no hay camino, se hace camino al andar..."* (A. Machado).

■ ... un enseignant

Je venais chez lui (presque) à l'improviste (sachant que certains jours de la semaine étaient réservés à la peinture). Je sonnais. Sa large silhouette accueillante se penchait à la fenêtre, au-dessus de la porte d'entrée. Je montais, je jetais un coup d'œil distrait aux "premiers tableaux" du couloir du bas (où se trouvait cette étrange version ancienne des "Bohémiens"), puis j'empruntais l'escalier. La semi-pénombre du petit palier était souvent illuminée par l'une de ces pièces majeures, notamment les grands "adolescents pudiques" qu'évoque si bien le critique parisien. De grands adolescents avec des couronnes de masques, des ballons, d'autres adolescents prestidigitateurs, musiciens (on entrait dans le tableau et on s'envolait dans cette musi-

TÉMOIGNAGES

que). Dans cette cage d'escalier se trouvait la quintessence de toutes ces grandes pièces uniques dont on disait "c'est un Gelos". Des bleus rarissimes, des jaunes éteints, des faux éclats d'ocres et de tons virant au blanc (des lumières parfois aveuglantes), des chuchotements de pointes de roses, des verts qui n'osaient se montrer (ils se rattraperont bien plus tard), des tons sans couleur avérée...

Arrivé en haut de l'escalier s'ouvrait le couloir. Je me dirigeais, plein de la perspective des délices qui m'attendaient, vers la chambre du coin transformée en un joyeux grenier des plus hétéroclites (j'ai connu de semblables chambres de copains étudiants). On y trouvait des gravures, des collections de clefs rouillées, strictement inutilisables ; du reste, c'est avec lui que j'ai dû prendre cette manie de collecter des clous rouillés, dont de forts beaux spécimens des XVI-XVII^e siècles donnés par des amis charpentiers. C'est là que je montrais ce que j'avais fait et que j'attendais avec impatience et gourmandise (mais sans crainte aucune) ce qui allait en être dit.

78

Zézé aimait bien juger d'abord de l'ensemble. Pas de discours chez ce colosse. Il posait le tableau avec soin et l'enveloppait du regard. Il l'examinait à fond, reculait, avançait, clignait des yeux, cachait une partie avec sa main, se taisait. Il approuvait ou réfutait, souvent d'un simple hochement de tête. Il mouillait son doigt parfois et frottait la toile pour raviver localement la couleur. Puis quelques mimiques, des hochements de tête, une esquisse de gesticulation, un sourire, tenaient lieu d'appréciation. Il fallait apprendre à déchiffrer... mais on n'avait pas besoin de longs discours. On avait bien vu en le regardant, ce qui n'allait pas car... on savait par avance là où ça allait buter ! C'est alors que l'on pouvait mesurer les conséquences de ses actes. C'est alors qu'il pouvait y avoir de courts et vifs débats car il avait forgé sa conviction ; on savait qu'il ne céderait pas : tel plan avançait trop sur tel autre ; tel ton aurait dû être contrebalancé par un autre ; telle couleur en aurait appelé une autre et non celle retenue ; telle valeur aurait dû être plus travaillée, plus éteinte ou plus éclatante... De rares fois une solution concrète était proposée, le plus souvent il se contentait de suggérer. Et il fallait reprendre la route.

Il se montrait d'une exigence extrême en ce qui concerne la mise en place des tons et des valeurs, ainsi que sur la qualité intrinsèque des pâtes et des jus colorés. Il me montrait comment composer avec cette matière de couleurs, comment éclairer avec de subtils glacis... C'est à ces occasions qu'il me montrait comment disposer les couleurs sur la palette (il me donna l'une de celles qu'il avait à Toulouse), comment faire les mélanges, comment se passer du tube de noir pour rendre, par dosages et confrontations, de profonds noirs. Il apprenait à faire éclater les blancs avec des pointes d'ocre, à briser l'agressivité des jaunes, comment faire chanter les complémentaires et s'en servir pour briser ou rattraper des compositions que l'architecture (le dessin) laissait

TÉMOIGNAGES

volontairement en déséquilibre. Comment élaborer des tons et des valeurs qui se moquent des couleurs.

Il apportait un soin extrême à l'architecture des tableaux ; de ce point de vue il était intraitable. Le pire étant quand il prenait mon tableau et, le mettant à l'envers, il faisait apparaître d'un coup les "trous", les masses mal équilibrées, les valeurs non compensées...

À chaque visite, on voyait si l'œuvre aboutissait. Mais quand était-elle achevée ? On savait bien, et lui mieux que tous, que ce pouvait toujours "être mieux", mais si le tableau était "en place", s'il "était bien rendu", s'il "n'y avait pas de faute évidente", alors "ça suffisait pour l'instant". On pouvait passer à autre chose : "n'y touche plus, c'est assez pour maintenant !", c'est cela le point final. S'il faut apprendre à construire un tableau, il faut savoir y mettre un terme. Il faut savoir ne pas gâcher une aventure rudement payée, c'est trop rare.

On avait l'impression que, pour lui, l'œuvre, avec ses imperfections, était un équilibre qu'il convenait de respecter sinon on courait le risque de la déstabiliser et, de cascade en cascade, de faire effondrer le climat général que l'on tentait de faire advenir. Il fallait qu'une œuvre dise le moment et que l'on passe à d'autres moments.

79

■ ... jusqu'au bout !

Ah, cette décision d'arrêter ! Mais dans le fond, d'arrêter quoi ? On n'arrête rien du tout. On ne fait que prendre un peu plus conscience "par expérience", que seul le voyageur connaît le prix du voyage.

Que dire alors aux compagnons-spectateurs restés en chemin, à ceux qui ignorent tout de ces voyages qui leurs sont pourtant offerts comme à nous ? À ceux pour qui "un tableau ça doit représenter quelque chose", etc. ? Expliquer sans relâche ? Se justifier ? J'aime bien ce dicton cynique : "quand le sage montre du doigt la lune à l'idiote, celui-ci regarde le doigt".

Rien de plus nostalgique qu'une réserve de tableaux... tous ces moments intenses, de joies et d'échecs, sombrant dans la poussière du temps. Ces captifs en sursis, livrés à tous les regards ou oubliés, entassés, menacés parfois d'être recouverts du jour au lendemain par de nouvelles aventures pouvant même tourner au fiasco. C'est là le sort du tableau, de tout tableau. Tant d'efforts pour en arriver là ? Je ne peux m'empêcher d'évoquer encore le lumineux Antonio Machado :

*"Hay dos modos de conciencia :
una es luz, y otra paciencia.
una estribe en alumbrar
Un poquito el hondo mar ;
otra, en hacer penitencia
con caña o red, u y esperar
el pez, como pescador.
Dime tú : ¿Cuál es la mejor ?*

*¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos, fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita, faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar ?"*

TÉMOIGNAGES

Laisser se faner et pourrir au soleil, les beaux poissons d'argent ? Et puis un jour il aborda franchement le sujet : le tableau n'était achevé que lorsqu'il échappait au peintre pour vivre dans les yeux qui s'en emparaient. C'était sa façon de voir.

Et c'était un sujet très rarement abordé. Car c'était typiquement le sujet "qui fâchait" l'un de nous. Pourquoi ? Parce que ce que l'on appelle art est le champ où s'édifie la personne que nous pouvons devenir (le chrétien dirait : que nous avons à faire naître en Dieu à chaque instant). C'est le lieu où s'opère le dialogue (le monologue, diront d'autres) avec l'indicible. C'est l'espace de la jouissance extrême et unique. Qui peut comprendre cela ? Qui ? Le créateur lui-même ? Mais il ne domine rien, il ne fait que saisir ce qui lui échappe et qu'il tente au mieux... Quelle impudeur d'étaler cela sur la place publique ! Et en vertu de quelle obligation ? Exposer, c'est polluer, c'est indécent, c'est de l'orgueil mal placé !

80

Mais lui de me dire (et je reconnaissais bien le message chrétien) que je ne devais pas m'enfermer dans ce qui m'a été donné, mais partager, faire participer les autres au don reçu bien malgré moi. Il me le dira à nouveau, longuement, à Ducontenia, dans l'une de ses dernières grandes expositions. Et puis ce leitmotiv : "c'est en exposant que l'on progresse, dans ce que les autres diront de toi. Il faut être humble et risquer cette confrontation dans le regard de l'autre. C'est à travers eux que tu progresseras". "À travers les dires de gens qui n'ont jamais tenu un pinceau", lui répliquais-je ? Résonnaient continuellement en moi ces paroles de M. Dupuis, notre maître à tous (aux grands comme aux petits) : "on n'apprend pas à peindre, la peinture est une culture !". Mais il insistait et disait à peu près ceci : "ce n'est pas qu'il faille avoir une haute opinion des commentaires tant destructeurs que louangeurs. Non ! L'immense majorité de ceux qui se livrent à ce genre d'exercice n'y connaît pas grand-chose, ils n'ont jamais mis les doigts dans la peinture. Cependant les visiteurs déstabilisent par leurs remarques et donnent "à se voir" dans leur regard et leur propos. C'est la pointe avancée de notre action".

Et lui de donner l'exemple à travers ses expositions qui étaient tout sauf (de trop nécessaires) mondanités. Oui, pour lui, un tableau était fait pour vivre. Et il le faisait en s'éveillant dans le risque majeur de l'insignifiance comme dans celui de l'incompréhension et du rejet. L'art est une rude école.

Alors, en 1985 il organisa un cycle d'expositions d'œuvres au Centre culturel du Pays Basque, à Bayonne, dans l'immeuble Sainte-Claire. Lui n'exposa pas, mais parmi les peintres retenus, il consacra, sans lui demander son avis, une exposition à son jeune élève (le plus jeune des deux auteurs). Il avait décidé qu'il lui fallait passer ce genre d'épreuve. Avec lui, il choisit les œuvres et les accrocha (chose à laquelle il apportait "beaucoup" de soin).

TÉMOIGNAGES

■ L'aventure de "Selarua, l'atelier René-Paul Gelos"

Dans les années 1982 il y avait à Urrugne deux peintres, le Hongrois Nandor Vagh Weiman et "Hélène d'Urrugne" ; ils réalisèrent quelques expositions. Voulant former un groupe conséquent, ils contactèrent M. et Mme Saulet, au village. Mais ils furent victimes d'un accident et moururent.

■ Naissance de l'atelier

M. et Mme Saulet étaient entrés en contact avec M. Soubelet, maire du village, à la recherche d'un local pour donner corps à leur projet. Le maire fut d'accord sur le principe car cela pouvait faire quelque animation, en particulier en été. Encore fallait-il trouver un professeur. M. Heuty, charcutier, leur conseilla d'aller voir M. Gelos qu'il connaissait forcément ; il pensait qu'il accepterait d'autant mieux l'invitation que c'était un artiste fort connu et qu'il était "du coin". C'est alors que mettant à profit une rencontre fortuite avec lui, M. et Mme Saulet lui exposèrent leur projet et lui demandèrent s'il accepterait de les guider. Il accepta sur le champ. Le maire leur trouva un local qu'il proposa d'appeler *Selarua* ; il leur demanda en outre de prendre en charge, non seulement la formation d'adultes, mais celle d'enfants et d'adolescents. Ce fut le départ de l'atelier, on était en 1983.

81

■ Les premiers pas

Après quelques péripéties, la mairie leur donna le local municipal qu'ils occupèrent en 2007. Très vite il y eut une vingtaine d'élèves adultes venant essentiellement de la zone Hendaye, Saint-Jean-de-Luz, Urrugne... Il eut même un élève qui vint de Beasain en Guipúzcoa, ce qui donnait à Zézé l'occasion de cultiver ce dialecte du basque.

Au début il y eut des cours pour les enfants, le mercredi de 2h à 4h, et pour les adultes de 4h à 6h. Ces derniers trouvèrent que c'était peu. Alors il assura pour eux des cours le vendredi, de 2h30 à 6h30. À cela il rajouta une formation à l'aquarelle, le mardi après-midi.

Zézé travaillait bénévolement, il fut dédommagé de ses déplacements par les cotisations de son groupe et par de petites tombolas où il mettait quelques-unes de ses œuvres en lot. L'ambiance de l'atelier était très conviviale, comment pouvait-il en être autrement avec cet homme adorable qui était la gentillesse même ?

■ L'activité

Le groupe s'appela d'abord "*Selarua*, le grenier". Puis, la traduction française fut supprimée, ce qui n'inquiéta personne. Le groupe prit alors son nom actuel : "*Selarua*, atelier René-Paul Gelos".

TÉMOIGNAGES

Sous l'impulsion de son chef, le groupe fit deux expositions par an à Urrugne :

- *Udaberrri*, en mai. C'était "le salon international", au dire de Zézé. En effet, il réunissait des peintres des deux côtés de la frontière. Par la suite, cette initiative fut reprise à Saint-Jean-de-Luz, avec de grands moyens.
- l'atelier exposait en août.

Il organisa aussi de nombreuses expositions ponctuelles : à l'antenne d'animation de Saint-Jean-de-Luz, aux manifestations de la peinture dans la rue organisées à Bayonne, à Bunus, à Anglet, à Vera et à l'*Eskual etxe* de Bordeaux. Lui-même exposait rarement en ces occasions, il fallait insister, souvent avec peu de succès.

■ L'enseignement

Les premiers élèves adultes étaient quelque peu familiers avec la peinture, certains plus que d'autres. Zézé ne leur donnait aucun modèle à reproduire, il les laissait libres dans leurs souhaits et leurs inspirations. Les uns improvisaient, les autres faisaient des copies. Ils étaient là avant tout pour le plaisir, pour se réaliser.

Les élèves dessinaient et mettaient leur thème en place ; Zézé était très attentif. Il se plaignait souvent du fait que ses élèves ne dessinaient pas assez. Il leur montrait ses dessins et les commentait, puis les libérait. Il ne dessinait pas à leur place, du reste il ne peignait ni ne dessinait dans l'atelier. Il était entièrement au service de l'éclosion de l'art des gens, c'est cela qui lui importait.

Silencieux, M. Gelos, en pantalon bleu, veste bleue de pêcheur et sandales, passait derrière chacun. Il regardait comment cela se passait. Il n'intervenait guère au début, il surveillait. Souvent l'élève se sentait abandonné et l'appelait. S'il le jugeait bon, il allait l'aider un peu, sinon il l'exhortait dans son effort. Mais très vite une limite était atteinte, alors Zézé venait à son secours et corrigeait profondément s'il le fallait, en indiquant de nouvelles directions à explorer. À l'élève de jouer !

En 2007, année de la mort de notre ami, son atelier organisa une très vaste rétrospective de ses œuvres qui connut un franc succès, puis, du 13 juillet au 5 août de la même année, il exposa les œuvres des élèves.

■ Azkenean...

Nous vivons dans des mondes enchantés aux visées d'éternité. Comment la création, qui en est la complice, pourrait-elle être un produit, comme on en voit dans les supermarchés ? Comment les créateurs pourraient être des démarcheurs se recommandant de je ne sais quel label ? Pourtant, certains cherchent des étiquettes ; ils se posent grave-

TÉMOIGNAGES

ment la question : "un art basque existe-t-il ?". Et ils tentent de répondre, à ce qui est **leur** problème, en confectionnant des albums à base d'images d'habiles folkloristes. Puis, ils demandent à ces pauvres catalogues ce qu'ils ne sauraient leur dire. En bons historiens, ils forcent les morts à parler leurs langages à eux. Cartes postales, piperade et fandango ! Et peut-être bien : mépris ?

Nous évoquions parfois ces gens "bien intentionnés", bloqués sur le monde des apparences, englués dans les idées communes figées depuis l'école, confortées par les lectures de mauvaises revues, et égarés par le snobisme de galeristes ou de conservateurs de musées ayant peur de ne pas être plus modernes que les pires des "modernes".

Nous rigolions bien de ces esprits trop cultivés qui, en fin de compte, "achetaient un tableau dans les bleus car il s'accordait bien avec la salle à manger". Nous évoquions, comme un repoussoir, ces demandes émanant de ceux qui croyaient que "l'on fait un tableau comme on enfonce un clou dans un mur" et qui quémandaient cette "peinture alimentaire" qui, pour nous, relevait plus de l'action charitable que de l'art...

Existe-t-il un "art dans notre pays" ?

Hé, les beaux parleurs ! Pour savoir ce qu'un voyage est, apprenez donc à voyager ! Suivez les traces de ces hommes. D'accord, c'est autrement plus exigeant que de se fier au produit labellisé. Mais l'accès à ces mondes, ça se mérite !

Quant à nous (heureux compagnons !) derrière l'allure bon enfant, l'accueil, la continuelle disponibilité, l'écoute de l'autre (l'Évangile en acte), la simplicité et la franchise dans l'action comme dans la parole (d'aucuns diraient une certaine naïveté), derrière une robuste façade qui semblait lisse et d'un bloc, nous avons vécu une personnalité dense, complexe, qui aimait le silence. Une personnalité tissée d'exigence et d'ascèse. Un homme tellement d'ici qu'il en est universel.

Par sa vie, tout simplement, sans éclat ni publicité, notre ami restera comme l'un des plus grands "artistes basques" de son temps. Peu connaîtront cet honneur, beaucoup vont disparaître à jamais dans un oubli qui aura souvent la profondeur de leur vanité quand ce ne sera pas de leur insignifiance. Immense !

Lui, il est entré dans la mémoire de ce petit pays.

Il était enraciné dans cette terre basque qui est notre seul bien commun, notre orgueil, notre richesse et notre tourment. Il y était si fermement enraciné qu'il a pu s'exposer à toutes sortes de bourrasques, en prenant tous les risques, et tant pis si nous ne suivions pas toujours et tant pis si nous tordions parfois le nez ! *Aurrera...*

Puis, les derniers temps de sa vie, du fond de ses silences, habillant ses ombres incertaines et pudiques, il fit surgir ce curieux théâtre aux couleurs vives et fraîches. Il revenait à nouveau de derrière les miroirs avec cette douceur apparente, cette fausse nonchalance, fredonnant à nou-

TÉMOIGNAGES

veau sa musique obsessionnelle qui hantait ses somptueuses compositions des années 1970-1980.

Il s'est endormi notre ami, des couleurs plein la tête, dans le grand tourbillon des myriades de papillons et de fleurs de ses dernières toiles...

Iratzeder, son glorieux voisin *donibandar*, nous pardonnera de le plagier :

“Lagun banuen zoin ona, zoin maite !
Ari du gaur uria, guziak hits dira,
Eta ni ilun nago leihotik begira”

84

René-Paul Gelos fit de nombreuses expositions. Outre des galeries du Pays Basque (Nord et Sud), il exposa dans des galeries parisiennes dont les Galeries Henquez, Breteuil et d'Orsay.

Parmi les personnes ou les organismes qui acquièrent ses œuvres, citons : de très nombreux particuliers, le roi Farouk d'Égypte, la préfecture de Bordeaux, les villes d'Urrugne, de Bayonne, d'Anglet, le Musée Basque et les Grottes d'Oxocelhaya, l'abbaye de Belloc et Notre-Dame du Refuge à Anglet.

Il reçut des multiples commandes pour des peintures murales, des cartes de vœux, des affiches...

Il obtint de nombreuses récompenses : lauréat du Grand Prix de peinture, Beaux-arts de Toulouse en 1945 ; premier prix de gravure de Toulouse en 1945 ; 1^{er} prix de peinture moderne en 1964 (Biennale Côte basque) ; Lauréat du prix Signatures en 1966 ; Médaille d'argent de la Ville de Pau en 1973 ; Grand prix de la Ville de Tarbes en 1982 ; Prix du public au Grand prix de Breteuil en 1982 et médaille d'honneur de la Ville d'Urrugne la même année.

Merci à Mme Saulet pour son témoignage sur Selarua. Un très grand merci à la famille Gelos pour nous avoir donné les moyens d'illustrer à notre goût ce petit hommage. Merci à la Ville de Bayonne qui nous a autorisés à photographier l'œuvre qu'elle a acquise ; un grand merci à l'ami Kepa Etchandy pour avoir mis son talent au service de notre entreprise (www.etchandy-ibaifoto.com).

Pour les textes du divin Antonio Machado, voir : Poesias completas. Prologo de Manuel Alvar ; Espasa Calpe S A, Madrid. 1987, 424 p. Ces œuvres sont traduites en français, dans la collection Poésie Gallimard.

L'incomparable Iratzeder se savoure mille et une fois dans Biziaren Olerkia, Mesanjero, Bilbao. 1983, 653 p.



LE PETIT MONDE DE ETXAHUN IRURI (1908-1979)

NOTES ET ANECDOTES

**Philippe
ETCHEGOYHEN**

Quelques anecdotes tirées du récit fait par deux protégés de Etxahun (Dominique Etxandiber et son fils Allandu) de Trois-Villes qui l'ont connu au quotidien. Un petit voyage dans l'univers de ce koblakari, compositeur et auteur de pastorales.

Etxahunen semearen eta Dominika Etxandiber'en orhoitzapenen behatzez, bidaie bat egin dugu Etxahunen Iruri koblakari, kantore eta pastoral idazlearen unguramenetan.

85

Tous les Souletins de ma génération ont "baigné dans Etxahun". Ses chansons, nous les avons chantées (et souvent massacrées) au cours des fêtes, des repas et des sorties.

Nous savions le plus souvent qu'il en était l'auteur mais il nous est aussi arrivé de découvrir plus tard que certaines des chansons "traditionnelles" de notre répertoire étaient elles aussi de lui.

J'ai vu Etxahun et je l'ai entendu chanter mais je ne l'ai pas connu personnellement. Je ne sais que peu de choses de lui et c'est donc à travers les récits et souvenirs de deux hommes qui l'ont bien connu que j'ai essayé de me construire une image de lui, de sa vie et de celle de ses proches.

Son fils Allandu¹ et Dominique Laxagueborde² (Etxandiber) ont déroulé une partie de leurs souvenirs. Ils furent tous les deux, les jeunes disciples du poète et ses compagnons de fête ; ils ont aussi été souvent les premiers à découvrir et à faire connaître ses chansons.

Tous deux excellents danseurs et chanteurs l'ont connu au quotidien, l'ont conduit (aisément) de fête en fête et l'ont ramené (difficilement) chez lui à l'issue de celles-ci.

Nous espérons que ces quelques notes destinées à marquer le trentième anniversaire de sa mort vont éveiller la curiosité du lecteur et lui donner l'envie de mieux connaître Pierre Bordaçarre (1908-1979), de la maison Etxahun de Trois-Villes, plus connu sous le nom de Etxahun Iruri qu'il ne faut pas confondre avec Pierre Topet de la maison Etxahun de Barcus(1786-1862), le célèbre barde du XIX^e siècle.

TÉMOIGNAGES



*Allandu et
Etxandiber
chantent en 1972.
Document Arnaud
Bordaçarre et
Dominique
Laxagueborde.*

86

■ Etxahun et son monde : le poète paysan

Cet homme fin et malicieux savait jauger et juger les gens et les situations ; Jean Haritschelhar³ confia un jour à Allandu qu'il avait rarement vu quelqu'un qui, comme son père, prenait la mesure d'une salle entière d'un seul regard. Cependant notre homme connaissait ses limites et portait sur lui-même ce regard lucide et bienveillant qu'il portait sur toutes choses.

Sa vie ne fut pas aussi dramatique que celle de son illustre homonyme barcusien ; Pierre Bordaçarre a mené la vie normale d'un paysan souletin, d'un *plaza gizon*⁴ amateur de fêtes et de chansons qui ne se distinguait des autres que par ses dons exceptionnels dans le domaine de la création musicale.

TÉMOIGNAGES



*Etxahun, 1977
devant le château
de Trois-Villes.
Document Arnaud
Bordaçarre et
Dominique
Laxagueborde*

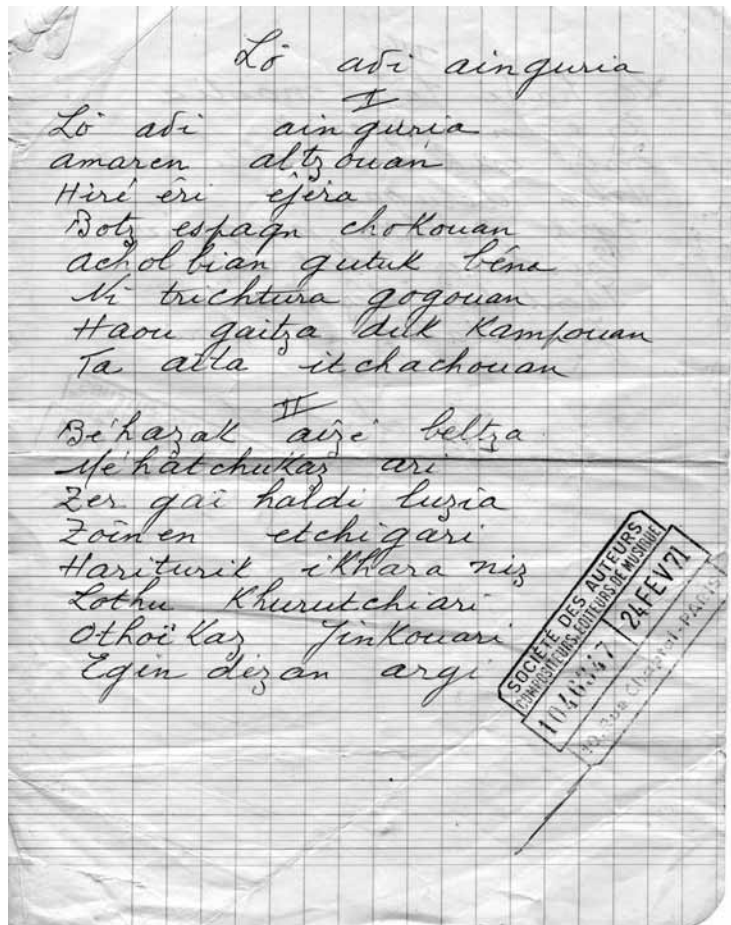
TÉMOIGNAGES

Il fut sans doute meilleur poète que paysan. Son étourderie était légendaire. Il vivait souvent dans sa bulle et il était plus intéressé par ses créations musicales que par son statut d'*Etxeko Jaun^s* et les obligations qui en découlaient.

Certains s'étonnaient et ne comprenaient pas pourquoi un simple paysan pouvait être aussi célèbre. Ils oubliaient ou faisaient semblant d'oublier que ce "simple paysan" était certainement le meilleur compositeur-*koblakar^o* souletin de son époque.

Etxahun ne saurait être lui-même en dehors de son environnement. Certains citadins et notables, qui admiraient son talent, souhaitaient qu'il fasse carrière ailleurs, dans des conditions plus favorables à la création ; mais Pierre Bordaçarre savait et disait qu'il n'aurait pas pu vivre et créer ailleurs que chez lui. Très sensible à son cadre de vie, il s'en inspirait et s'en imprégnait continuellement tout en sachant s'en isoler.

88



Manuscrit de la berceuse
Lo hadi aingürüa
(tampon de la SACEM).
On voit ici que le basque
écrit par Etxahun ne suit pas
les normes édictées par
l'Académie de la langue
basque.

Document Arnaud
Bordaçarre et Dominique
Laxagueborde

TÉMOIGNAGES

Il avait pour cela ses rites, ses moments et ses méthodes. Partir seul en automne "faire" la fougère avec une faux et un râteau certes, mais aussi avec sa *txülüla* et son cahier, était pour lui un vrai bonheur ; à la fin de la journée la production de sa *txülüla* avait largement dépassé celle de sa faux.

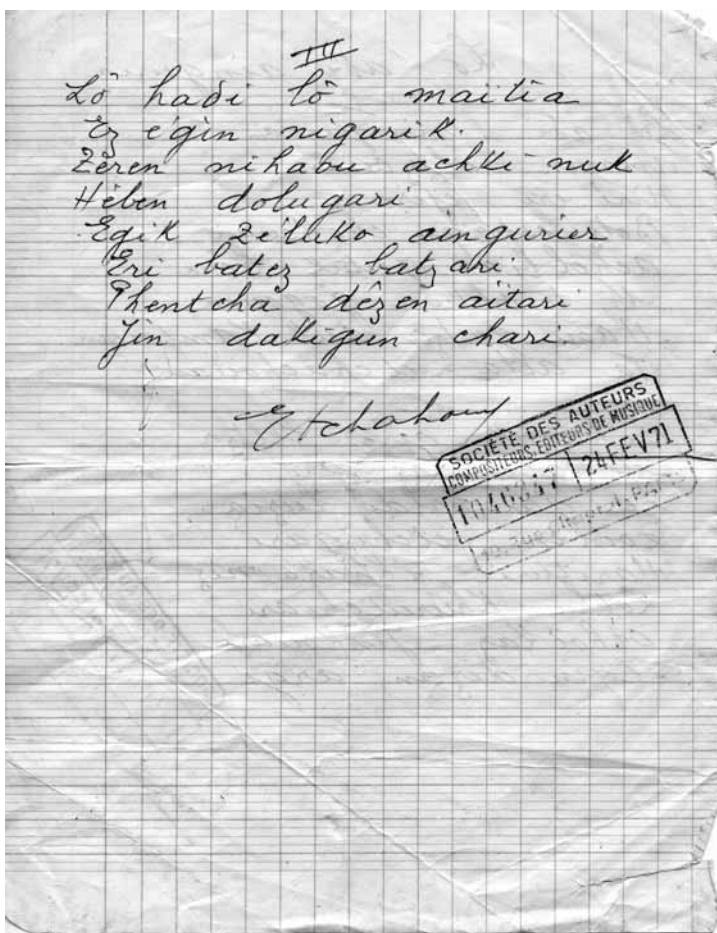
Allandu raconte aussi qu'il traversait 7 ou 8 fois la route chaque jour avec son *korbollo'* pour aller nourrir ses brebis qui n'en demandaient pas tant, étourderie ou désir d'être seul pour créer ?

Le salon était son refuge préféré. Il pouvait y travailler au calme sur des chansons ou des pastorales, et même, le cas échéant, y écrire en catastrophe deux ou trois couplets promis imprudemment dans l'euphorie d'une fête.

Il profitait de toutes les opportunités et notamment des longues journées de labour pour s'isoler dans sa bulle, une main sur la charrue et

l'autre recouvrant son oreille repliée, comme le montre l'anecdote suivante racontée par Allandu :

89



"Arrivé au bout du sillon, l'attelage conduit par sa femme Félicie s'arrête :

Etxahun : *Aintzina be* (en avant)

Félicie : *Gizon debrüa, ez duzia ikusten bürüilla heldürik girela?* (Diable d'homme, ne vois-tu pas qu'on est au bout du sillon ?)

Etxahun : *Ah bon, ütül gitian ordin* (Ah bon, faisons demi tour alors)"

TÉMOIGNAGES

Il avait une oreille et une mémoire exceptionnelles dans le domaine musical et reprenait Dominique et Allandu à la moindre erreur.

Il mitonnait ses chansons dans sa tête en commençant généralement par la musique puis écrivait les textes sur son cahier. Etxahun ne connaissait pas le solfège et n'écrivait donc pas de partition. Il ne voulut jamais se servir du magnétophone offert par des amis : "cet appareil ne me sert à rien !".

Beaucoup le poussaient depuis longtemps à déposer ses chansons à la SACEM mais il ne s'y décida que difficilement. Il choisissait quelques chansons pour lesquelles Jean Lougarot⁸ écrivait les partitions mais il refusait d'en déposer certaines autres.

90



Etxahun (38 ans) et Arrabarco (31 ans), 1946 à Mauléon (Etxahun a souvent chanté en duo avec Arrabarco, ce dernier est encore venu en 2009 lors de l'hommage rendu à Etxahun sous l'impulsion de Xiberoko Zohardia). Document Arnaud Bordaçarre et Dominique Laxagueborde.

TÉMOIGNAGES

■ Etxahun le koblakari

Il fut repéré dès l'âge de 14 ans par un ami de la famille qui n'était autre que le grand *errejent* de pastorales Léon Salaber d'Ossas⁹ : "*Potiko horrek badik dohaña*" (ce garçon a le don).

Etxahun commença à composer et participa très jeune aux joutes informelles de *koblakari* (improvisateurs) qui naissaient dans un coin de bistrot un soir de fête ou de marché. Il eut ainsi l'occasion de se mesurer à Ligueix¹⁰ de Larrau. Son mentor Salaber lui indiqua sa mission : Ligueix est le *koblakari* des *xuri* (blancs), la maison Etxahun a toujours été du côté des *gorri* (rouges), tu dois être le *koblakari* des rouges¹¹.

Le docteur Constantin¹² favorisait ces joutes qui le passionnaient et nos deux compères adoraient ces défis de fin de marché ; malheureusement Ligueix mourut jeune et le docteur Constantin donna sa nouvelle feuille de route au jeune *bertsulari* : "Maintenant tu dois représenter la Soule."

Après la guerre, les concours de *bertsu* reprirent et Etxahun gagna celui de 1946 devant le grand Xalbador¹³ qui lui dit en riant : "*Nik beharra hik ebatsia*" (Tu as volé ce qui me revenait). Etxahun aimait bien le *bertsulari* Mattin mais se sentait très proche de Xalbador.

Il était souvent invité aux réceptions et aux fêtes pour les animer. Le jeune Etxahun fut remarqué et "lancé", comme nous l'avons vu, essentiellement pour ses talents de *koblakari*. Sa verve et son talent étaient d'autant plus appréciés qu'il pouvait être féroce sans jamais dépasser les bornes. Il improvisait le plus souvent en basque mais il n'était pas gêné pour le faire en français si la situation le demandait.

Il a pratiqué cet exercice jusqu'à la fin mais, à partir de 1947, il s'est exprimé plus souvent par la création de pastorales et par l'écriture de chansons plus travaillées et plus élaborées. Il disait d'ailleurs qu'il était plus difficile d'improviser en souletin qu'en bas-navarrais et cet exercice l'attirait moins qu'avant.

■ Etxahun le compositeur

Etxahun a commencé à écrire des chansons dès l'adolescence. Il connaissait très bien tout le répertoire traditionnel de la chanson basque mais était ouvert à d'autres musiques. Il a d'ailleurs composé une chanson très belle et très personnelle sur la musique de "*Acropolis*¹⁴". De même, sa chanson satirique sur la route de Larrau fut composée sur l'air de "*La tantina de Burgos*¹⁵".

Les thèmes étaient souvent tirés de son environnement ou de son expérience personnelle. Le long service militaire de son fils aîné en Algérie, le départ de son deuxième fils pour la région parisienne furent des thèmes transposés dans des chansons, mais ses sources d'inspiration furent multiples.

TÉMOIGNAGES

Son amour de la Soule, son militantisme en faveur de la culture basque sous toutes ses formes (pelote, chants, danse...) apparaissent dans ses multiples créations, de même que sa tradition de "gorri" et son opposition au franquisme.

Il a aussi trouvé son inspiration dans ses nombreuses lectures¹⁶. La fête s'invite dans ses chansons par la musique et le rythme mais aussi en tant que thème. L'une de ses chansons en français la plus connue "Les fêtes de Mauléon", commandée par des amis qui voulaient une chanson festive, fait encore aujourd'hui partie du répertoire de la plupart des bandas du Pays Basque et d'ailleurs.

D'après les dires de Dominique et de Allandu il commençait par la musique et ruminait longtemps ses mélodies et ses textes avant de les rendre publics. Il les testait en les faisant chanter par ses deux jeunes protégés.

La musique, pour ce *plaza gizon*, devait conduire à la fête. On ne peut pas l'imaginer se contenter de création dans son salon ; son objectif c'était le public et il accompagna en particulier ses amis du groupe de chant Festara de Mauléon dans leur aventure.

Il se prétendait "petit chanteur de bistrot" mais avait conscience de sa valeur, il disait à sa femme "Ehün urteren bürüan oraino kantatüko ditzie" (on les chantera dans 100 ans).

92

■ Etxahun le pastoralier

Salaber d'Ossas le lança très jeune comme acteur en lui donnant un rôle féminin et le prit sous son aile. Etxahun connaissait donc très bien la pastorale dès son jeune âge.

Son apport est immense dans ce domaine. Jean-Louis Davant¹⁷ dit : "C'est grâce à lui que nous écrivons des pastorales aujourd'hui", et Michel Duvert¹⁸ renchérit en 2009 : "S'il n'y avait pas eu Etxahun, la prédiction de Hérelle se serait réalisée : il n'y aurait plus de pastorale en Soule aujourd'hui."

Rappelons rapidement que, jusqu'à Etxahun, les *errejent* reprenaient les mêmes thèmes sur les mêmes cahiers et les réinterprétaient d'une pastorale à l'autre. Il n'y avait pas d'auteur à proprement parler ou du moins pas d'auteur distinct de l'*errejent*.

Etxahun se lança dans l'aventure à la demande du célèbre danseur barcusien Eyhartcet qui souhaitait monter une pastorale ayant pour sujet Etxahun de Barcus¹⁹. Ce simple fait était déjà une révolution. Demander à un auteur d'écrire une pastorale originale sur un sujet non traditionnel et sans s'appuyer sur des cahiers anciens avait de quoi inquiéter le plus téméraire des auteurs.

Eyhartcet et Etxahun étaient bien conscients des difficultés ; le premier disait au second : "Si on s'appuie sur les chansons de Etxahun de

TÉMOIGNAGES

Scène 14.
 Chiquito zerbut chu demborau-
 laou soldadoeki.
 Kapoal bateki, pattako chouritzca

Kapoala
 Soldadoek ^{zabte} ~~lache~~ ari zite, pattako horien ^{chouritzen}
 Nahi baduzie ^{l'apuzik} ~~l'apuzik~~ jan, ahal zibie prechatzen

Chiquito
 Pattako horien chouritzca, ez da ariko, Chiquito
 Lan hortan ari beno ^{lehen} ~~hor~~, egondarda baz kaitako

Kapoala
 Egon hazi nahi baki, baz kari gabi hi chari
 Bena bestak i'gin dilin, pattakouak lachter ^{chourit}

Chiquito
 Zer behar dut heben eran, Kapoal baten manhaqfien
 Ni plazetako ^{erigia} ~~hara~~, ^{houkkoal} ~~hara~~ horen eckku pin ^{debrak-pelki}

Permissionia chakolan, nit basiat elkhitzeki,
 Baionako hotel batin, ountsanuki baz kaitaku

Kapoala
 Hiri permissioni hori gozaturen duk hit chari
 Laguntzen batut chouritzca, ountscha hiri lagun harit

Chiquito
 Layot zikhina noum utzi duk, hiri bardako pistacha
 Nit frisuren direyat, chuburan peko moustacha

72

Copie d'une page
 du brouillon
 manuscrit de la
 pastorale Chiquito
 de Cambo (1967).
 Document Arnaud
 Bordaçarre et
 Dominique
 Laxagueborde.

93

Barcus, on prend moins de risques". La documentation sur la vie du grand *koblakari* barcusien venait de la tradition familiale du danseur²⁰ et Etxahun connaissait bien Barcus par sa mère, née dans ce village, ce qui lui permit de bien planter le décor dans lequel avait vécu son héros. Eyhartcet avait souvent des problèmes avec le curé et plus généralement avec les "blancs". Cependant, cette première pastorale fut un tel succès que l'abbé Bidegain²¹ curé de Barcus, pourtant peu suspect de complaisance envers les "gorri", dit à Allandu lors de la reprise de la pastorale en 1962 : "Pastoral hori guria duk, ez dik behar Barkoxerik elkhi" (Cette pastorale est à nous, elle ne doit pas sortir de Barcus.)

TÉMOIGNAGES

Cette année-là (1953), il y eut trois pastorales présentées en Soule car les rivalités entre villages et l'esprit de clocher ne sont pas une nouveauté. Les deux autres reprenaient des thèmes traditionnels et seule celle de Barcus est restée dans les mémoires.

Le succès fut immense et marqua le renouveau de la tragédie souletine traditionnelle. Il y a un avant et un après Etxahun Barkoxe. Notre auteur écrivit d'autres pastorales tout aussi marquantes et fut très souvent sollicité. Laissons à des gens plus compétents le soin d'en parler plus longuement. Je voudrais simplement rapporter une remarque de Dominique appuyée par Allandu : "Les chansons créées par Etxahun pour ses pastorales sont souvent devenues des classiques qui sont encore chantées aujourd'hui, contrairement à beaucoup de chansons créées de nos jours pour une pastorale et tombées très vite dans l'oubli".

■ Etxahun et les notables

94

Les notables souletins repérèrent très vite ce talentueux jeune homme. Le docteur Constantin, René Elissabide²², Darhanpé, Miki Béguerie²³ l'invitèrent aux fêtes et cérémonies officielles dont il devint vite l'attraction. Etxahun jouait de bonne grâce le rôle de "poète paysan" qui lui était dévolu et apportait une couleur locale à la manifestation.

Très jeune, il était déjà invité chez Darhanpé²⁴ à Tardets qui le présentait à ses invités parfois prestigieux. Celui-ci passait chez Etxahun vers midi et lui demandait de venir à sa villa vers 3 ou 4 h de l'après-midi. Etxahun chantait ou improvisait pour les invités et le "poète paysan" jouait bien le rôle que l'on attendait de lui.

Il se présentait devant les invités parisiens de Darhanpé chaussé de ses bottes et répondait à Félicie qui le lui reprochait : "*Ez diñe ez en zankuer so egiten*" (Ils ne regardent pas mes pieds).

Pour les festivités importantes, on invitait aussi d'autres *koblakari* tels que Xalbador, Mattin ou Attuli²⁵. En guise de salaire, ils avaient droit à un bon repas précédé et suivi par de généreuses libations.

Lors d'une réunion des autorités de Soule et du Roncal destinée à lancer le projet de route internationale, tous nos chanteurs attendirent en vain le repas ; outrés par ce manque de considération, Attuli et Hagola²⁶ poussèrent Etxahun à écrire une chanson satirique. Il s'enferma deux jours dans son salon et Félicie annonça à son fils : "Il a écrit ces paroles sur l'air d'une de vos chansons modernes" ("La tantina de Burgos" !!!).

Etxahun demanda cependant à Dominique et à Allandu de ne pas la chanter n'importe où. La chanson, assez féroce pour les notables en question, fut quand même connue et l'un d'entre eux en fut vexé. Elissabide minimisa l'incident en lui disant : "Mais c'est de l'Etxahun, tu ne le connais pas ? Laisse tomber, ce n'est pas grave !"

TÉMOIGNAGES

■ Etxahun le plaza gizon

Etxahun est aussi et essentiellement un *plaza gizon*, c'est à dire un homme qui a besoin de ces périodes de fête et de convivialité qui alternent avec ses périodes de rêverie solitaire. Il a besoin de sortir de sa bulle, d'être au milieu des autres. C'est aussi un homme qui a besoin de la compagnie des jeunes "*bethi gaztekin laket izan dük*" (Il a toujours aimé la compagnie des jeunes).

Il dansait mais ce n'était pas un grand danseur, il adorait la pelote mais ne fut pas un grand joueur. Son domaine, c'était la musique et le chant. À son époque (avant la seconde guerre mondiale) les défis de *koblakari* (*bertsulari*) étaient l'une des attractions les plus recherchées lors des fêtes. Les défis étaient annoncés et préparés mais il y avait aussi des défis improvisés à la fin d'une foire, d'une fête ou d'un marché.

Mascarades et pastorales étaient aussi pour lui des occasions de faire la fête et ces réunions se terminaient généralement fort tard dans la nuit car il n'était jamais pressé. Il se fâchait d'ailleurs avec Allandu et Dominique qui voulaient rentrer et leur faisait parfois la tête pendant un ou deux jours.

95

■ Etxahun et Félicie

On ne peut pas imaginer Etxahun sans sa femme Félicie.

Originnaire de Sainte-Engrâce, elle fut le pilier de la maison et le véritable chef d'exploitation de Etxahunia. Elle laissait son grand homme dans son monde mais savait aussi fixer les limites à ne pas dépasser.

Vaillante, pleine de bon sens et ayant les pieds sur terre, Félicie menait la barque dont son mari lui laissait volontiers le gouvernail.

Elle faisait semblant d'ignorer la vraie raison de sa passion pour la fougère et s'était résignée à accepter sa très faible productivité.

Elle acceptait en maugréant pour le principe les nombreuses visites d'admirateurs et de solliciteurs à Etxahunia. Déjà pendant la guerre, un prêtre alsacien mélomane²⁷, réfugié à Tardets, passait souvent un peu avant midi "boire le verre de l'amitié" et parlait musique avec le maître de maison, ce qui n'était pas toujours du goût de Félicie qui s'inquiétait pour les travaux urgents qui attendaient :

L'abbé : "Cette chanson fera le tour du monde !"

Félicie : "Mais elle ne nous sèmera pas le maïs."

La chanson en question était "*Agur Xiberua*" qui, si elle n'a pas fait le tour du monde, est devenue l'hymne national de notre petit pays.

Il a fallu beaucoup de patience et de courage à Félicie pour supporter ce va-et-vient permanent dans la maison. "Vers la fin, ça n'arrêtait pas, c'était pire qu'un bureau de poste" (Dominique Etxandiber). Etxahun n'était plus ce "poète paysan" doué à qui on demandait d'animer et

TÉMOIGNAGES



96

*Etxahun et Félicie
devant la ferme
Etxahunia
(date inconnue).
Document Arnaud
Bordaçarre et
Dominique
Laxagueborde.*

d'apporter une touche de couleur locale, c'était devenu un personnage connu et reconnu dont l'amitié, réelle ou supposée, était revendiquée par tous les "ego" surdimensionnés qui passaient par là. Pierre ne savait pas refuser. Sa présence à une manifestation festive était une garantie de succès (et de rentrée d'argent pour l'organisateur) ce dont certains ont bien profité. Félicie le savait, protestait, mais elle savait aussi l'accepter. Elle aurait pu prendre à son compte les paroles du père de Dominique Etxandiber à son jeune fils tout fier d'être souvent demandé pour animer les fêtes : "*Plaza gizonak ez dik atorra üsü berritzen*" (Le *plaza gizon* a rarement les moyens d'acheter une nouvelle chemise).

TÉMOIGNAGES

Apportait-elle une aide dans l'écriture des chansons ? Il arrivait à son mari de lui demander son avis comme le rappelle Allandu. Un jour, Félicie proposa un mot et Pierre repartit sans rien dire. Deux jours plus tard, quand on lui demanda si le mot trouvé par Félicie l'avait aidé, il répondit avec son humour malicieux habituel : "Bah ! ça c'est le basque de la huitième province !" (Félicie était originaire de Sainte-Engrâce qui a son accent et son vocabulaire particulier). Il n'aurait pas reconnu explicitement l'aide de sa femme mais ne la niait pas.

Elle se faisait son complice pour l'aider à tenir une promesse imprudemment faite dans l'euphorie d'une précédente "bringue". Elle amusait et faisait patienter les visiteurs par un bon casse-croûte pendant que son mari, discrètement réfugié dans le "salon" écrivait les couplets promis pour ce jour-là : "*Debrü gizon horrek ez zizun hitz batere izki-batü gü hel artino !*" (ce diable d'homme n'avait pas écrit un seul mot avant notre arrivée !).

Elle acceptait de le remplacer dans la plupart de ses tâches mais savait aussi jusqu'où elle ne devait pas aller. Quand sa belle-fille est arrivée à Etxahunia, elle lui a dit : "*Lan bat ez dit seküla egin nahi izan : ardi jetxtia. Ez zitiala seküla has, bestelan nahi beno üsüago zure aldi dükezü.*" (Il y a un travail que j'ai toujours refusé de faire : la traite des brebis. Ne commence jamais, sinon tu auras à le faire plus souvent qu'à ton tour.).

Elle connaissait le goût de son mari pour la fête et agissait en conséquence. Dominique et Allandu, pourtant très jeunes, recevaient toujours la recommandation suivante avant le départ : "*Ez zitaiela ihuntik ere hura gabe etxerat jin. Ziekin arra gibel ekar ezazie.*" (Ne revenez surtout pas sans lui. Ramenez-le avec vous.).

Il avait droit à "la soupe à la grimace du lendemain" quand la fête avait dépassé les bornes mais Etxahun savait dédramatiser avec humour : "*Ez zeitzan ez jandarmak jinen horren gatik.*" (les gendarmes ne viendront pas te demander des comptes pour si peu.).

Leur vie fut un jeu permanent dans lequel chacun jouait son rôle et attendait la réplique de l'autre. Cette complicité explicite ou implicite ressort du discours des deux interlocuteurs ; Félicie a profondément marqué la vie et l'œuvre de Etxahun.

■ Azken solas

(En guise de conclusion)

J'ai essayé de restituer le plus fidèlement possible les propos des mes deux conteurs. Je n'ai volontairement retenu que ce qu'ils m'ont raconté pendant deux heures autour d'une table de Etxandiberria (trinquet de Menditte). Ils étaient intarissables, le goûter préparé par Maddy excellent et le magnétophone dont nous avons vite oublié

TÉMOIGNAGES

l'existence nous a permis de réécouter la conversation à bâtons rompus.

Nous aurions voulu ajouter beaucoup de choses sur cet homme dont toute la vie, de sa naissance en 1908 à son décès en 1979, s'est déroulée dans son cher village de Trois-Villes mais nous nous sommes limités aux propos tenus ce jour-là.

La perspective est sans doute faussée : nous avons négligé ou nous sommes passés trop vite sur certains aspects essentiels de la vie de ce personnage que l'on ne peut pas réduire à sa légende.

J'espère simplement avoir donné au lecteur l'envie d'en savoir plus ; pour ceux qui le connaissent mal la consultation du site ci-dessous permettra une (excellente) première approche.

http://www.eke.org/kultura/bertsularicom/bertsulariak/antologia/etxahun_iruri

Ce grand bonhomme mérite bien que l'on s'intéresse à lui.

Notes

- 1 Arnaud Bordaçarre Etxahun : fils aîné du compositeur a repris la ferme familiale. Allandu est intarissable quand il évoque ses souvenirs de jeunesse ; il a beaucoup de mémoire et sait raconter. Le deuxième fils Mathieu, parti très jeune à l'École Normale puis devint professeur et chef d'établissement. Il a fini sa carrière comme Principal du collège Enderra d'Anglet.
- 2 Dominique fut le compagnon de fête de Allandu ; dans leur jeunesse ils accompagnèrent souvent Etxahun comme danseurs et chanteurs. Il a baigné dans le chant et la danse et est l'un des meilleurs connaisseurs du répertoire souletin. Il partage volontiers ses connaissances et sa passion. Ceux qui s'arrêteront au trinquet de Menditte passeront un moment très agréable et enrichissant car Dominique évoque ses souvenirs avec autant de précision que d'humour.
- 3 Universitaire, Directeur du Musée Basque, Président de l'Académie de Langue Basque, pilier de la Société des Amis du Musée Basque, Jean Haritschelhar est l'auteur d'une thèse sur Etxahun de Barcus qui fait autorité. Nous ne présenterons pas ici en détail la vie et l'œuvre de cet acteur essentiel de la vie culturelle du Pays Basque.
- 4 Le mot *plaza gizon* recouvre deux aspects du comportement social d'un individu. Tout d'abord, il s'agit d'un homme très sociable, amateur de fêtes et de tout ce qui va avec (chant, danse, bien manger et bien boire...) ; mais pour être considéré comme *plaza gizon*, il faut aussi être "fair play". Un "festayre" mauvais coucheur ne sera jamais qualifié de *plaza gizon*.

TÉMOIGNAGES

Notes (suite)

- 5 Maître de maison.
- 6 *Koblakari* ou *bertsulari* : improvisateur. Le plus souvent, ces improvisations prennent la forme de joutes au cours desquelles les deux *koblakaris* se répondent.
- 7 Corbeille à foin.
- 8 Ancien maire de Mauléon et ami de Etxahun, qu'il a très bien connu. Son frère Arnaud fut "sujet" de plusieurs pastorales. Ils furent les animateurs du groupe Festara qui lança plusieurs des chansons à succès écrites par Etxahun.
- 9 *Errejent* de pastorales, il prit la suite de Bürgübürü de Tardets et continua la longue chaîne des *errejent*. Avec Héguiaphal de Chéraute, il monta des pastorales selon le principe traditionnel de l'*errejent* qui reprenait les mêmes textes et les retravaillait. Il fut un remarquable *errejent* mais aussi un musicien très demandé pour les fêtes et les noces. On prétend qu'il aurait animé 800 noces dans sa carrière sans compter les autres fêtes. Il enseigna la danse à beaucoup de jeunes qu'il réunissait chez lui le soir. Originaire de Laguinge (qui a donné le nom de Léon Salaber à sa salle communale) il se maria et vécut à Ossas dans une très petite ferme. Il vivait surtout de l'extraction du sable et du gravier.
- 10 Ligueix né à Larrau, marié à Cihigue, mourut très jeune de la tuberculose. Auteur satirique de grand talent, il écrivit en particulier la chanson "*Buneta eta txapela*" qui est encore chantée partout.
- 11 La division entre rouges et blancs (progressistes et conservateurs) était (est ?) profonde en Soule. Les opinions étaient attachées à la maison "*bortha laziari estekirik*" (attachées à la porte de la grange). Il y avait des villages à dominante *gorri* (rouge) et des villages à dominante *xuri* (blancs) et dans chaque village des maisons *xuri* et des maisons *gorri*. Ces dominantes politiques sont restées remarquablement stables jusqu'à la disparition de la société rurale dans les années 1960 et peut-être même jusqu'à nos jours.
- 12 Docteur Constantin : originaire de Sainte-Engrâce exerça à Tardets. Homme politique et représentant des *xuri*, il fut élu maire et conseiller général du canton. Son concurrent *gorri* était le docteur Jauréguy.
- 13 L'un des plus grands sinon le plus grand *bertsulari* et compositeur de son temps. Ami de Etxahun avec lequel il partageait l'amour de la fête, ils furent souvent complices autant que concurrents. Le berger d'Urepel et le paysan de Trois-Villes se connurent bien, s'affrontèrent souvent dans les joutes de *bertsularis* et s'apprécièrent beaucoup.
- 14 Chanson très connue créée par Mireille Mathieu.
- 15 Chanson écrite et créée par Henri Genés et reprise par Annie Cordy. Tango parodique qui mélangeait des paroles française et des expressions en "espagnol de cuisine". Le choix de cette chanson était judicieux car les notables français chantaient en français et les notables espagnols dans un sabir franco-espagnol inspiré par la chanson d'origine.
- 16 Etxahun était un grand lecteur, curieux de tout. En 1978, Etxahun était épuisé car il venait de terminer l'écriture de la pastorale Iparraguirre (qui sera jouée après sa mort à Ordiarp) et dit "Orai pausú" (maintenant repos). Pour se détendre, il emprunta à son fils Le Cid de Racine dans son édition scolaire. Un groupe de filles (envoyé en sous main par Roger Idiart) vint le solliciter pour une pastorale qu'il refusa d'abord d'écrire puis, devant leur insistance il leur répondit "Vous direz à Roger Idiart que je pourrai à la rigueur écrire une pastorale tirée du Cid" car il venait de terminer la lecture de la pièce de Racine. Et c'est ainsi que naquit la très belle pastorale *XIMENA* jouée par les femmes et qui fut la dernière jouée de son vivant.
- 17 Ecrivain, historien et militant politique, Jean-Louis Davant est aussi auteur de plusieurs pastorales. Il est membre de l'Académie de la Langue Basque. Il est depuis plusieurs décennies présent sur tous les fronts de la vie politique et culturelle du Pays Basque en général et de la Soule en particulier.

TÉMOIGNAGES

Notes (suite)

- 18 Universitaire et disciple de Barandarian, Michel Duvert est l'auteur de nombreux ouvrages et articles. Il a été pendant 11 ans Président de la Société des Amis du Musée Basque et Directeur de publication du Bulletin du Musée Basque.
- 19 Etxahun de Barcus. Il n'y a pas de parenté entre les deux. Ils ont en commun le nom de leur maison. Nous n'entrerons pas dans le détail de la vie et de l'œuvre de ce grand compositeur du XIX^e siècle. Nous renvoyons le lecteur aux multiples ouvrages qui lui sont consacrés et en particulier à ceux de Jean Haritschelhar.
- 20 Dans l'excellent livre édité par Lauburu en 1987 (La Pastorale), Jean Haritschelhar (p. 41) indique que l'auteur s'est servi du roman de Pierre Espil "Etxahun le malchanceux" dont il a suivi la trame.
- 21 Originaire de Musculdy, il fut aussi un très bon joueur de pelote à main nue.
- 22 Industriel et homme politique souletin, René Elissabide fut en particulier l'inventeur du pataugas, brodequin souple en tissu et semelle en caoutchouc. Le nom de marque est passé dans le langage courant. Il lança aussi le mocassin Iowa et organisa, pour lancer ses produits, les marches des trois *Etche* qui connurent un certain succès. Il fut aussi conseiller général du canton de Mauléon.
- 23 Issu d'une famille d'industriels mauléonais et industriel lui-même, Miki Béguerie a été maire de Chéraute et un acteur important de la vie politique locale.
- 24 Directeur du célèbre cabaret parisien le Lido, il était très introduit dans la "jet set" de l'époque. Il passait tous les mois d'août à Tardets dans sa villa (Monplaisir) et y invitait beaucoup de personnalités prestigieuses telles que Jean Marais, le directeur de la maison de disques Vega ou Charly Chaplin qui est venu lui aussi à Tardets mais je ne sais pas si Etxahun s'est produit devant lui.
- 25 *Koblakari* et chanteur barcusien très connu mort en 2006. Barcus va monter en 2010 une pastorale dont Attuli sera le héros.
- 26 Hagola (Dulau) : chanteur originaire d'Esquiule très connu en son temps. Il chanta souvent avec Attuli de Barcus et fut "sujet" (acteur principal) de la pastorale Matalas jouée montée par son village en 1956.
- 27 Nous ne parlerons pas ici des relations de Etxahun (peu porté sur la religion) avec des prêtres et des chrétiens fervents. Mais on ne peut pas passer sous silence son amitié avec Roger Idiart qui fut son curé pendant des années et qui a écrit la pastorale Etxahun Iruri présentée à Trois-Villes en 2001. Dès son arrivée, Roger Idiart avait dit à Etxahun : "on m'a déjà dit que je ne te verrai pas souvent à l'église mais que ta porte me serait toujours ouverte.". Autre anecdote rapportée par Allandu : Lors d'une discussion sur le terrain de la religion vers lequel Roger Idiart voulait entraîner Etxahun, celui-ci s'en tira par une contre attaque en forme de boutade : "Nous avons tous les deux un point en commun : une foi chancelante."



IKUSGAI

RÊVERIE BAYONNAISE

Denise MUSSAT-
ATTANASIO

Histoire, mémoire, siècles, pierres.
Que faire de cet héritage
Quand il s'agit
De ne plus marcher pour raconter sa ville ?
Peut-être s'asseoir
Et se munir d'encre, de plume, de papier.
Hésitations...
Enfin la main se jette
À l'eau qui commence
À clapoter, à circuler...

À leur tour, les pierres consentent
À se laisser dresser.
Vieilles pierres du Réduit militaire'
Sapées par l'obstination des marées.
Pierres fraîchement taillées,
Érigées superbement,
Reconstituant chaînages et bouches à feu
Cordons² et échauguette
Fixant la renaissance du grand bastion
Élevé autrefois
Pour se protéger de l'ennemi
Et y répondre

Le geste maintenant entreprend
De faire pousser et d'étoffer,
Sur l'ancienne Place bourgeoise
Les arbres masquant les immeubles 19^e
Voilà, l'ensemble Réduit est terminé,
Il s'agit, à présent
De passer de l'autre côté de la cité.
Une arche puis deux
Un tablier, un garde-corps
Le pont Mayou est lancé, la rivière
Est enjambée.

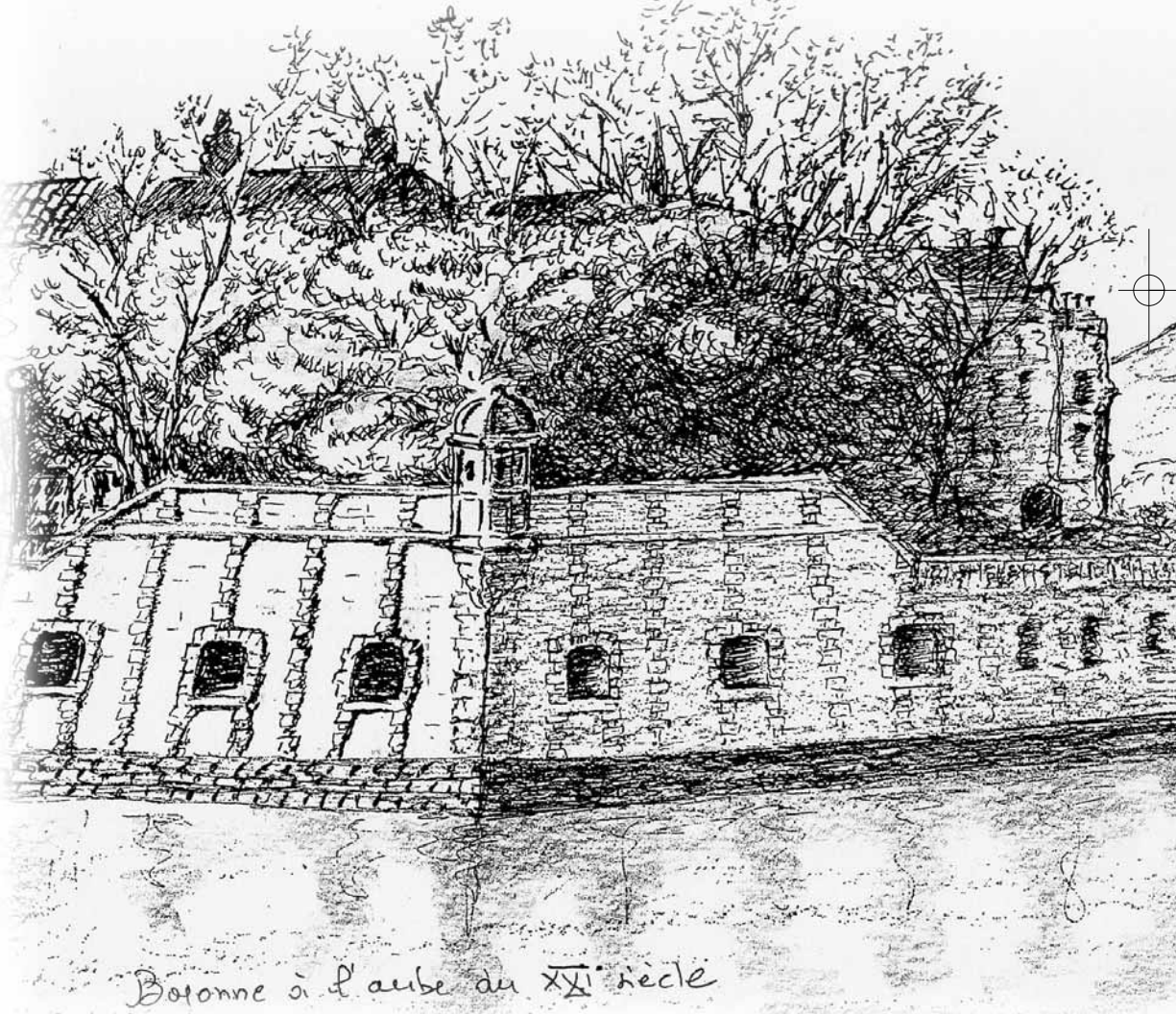
Ah ! Bâtir pour les bourgeois bayonnais,
Un petit défi pour le crayon.
Quelques traits plus tard,
Voici la maison Picot,
Enfin, juste un petit morceau...
À présent, l'hôtel de Brethous.
Profitons de sa présence pour bavarder
Son histoire est longue depuis 1733.
L'épisode le plus émouvant est
Le plus discret



IKUSGAI

Le voici.
En 1832, alors que l'hôtel particulier
Est en vente,
Eugène Labat et Abraham Léon³
S'en portent acquéreurs.
Mais, après une nuit de réflexion
Abraham Léon renonce à son projet.
Il trouve que sa situation d'israélite
Lui ferait tort
"en attirant sur lui une trop grande attention"
et il abandonne à Eugène Labat
une demeure trop grandiose pour sa position".
Voilà pour l'anecdote.

102

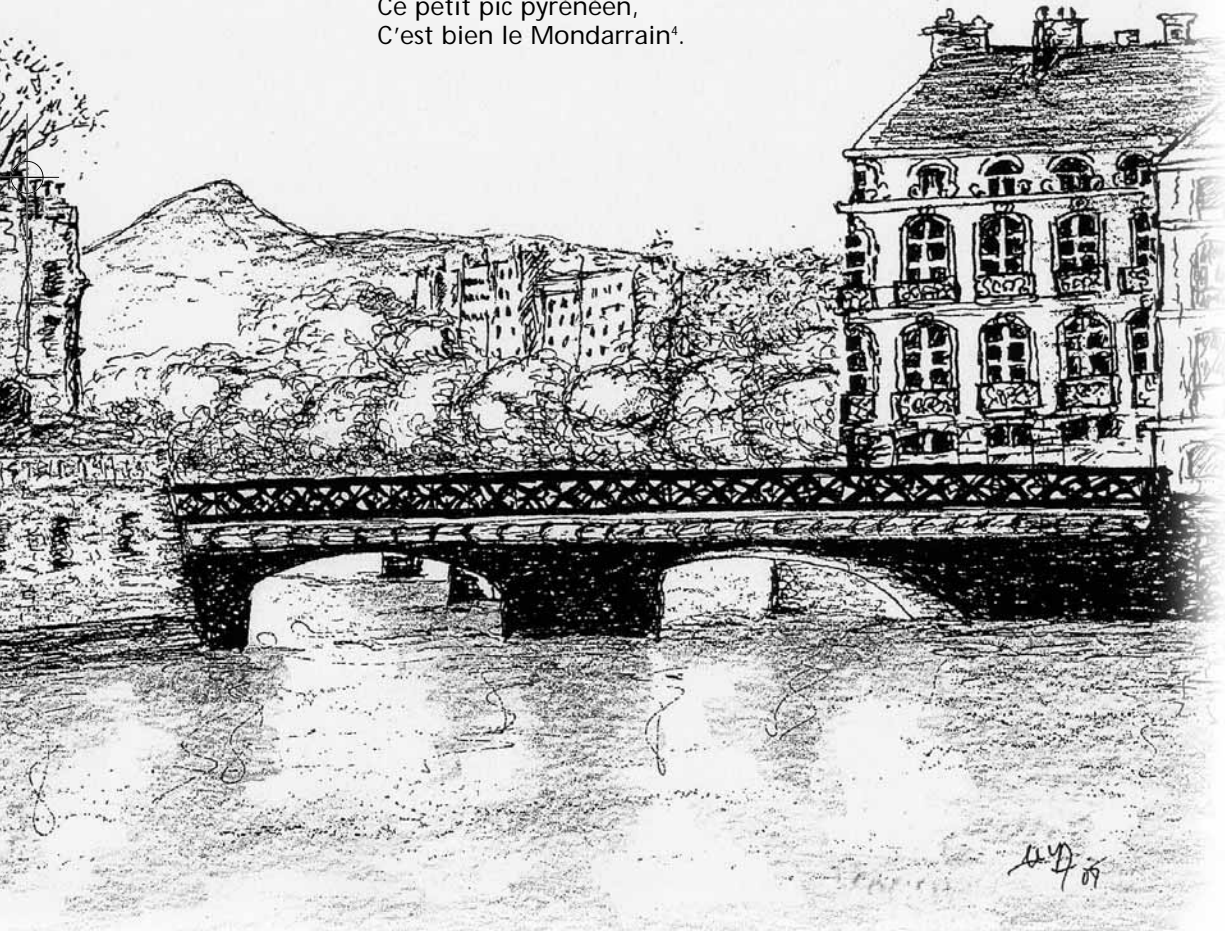


IKUSGAI

En arrière plan, au-dessus du pont,
La plume dessine les arbres opulents
De l'ancien chemin de halage
Et du domaine de Lauga,
Les immeubles contemporains
Qui les dominent

Enfin, en limite extrême
À ce paysage urbain,
Le trait étendu de part et d'autre
D'un sommet figure
Une montagne, à la fois proche et lointaine.
Au fait, quel est son nom ?
Que dites-vous, le Mondarrain ?
Gagné ! Cette montagne
Qui s'inscrit si bien
Dans cet ensemble parfait,
Ce petit pic pyrénéen,
C'est bien le Mondarrain⁴.

103



Encre et mine de plomb, janvier 2008.

IKUSGAI

Notes

- 1 Réduit : ouvrage militaire, construit à l'intérieur d'un autre, ici l'ensemble de la place-forte. Il sert au retranchement et à la reconquête de la ville, si celle-ci est prise par l'ennemi.
- 2 Cordon : le cordon est la moulure semi-circulaire qui souligne le raccord de l'escarpe (mur incliné) et du parapet.
- 3 Abraham Léon et Jules Labat se portent acquéreurs de l'hôtel de Brethous. Source : Henri Léon, *Histoire des juifs de Bayonne*, Éditions Ségot. Cette anecdote m'a été relatée par Andy Fisher, mon collègue guide-conférencier.
- 4 Le Mondarrain : 749 m.