

Anejos del *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»*, XXXII

AURELIA ARKOTXA

IMAGINAIRE ET POÉSIE DANS  
*MALDAN BEHERA* DE GABRIEL ARESTI

Gipuzkoako Foru Aldundia    Diputación Foral de Gipuzkoa  
Donostia    San Sebastián  
1993

ANEJOS DE ASJU  
ASJU-REN GEHIGARRIAK  
SUPPLEMENTS OF ASJU

- I. *El Seminario «Julio de Urquijo». Antecedentes y constitución*, 1955. Agotado.
- II. JOSÉ MARÍA LACARRA, *Vasconia medieval. Historia y filología*, 1957. Agotado.
- III. MANUEL AGUD - LUIS MICHELENA, N. Landuccio, *Dictionarium Linguae Cantabrigae (1562)*, 1958. Agotado.
- IV. LUIS MICHELENA, *Fonética histórica vasca*, 1961, 1977<sup>2</sup>, 1985, 1990. 2.500 pta. (2.000).
- V. NILS M. HOLMER, *El idioma vasco hablado. Un estudio de dialectología vasca*, 1964, 1991. 2.000 pta. (1.600).
- VI. LUIS VILLASANTE, *Fr. Pedro A. de Añibarro, Gramática vascongada*, 1970. 1.000 pta. (800).
- VII. CÁNDIDO IZAGUIRRE, *El vocabulario vasco de Aránzazu-Oñate y zonas colindantes*, 1971. Agotado.
- VIII. *Papers from the Basque Linguistics Seminar. University of Nevada. Summer 1972, 1974*. 1.200 pta. (1.000).
- IX. JULIEN VINSON, *Essai d'une bibliographie de la langue basque. Con las anotaciones del ejemplar de Julio de Urquijo*, 1984. 3.000 pta. (2.500).
- X. LUIS MICHELENA, *Sobre historia de la lengua vasca*, 1988. Agotado.
- XI. LUIS MICHELENA - IBON SARASOLA, *Textos arcaicos vascos. Contribución al estudio y edición de textos antiguos vascos*, 1989. 2.000 pta. (1.500).
- XII. HUGO SCHUCHARDT, *Introducción a las obras de Leizarraga. Sobre el modo de disponer la reimpresión, en particular sobre las erratas y variantes en el texto de Leizarraga*, 1989. 1.000 pta. (800).
- XIII. MANUEL AGUD - † ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco, I. A-Ardui*, 1989, 1993. 1.000 pta. (800).
- XIV. JOSEBA A. LAKARRA (ed.), *Memoriae L. Mitxelena magistri sacrum*, 1991. 6.000 pta. (5.000).
- XV. RICARDO GÓMEZ - JOSEBA A. LAKARRA (eds.), *Euskalaritzaren historiaz I: XVI-XIX mendeak*, 1992. 2.500 pta (2.000).
- XVI. BEÑAT OYHARÇABAL, *La pastorale souletine: édition critique de «Charlemagne»*, 1990. 2.500 pta. (2.000).





IMAGINAIRE ET POÉSIE DANS  
*MALDAN BEHERA* DE GABRIEL ARESTI



Anejos del *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»*, XXXII

AURELIA ARKOTXA

IMAGINAIRE ET POÉSIE DANS  
*MALDAN BEHERA* DE GABRIEL ARESTI

Gipuzkoako Foru Aldundia    Diputación Foral de Gipuzkoa  
Donostia    San Sebastián  
1993

© Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»

I.S.S.N.: 0582 - 6152

Lege-Gordailua: Donostia 400/1967

Inprimategia: IZARBERRI, S.A. - 36. Industri poligonoa, z/g - Usurbil



*T. Arkotxa Añibarro aitatxi zenari,  
aita eta amari*



## TABLE

Introduction .....	3
Remerciements .....	5
Repères biographiques .....	5
<b>PREMIERE PARTIE. STRUCTURE MORPHO-SEMANTIQUE</b>	
Premier Chapitre. Structure Morphologique .....	13
Première partie .....	14
Deuxième partie .....	14
Epilogue .....	14
1.1. Structure A .....	14
1.2. Structure B .....	17
1.2. Structure C .....	20
1.4. Structure D .....	22
1.5. Structure E .....	24
a) Premier mouvement .....	24
b) Deuxième mouvement .....	28
c) Troisième mouvement .....	28
1.6. Structure F .....	29
Deuxième Chapitre. Approche Sémantique .....	31
2.1. Les interprétations .....	31
2.2. Les traductions de <i>Maldan bebera</i> .....	36
2.3. <i>Zuzenbide debekatua</i> et son lien avec <i>Maldan bebera</i> .....	41
<i>Zuzenbide debekatua</i> .....	41
a) "Karta-jokoa" .....	47
b) "Nire Grazia" et "Ezkutu banatan saltzeko bertsoak" .....	49
c) Janjan motzaren erak .....	60
d) Joaneren bihotzak et Dukat banatan saltzeko koplak .....	62
e) Voix et visages de Joane et Miren à travers <i>Maldan bebera</i> et <i>Zuzenbide debekatua</i> .....	65
2.4. Les titres des poèmes de <i>Maldan bebera</i> et leur importance .....	76
2.5. Les nombres 1, 21, 9 et leur importance .....	81
a) "Untergang", "Requiem" et le chiffre I .....	81
b) Les deux cycles et le chiffre 9 .....	82
c) <i>Malda goran</i> et le chiffre 21 .....	83

## DEUXIEME PARTIE. LECTURE INITIATIQUE

Premier Chapitre: La Descente .....	85
1.1. "Untergang" (A1) .....	85
1.2. "Hariztia" (B2) .....	88
1.3. "Lizardia" (B4) .....	102
1.4. "Iratze ederra" (B6) .....	111
1.5. "Lore-mendia" (B8) .....	119
Deuxième Chapitre. La Vallée .....	129
2.1. "Herri-bitartea" (B10) .....	129
2.2. "Requiem" (A11), "Deskantsuaren bitartez" (D12) .....	134
a) "Requiem" .....	134
b) "Deskantsuaren bitartez" .....	137
2.3. "Partiera" (E13), "Arbuioaren bitartez" (D14) .....	140
a) "Partiera" .....	140
b) "Arbuioaren bitartez" .....	157
2.4. "Judizioa" (E15), "Adorazioaren bitartez" (D16) .....	158
a) "Judizioa" .....	159
b) "Adorazioaren bitartez" .....	164
2.5. "Mendekantza" (E17), "Grinaren bitartez" (D18) .....	165
a) "Mendekantza" .....	165
b) "Grinaren bitartez" .....	176
Troisième Chapitre. La Remontée .....	179
3.1. "Azkenengo besarkada" (E19), "Ditxaren bitartez" (D20) .....	179
a) "Azkenengo besarkada" .....	179
b) "Ditxaren bitartez" .....	188
Quatrième Chapitre: Vision imaginaire d'une condition a travers le chant F21 .....	190
4.1. Les mythes d'engagement .....	191
4.2. Deux structures temporelles .....	214
Conclusion .....	221
Bibliographie .....	225
Annexes .....	237

## Introduction

G. Aresti aura beaucoup écrit durant sa brève existence et ses champs d'action auront été multiples: poésie, théâtre, traduction, lexicographie etc. Il faudra du temps encore avant que la véritable envergure de son oeuvre ne soit réellement appréhendée. Songeons aussi que, malgré la publication de la quasi-totalité de ses écrits fin 1986, il est à craindre, comme nous l'avons constaté nous-même, que certains textes de sa main ne soient encore inédits ou que, disséminés dans quelque publication épuisée depuis, ils n'aient pas été réédités.

L'objet de cette étude est de proposer une lecture qui permette d'envisager *Maldan behera* (Descente), l'oeuvre la plus énigmatique de G. Aresti, dans son unité, sans prétendre pour cela, donner la clé une et définitive de l'oeuvre. En fait, autant de clés que de lectures.

Le travail du critique est semé d'embûches (multiplicité des écoles) et voué au paradoxe. Un texte ne se suffit-il pas à lui-même? La métatextualité a-t-elle sa raison d'être? G. Aresti, lorsqu'il prend la défense des poètes Lizardi (xxe siècle) et Etxepare (xvii<sup>e</sup> siècle) contre le philologue et son travail de dissection,<sup>1</sup> ne dit pas autre chose. Mais, répondant à un entrefilet virulent contre *Harri eta Herri* paru dans l'hebdomadaire *Zeruko Argia* ne dit-il pas aussi:

Nire liburua poesi-liburu bat da, eta alde horretatik juzgatu behar da, haren baloreak, haren bertute edo akats poetikoak seinalatu behar dira, eta ez besterik.

(Mon livre est un recueil de poèmes, et il faut le juger en tant que tel, seules ses vertus ou ses faiblesses poétiques seront signalées et rien d'autre) (1986: 190).

(1) G. Aresti écrit dans un article: "Lizardi ezta esplikatzen. Lizardi konprenitu egiten da. Egun batean gizon eskolatuak etorriko dira, eta gorputz edo hilotz ustel bat balitz bezala, autopsia zehatz bat egiteko asmoa ekarriko dute. Filologoak, eskola gizonak, linguista, hizkuntzaren aztertzaileak, gramatikoak... Hoek, gizon jakintsu guzti hoek, hizkuntza eta eskritorearen etsaiak dira" (in "Elizardi poeta" [et non "Lizardi"] in Aresti 1986: 189). Cf. l'ensemble de l'article ainsi que celui intitulé "Lizardi euskaldun" qui est une sorte de réponse à une conférence donnée par le linguiste L. Michelena et qui commence par ces mots: "Filologoek, gizon xerioegi hoiak, edertasunarekin akabatuko dute; poesiaren haragia sendatu nahirik, haren arima bihotzkorra hilen dute" ("Lizardi, euskaldun" in op. cit. p. 191). ("Les philologues, ces hommes par trop sérieux, vont en finir avec la bauté; et, en voulant soigner la chair de la poésie ils vont tuer son âme").

Aucun critique n'échappe au paradoxe de vouloir figer une oeuvre en mouvement, vivante, frémissante qui, par définition, échappe à tout enfermement. Mais, de même que les poètes imitent Homère, non la nature et que toute textualité est intertextualité (Todorov in Fry 1984: 11) la critique a sa raison d'être lorsqu'elle a le sens de ses limites.

Si la Première Partie de notre étude se veut une analyse de la structure morpho-sémantique de *Maldan bebera*, la Deuxième Partie sera axée sur une lecture initiatique des vingt et un chants. Les apports de la psychologie analytique, de même que les travaux d'Eliaade, de Bachelard et de Durand, sans oublier ceux du préhistorien et anthropologue basque Barandiaran, ni ceux de l'ethnologue Caro Baroja, nous ont constamment servi de référence au moment d'étudier l'ensemble des images et des relations d'images (Durand 1979: 11) qui surgissent de la trame de *Maldan bebera*.

C'est volontairement que nous nous sommes gardée de nous immiscer dans la psychologie et la vie personnelle de l'auteur, seul nous intéresse le texte tant il est vrai comme le note Todorov: "qu'aucune clef biographique ne rendra (le) texte plus clair (...) car le prétexte qui a nourri la mémoire et le sens ne contribue pas à l'établissement du sens" (1987: 141).

Pendant, pour prendre cette fois le contrepied de Todorov, nous réfutons le terme de «critique ésotérique» (Todorov 1987: 143) pour qualifier une étude qui se fonde sur une conception de l'image qui: "n'est jamais un signe arbitrairement choisi mais est toujours intrinsèquement motivé, c'est à dire (qui) est toujours symbole" (Durand 1979: 25).<sup>2</sup>

La richesse du monde imaginaire de *Maldan bebera*, sa complexité, sa polysémie ont été souvent signalées,<sup>3</sup> sans que, jusqu'à l'heure présente, aucune étude approfondie n'ait été entreprise.

Nous espérons qu'une lecture initiatique se voulant respectueuse de l'homme et de ses symboles, une lecture qui n'essaye pas de réduire ou de minimiser la dynamique des images, puisse donner aussi au lecteur, selon les mots de S. Vierre:

(2) Il nous paraît intéressant d'ajouter la critique qu'il fait de l'Imaginaire de J. P. Sartre: "Le mérite incontestable de Sartre a été de faire un effort pour décrire le fonctionnement spécifique de l'imagination et pour bien le distinguer-tout au moins dans les deux cents premières pages de l'ouvrage du comportement perceptif ou mnésique. Mais à mesure que progressent les chapitres, l'image et le rôle de l'imagination semblent se volatiliser et aboutir en définitive à une totale dévaluation de l'imaginaire, dévaluation qui ne correspond nullement au rôle effectif que joue l'image dans le champ des motivations psychologiques et culturelles. Finalement, la critique que Sartre adressait aux positions classiques dans l'Imagination leur reprochant de "détruire l'image" et de "faire une théorie de l'imagination sans images" se retourne contre l'auteur de L'Imaginaire. Affirmer, en effet, à la fois que l'image ne peut jamais être atteinte par une "induction" des faits d'expérience concrète, mais par une "expérience privilégiée" dont la soi disant phénoménologie recèle le secret, nous semble contradictoire. On peut alors se demander pour quelles raisons, dans ses deux volumes consacrés à l'imagination, Sartre a manqué à ce point l'image.

D'abord nous semble-t-il, par une incapacité de l'auteur de l'essai sur Baudelaire à saisir le rôle général de l'oeuvre d'art et de son support imaginaire. (...) Jamais l'art n'est considéré comme une manifestation originale d'une fonction psycho-sociale, jamais l'image ou l'oeuvre d'art n'est prise dans son sens plein, mais toujours tenue pour message d'irréalité. (...) Sartre nous semble avoir manqué l'imagination pour avoir voulu se borner à une application restreinte de la méthode phénoménologique. Il semble en effet paradoxal d'avoir tenté l'étude du phénomène d'imagination sans daigner consulter le patrimoine imaginaire de l'humanité que constituent la poésie et la morphologie des religions" (in op. cit. pp. 19-20).

(3) J. Juaristi fait, par exemple, remarquer: "La complejidad simbólica, la riqueza de referencias literarias, hacen de él un texto crítico, con múltiples posibilidades de lectura" (1987: 117).

(...) la chance de faire, par la lecture même, le parcours qui permet, pour un moment au moins, la mort au monde profane et l'accès au Sacré de l'Art, le Voyage au centre du livre et de soi.<sup>4</sup>

Nous espérons surtout que cette étude permettra à *Maldan behera* de suivre son chemin à travers l'imaginaire de lecteurs pris, non par le texte de plaisir<sup>5</sup> réservé, à la rigueur, au critique, mais par le texte de jouissance auquel seul l'écrivain et le lecteur ont accès...

## Remerciements

Nombreux sont ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont aidé à la réalisation de ce travail: qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude la plus reconnaissante.

Nos remerciements s'adressent plus particulièrement à Amelia Estéban Aresti pour la simplicité et la gentillesse de son accueil, à Jean Haritschelhar pour la patience qu'il a eue à notre égard et pour les conseils judicieux, les encouragements constants qu'il nous a prodigués, à Karmelo Landa pour nous avoir donné un document sonore des plus précieux, à Dominique Peillen pour les lettres d'Aresti qu'il nous a confiées, à Juan San Martin pour l'accueil très chaleureux qu'il nous a toujours réservé, les nombreuses informations et documents qu'il nous a fournis, à Patri Urkizu pour nous avoir transmis des archives qui étaient en sa possession et qui se sont révélé être du plus haut intérêt.

Nous tenons, par ailleurs, à remercier vivement le personnel du Musée Basque de Bayonne pour son amabilité et sa disponibilité à notre égard, ainsi que le personnel de la bibliothèque Azkue de Bilbao.

Enfin un remerciement tout particulier sera adressé à ceux de nos proches qui, tout au long des derniers vingt quatre mois, nous ont prodigué le soutien tant moral qu'affectif dont nous avons besoin pour mener à bien ce travail.

Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans l'aide financière du Ministère de l'Industrie et de la Recherche (Paris) et du Département d'Education, Université et Recherche du Gouvernement Basque (Vitoria-Gasteiz): qu'ils en soient ici sincèrement remerciés.

## Repères biographiques

14 octobre 1933: naissance à Bilbao de Gabriel María Aresti y Segurola.

1936-1939: guerre civile espagnole.

1939: Gabriel Aresti a six ans et entre à l'école primaire. Il gardera un souvenir vivace des années très dures que furent celles de l'après-guerre.

1945: G. Aresti débute des études commerciales et comptables et commence à étudier la langue basque.

(4) S. Vienne "La littérature sous la lumière des mythes" in *Cahiers de l'Herne* consacré à M. Eliade p. 281.

(5) "Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance: vous ne pouvez parler "sur" un tel texte, vous pouvez seulement parler "en" lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus obsessionnellement la lettre du plaisir)" (Barthes 1982: 37-38).

- 1953: Il termine ses études et obtient le titre de Professeur de gestion.
- 1954-1955-1956-1957: Publication de ses premières traductions (C. Baudelaire P. Verlaine, Gabriela Mistral, A. Machado etc.) et ses premiers poèmes dans les revues *Euzko-Gogoa* et *Egan*.
- 1956: G. Aresti travaille dans les bureaux de la Compagnie Basque Africaine dans le port de Zorrotza.
- 1957: Il est nommé correspondant de l'Académie Basque (Euskaltzaindia). Il fréquente le Café de la Concordia où il rencontre d'autres poètes de Bilbao, dont Blas de Otero.  
Publie un conte, *Umezurtz aberatsak Gabonetan jokatu nahi* (l'orphelin riche veut jouer le soir de Noël), dans la revue *Egan*.
- 1959: Il publie l'une des versions de son poème *Bizkaitarra* (Le Biscayen). Obtient pour *Maldan Bebera* (Descente), le Prix Loramendi.  
Publie le conte *Olerkaria* (Le versificateur).
- 1960: Gabriel Aresti épouse Amelia Esteban, dite Meli. Ils séjournent chez Gabriel Celaya lors de leur voyage de noces.  
Essai sur la poésie *Poesia eta euskal poesia* (Poésie et Poésie basque) dans *Egan*.  
Toujours dans la revue *Egan*, il publie deux contes *Andre Madalen enamoratua* (Dame Madeleine amoureuse) et *Abertzalea* (Le Patriote).  
Il quitte le port de Zorrotza pour Laudio (en Alava) où il occupe un poste d'encadrement dans l'entreprise Maderas reunidas. Il écrit dans son bureau (certains articles publiés dans *Zeruko Argia* seront publiés précisément dans la rubrique *Nere ofizinatik*, Depuis mon bureau).  
*Maldan bebera* est publié dans la revue de l'Académie Basque, *Euskera*.
- 1961: Seuls quelques extraits du poème *Zuzenbide debekatua* (Justice interdite) paraissent, pour des questions de censure, dans la revue *Egan*.  
Naissance de sa fille Nerea.  
Gagne le prix Toribio Alzaga pour sa pièce *Mugaldeko herrian eginikako tobera* (Le charivari qui fut donné dans le village frontalier) qui fut publiée dans *Egan* la même année.  
Traduit, entre autres, certains des poèmes de Blas de Otero et de Gabriel Celaya, ses amis. Toujours dans *Egan*, publie le conte *Gure eguneroko beharra* (Notre besoin quotidien).
- 1962: Prix Loramendi pour *Harri eta Herri* (Pierre et Peuple).  
Naissance de sa deuxième fille Guria.  
Présente la pièce de théâtre: *Etxe aberatseko seme galdua eta Mari Madalenaren seme santua* (Le fils déchu de la maison riche et le saint fils de Marie Madeleine) au prix Toribio Alzaga, mais il n'obtient pas de prix. La pièce sera publiée l'année suivante dans *Egan*.  
Publie dans *Egan* le conte *Jainkoa jaio da Otxarkoagan* (Dieu est né à Otxarkoaga).
- 1963: Prix Orixe (Nicolas Ormaetxea) pour le recueil *Harri eta Herri* (Pierre et Peuple) qui sera publié l'année suivante.  
Présente la pièce *...Eta gure beriotzeko orduan* (...Et à l'heure de notre mort.) au prix Toribio Alzaga sans obtenir de prix. L'oeuvre sera publiée en 1964.



Il présente aussi une autre oeuvre: *Oilarganeko etxola batean* (Dans une cabane d'Oilargane) avec le même insuccès qu'auparavant. Il remaniera par la suite cette oeuvre qui deviendra *Mundu munduan* (Au coeur du monde) qui n'est plus une pièce de théâtre mais qui n'est pas non plus un roman dans le sens classique du terme.

Traduit *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán (publié en 1986).

1964: Naissance de sa troisième fille Andere Bihotz dont le parrain est Blas de Otero.

Ecrit la pièce *Beste mundukoak eta zoro bat* (Ceux de l'autre monde avec un fou) qui sera publiée en 1969 dans *Euskal Elerti* 69 (Ed. Lur. Donostia).

1965: Aresti entre chez Evers, entreprise anglaise sise à Bilbao, mais n'y restera pas longtemps.

Publie *Mundu munduan* dans *Egan*.

Ecrit la pièce *Justicia txistulari* (La justice joueuse de flûte) qui sera publiée en 1967 dans *Egan*.

1966: Après trois mois de chômage, il trouve un poste de cadre administratif dans une entreprise d'Eibar.

Il reçoit le Prix Lizardi pour son deuxième livre de poèmes *Euskal Harria* (La Pierre basque) illustré par son ami le peintre Agustín Ibarrola (cette version, passée entre les mains de la censure, n'a, en fait, que peu de choses à voir avec la version originale de *Euskal Harria* qui sera publiée, pour la première fois, en 1986).

Il fait la connaissance du poète catalan S. Espriu.

Il change à nouveau de travail et revient à Bilbao en tant que chef du personnel de l'entreprise Arania. Par la suite, il demande à changer de poste et devient comptable dans cette même entreprise.

1967: Publie *Justizia txistulari*.

1968: *Harri eta Herri* obtient le Premio nacional de Literatura J. M. de Iparraguirre.

Aresti écrit une petite anthologie de ses poèmes, *Antolojia laburra* (Brève anthologie), qui sera publiée à titre posthume par J. San Martin dans *Egan* en 1982. Réunion d'Arantzazu où l'Académie Basque fait quelques propositions sur l'unification de l'orthographe basque notamment.

Aresti traduit en basque les fables de Tomas Meabe (1880-1915).

1969: Il traduit en basque et en espagnol (en collaboration avec Carlos Martines) *Le Catéchisme du Laboureur* du galicien Marcos da Portela.

Il participe à la création de la maison d'édition Lur qui éditera des ouvrages jusqu'en 1973. Traduit les huit premiers chapitres du *Don Quichotte* de Cervantes. Cette traduction ne sera publiée qu'en 1986.

1970: Naissance de la quatrième fille de G. Aresti, Neskato Illun, mais le bébé mourra peu après sa naissance.

Décès du père de G. Aresti.

Il publie son dernier article dans l'hebdomadaire *Zeruko Argia*. Les éditions Lur publient une partie de *Euskal protestantismoa zer den* (Qu'est ce que le protestantisme basque) de Leizarraga (XVIème siècle). Aresti s'est chargé de préparer cette édition.

- Il publie, en collaboration avec d'autres écrivains et sous la responsabilité de Luis Michelena, *Batasunaren kutxa* (Coffret de l'Unification) ou sont exposées les idées sur l'unification de l'orthographe et du verbe basques, et où il établit les bases d'un petit dictionnaire basque unifié.
- 1971: Il termine la trilogie *Harria* (la Pierre), avec la publication de *Harrizko Herri hau* (Ce peuple de pierre), son troisième livre de poèmes, pour lequel il doit, à nouveau, se confronter à la censure.  
Traduit *Les quatre prisons* de Nazim Hikmet. Publie et adapte la Farce *Kaniko eta Beltxitina*, de Jacques Oihenart, jouée pour la première fois en 1848.
- Entre 1971 et 1973: Il étudie et publie ses travaux sur le lexique et les formes verbales des grands classiques basques Axular (XVII<sup>ème</sup> siècle) et Leizarraga (XVI<sup>ème</sup> siècle) dans la revue navarraise *Fontes Linguae Vasconum* (n<sup>o</sup> 8 et n<sup>o</sup> 13).
- 1973: Paraît *Arestiar Hiztegi tipia (A, B, C, D)* (Petit Dictionnaire arestien, lettres ABCD), premier pas dans l'élaboration du premier dictionnaire (et non lexique) en langue basque, qui restera à jamais inachevé.  
Attaques virulentes de certains secteurs qui ne lui pardonnent pas ses positions politiques (proches du Parti Communiste). On le traite d' "espagnoliste". Aresti souffre beaucoup de cette incompréhension.  
Il traduit en basque *Quatre Quatuors* de T. S. Eliot (publication posthume en 1983) et quelques extraits du *Décameron* de Boccace (publication posthume en 1979). Il abandonne son travail pour raisons de santé.
- 1974: Il se repose, au bord de la mer, dans le petit village de Ea où il passe l'été.  
Publication de *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca en version quadrilingue (galicien, castillan, catalan et basque); Aresti en a assuré la traduction basque.  
La même année sont à nouveau publiés les dessins de Castelao (première publication en 1931) rassemblés dans l'ouvrage intitulé *Nós* avec le bref prologue de l'auteur et les légendes en galicien des dessins, traduits en castillan, catalan et basque. Aresti s'est chargé de la traduction en basque. Il faut noter que cette nouvelle version est précédée par une présentation en espagnol de Xesus Alonso Montero.
- 1975: Dans un article, Aresti exprime sa conception de la langue basque unifiée: «La finalité de l'euskara batua (langue basque unifiée) est d'essayer de doter l'euskara d'une certaine maturité, à des fins didactiques, administratives et littéraires. Cependant, actuellement, cette tentative ne s'est malheureusement pas basée sur Leizarraga. Une autre voie a été proposée qui, bien que plus inapte du point de vue technique, est sociologiquement plus efficace». (*Triunfo*, 1975).  
Paraît *Pranto matriarcal* de Valentín Paz-Andrade. Poèmes Galiciens traduits en castillan, portugais, catalan et basque (partie basque traduite par Aresti).
- 27 mai 1975: G. Aresti subit une grave opération.
- 5 juin 1975: Il meurt à l'hôpital de Basurto (Bilbao) à l'âge de 41 ans, victime d'un cancer.
- Note: Seules ont été signalées dans ces pages les oeuvres ou traductions de G. Aresti qui ont été datées avec précision.

## PREMIERE PARTIE. STRUCTURE MORPHO-SEMANTIQUE

Le 13 Septembre 1959, G. Aresti reçut à l'âge de 26 ans le prix Loramendi pour son recueil poétique *Maldan behera-Miren eta Joaneren historiaren bukaera* (Descente-Fin de l'histoire de Miren et de Joane). Le jury était composé de J. M. Lojendio, A. Arrue, A. Irigaray et L. Michelena. Pour le jeune poète de Bilbao, ce prix fut le signe de la consécration. Quelques semaines plus tard, Apat-Etxabarne résuma l'événement en ces termes:

Loramendi izengoitiarekin olerki hunkigarriak idatzi zituen kapusaidun pralle zenari gorazarre bat egin zitzaion Bedoña bere herrixkan. Euskal idazlarien artean txapelketa bat eratu izan zen, itzneurtuz eta lazoan; 60 lan baino geiago agertu ziren. Poesian leeneko saria G. Arestik irabazi zuen bere Maldan behera olerkiarengatik; bigarrena A. Gandiaga-ri Lelo xamurrak delakoarengatik, eta beste bi, A. Iraizoz Erromakoari eta Bordari-Artola jaunari. (...) Bedoñian izan zen sari oken banatzea, jende oste andi baten aurrean. Gero poetaren oroitzapenez bete sortetxean arri bat azaldu zen. Ondotik aurren arteko sariak banatu ziren. Olerkiak irakurri, eta Basarri eta Lizaso bersolariak aritu ziran; azkenik denek ao batez Gernikako kantatu zuten (*Egan* 1959: 181). (Un hommage fut rendu, dans son village de Bedoña, au frère capucin qui écrivit des poèmes émouvants sous le pseudonyme de Loramendi. Un concours littéraire en vers et en prose fut organisé parmi les écrivains basques; plus de soixante créations y furent présentées. En poésie, le premier prix fut remporté par G. Aresti avec *Maldan behera* (Descente); le deuxième fut décerné à B. Gandiaga pour *Lelo xamurrak* (Ritournelles tendres) et deux autres prix furent accordés à A. Iraizoz de Rome et à Monsieur Bordari-Artola. (...) Ces prix furent remis à Bedoña devant une nombreuse assistance. Ensuite, une plaque commémorative fut inaugurée en son honneur dans la maison natale du poète. Puis on procéda à la remise des prix aux enfants ayant concouru. Après lecture des poèmes, les bertsularis Basarri et Lizaso, improvisèrent; pour terminer, tous en chœur entonnèrent le Gernikako).

Cette journée ne devait cependant pas être sans nuages pour Aresti qui eut à cette occasion une altercation verbale violente, avec précisément, l'un des primés, Bordari.<sup>1</sup>

Arrosa guztiek beren arantzeak eduki behar, eta egun zoragarri haretan ere nire arantzexua geratu zitzaidan bihotzean josita, bada Bordari jauna nirekin hasarratu geratu zitzaidan biziro, eztaikit oraindik segurutik zergatik (Aresti 1986: X, 140). (Toutes les roses se doivent d'avoir leurs épines, et même en ce jour merveilleux, une petite épine resta enfoncée dans mon coeur, en effet, Monsieur Bordari se fâcha vivement contre moi, sans que je sache encore aujourd'hui exactement pourquoi).

A. Zelaieta se souvient que G. Aresti resta vivement reconnaissant envers les hommes qui firent partie du jury et plus particulièrement, envers A. Arrue<sup>2</sup> qui fut

(1) "Bordari" (Fernando Artola Sagarzazu), (1910-). né à Hondarribia (Guipuzcoa), a publié plusieurs poèmes, une pièce de théâtre et collaboré dans diverses revues et hebdomadaires.

(2) A. Arrue, (1903-): né à Asteasu (Guipuzcoa), membre de l'Académie de la Langue Basque, fut co-directeur

également membre des jury qui distinguèrent deux oeuvres ultérieures de G. Aresti, *Mugaldeko herrian eginikako tobera* (Aresti 1986: VII, 7), et *Harri eta Herri* (Ibid.: II), A. Arrue auquel Aresti a consacré les vers suivants dans *Harri eta Herri*:

Antonio Arrue nire jauna  
eta adiskideari  
niregan fedatu eta sinetsi  
egin duelako beti (cf. Zelaieta 1976: 43).

(A Antonio Arrue mon maître/et ami/parce qu'il a toujours/eu foi et a cru en moi)

Cependant le poète ne se montrait pas satisfait de son poème; quelques fragments de sa correspondance semblent même indiquer qu'il comptait en modifier le plan ou du moins lui ajouter une suite. Par exemple, une lettre datée du 28 Avril et adressée à A. Kaiero, nous indique qu'Aresti bute sur le personnage de Miren:

En estos momentos estoy llevando a cabo la segunda parte de *Maldan bebera*; como te expliqué, es el mismo asunto, incluso la misma poesía, pero tomado desde otra perspectiva, desde otro ángulo, pues el narrante, el poematizador que llamaría yo es la muchacha, "eta baratzainak, izena dauka Miren" (Aresti 1986: X, 137).

Les vers que cite Aresti sont tirés de la sixième strophe de *Lore-mendia* (chant VIII de la version publiée dans *Euskera* en 1960) où nous est contée la première rencontre et le début de l'amour entre Joane et Miren:

Baratz honetan atzo nintzen etorri  
kolore guztiak, beilegi, more, gorri,  
lilietan zaizkizu agertzen hemendik.  
*Eta baratzainak izena dauka Miren.* (souligné par nous-même)

(Je vins hier en ce jardin/toutes les couleurs, l'ocre, le violet, le rouge/vous apparaissent ici dans les fleurs. /Et la gardienne du jardin a pour nom Miren).

Il semble qu'Aresti n'ait pas réussi à donner une forme adéquate à son projet puisque le 30 Novembre 1959, soit plus de deux mois après qu'il ait reçu le prix Loramendi, il ne s'estime toujours pas satisfait. Voici ce qu'il écrit à A. Kaiero:

Tengo medio abandonado el *Coplario de Miren*, que es lo único que me falta para terminar mi poema. Quizá no conozcas la trayectoria de éste. Ya sabes cómo escribí el *Maldan Bebera* para presentarme al Loramendi. El *Maldan Bebera* no es en sí un poema completo, es fraccionario. Por ello escribí después el *Azkenengo besarkada*, que muy bien pudiera llamarse *Maldan Gora*, aunque en un principio lo bauticé *Miren eta Joane*. Con ambos quedaba bastante bien explicada la visión de Joane. Pero faltaba Miren. El amor no puede ser egoísta; en todo juicio hay que escuchar a las dos partes. Por ello decidí explicar la participación de Miren en el asunto, y concebí el *Coplario, Mirenen Koplatagia* que irá en medio de los dos (Aresti 1986: X, 140).

Ces lignes montrent bien que le *Maldan bebera* présenté au concours Loramendi, n'est pas dans l'esprit de l'auteur une oeuvre achevée. Dans la version parue dans

de la revue *Egan* avec A. Irigaray et L. Michelena; réputé pour ses talents d'orateur, plusieurs de ses conférences furent publiées dans diverses revues et hebdomadaires.

*Euskera* en 1960 et qu'il faudrait comparer à la version originale (celle présentée au prix Loramendi), *Mirenen Koplategia* ne figure pas, soit que le poète ait modifié et remplacé les couplets ailleurs dans l'oeuvre, soit qu'il ait décidé de les utiliser par la suite dans d'autres créations, ainsi qu'il en avait l'habitude. Mais qu'est devenu le manuscrit? Existe-il encore quelque part à-t-il été détruit?

Une lettre ultérieure adressée au linguiste et bascologue tchèque N. Tauer confirme en tout cas l'existence de ce poème:

(...) hasi nintzen poema luze bat idazten, "Joane et Miren" izenekoa. "Maldan behera" poema horretako lehendabiziko partea. Hirugarrena badaukat amaiturik, "Azkenengo besarkada", eta bigarrena garai honetan egiten ari naiz: Mirenen Koplategia. Hiru zatiak luzeera berdinekoak dira, 677 puntu bakoitzak. Amorio baten historia da, hobeki esanik, amorioaren historia eta arrazoia. Lehendabiziko partean mutilaren sentimentuak adierazten dira, Miren ezagutu eta hil arte. Hirugarrenean hil eta amorioa bete arte. Bigarrenean neskatalaren sentimentuak adierazten dira. Akabatzen dudanean liburu batean argitaratuko dut, norbaitek laguntasuna eskeintzen badit hala egiten (ibid. 140-141).

(Je commençai par écrire un long poème intitulé *Joane et Miren*. La deuxième partie de *Maldan behera*. La troisième est achevée, *Azkenengo besarkada* (La dernière étreinte) et je suis en train de terminer la deuxième partie en ce moment: *Mirenen koplategia* (Le recueil de couplets de Miren). Les trois parties sont identiques en longueur, 677 points chacune. Il s'agit d'une histoire d'amour, ou, dit d'une autre façon, l'histoire de l'amour et la raison. Dans la première partie, on exprime les sentiments du jeune homme, depuis sa rencontre avec Miren jusqu'à sa mort. Dans la troisième, depuis sa mort jusqu'à l'accomplissement de l'amour. Dans la deuxième, on exprime les sentiments de la jeune fille. Lorsque je l'aurai terminé, je le publierai sous forme de volume si quelqu'un m'en offre la possibilité).

A cette époque Aresti conçoit par conséquent *Maldan behera* comme une trilogie:

- 1/ *Joane eta Miren*
- 2/ *Mirenen Koplategia*
- 3/ *Azkenengo besarkada*

Dans sa version définitive, *Maldan behera* nous est présenté comme un ensemble de vingt et un chants dont un seul porte un titre identique à la troisième partie: le chant D20. Tous ces faits montrent bien qu'Aresti remettait vingt fois sur le métier son ouvrage et que la version parue dans *Euskera* ne peut être le fruit que d'un travail long et minutieux.

Même si *Maldan behera* n'eut pas, c'est le moins que l'on puisse dire, un succès foudroyant, quelques fins lettrés eurent vite conscience d'avoir affaire là à une oeuvre de qualité. Voici ce que nous en dit L. Michelena:

Hago mías las palabras de Ibon Sarasola en su prólogo a Gabriel Aresti, *Obra Guztiak I, Poemak I*, Donostia (Kriselu), 1976, que cito siempre por la versión castellana. Dice así, refiriéndose a *Maldan behera*, premiado en 1959 y publicado en *Euskera* al año siguiente: en nuestra opinión, esta obra constituye la cumbre de la producción poética de Aresti, al menos en lo que respecta a los valores puramente literarios. Nos ha parecido imprescindible para nuestro objetivo de ofrecer una visión no deformada de su obra esforzarnos en dar a conocer las cualidades literarias y el sentido de este poema

difícil pero admirable, eclipsado y oscurecido posteriormente por la fama de *Harri eta Herri*. También estoy de acuerdo con su opinión en otro punto, bastante ajeno al que aquí quiero tocar: En el aspecto lingüístico, en esta obra toma cuerpo, como en una profecía, la síntesis que diez años después propondría la Academia de la Lengua Vasca como modelo del vascuence escrito, el cual descansa en un equilibrio entre la lengua viva actual y la tradición clásica de nuestra literatura (1978: 407).

Luis Michelena ajoute pour sa part que:

Por la razón que sea —ya no la recuerdo con exactitud— había leído ya este poema de más de 1. 900 versos, cuando aún no llevaba firma o, en otras palabras, antes de que fuera premiado: desde entonces, por alguna oscura afinidad, ha sido uno de mis favoritos en la literatura vasca. Y eso a pesar de que mi lectura ha sido siempre somera y aún superficial, porque siempre me he movido a nivel de palabras, de imágenes y de asociaciones primarias. Por lo que hace al lenguaje, no creo que su riqueza, su variedad o su propiedad hayan alcanzado nada comparable en toda la obra de Aresti y muy poco en la obra poética de cualquier otro autor vasco: él nos ha enseñado, antes que nadie, la calidad de lengua que se puede conseguir con una medida dosificación de elementos de origen muy diverso, o nos lo ha reenseñado, porque acaso ya lo habíamos sabido alguna vez (ibid. 407).

*Maldan bebera* forme une longue fresque subdivisée en vingt et un chants lesquels rassemblent deux cents vingt deux strophes et une totalité de mille neuf cents seize vers.<sup>3</sup> Ainsi que nous le verrons par la suite, deux grands mouvements fondamentaux semblent animer l'ensemble de cette oeuvre dont la rigoureuse structure formelle s'avérera fondamentale lors de l'analyse sémantique.

Si *Maldan bebera* demeure à ce jour méconnu, cela est dû en partie à la carence d'éditions dignes de foi. Jusqu'en 1986, en effet, date à laquelle la plupart des oeuvres d'Aresti furent rassemblées et publiées,<sup>4</sup> seuls étaient à la disposition des lecteurs, le numéro V de la revue *Euskera* de 1960, l'ouvrage en deux tomes, très discuté, publié en 1976 et intitulé *Obra guztiak/Obras Completas* que J. Azurmendi (1985: 8) baptisa ironiquement *Obras Descompuestas* et l'ouvrage encore plus discuté de J. Atienza publié en 1979 sous le titre *G. Aresti: Maldan bebera/ Harri eta Herri. Edición bilingüe*.

L. Michelena, après avoir insisté sur la clarté, la limpidité de la langue utilisée par Aresti dans *Maldan bebera*, avoue ne pas saisir quelle est la trame de l'oeuvre:

Aun después del ensayo de Sarasola, no veo qué está por qué o, en otras palabras, cuál es el sentido que da consistencia y raíz profunda a los nítidos pero lineales diseños superficiales (1978: 408).

Cela va bien dans le sens de ce qu' Aresti lui-même semblait signifier en parlant d'oeuvre fragmentaire, mais ne l'oublions pas, *Maldan bebera* fut souvent remanié et sa rigoureuse structure formelle nous permet de penser qu'Aresti en affinant l'outil, n'a pas dû pour autant perdre de vue ou négliger une certaine ligne sémantique. Le

(3) I. Sarasola donne le chiffre erroné de 1904 vers. Cf. p. 53 in *Obra Guztiak*.

(4) Dans la dernière édition de *Maldan bebera*, c'est à dire, celle parue dans *Gabriel Arestiven Literatur Lanak* 1, quatre strophes de Hariztia, ont été inversées.

fait que cette ligne puisse paraître souvent brisée par des rythmes syncopés n'empêche pas une structure souterraine de prendre forme. C'est très certainement à cause d'une intuition de ce type que L. Michelena se sent obligé d'ajouter ceci aux lignes précédemment citées:

No ocurre esto, además, porque falten claves e indicios, que más bien sobran. Sin duda es que el poema tiene tantas capas, sobreponiéndose y entreverándose, que el mensaje a duras penas podrá ser recuperado en su plenitud. Hay aquí acaso el mismo intento de síntesis que Aresti persiguió y consiguió en el lenguaje. Sólo que la lengua es, en buena medida objeto sensible y los mismos significados, más evasivos, tampoco están fuera de nuestro control. Por eso, no bastará seguramente con estudiar los aspectos más formales del poema, sino que habrá que tomar también en consideración, por ejemplo, los *mots clés* y sus constelaciones, que son muy característicos. Así por poner una muestra, por más que el mundo sensible esté bien representado, hay también una presencia reiterada, casi obsesiva, de lo moral. De lo moral y de lo religioso: Aresti recuerda a menudo a Buñuel, aunque el tratamiento que aquél reserva a los motivos religiosos tiene poco de paródico (ibid.).

Nous allons pour notre part parier qu'il y a effectivement une trame souterraine fondamentale qui confère son dynamisme à l'ensemble de l'oeuvre. Ceci dit, nous ne prétendons pas *faire toute la lumière* sur *Maldan behera*, mais simplement éclairer quelques jalons qui mettront encore plus en évidence les zones d'ombre que nous n'aurons pas réussi à dissiper et c'est tant mieux car aucun travail de dissection littéraire (mais c'est de vivisection qu'il faudrait parler en ce cas) n'aura jamais suffi à enlever à une oeuvre son autonomie et au lecteur l'impression d'avoir compris autre chose et plus et mieux que le critique...

Notre analyse débutera par une étude morphologique de *Maldan behera* qui nous permettra de dégager avec plus de netteté la structure sémantique essentielle. Pour cette étude morphologique, nous nous appuierons sur les observations faites en 1976 par I. Sarasola dans son prologue à *Obra Guztiak/Obras Completas*, observations que nous compléterons et remettrons en question à chaque fois que nous l'estimerons nécessaire. Dans la partie consacrée à l'approche sémantique proprement dite, nous rappellerons, tout d'abord les diverses conclusions auxquelles sont arrivés I. Sarasola et à sa suite J. Atienza; ensuite, avec J. Azurmendi, nous ouvrirons le chapitre délicat des traductions de *Maldan behera*, puis nous nous pencherons assez longuement sur *Zuzenbide debekatua (Miren eta Joaneren historiaren basiera)* à cause du lien évident qui l'unit à *Maldan behera*; nous aurons, à cette occasion, l'opportunité d'apporter des informations nouvelles et de remettre en question certaines idées préconçues. Ces observations une fois faites, nous tenterons de décoder la signification des titres des vingt et un chants de *Maldan behera* et d'analyser la symbolique de quelques nombres clés. Nous consacrerons enfin la deuxième partie dans son entier à l'étude de la dynamique interne de *Maldan behera*.

## Premier Chapitre. Structure Morphologique

Pour I. Sarasola, *Maldan behera* comprend une première partie formée par les onze premiers chants, une deuxième partie formée par les neuf chants suivants et un épilogue. Cela nous donne le schéma suivant

## Première partie:

- I- *Untergang* (A1)
- II- *Hariztia* (La chênaie) (B2)
- III- *Sendan eginiko gogoeta eroak* (Folles pensées m'étant venues sur le sentier) (C3)
- IV- *Lizardia* (La frênaie) (B4)
- V- *Estratan eginiko gogoeta eroak* (Folles pensées m'étant venues en chemin) (C5)
- VI- *Iratze-ederra* (La belle fougère)<sup>5</sup> (B6)
- VII- *Galtzadan eginiko gogoeta eroak* (Folles pensées m'étant venues sur la chaussée) (C7)
- VIII- *Lore-mendia* (Le Mont fleuri) (B8)
- IX- *Kaminoan eginiko gogoeta eroak* (Folles pensées m'étant venues sur la route<sup>6</sup>) (C9)
- X- *Herri-bitartea* (L'entre village) (B10)
- XI- *Requiem* (A11)

## Deuxième partie:

- XII- *Deskantsuaren bitartez* (Par le repos) (D12)
- XIII- *Partiera* (Le départ) (E13)
- XIV- *Arbuioaren bitartez* (Par le mépris) (D14)
- XV- *Judizioa* (Le jugement) (E15)
- XVI- *Adorazioaren bitartez* (Par l'adoration) (D16)
- XVII- *Mendekantza* (La vengeance) (E17)
- XVIII- *Griñaren bitartez* (Par la passion) (D18)
- XIX- *Azkenengo besarkada* (La dernière étreinte) (E19)
- XX- *Ditxaren bitartez* (Par la félicité) (D20)

## Epilogue:

- XXI- *Malda goran eginiko gogoeta eroak*  
(Folles pensées m'étant venues sur le sommet de la montée) (F21)

## 1.1. Structure A:

I. Sarasola remarque que le premier chant *Untergang* et le onzième, *Requiem*, ont la même structure: ils sont en effet formés par quatre strophes dont la première est un quatrain et les trois restantes des huitains, les deux derniers vers de la première strophe se répétant dans les deux suivantes. La structure utilisée est connue dans la poésie basque, "nos encontramos, nous dit-il, ante versos formados en la más fiel tradición del zortziko mayor" (Sarasola 1976: I, 53).

(5) *Iratze* peut signifier "fougère" ou "fougère". Cf. *Dictionnaire Basque-Français* du Père Lhande, p. 534.

(6) Aresti traduit aussi *kaminoa* par "camino".



La présentation employée par Aresti est la suivante: 10-/8A/10-/8A/10-/8A/10-/8A/10-/8A/10-/8A.

Si nous nous en tenons à la théorie de M. Lekuona, reprise et complétée par J. M. Lekuona, nous nous trouverions ici en présence d'un "Lauko nagusi" et d'un "Zortziko nagusi".<sup>7</sup> Aresti, cependant, n'a pas toujours respecté cette présentation et il lui est arrivé comme dans *Errondan ibiltzeko koplak* (Couplets pour faire des rondes),<sup>8</sup> d'utiliser deux formes distinctes pour cette même structure poétique:

Bularrak moztu zizkaten eta  
Euskalerriak diotsa  
Solomo luze dultzerik gabe  
Eman zaidazu bihotza. (H. eta H.)

Bularrak moztu zizkaten eta Euskalerriak diotsa  
Solomo luze dultzerik gabe eman zaidazu bihotza. (A. L.)

Aresti modifia le poème pour rester au plus près de la tradition populaire qui voulait que le poète conçût le vers comme se terminant par une rime ou une assonance (cf. Haritschelhar 1969: 457). Il s'aligna, par conséquent, sur la tradition d'outre Pyrénées car, nous dit J. Haritschelhar:

Pour nous-et nous nous en tenons à la présentation traditionnelle du Pays Basque français-chaque vers se terminant par une rime ou une assonance, ce n'est point un zortziko auquel nous avons affaire mais bien à un lauko ou quatrain monorime (1969: 476).

Le même auteur, afin d'expliquer la présentation ne tenant pas compte de la tradition populaire (celle adoptée par Aresti dans *Untergang et Requiem*), affirme que:

c'est là une présentation traditionnelle de la strophe en Pays Basque péninsulaire dans laquelle on peut déceler l'influence indéniable du romance espagnol qui veut que les vers impairs soient libres et que les vers pairs riment ou soient assonancés (ibid.).

La forme adoptée par Aresti dans *Maldan behera* reflète bien cette coutume, prenons pour exemple l'un des zortziko de *Untergang*:

Honera etorri baino leen ongi  
ezautu nuen herria;  
txiki-denporan eduki nuen  
han ene bizitegia. Ama maiteak emaro niri  
ematen zidan ditia:  
*maldan behera doa aguro*  
*nire gorputz biluzia.*

(7) Pour J. M. Lekuona, il s'agit là d'un "Zortziko nagusi" (huitain majeur), alors qu'il dénomme "Lauko nagusi" (quatrain majeur), la strophe présentant la structure suivante: 10-/ 8A/10-/8A (cf. J. M. Lekuona in *Abozko euskal literatura*), qui, pour Haritschelhar et pour les poètes populaires du Pays Basque Nord, est tout simplement une strophe de deux vers de 18 syllabes monorimes, avec hémistiche à la dixième syllabe.

(8) Chant F21 de *Harri eta Herri* auquel G. Aresti donne le titre de "Errondan ibiltzeko koplak" in *Antolojia Laburra* (Brève Anthologie) publiée par J. San Martin in *Egan* 1-6, 1982, p. 35.

Nous ne saurions, cependant, ainsi que nous l'avons dit plus haut, voir là un huitain et la présentation la plus appropriée nous semble être celle du quatrain:

Hónera etorri baino leen ongi ezautu nuen herria  
txiki denpóran eduki nuen han ene bizitegia.

Ama maiteak emaro niri ematen zidan ditia:

MALDAN BEHERA DOA AGURO, NIRE GORPUTZ BILUZIA.

L. Michelena, quant à lui, se rangeant du côté de M. Lekuona, insiste sur les subdivisions du rythme 10/8, qu'il retrouve dans ce premier chant de *Maldan behera*.

La versificación del primer poema es del tipo más tradicional, cuyo movimiento es para muchos de nosotros como una segunda naturaleza. Se trata simplemente del zorcico mayor, 10-8, 10-8, con rimas finales:

Egun honetan nire gogoak  
utzi nai baitu mendia

*Maldan behera doa aguro*  
*nire gorputz biluzia.*

Más exactamente, sigue el esquema según el cual dentro de esa medida inalterable, se admite una partición normal, pero no sin excepciones, por la cual 10-8, 10-8 = 5/5//5/3//5/5//5/3. (...) Esta subdivisión, insisto, no es inexorable. El corte puede caer en medio de palabra (*bizitegia*), analizándola como si dijéramos en sus morfemas componentes. O la cesura puede estar situada de manera irregular como en *begartina kantaria*, frente a *orduan nintzen garbia* (5/3), ambos en 6º verso. Señalo, por si acaso, que para Aresti, muy rigorista en métrica (y en gramática) *nai* y *leen* son licencias (de las pocas que se permitía) que indican la pronunciación monosilábica de *nabi* y *leben* (1978: 409-410).

Pour en revenir à la structure morphologique de *Maldan behera*, il est indéniable que l'identité formelle entre *Untergang* (A1) et *Requiem* (A11) signifie qu'il y a un lien sémantique évident; si nous comparons, par exemple, les deux derniers vers des deux premières strophes, qui sont répétés de façon incantatoire à la fin des trois strophes suivantes, nous pouvons effectivement en tirer des conclusions intéressantes. Bien que l'interprétation de l'oeuvre ne soit pas maintenant tout à fait notre propos, il nous semble important, tout de même, de souligner le parallélisme anti-thétique de ces deux vers:

A1

MALDAN BEHERA DOA AGURO  
NIRE GORPUTZ BILUZIA  
(Mon corps nu  
dévale rapidement la pente)

A11

LURPEAN DATZA EHORTZIRIKAN  
NIRE GORPUTZ USTELDUA  
(Mon corps putride  
gît sous terre)

Au syntagme nominal *Maldan behera*, l'idée de descente étant expressément soulignée en basque par la présence indispensable de l'adlatif *-ra*, est opposé *Lurpean* (sous terre) dont l'inessif *-an*, est là pour illustrer l'idée d'état statique; la fonction des verbes non auxiliés *doa* (va) à valeur dynamique et *datza* (gît) à valeur statique sera, bien entendu, fondamentale, puisqu'ils matérialiseront la métamorphose qui

s'est réalisée. L'adverbe *aguro* (rapidement), qui clôt le premier vers et le participe *ehortzirikan* (enterré) qui clôt le second, accentuent encore l'idée d'accélération dynamique pour l'un et l'image de l'enfouissement pour l'autre; les deux derniers vers commencent tous deux par *nire gorputza*, le corps étant à la fois l'élément de liaison entre l'état évoqué en A1 et A11 et le lieu où s'opère la transformation, tandis que les chutes finales brutales formées par les participes *biluzia* (nu) (A1) et *usteldua* (putride) (A11), parachèvent l'idée de séparation absolue existant entre deux mondes qui, bien que contraires, sont cependant indissociablement liés car au delà de l'opposition dynamique/statique, nous avons aussi celle de vie/mort, du dehors/dedans, du clair/obscur, du début et de la fin, etc.

### 1.2. Structure B:

Les chants pairs B2, B4, B6, B8 et B10, présentent tous la même structure, ils sont composés de vingt trois strophes<sup>9</sup> subdivisées elles mêmes en trois catégories:

1/ Treize sizains composés sur le système syllabique suivant: 13A/13A/13B/13C/13C/13B. Le vers de treize syllabes utilisé par Aresti se présente avec hémistiche 6+7 ou 7+6. Il s'agit là d'un type de vers courant dans la poésie populaire basque et qu'Aresti accomode, ainsi qu'il le fait souvent, à sa façon; il semble que le rythme utilisé ici par le poète soit le suivant: 6+7/6+7/7+6/6+7/6+7/7+6.

Selon ses besoins Aresti pratique ou non l'élision. Si nous prenons pour exemple le chant *Lore mendia* (B8), nous trouvons une élision dans le dernier vers de la septième strophe parce que le poète a besoin du rythme 7+6:

legortu: Urte beteko arnegazioa...  
1 2 3 4 5 6 7+1 2 3 4 5 6

ainsi, la voyelle finale de *legortu* et l'initiale de *urte*, se fondent en une seule, Aresti semblant dans ce cas appliquer le conseil d'Oihenart qui préconisait déjà au mois de Mai 1665:

(...) ils (les poètes basques) doivent toutefois s'assujétir aux élisions et aux synaèreses lorsqu'il se rencontre un mot finy en voyelle et suivi d'un autre qui commence par voyelle, et non pas les négliger ou tenir pour chose indifférente comme ont fait les rimeurs latins contre l'usage des anciens poètes latins Virgile, Catulle, Ovide ou autres, car, outre qu'en ce faisant ils éviteront le baaillement qui est causé par cette rencontre de deux voyelles, cela servira aussi à l'accourcissement des mots, la prolixité desquels, en notre langue, n'est pas peu incommode à la poésie (*Gure Herria* 1967: 22).

De la même manière que précédemment, Aresti applique l'élision, cette fois entre deux voyelles différentes, dans le dernier vers de la première strophe:

nire arima eztago mirari baten zain  
1 2 3 4 5 6 7 + 1 2 3 4 5 6

Il ne l'applique cependant pas d'une manière systématique. En effet, lorsque le décompte des syllabes l'exige, il peut fort bien passer outre le conseil de son illustre

(9) Et non de 24 comme l'affirment I. Sarasola et à sa suite J. Aciénza.

prédécesseur et, suivant en cela la tradition des poètes populaires, ne plus appliquer l'élision lorsqu'elle ne lui semble pas nécessaire. L'exemple cité illustre d'ailleurs parfaitement notre propos puisque dans le premier hémistiche nous avons à la fois une élision (entre *nire* et *arima*) et une diérèse (entre *arima* et *eztago*). On pourrait aussi intervertir les deux cas et voir une diérèse là où l'on voit une élision... Il nous semble cependant que nous pratiquerions plus volontiers la diérèse entre *arima* et *eztago* à cause de l'importance du nominatif singulier *-a* de *arima* (*arima* + *a*). Quoi qu'il en soit, cela démontre, une fois de plus la grande liberté dont peut s'arroger le poète.

Un autre exemple tiré du premier vers de la sixième strophe du même poème montre qu'Aresti n'hésite pas à bailler comme le déplorait Oihenart :

Baratz honetara atzo nintzen etorri  
1 2 3 4 5 6+1 2 3 4 5 6 7

Afin que nous arrivions au décompte de treize syllabes, il est nécessaire que le *a* terminal de *honetara* et le *a* initial de *atzo* soient bien distingués d'autant que la césure se situe après la sixième syllabe, soit après *honetara*.

Aucune règle définie encore sur l'utilisation de la synérèse (ou sinalefa) "chose extrêmement courante dans la poésie espagnole qui, si elle n'a pas toujours été employée pendant le Moyen Age, est devenue depuis le xvii<sup>e</sup>, une règle générale" (Haritschelhar 1969: 423).

Si Oihenart se fait un devoir d'appliquer synérèse et élision, le poète populaire, lui, se réserve tous les droits, guidé en cela par le désir de faire un vers qui "s'adapte à la mélodie sur laquelle il compose" (ibid. 424).

Quelques exemples nous permettront de noter qu'Aresti lui aussi prend parfois de grandes libertés et ce, en toute connaissance de cause. Aresti, en effet, contrairement à nos poètes populaires, connaissait parfaitement la versification espagnole, les nombreuses traductions qu'il fit sont là pour prouver l'intérêt qu'il portait à toute forme de poésie.

Aresti est devenu poète populaire; il a fait, pourrions-nous dire, le mouvement inverse d'Oihenart qui a voulu, lui, s'en démarquer. En somme, il est une synthèse vivante du poète basque contemporain, intégrant à la fois la tradition populaire, même dans ce qu'elle peut avoir parfois de contestable (licences poétiques trop nombreuses), la tradition des poètes lettrés comme Oihenart, l'usage du vers libre et l'ouverture aux divers courants de la poésie occidentale.

Ainsi, lorsque la voyelle finale d'un mot et la voyelle initiale du mot suivant seront en contact, le poète pourra, selon ses besoins, y voir une diérèse classique ou au contraire une synérèse... Dans le cas suivant, tiré du troisième vers de la cinquième strophe,

ezlezaten eduki orbantxo batere  
1 2 3 4 5 6 7+1 2 3 4 5 6

le poète n'a pas placé une synérèse entre la voyelle finale *i* de *eduki* et la voyelle initiale *o* de *orbantxo* afin d'obtenir un vers de treize syllabes au rythme 7/6 avec césure après *eduki*. Par contre, dans le chant *Iratze ederra* (B6), il y a synérèse dans le

premier vers de la deuxième strophe, entre la voyelle terminale *e* de *nire* et la voyelle initiale *o* de *odol* qui forment ainsi une diphtongue en *eo*; la même observation pouvant être faite à propos de la dernière voyelle de *zerura* et de la première de *igon* qui forment une diphtongue en *ai*:

Nire odol beroa zerura igon zenean  
1 2 3 4 5 6+1 2 3 4 5 6 7

L. Michelena trouve qu'une sensation d'étrangeté de *ragtime* se dégage de tous les poèmes de cette structure:

Aresti utiliza aquí la alternancia de dos ritmos diversos, casi opuestos. Al 6/7, 6/7, que tan pocos precedentes, si alguno, tiene en la literatura vasca, intranquilizador por poco familiar, se sigue el habitual y calmante 7/6 del zorcico menor (...). Téngase en cuenta que hay siempre, o casi siempre, un punto, o al menos una puntuación fuerte al final de la primera parte de la estrofa. La segunda, así, separada, le sirve de paralelo y de respuesta (1978: 411).

2/ Ensuite, nous nous trouvons en présence d'un nouveau schéma "tres estrofas de once versos" nous dit I. Sarasola, "los dos primeros de las cuales se repiten en los dos últimos" (1976: 55). La structure syllabique en serait: 7-/6A/5-/5-/3B/4-/5-/5-/3B/7-/6A/. Nous en tenant à la conception de l'unité du vers dans la poésie populaire basque, nous avons pensé que nous étions en présence, non d'une strophe de onze vers, mais bien d'un quatrain hétérométrique: 13A/13B/17B/13A. L'exemple suivant nous permettra de mieux comprendre:

Haritzaren adarrak  
mugituz biziro  
aita nirea  
balitz bezala  
emaro  
behar nuen  
bendizioa  
partitu zidan  
luzaro  
Haritzaren adarrak  
mugituz biziro

Il est évident que les rimes riches en *iro* et *aro* jouent un rôle fondamental dans ce type de strophe qui révèle son unité dans la mise en ligne suivante:

Haritzaren adarrak mugituz biziro  
aita nirea balitz bezala emaro  
behar duen bendizioa partitu zidan luzaro  
Haritzaren adarrak mugituz biziro

La rime est habituellement A. B. B. A.; il nous est cependant arrivé, de rencontrer la rime A. B. A. A. <sup>10</sup> J. Haritschelhar souligne que le quatrain hétérométrique,

(10) Cf. *Maldan behera* in Lizardia (B4): (A) / Gauzok ikusten diren Lizardi doilorra! (B) / Munduan zerbait bada zu zara zaharra! (A) / Nire lepoan jarri zenidan uztarriaren gogorra! (A) / Gauzok ikusten diren lizardi dollorra! (A)

est, non seulement fréquent dans la poésie populaire basque mais qu'il en existe de toute sorte (1969: 485).

3/ Enfin, les poèmes de la série B se terminent par sept sizains à la structure syllabique suivante: 9A/8A/17A/5B/5B/8A. En voici un exemple:

Eta buztinak, egunero  
 galdetzen zidan argiro:  
 Zergatik doa beherantza ibiltaria aguro;  
 guztiz tristerik,  
 bizi gaberik,  
 uzten duzu dena gero.

Dans ce cas, comme dans les précédents, nous pouvons nous demander s'il ne s'agirait pas ici, en fait, d'un tercet monorime, association de deux longs vers de dix sept syllabes, vers courant dans la poésie populaire basque, et d'un vers de dix huit syllabes, ce qui nous donnerait:

Eta buztinak egunero, galdetzen zidan argiro,  
 Zergatik doa beherantza ibiltaria aguro,  
 guztiz tristerik, bizi gaberik, uzten duzu dena gero.

Bien qu'un tercet de ce type soit original, il nous est permis de penser qu'Aresti a, dans ce cas, ainsi qu'il le fera souvent par la suite, pris ses libertés avec la tradition. Au sujet des chants de structure B, I. Sarasola note:

Estamos ante lo más complejo de la estructura de la obra, y parece, al menos desde una perspectiva formal, que estos poemas constituyen la columna vertebral, el eje principal, de la parte primera. En estos poemas se reúne la totalidad de los temas descriptivos y narrativos de esta parte. Por otra parte, los títulos de los poemas *Hariztia*, *Lizardia*, *Iratz ederra*, *Lore-mendia*, *Herri-bitartea*, son una manifestación formal de las estrechas ligazones que existen entre ellos (1976: 57).

### 1.3. Structure C:

Les chants impairs, C3, C5, C7 et C9 ont encore une structure différente. Si nous nous en tenons à la présentation utilisée par Aresti, nous nous trouvons en présence de sept sizains, avec alternance d'octosyllabes et d'heptasyllabes, la rime se situant sur les syllabes impaires: 8/7A/8/7A/8/7A. Nous en référant à ce que nous avons dit précédemment, nous reconnaissons là un tercet formé de vers de quinze syllabes à hémistiche 8/7. J. Haritschelhar est très clair à ce sujet:

C'est celui que J. M. Leizaola appelle Zortziko menor. Il comprend deux hémistiches de 8 syllabes le premier, de 7 syllabes le second. C'est là le mètre de base de la littérature populaire basque avec le vers de 13 syllabes. (...) Contre Leizaola, nous persistons à croire que c'est un vers à césure (8+7). Detchepare l'a beaucoup employé et Oihenart le reconnaissait fort bien lorsqu'il disait: Ce sont tous de Vers de quinze syllabes dont nous ne trouverons point d'exemple parmi les ouvrages des poètes Français, Italiens et Espagnols et parmi les Latins encore moins (1969: 455-456).

Ainsi le sizain suivant:

Gizona atinik lurrean,  
 komunari begira.  
 Satza jateko gogoak  
 molde askotako dira.  
 Gorotzak eta gernuak,  
 eman dute begira.

pourrait se lire de cette façon:

Gizona atinik lurrean, komunari begira.  
 Satza jateko gogoak, molde askotako dira.  
 Gorotzak eta gernuak, eman dute begira.<sup>11</sup>

Il nous semble que cette présentation à l'avantage, non seulement, de faciliter la lecture mais aussi de rendre au vers son unité syntaxique.<sup>12</sup>

La rime est ici en *ira*, nous pourrions imaginer que l'auteur fait preuve de laxisme en utilisant par deux fois le même mot *begira*. En réalité, il n'en est rien car dans le premier cas, il s'agit du syntagme verbal *begira egon* (être en train de regarder), l'auxiliaire *dago* étant sous-entendu, et dans le deuxième, du substantif *begi* (oeil) à l'adlatif. Ce genre de procédé est fort courant dans la poésie populaire et plus particulièrement chez les *bertsularis* notamment lorsque le ton utilisé est, comme dans ce cas, humoristique.

Aresti connaît à l'évidence toutes les tournures de la poésie populaire basque; un autre exemple tiré lui aussi de *Kaminoan eginiko gogoetak* (C9), nous permettra de nous en rendre compte:

Demonioen artean,  
 politena Belial.  
 Begi politik ditugu,  
 galantak aurpegian.  
 Mundua konprenitzeko,  
 ezgara animaliak.

Une présentation différente permet de mettre davantage en relief la présence, non d'une rime, mais bien d'une assonance en *ia*:

Demonioen artean, politena Belial.  
 Begi politik ditugu, galantak aurpegian.  
 Mundua konprenitzeko, ezgara animaliak.

Nous savons que l'assonance a été très utilisée par des poètes comme Etxepare, de même que par de nombreux poètes populaires comme Etxahun. Aresti, lui aussi l'utilise fréquemment.

L'assonance porte le plus souvent, comme ici, sur deux voyelles en contact correspondant à deux syllabes, (il est à noter que "lorsque la syllabe terminale s'achève par une consonne", comme dans l'exemple ci-dessus, seule l'identité de la

(11) "Maldan behera" in *Kaminoan eginiko gogoeta eroak* (C9).

(12) Cf. les observations faites à ce sujet par J. M. Lekuona (1982: 413).

voyelle suffit, la consonne qui suit ne comptant pas (cf. Haritschelhar 1969: 429); elle peut cependant, chez Aresti, porter sur des voyelles séparées par des consonnes:

Zerutik bart erori zen,  
 harri bat borobila.  
 Zeruen urdintasuna,  
 harriz dago egina.  
 Jainkoen usteltasuna,  
 dugu ostrailikia.

Nous reconnaissons effectivement dans *borobila* et dans *egina*, l'assonance en *ia* présente dans *ostrailikia*. Il semble que cette façon de procéder soit peu, voire pas utilisée chez les poètes populaires basques, en effet:

la poésie basque ignore l'assonance très communément employée en espagnol, celle qui se préoccupe de l'identité de deux voyelles même séparées par une consonne. (En espagnol les mots *villa-ria-diga-admira* dégagent une assonance en *i-a* (cf. Haritschelhar 1969: 427).

Rien d'étonnant à ce qu'Aresti, fin connaisseur de la poésie populaire basque, mais fin lettré aussi par ailleurs, s'inspire de la prosodie espagnole. Les chants de ce type forment la dernière variante des chants de la première partie qui débute par *Untergang* (A1) et s'achève par *Requiem* (A11). En les regroupant, nous pouvons ainsi arriver à la structure générale suivante:

A	B	C	B	C	B	C	B	C	B	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

#### 1.4. Structure D:

Pour la deuxième partie, Aresti adoptera le même procédé que celui observé pour la première, c'est à dire que les chants portant un nombre pair n'auront pas la même structure métrique que ceux portant un nombre impair. Cependant, les mètres utilisés seront absolument autres que ceux de la première partie, ceci pour bien nous montrer que nous sommes en présence d'un mouvement différent. I. Sarasola, bien que se désintéressant (inexplicablement) de la sémantique de cette deuxième partie, signale dans son prologue l'unité qui régit l'ensemble des chants pairs et des chants impairs. Il dénomme D le schéma métrique régissant les chants pairs et E celui qui lie les chants impairs. Nous allons, pour plus de commodité, continuer à utiliser la même dénomination, en la faisant suivre du chiffre correspondant à chaque chant.

Pour I. Sarasola, nous sommes ici en présence de trois strophes de treize vers chacuns: "Tres estrofas de trece versos construidas sobre un modelo métrico del que no hallamos ningún símil cercano" (1976: 59). Pour notre part, nous y reconnaissons plutôt trois septains au schéma métrique suivant: 15A/13A/13A/7A/13A/13A/15A.

Aresti n'a jamais pris la peine de modifier la présentation de chants de *Maldan bebera* comme il l'a fait ultérieurement, par exemple, avec certains poèmes de *Zuzenbide debekatua* ou de *Harri eta Herri*, nous pensons que dans ce cas précis, comme dans les précédents, il aurait procédé à cette modification en tenant compte de l'unité



formée autour de la rime utilisée. En effet le rôle de la rime est, comme dans les exemples précédents, d'une importance fondamentale. Ici le poète dévoile sa maîtrise en utilisant des rimes particulièrement riches qu'il renouvelle à chaque strophe. Prenons, en guise d'exemple, le chant D18 *Griñaren bitartez*. Dans la première strophe la rime est en *ean* avec la structure syllabique suivante:

Nire maitalea dago	Hilotzen artetik
1 2 3 456 78	1 2 3 4 5 6
etzanda lauza-pean.	Jaiki dadin artean.
1 2 3 4 5 67	1 2 3 4 5 67
Bestiarik eztago	Ezta gutziarik
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
ezein duda gabe han.	beraren bihotzean.
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
Garbia da dena	Zein ederki egoten den
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6 7 8
Mirenen gorputzean.	maitalearen aldean!
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
Piztu dadin artean.	
1 2 3 4 5 6 7	

Nous nous trouvons là devant des diphtongues en *ai*, *au*, *ia*, *ei* et *ea*. Par contre, dans la rime en *ean*, Aresti pratiquera la diérèse et les voyelles *e* et *a* en contact formeront deux syllabes différentes; il n'hésitera pas, par ailleurs, à retrouver ces deux voyelles nécessaires à la rime bisyllabique en *ean* dans *gabe han*.

La deuxième strophe, quant à elle, présente une rime en *ira*:

Joane dago indar gabe	Ta tiratzen dute,
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6
gizonari begira.	Hau da nire kadira,
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
Sakon sartu zitzaidan	ilunpeko txinparta
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
bihotzean kupira.	guztietan distira.
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
Munduko gizonak	Zein pozik bihurtzen naizen
1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6 7 8
manaiakorrak dira.	orain lore mendira!
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
Esaten diet:Tira!	
1 2 3 4 5 6 7	

Les diphtongues présentes sont en *oa*, *ai*, *ea*, *ie*, *au* et *ei*. La troisième et dernière strophe avec rime en *ina* se présente comme suit:

Zer eginen zenuke zuk	Baina bai hamabi.
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6
hegaztina bazina?	ostoko krabelina.
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7

Kabiarik eznuke  
 1 2 3 4 5 6  
 ezpanintz hegaztina.  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Etxean sarturik  
 1 2 3 4 5 6  
 dadukat bake fina.  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Etzara pospolina.  
 1 2 3 4 5 6 7

Nire Miren maiteak  
 1 2 3 4 5 6 7  
 dirudi erregina.  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Dotoreki sartu zidan  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
 harenganako mina  
 1 2 3 4 5 6 7

Dans cette dernière strophe, les diphtongues rencontrées sont en *ia*, *ai* et *ea*.

En somme, Aresti, à l'image des poètes populaires, pratique une grande liberté dans le décompte des syllabes, nous l'avons déjà vu pour la non observance systématique de la synérèse et de l'élision, nous le voyons ici dans la pratique ou non de la diérèse pour deux voyelles en contact (le cas des voyelles *e* et *a* en fournit un bon exemple). Le poète, encore une fois, a toute liberté; cela peut cependant parfois prêter à confusion.

### 1.5. Structure E:

Les chants impairs E13, E15, E17 et E19 de cette deuxième partie seront construits sur un schéma identique. I. Sarasola remarque:

(...) parecen ser los componentes del eje principal de esta segunda parte (como los de estructura B en la primera) y son más complejos que los de estructura D. Cada uno consta de once estrofas de quince versos, los nueve primeros de cada una de las cuales forman una serie de nueve puntos. Los seis restantes forman una subestrofa sobre el zortziko mayor, manteniendo el punto de los nueve versos anteriores (1976: 59).

Nous voici donc en présence de onze strophes de quinze vers qui se présentent avec la structure syllabique suivante: 13A/13A/13A/13A/6A/6A/6A/6A/13A/8A/8A/10-/8A/10-/8A. Il est absolument indispensable de mettre en lumière les divers mouvements de ces longues strophes hétérométriques.

#### a) Premier mouvement:

Le chant débute avec une série de quatre vers de treize syllabes dans lesquels nous pouvons retrouver le rythme 7/6, avec césure à la septième syllabe, ce qui nous donnerait le schéma suivant: 13A (7+6)/13- (7+6)/13A (7+6)/13- (7+6). Prenons pour exemple le début de la première strophe de *Azkenengo besarkada* (E19):

Mirenen maitasuna daukat haltuago  
 1 2 3 4 5 6 7+1 2 3 4 5 6  
 zerupear dagoen ezein gauza baino  
 1 2 3 4 5 6 7 +1 2 3 4 5 6  
 Munduko gizadia salbaturik dago  
 1 2 3 4 5 6 7 +1 2 3 4 5 6  
 Orain ezta problema, ezta misterio  
 1 2 3 4 5 6 7 +1 2 3 4 5 6

Nous avons ici un mélange de rime en *ago* et d'assonance en *o*, que nous retrouverons tout au long de la strophe, chaque strophe ayant, par ailleurs, sa musicalité propre (rimes et assonances différentes d'une strophe à l'autre). Les quatre vers précédents sont suivis par quatre vers hexasyllabiques qui se présentent ainsi dans l'exemple choisi: 6A/6B/6B/6A.

Joanerentzako:

12 3 4 5 6

Argitan dago oro

1 2 3 4 5 6 7

agiri ta klaro

1 2 3 4 5 6

Eta guretzako

1 2 3 4 5 6

Nous avons ici un mélange de rimes en *ako* et *ro* mais ce n'est pas toujours le cas. Un exemple tiré de la neuvième strophe nous montrerait que la rime telle que nous l'entendons n'est pas indispensable:

Bazekiat gogoz

hire bide zihor

guztiak nola igon.

Berak berriz diost:

Dans les vers ci-dessus c'est, en fait, l'assonance en *io* qui est importante... La même préoccupation est d'ailleurs présente au niveau de toutes les strophes de la structure E, qu'il y ait ou non des rimes, car la rime peut alterner avec l'assonance; en voici un exemple:

Maitea, nun zaude?

Negar egin dute

larrosek, ez barre.

Bestea da beste.

La rime en *te* alterne ici avec l'assonance en *ae*. Aresti, ainsi que nous l'avons vu précédemment, fait la synthèse entre ce qu'a pu lui apporter la littérature orale par l'intermédiaire de bertsularisme ou de la chanson populaire et ce qu'a pu lui transmettre la lecture des poètes lettrés comme par exemple Lizardi. Mais il est important de noter que, quelle que soit la rime éventuellement utilisée, elle sera toujours en accord avec la ou les voyelles assonancées de façon à conférer une harmonie musicale au premier mouvement, voire, selon les cas à la totalité de la strophe. Nous pourrions, par conséquent, privilégier dans ce cas précis, ainsi que l'a fait Aresti, l'assonance sur la rime et présenter le schéma suivant, valable pour tous les hexasyllabes de cette partie de la strophe de structure E: 6A/6A/6A/6A.

Nous devrions faire de même pour les quatre premiers vers de treize syllabes où l'intérêt est d'entendre la voyelle assonancée, que le poète y adjoigne ou non des vers rimés. En ce qui concerne la première strophe, par exemple, nous nous trouvons face à une rime en *ago* présente à la première et la troisième strophe et à une assonance en

*io* observable à la deuxième et à la quatrième strophe, le dénominateur commun étant de retrouver toujours le même son *o*.

Nous pourrions, par conséquent, schématiser ainsi les huit premiers vers de cette strophe, sans oublier d'y adjoindre le neuvième vers de treize syllabes qui clôt le premier mouvement (il s'agit de *airean ibiltea hegazi da naiko* pour la première strophe): 13A (7+6A)/13A (7+6A)/13A (7+6A)/13A (7+6A)/6A/6A/6A/6A/13A (7+6A). Ce qui, pour la première strophe, donne:

Mirenen maitasuna daukat haltuago  
zerupean dagoen ezein gauza baino.  
Munduko gizadia salbaturik dago.  
Orain ezta problema, ezta misterio,  
Joanerentzako:  
Argitan dago oro,  
agiri ta klaro.  
Eta guretzako  
airean ibiltea hegazi da naiko.

Ainsi que Sarasola l'avait deviné, nous nous trouvons là face à ce qu'en terme de bertulari l'on dénomme *bederatzi puntuko bertsoa* ou strophe de neuf points. Pour J. M. Lekuona (1982: 84) le *puntu* ou point équivaldrait à la *rima* espagnole "puntuen arazoa, erdaraz rima esanez ulertzen duguna" (le problème des points que nous comprenons comme étant-ce qu'en espagnol nous nommons rima), dit-il. Il les classifie en quatre catégories avec, pour chacune, des exemples:

- 1/Puntu zailak ou rimes difficiles: *ni nork, inork, diyot, biyok* (Bilintx)
- 2/Puntu aberatsak ou rimes riches: *elkarri, ekarri, jarri, garbi* (Xenpelar)
- 3/Puntu errezak ou rimes faciles: *lasatzen, emen, eskatzen, amaitzen* (X. X.)
- 4/Puntu baldanak ou rimes négligées: *etxetik, kanpotik, burutik, begitik* (X. X.)

Plus loin (1982: 85), il remarque:

Mugaz harunzkoek puntu asonanteak egiteko joera oso nabaria dute, gauza jakina denez, (ainsi qu'il est connu, ceux de l'autre côté de la frontière ont une manière tout à fait originale de faire des points assonants).

Ce qui revient à dire, ainsi que nous le soupçonnions dès le début, que le mot *puntu* englobe tout à la fois la signification de l'assonance et celle de la rime.

J. Haritschelhar nous dit, par ailleurs, que l'association de vers de treize syllabes à hémistiche 7+6 à des vers de six syllabes est une pratique fort courante dans la poésie populaire basque:

L'hexasyllabe qui, très souvent se mélange au vers de treize syllabes (7+6), forme comme un écho et donne un rythme plus rapide aux deux strophes de huit rimes (zortzi puntuko koplà), ou de neuf rimes (bederatzi puntuko koplà) (1969: 453).

J. M. Lekuona cite comme exemple une strophe de Xenpelar:<sup>13</sup>

(13) Strophe citée par J. M. Lekuona in op. cit. p. 151. Cf. aussi p. 152. ["Xenpelar" (Juan Francisco Petriarena) (1835-1869): bertulari renommé né et mort à Renteria (Guipuzcoa)].

Ostegun joan daniañ (7-)  
 amabost Ernanin (6A)  
 betroi baten tratua (7-)  
 genduen egin; (5A)  
 Inaziyo saltzalle, (7-)  
 erostuna Fermin, (6A)  
 emeretzi ezkutu (7)  
 genion eragin; (6A)  
 sabelian du min, (6A)  
 inork ase ezin, (6A)  
 artuari muzin, (6A)  
 ez da nai edozin; (6A)  
 atzeti bear ditu (7-)  
 zazpi medezin (5A) (47)

La présentation, peut, bien sûr, être différente et nous pourrions alors avoir ce schéma: 13A/12A/13A/13A/6A/6A/6A/6A/12A. Nous reconnaissons là le modèle métrique auquel s'est référé Aresti qui a décidé, dans ce cas, d'adopter la présentation en vigueur chez les poètes populaires du Pays Basque Nord, celle qui, par conséquent, respecte l'unité du vers.

Connaissant l'admiration qu'Aresti éprouvait pour les improvisateurs de l'époque classique, il n'est pas étonnant de le voir prendre exemple sur Xenpelar. Dans la célèbre polémique qui l'opposa en 1963 au bertsulari Basarri et dont les colonnes de l'hebdomadaire *Zeruko Argia* se firent l'écho, Aresti eut le loisir d'exposer son opinion à ce sujet:

Gipuzkoan bertsolari-eskola bat izan da, guk Txirritarrena deitzen dioguna, ez ura fundatzalea izan zalako, ez, ezpada ura eskola orretan gallen izan dalako. Eskola orretako bertsolari on eta trebe guztiak estetika batez baliatu dira bertso-gintzan. Prezeptiba bat kreatu dute, ez oso zeatza, erregela idatzirik ezpaita egon, bana bai oso fuertea. Eskola orretan sarturik dagoen bertsolaria estetika orri lotu bear zaio. Bestela ezta eskola orretakoa izango. Eta nire iritzian, bertsolaria izateko, eskola orretakoa izan bear da.

(En Guipuzcoa, il y a eu une école de bertsularisme que nous appelons école de Txirrita, non parce qu'il en fut le fondateur mais bien parce qu'il en a été le meilleur représentant. Tous les bons et habiles bertsularis de cette école utilisèrent une esthétique particulière. Ils créèrent des préceptes manquant parfois de rigueur car il n'y a pas eu de règle écrite, mais très importants cependant. Un bertsulari appartenant à cette école se doit d'adopter cette esthétique; s'il n'en est pas ainsi, il ne peut se dire membre de cette école. Et, à mon avis, pour un bertsulari, il est nécessaire d'en faire partie.) (Aresti 1986: X, 118).

En ce qui concerne Xenpelar, il ajoute plus loin:

Xenpelar il zanetik, ezta Gipuzkoan egon bertsolari-rik, bertso-klase berriak asmatu dituenik. Eta nik emendik, Euskalerrri guztiko bertsolari guztieri au eskatuko nieke: Eztitezela erraztasun trankil orretan gelditu, bertso-klase berriak asma ditzatela, bestela bertsolari-za gelditasun orretan ito eta galduko da.

(Depuis Xenpelar, il n'y a pas eu en Guipuzcoa de bertsulari qui ait inventé de nouvelles formes prosodiques. Et moi, je leur demanderai ceci: qu'ils ne s'installent

pas dans cette tranquille facilité, qu'ils inventent de nouvelles formes prosodiques, sinon, le bertularisme se noiera et se perdra dans cet immobilisme) (ibid. 138).

Aresti s'inspire de Xenpelar sans cependant reprendre trait pour trait le modèle métrique que nous avons vu plus haut. Ainsi, les deux vers de douze syllabes qui figurent chez Xenpelar n'existent plus chez Aresti qui les remplacera par des vers de treize syllabes. De plus, le neuvième vers de treize syllabes sert de charnière entre le premier et le second mouvement de la strophe; il sert en quelque sorte à ralentir le rythme alerte des hexasyllabes et à introduire un rythme qui sera à nouveau dans la strophe.

b) *Deuxième mouvement:*

Ce deuxième mouvement est formé de deux octosyllabes monorimes ou assonancés selon les cas. Voici, par exemple, comment se présentent les deux octosyllabes de la huitième strophe:

Egintza bakan hontan, nik  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
 eztakust argibiderik.  
 1 2 3 4 5 6 7 8

c) *Troisième mouvement*

La structure métrique des quatre vers qui achèvent la strophe nous est connue pour l'avoir déjà rencontrée dans les chants A1 et A11 de la première partie de *Maldan bebera*. Il s'agit, en effet, du *Lauko Nagusia* se présentant sous la forme: 10-/8A/10-/8A (cf note 7).

Atsegin guzti guztien madre  
 orijinala, gorago  
 zure imajina altzatutzeko  
 palankarikan eztago.

Notons que, dans cet exemple précis, Aresti, en créant un enjambement à madre/orijinala, ne respecte pas l'autonomie que devrait avoir le premier hémistiche de dix syllabes. Nous devrions, en effet, ainsi que nous l'avons vu précédemment, pouvoir transformer ces quatre vers en deux longs vers monorimes de dix huit syllabes. Or, l'enjambement crée une gêne car la seule pause admissible dans ce vers de dix syllabes ne peut se situer qu'au centre (5+5) ainsi qu'en attestent de nombreux chants populaires comme *Solferinoko itsua* (L'aveugle de Solferino),<sup>14</sup> d'où est tiré ce long vers de dix huit syllabes:

Ai aski hola! Jainkoa barkha! begira zure haurrari  
 1 2 3 4 5+1 2 3 4 5+1 2 3 4 5 6 7 8

Aresti nous offre, à travers les chants de cette série, un type de strophe tout à fait original, fabriqué pourrait-on dire, avec des matériaux divers provenant ici de la

(14) Cf. in *Kantu kanta kantore*, pp. 254-255.

tradition des improvisateurs et chanteurs populaires du Pays Basque. Ces strophes sont si hétérogènes, qu'elles pourraient, à la limite, éclater en plusieurs entités. La volonté d'intégrer tant d'éléments divers au sein de la structure strophique peut étonner. Il ne faut cependant jamais oublier le profond désir de renouvellement que suppose une telle démarche et ces quelques mots du poète nous permettent à la fois d'illustrer notre propos et de souligner l'originalité d'une vision qui restera constante à travers les années:

El bertsolari nos dio su euskera sin prejuicios, válido para cualquier circunstancia de la vida, una lengua fresca, hermosa, cálida y expresiva. No era una lengua culta, pero la aderezamos con todos los ornamentos que la cultura universal nos ofrecía, con todas las enseñanzas que los lingüistas del mundo entero nos donaron en sus estudios sobre nuestra lengua madre, la incorporamos todas las riquezas que encontramos en toda nuestra vieja literatura, y hemos hecho de ella la mejor lengua del mundo (Aresti 1986: 96).

#### 1.6. *Structure F:*

Une dernière série de douze sizains hexasyllabiques que nous nommerons F clôture *Maldan behera*. Cette dernière forme figure uniquement dans le dernier chant du livre: *Malda goran eginiko gogoeta eroak* F21. Elle se présente comme suit: 6-/6A/6-/6A/6-/6A. Nous pourrions voir ici un tercet monorime plutôt qu'un sizain, avec hémistiche sur la sixième syllabe. La strophe suivante

Mundu guztiko lurretan  
gizona da nagusi.  
Hura baino gauza bortitz,  
edo sendoagorik.  
Hegoitik iparraldera,  
eztu lurrak ikusi.

pourrait s'écrire:

Mundu guztiko lurretan, gizona da nagusi.  
Hura baino gauza bortitz, edo sendoagorik.  
Hegoitik iparraldera, eztu lurrak ikusi.

L'unité des vers de ce tercet est matérialisée à la fois par la présence de la même assonance en *i* et par la présence du point qui se trouve après le vers assonancé, lui conférant son unité syntaxique. Aresti pourra, au sein de ce même ensemble de vers, utiliser selon son bon désir, des rimes (en *ak*, en *etan*, en *irik* etc.) ou des assonances (en *ua*, *ea*, *au* etc.).

Le vers de douze syllabes est un vers connu dans la poésie populaire, il se présente toutefois plus volontiers avec un rythme (7+5), (8+4) ou (4+8).

Si nous regroupons l'ensemble des chants de la deuxième partie, nous nous retrouvons avec la structure générale suivante:

D	E	D	E	D	E	D	E	D	F
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21

La totalité du poème se structurant ainsi:

A	B	C	B	C	B	B	C	B	A
1	2	3	5	6	7	8	9	10	11
	D	E	D	E	D	E	D	E	D F
	12	13	14	15	16	17	18	19	20 21

L'importance toute particulière des chants A1 (*Untergang*), A11 (*Requiem*) et F21 (*Malda goran eginiko gogoeta eroak*), apparaît immédiatement. On pourrait penser que le premier mouvement débute avec A1 et s'achève avec A11, englobant ainsi le groupe de neuf chants de structure B et C, tandis que le deuxième mouvement, commencerait en A11 et se terminerait en F21, englobant le deuxième groupe de neuf chants de structure D et E, le chant A11 assurant la liaison et la jonction entre les deux parties tandis que ces deux grands mouvements comporteraient eux-mêmes cinq subdivisions:

- 1/ A1
- 2/ Le premier groupe de neuf chants
- 3/ A11
- 4/ Le deuxième groupe de neuf chants
- 5/ F 21

Le schéma final du poème montre que l'auteur a apporté d'importantes modifications à la forme tripartite qu'il avait envisagée au départ. Par ailleurs, la structure morphologique générale du poème révèle une indéniable unité qui prend forme au fur et à mesure que l'on avance dans le récit, même si ce récit est entrecoupé par d'autres rythmes et d'autres voix. C'est pourquoi surgit tout naturellement l'idée d'une composition musicale tout à la fois lue et entendue, une oeuvre où tout est à sa place, même si le décryptage fait parfois perdre de vue l'unité générale qui existe pourtant jusque dans la strophe ou le vers pris isolément. Il n'y a là rien de nouveau et nous pourrions retrouver une telle musique dans toute oeuvre accomplie et à toute époque qu'il s'agisse d'art plastique ou littéraire. Pour N. Fry cette analogie entre composition musicale et composition poétique engendre deux lectures complémentaires et inséparables l'une de l'autre: la lecture statique et la lecture en mouvement:

The form of a poem, that to which every detail relates, is the same whether it is examined as stationary or as moving through the work from beginning to end, just as a musical composition has the same form when we study the score as it has when we listen to the performance (Fry 1957: 83).

Après avoir mis en lumière l'unité formelle de *Maldan behera*, l'heure est venue de rechercher sa trame sémantique-fondamentale.



## Deuxième Chapitre. Approche Sémantique

### 2.1. Les interprétations

Nous devons la première interprétation sérieuse de *Maldan behera* à I. Sarasola qui avoue d'ailleurs être resté longtemps perplexe quant à son sens. Un jour cependant, il est amené, grâce à J. San Martin, à s'intéresser indirectement à l'oeuvre magistrale du critique canadien N. Fry par l'intermédiaire de l'un de ses admirateurs, le catalan Castellet:

gracias à Juan San Martin, descubrimos el ensayo de Castellet, *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, nos dimos cuenta inmediatamente de que la metodología del crítico catalán podía resultar muy apropiada para hacer la luz en la obra de Aresti. (...) Siguiendo el método de Castellet en la medida en que nos resultaba útil, llevamos a cabo un profundo análisis del aspecto formal de *Maldan behera*, confiando en el valor de la vía que nos ofrecía para alcanzar el sentido del poema (Sarasola 1976: 53).

Sans sous-estimer le travail d'éclaireur effectué par I. Sarasola, nous avons malgré tout noté au début de ce travail que de nombreux points concernant la structure morphologique restaient soit à compléter soit à remettre à leur juste place, ceci étant surtout vrai pour toute la seconde partie allant du chant D12 *Deskantsuaren bitartez*, au chant F21 *Malda goran eginiko gogoeta eroak*.

Il est d'autant plus étonnant que Sarasola n'ait pas jugé bon d'insister sur le caractère complémentaire de la seconde partie, qu'il s'appuie précisément, à la suite de Castellet, sur *Anatomy of criticism*. Or N. Fry, nous l'avons vu, met au contraire, toujours en lumière le caractère unitaire de l'oeuvre littéraire accomplie, unité qui se retrouve, non seulement dans la forme, mais aussi dans la structure de l'imaginaire, structure variant elle-même selon le genre et selon l'auteur:

Every poem has its peculiar spectroscopic band of imagery, caused by the requirements of its genre, the predilections of its author, and countless other factors. In *Macbeth*, for instance, the images of blood and of sleeplessness have a thematic importance, as is very natural for a tragedy of murder and remorse. Hence in the line "Making the green one red", the colors are of different thematic intensities. Green is used incidentally and for contrast; red, being closer to the key of the play as a whole, is more like the repetition of a tonic chord in music.(...) (Fry 1957: 85).

Ceci dit, I. Sarasola a eu le grand mérite de dégager les grandes lignes du poème en soulignant plus particulièrement la construction rigoureuse de la première partie. Ces premières observations vont lui permettre d'avancer certaines conclusions. Son attention sera naturellement attirée par les quatre citations en exergue qui renvoient successivement à F. Nietzsche, à l'évangile de Jean, à T. S. Eliot et à P. Salinas:<sup>15</sup>

(15) La première est tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de F. Nietzsche; la deuxième, ainsi que nous l'avons dit, de l'évangile de Jean; la troisième, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, du début de la première partie de *Meurtre dans la Cathédrale* de T. S. Eliot; la dernière, du poème "Aquí" tiré du recueil *Razón de Amor* de P. Salinas qui commence par les vers suivants: "Aquí / en esta orilla blanca / del lecho donde duermes, / estoy al borde mismo / de tu sueño. Si diera / un paso mas, caería / en sus ondas rompiéndolo / como un cristal. Me sube / el calor de tu sueño / el rostro. Tu hábito / te mide la andadura / del sojar: va despacio".

Zaratustra descende del monte para dar a conocer su buena nueva. Sea Zaratustra, sea según el segundo argumento, Jesucristo, que también baja de la montaña tras cuarenta días de ayuno, para predicar su evangelio, parece que Aresti quiso valerse en esta obra del mito del superhombre.(...) Algunos motivos del poema vienen a reafirmar esta opinión. En el segundo poema, un águila y una serpiente se manifiestan al protagonista: el águila y la serpiente que son precisamente los compañeros de Zaratustra en la soledad del monte, y los que encuentra al descender de allí. El pez (...), es el conocido símbolo de Cristo en la primera iconografía de la Cristiandad (Sarasola 1976: 63).

Le protagoniste entreprend un voyage dont certaines étapes portent des noms significatifs tels que *Lizardia*, *Iratze ederra* ou *Lore-mendia*:

seudónimos de tres de los más renombrados poetas vascos (...), que son respectivamente el del mayor lírico vasco, el del benedictino de Belloc que desempeñó un papel de especial importancia en la renovación de la postguerra, y del poeta al que dedicó el homenaje que fuera premiado por la Academia (ibid. 69).<sup>16</sup>

Les chants évoqués par Sarasola sont ceux de structure B dont le premier de la série s'intitule *Hariztia*, la référence au propre Aresti étant très claire. Les chants de cette série renverraient, par conséquent, aux étapes importantes de la poésie basque, étapes dans lesquelles Aresti se réserve une place de choix:

En nuestra opinión, affirme Sarasola, la primera parte del poema de Aresti constituye una evocación simbólica de la evolución histórica de la especie humana y, más concretamente, de la colectividad vasca, desde el primer hombre al hombre urbano. En contrapunto a este tema, o, mejor aún, reflejado en él, se expone el desarrollo de la poesía vasca. Este tema parece secundario, se subordina a las necesidades estructurales del primero. Por tal razón se nos da el orden Fresno-Hermoso Helechal-Monte Florido, que exige el eje principal en lugar del Monte Florido-Fresno-Hermoso Helechal, que podía ser el más lógico según el segundo eje (ibid. 77).

Pour Sarasola, les chants de structure B indiquent les cinq étapes historiques du voyage (chants B2, B4, B6, B8 et B10); à chacune de ces étapes le cadre change radicalement: dans *Hariztia* (B2), domine le paysage désertique, les seuls êtres que l'on y rencontre sont, l'aigle, le serpent, le singe et à la fin, le chêne, "símbolo original del pueblo vasco que bendice al protagonista cuando inicia su marcha" (ibid. 71).

Le chant *Lizardia* (B4), voit l'apparition des hommes-singes; Sarasola ajoute à ce sujet:

Lo que el autor quiere ofrecernos en esta etapa es, sin duda, una recreación literaria de la sociedad del hombre primitivo vasco (ibid. 75).

A través *Iratze ederra* (B6), apparaissent successivement, le monde de la transhumance symbolisé par les bergers et le monde sédentarisé des travaux et des champs.

*Lore-mendia* (B8) ressemble fort à l'Eden:

El huerto paradisíaco (donde) halla el protagonista a la mujer que será su compañera de viaje (Sarasola 1976: 75).

(16) Le critique se réfère ici à Lizardi (José María Aguirre 1896-1933), à Iratzeder (Xavier Diharce 1920) et à Loramendi (Joaquín Bedoña 1907-1933).

Le héros, dans sa marche, subit la persécution des diverses sociétés humaines auxquelles il est confronté. Il parvient enfin à la cinquième et dernière étape: *Herri-bitartea* (B10). Cette dernière étape sera fatale au protagoniste Joane ainsi qu'à Miren, la femme aimée. Apparaît ici une société urbaine bien organisée qui seule est capable, semble-t-il, de vaincre le héros qui devra subir, à l'image du Christ, le Jugement, la Passion et la Crucifixion. Dans la Passion et Crucifixion endurées par Joane, Sarasola voit encore une fois l'itinéraire du propre Aresti:

En el protagonista de este poema queremos ver al mismo Aresti que aparece a la vez en la historia del vasquismo y en la situación cultural de su época. Aresti que vino a renovarla luchando contra el vasquismo al uso, y que previó proféticamente el fruto doloroso de su evangelio (ibid. 81).

Pour Sarasola donc, deux lectures de la première partie de *Maldan behera*: l'une retraçant l'itinéraire de la poésie basque depuis les années trente jusqu'à Aresti, l'autre offrant une perspective historique depuis les débuts de l'humanité jusqu'à nos jours. L'unité étant réalisée par le surhomme Joane/Aresti. Quant à la deuxième partie, Sarasola laisse finalement la question ouverte:

De la segunda parte del poema poco tenemos que decir. Quizá porque la hemos estudiado menos y más superficialmente que la primera, no le adivinamos por ahora una personalidad propia. Nos parece una imitación reiterativa de la primera, algo así como un juego sin sentido claro. Sea como fuere, una investigación más profunda deberá verificar o desmentir esta apreciación que queda, necesariamente, en el nivel de la intuición (ibid.).

Quelques années plus tard, J. Atienza présente une nouvelle édition bilingue de *Maldan behera* suivie de l'édition bilingue de *Harri eta Herri* publiée par Aresti en 1964. Dans le prologue qui les précède Atienza consacre quelques pages à *Maldan behera* sous le titre: "*Maldan behera: el superhombre en la epopeya*". Nous allons, dans les lignes suivantes, en examiner les grandes lignes. En réponse à Sarasola, Atienza tient à affirmer l'unité indéniable qui existe entre les deux parties de l'oeuvre:

Hay que conectar esa segunda parte, sin duda. De lo contrario, nos quedaremos con 11 poemas que pueden cerrar formalmente, un posible libro, pero que incurren en contradicción. Porque de terminar todo, como propone el crítico, con el Requiem, el héroe de Aresti (siempre él mismo, llámese Juan, Jesucristo o Zaratustra) será un hombre resignado, simple y llanamente; muerto sin más, por la injusticia de los pueblerinos y leguleyos; savia de plantas, semilla, incentivo de amables recuerdos para los que siguen viviendo incluso..., pero bien muerto (Atienza 1979: 75-76).

Plus loin il ajoute:

Sin esa segunda parte Aresti-Zaratustra hubiera acabado como Aresti-Cristo no resucitado o como Aresti-hombre simplemente (ibid. 87).

Pour Atienza, trois grands thèmes s'entrecroisent dans *Maldan behera*: l'histoire d'amour entre Joane et Miren, l'évocation de l'histoire humaine des origines à nos jours et la descente et montée du surhomme (ibid. 85).<sup>17</sup>

(17) J. Atienza in op. cit. p. 85; des deux thèmes sélectionnés par Sarasola, Atienza ne retient que celui de l'évolution vers la civilisation, il ne fait pas cas de la référence à la poésie basque de la première moitié de XXe siècle.

Atienza, qui reprend point par point l'étude formelle effectuée par Sarasola sans la modifier d'un iota, ce qui peut, pour le moins, paraître surprenant, va tenter d'en élargir l'interprétation en analysant notamment certains symboles. Sous la rubrique *Simbología*, le critique analyse les images de l'aigle et du serpent, du poisson, du chêne, puis nous parle de la douceur et des fleurs, du peuple, pour enfin terminer par la vie et le héros. Nous devons cependant dire que cette interprétation reste souvent en deçà de ce que nous aurions été en droit d'attendre. En effet, la classification présentée nous paraît non seulement discutable, mais encore fragmentaire; pourquoi ajouter une rubrique intitulée *Dulzor y flores*, alors que, manifestement il s'agit là de la résurgence de la vieille image du *Jardin*? De même, pourquoi ne voir dans le chêne que l'image de l'arbre de Guernica, pourquoi ne pas mentionner d'abord l'archétype universel de l'*Arbre* et de tout ce qu'il a toujours représenté pour l'être humain? Une telle évocation aurait été d'autant plus naturelle que, parlant de l'aigle, le critique, oubliant d'évoquer l'emblème historique du Royaume de Navarre, écrit ceci:

El águila será el único animal que permanecerá junto al héroe en el epílogo. Por encima de los hombres, después de la más o menos convencional dicha. El águila, que no es símbolo de superioridad únicamente para Zaratustra, sino de poder, de imperio y aun más frecuentemente, de combate. Fue la enseña principal de la legión romana. La de Constantino, Carlomagno, Carlos I, Napoleón... Divisa también de los que adquieren gloria en la soledad (Atienza 1979: 87).

Aussi, le principal mérite d'Atienza réside-t-il dans le fait d'avoir souligné la cohérence de l'oeuvre ainsi que d'avoir saisi l'importance capitale de l'"épilogue":

Así es que, si la línea argumental tenía pocos ingredientes ya (amor, historia de la Humanidad, función del superhombre), la invasión del pueblo-tierra por los extranjeros aparece en el momento en que Aresti culmina su libro; en el momento de la síntesis (...).<sup>18</sup> Aresti, al final, en ese epílogo en el que insisto tanto, se instala en la situación real. El hombre anda erguido; recibe el aliento divino (muy theillardiano), se organiza naturalmente para defender sus cosechas..., domina el mundo. Pero he aquí que la ley artificiosa prohíbe: que su territorio es invadido, destruído, esterilizado. El resultado es una absoluta desolación y de nada sirve el grito del inmolado; de nada sirve el héroe muerto (Atienza 1979: 89).

Atienza se réfère ici aux deux derniers vers de l'épilogue de *Maldan behera*:

Entzun ditugun pronuak  
izan dira debalde

qu'il a traduits par:

Nada han hecho los gritos  
del que ha sido inmolado (ibid. 239)

Bien que nous ayons l'intention de revenir ultérieurement sur le sens de ces deux vers si importants,<sup>19</sup> nous avons jugé intéressant d'examiner un instant la traduction

(18) Atienza, cependant, ne démontre pas sa thèse: "una vez defendida (aunque aún no demostrada) la totalidad de la obra", dit-il, 'iniciamos su análisis por partes.' Cf. J. Atienza, op. cit. p. 77.

(19) Cf. dans ce même chapitre: "Les traductions de Maldan behera".

faite par Atienza. Nous ne trouvons dans les vers d'Aresti que nous venons de citer, aucune mention de l'"immolé", c'est à dire du Christ. En fait, Atienza, faute de traduire, *interprète* des vers dont le point culminant se situe dans le mot *debalde* (vain, inutile) qui clôt l'ensemble du chant. Aresti ne fait référence qu'au discours (*pronu*)<sup>20</sup> et par voie de conséquence, semble-t-il, à l'ensemble du poème... En ce sens, la traduction faite par J. Juaristi, dans l'édition si discutée de *Obra Guztiak*, (1976: 335) paraît plus fidèle: "Los gritos que hemos oído / han sido inútiles".

Nous verrons ultérieurement que la traduction de *Maldan behera* faite par Atienza est des plus aléatoire. Pour l'heure, nous dirons que la mauvaise compréhension du texte en langue basque ajoutée à une analyse manquant de rigueur explique en partie sa conclusion tendancieuse et hâtive:

*Maldan behera*, por fin, el mejor libro de Aresti, es el libro de la acumulación y de las contradicciones aparentemente. Pero intentando ordenar lo que no ordenó el poeta, se advierte una postura (vuelo del águila, aislamiento en la cumbre) y un objetivo (venganza). El amor es un fruto de la edad y una excusa que ameniza y hermosea nada más (Atienza 1979: 90).

Non seulement nous ne pouvons être d'accord avec ces dernières considérations mais il nous semble qu'Atienza fait montre de mauvaise foi lorsqu'il ose écrire, sans sourciller, "intentando ordenar lo que no ordenó el poeta..." Ce jugement paraît d'autant plus impardonnable que le même critique s'est arrogé le droit de dénaturer les textes originaux (mauvaises traductions, strophes manquantes, fautes d'orthographe, etc.). Il semble en effet, comme nous le verrons par la suite, qu'au lieu de se référer au texte paru en 1960 dans *Euskera*, il se soit en fait basé, ainsi que nous aurons le loisir de le constater, sur la traduction de la version publiée dans *Obra Guztiak*. Or, on ne peut prétendre avancer une argumentation quelconque et encore moins donner des leçons à l'auteur, lorsque l'on s'est tellement éloigné du texte original. Le problème de la traduction de *Maldan behera* et des autres poèmes de G. Aresti mériterait un essai particulier; nous allons, pour notre part, nous limiter à citer les exemples les plus frappants répertoriés par J. Azurmendi dans l'édition de *Obra Guztiak* et ensuite par nous-même dans l'édition d'Atienza de 1979.

(20) Cf. *Batasunaren Kutxa* (Le Coffret de l'Unification), ce petit dictionnaire écrit uniquement en langue basque fut réalisé en 1970 par l'Union des Ecrivains Basques mais G. Aresti y prit une part très active. En voici pour preuve les lignes suivantes qu'il adressa à l'écrivain galicien Manuel María: "No te mando los libros porque presumo que al estar en euskara no te interesan. Sí te mandaré, sin embargo, el libro de la unificación del euskera, que estoy terminando de imprimir. Cuando te lo mande te explicaré todos los líos que hemos tenido. Te podrá servir como orientación para vuestro caso. Ya sé que vuestra Academia ha dado ya las normas ortográficas. La nuestra es mucho más cementerio, que es de cadáveres, y no hace nada. Entonces nos hemos reunido los escritores progresistas, y juntamente con las organizaciones de escuelas vascas y los de la campaña de alfabetización de adultos hemos llegado a una base firme de comienzo de unificación de la lengua, desde las normas ortográficas hasta un diccionario básico pasando por la conjugación y la declinación. En más de un 80% el asunto, para mi desgracia, es obra mía, un 10% me ha sido impuesto contra razón y otro 10% con razón. Puedo calcular que en estos momentos un 35% del pueblo está con nosotros y dentro de 7 años el 90% lo estará. Avance gigantesco cuando hace 7 años solamente estábamos en esta línea, Mirande en París, yo en Bilbao y Krutwig en el exilio rojo" (Aresti 1986: 166).

Pour *pronu* (*prône*) nous trouvons les synonymes suivants: *sermoia*, *predikua*, *platika*, que nous pourrions traduire en français par "sermon", "predication"...

## 2.2. Les traductions de Maldan behera

J. Azurmendi (1985) critiqua vertement la première édition posthume des œuvres complètes de G. Aresti, aussi bien pour les erreurs présentes dans les divers textes cités que pour la mauvaise qualité de la traduction. Si, de son vivant, le poète traduisit de nombreux poèmes, une partie importante de son œuvre, tant en prose qu'en vers n'était accessible, à sa mort, qu'en langue basque. En 1976, soit quelques mois après le décès d'Aresti, L. Haranburu Altuna édita peut-être trop précipitamment, un ouvrage en deux tomes intitulé *Gabriel Aresti. Obra Guztiak. Poemak. Obras completas*.<sup>21</sup> Si nous écoutons J. Azurmendi l'ouvrage aurait mieux fait d'être relégué aux oubliettes:

argitalpen horretako euskal testuak oso gutxi balio dizu; eta erdarazkoak, Arestirengan berarena ez denean, gutxi baino ere gutxiago. Gaur Aresti gehienbat liburu horretatik ezagutzen da seguruenik (euskaraz ez dakitenek berek, Aresti nolabait ezagutzen dutela, usteko dute, itzulpenari esker), baina argitalpen modu horrek debekua egotea mereziko luke.

(Les textes en langue basque de cette édition valent très peu de chose; et ceux qui sont en espagnol, quand ils ne sont pas d'Aresti lui-même, valent moins que rien. Aujourd'hui, c'est par ce livre qu'Aresti est certainement le plus connu (ceux qui ne savent pas le basque croiront connaître Aresti d'une façon ou d'une autre grâce à la traduction), mais cette sorte d'édition mériterait d'être interdite) (Azurmendi 1985: 7).

En Décembre 1986, la maison d'édition Susa, avec l'aide financière de diverses instances publiques, édita, sous le titre *Gabriel Arestiren literatur lanak*, dix volumes regroupant la plupart des textes de G. Aresti dont plusieurs inédits. Nous aurons ultérieurement quelques observations à faire sur cette dernière publication, signalons simplement, à présent, que seules y figurent les traductions effectuées par le poète lui-même. Il est tout à fait légitime et compréhensible que les éditeurs aient jugé préférable d'enlever les traductions effectuées par Juaristi pour l'édition de 1976 mais il est regrettable que le lecteur méconnaissant la langue basque n'ait actuellement à sa disposition que cette même traduction de 1976 ainsi que celle publiée en 1979 par J. Atienza.

L'éditeur de *Obra Guztiak* signale qu'Aresti traduisit lui-même *Harri eta Herri*, *Euskal Harria* et les quatorze premiers poèmes de *Harrizko Herri Hau* et que J. Juaristi traduisit les poèmes restants.<sup>22</sup>

Voici ce que nous dit J. Azurmendi à propos de la traduction de *Maldan behera*:

Hasteko, honelako itzulpen batere premiarik ez dut ikusten: *eztut gaur ezer jan* (no tengo qué comer; I, 187);<sup>23</sup> *bobietako lauza* (bocas de las tumbas; I, 189), etab. Beste

(21) Cette édition qui fut qualifiée de trop luxueuse, fut suivie d'éditions bilingues de poche éditées par L. Haranburu-Altuna. Quatre ouvrages furent publiés en version bilingue: 1/ *Harri eta Herri* (Traduction de G. Aresti). Réédition 1979; 2/ *Euskal Herria* (Traduction de G. Aresti). Réédition 1979; 3/ *Harrizko Herri Hau* (Traduction par G. Aresti des quatorze premiers poèmes, J. Juaristi ayant traduit les suivants). Réédition 1979; 4/ *Azken Harria* (Traduction de J. Juaristi). Edition de 1980 rassemblant des poèmes inédits.

(22) Voici ce que nous pouvons lire en note: "Aresti mismo tradujo *Piedra y Pueblo*, *La Piedra Vasca* y los 14 primeros de *Este Pueblo de Piedra*. Jon Juaristi ha hecho las demás traducciones".

(23) 1="Itzulpena" (Traduction), suivi de la page concernée in *Obra Guztiak* 1976.

honelakoak, ostera, gaizki itzulitakotzat besterik ezin har litezke: *eta indarrarekin eman zuen bizia* (hil zen alegia: Axularrek *guregatik eman zuen bizia du pro nobis mortuus est*) (y con la fuerza me ofrecio la vida-I, 191); *gizon etoiak butsitu ditut/mendekantzaren oborez* (el necio se ha viciado del honor de la venganza; I, 303: vaciado suposatuz ere berdintsu); *esaten zidatela: etoia doilorra* (y me dijeron: Ven, oh desdichado!; I, 219); *bestiarik ez dago...han* (ahí no hay nadie más; I 311); *gauza bera lebentxago*, or. 306: *eta ikusten dute (?) han goian bestia* (y allí, en lo alto, veo (?) al otro). Arestik Leizarragak bezala, *bestia*=bestia esaten du (*piztia* baztertu gabe). Baina itzulpena bestia apokaliptikoaz enteratu gabe dago. Eta ez horretaz bakarrik: *lengo gizon beteek..., oraingo gizon butsek* los hombres rabiosos de antaño..., los mismos hombres de ahora, itzultzen da. Eta: *aiber ziren bihotzetikan etsai etoiak, nireak* (aborrezco de corazón a mis alevosos enemigos; I, 241).

(Pour commencer, je ne vois pas du tout la nécessité de traductions comme celles-ci: *eztut gaur ezer jan* (no tengo qué comer; T, p.187); *hobietako lauza* (bocas de las tumbas; T, p. 189) etc. Les exemples suivants, par contre, ont été à l'évidence mal traduits: *eta indarrarekin eman zuen bizia* —évidemment cela signifie qu'il est mort: Axular traduit *guregatik eman zuen bizia* par *pro nobis mortuus est*— (y con la fuerza me ofreció la vida; T.p.191); *gizon etoiak butsitu ditut mendekantzaren oborez* (el necio se ha viciado del honor de la venganza; T. p. 303: au lieu de vaciado); *esaten zidatela: Etoia, doilorra* (y me dijeron: Ven oh desdichado!; T.p. 219); *bestiarik ez dago. ...han* (ahí no hay nadie más; T. p. 311); même chose quelques pages auparavant, p. 306: *eta ikusten dute (?) han goian bestia* (y allí en lo alto veo (?) al otro). Pour Aresti, comme pour Leizarraga, *bestia*=bête (sans écarter le mot *piztia*); mais le texte traduit ignore la bête apocalyptique. Et cela n'est pas tout: *lengo gizon beteek..., oraingo gizon butsek* est traduit par "los hombres rabiosos de antaño..., los mismos hombres de ahora". Et: *aiber ziren bihotzetikan etsai etoiak, nireak*, devient "aborrezco de corazón a mis alevosos enemigos". T.241) (Azurmendi 1985: 10).

J. Azurmendi fait aussi remarquer qu'un tel laisser-aller n'est pas fait pour faciliter le travail du critique (ibid. 9). Et pour finir il dresse ce constat grave:

Bistan dago: itzulpenak *Maldan behera ez du ulertu*. Hau da, askotan esaldiak edo hitzak berak (sinbolismoak aparte) ez ditu ulertu. Eta hainbat aldiz, presaren presaz edo, irakurri ere ez ditu zuzen egin, edo kopia txarrak erabili ditu: arimaren erraiak (*las entrañas de los animales*; T.p. 303); ortu-baratze-denetan (a cualquier hora T.p.243) etc. (A l'évidence, le texte traduit démontre que *Maldan behera* n'a pas été compris. C'est à dire que souvent les phrases ou les mots mêmes n'ont pas été compris. Et fréquemment, par faute de temps, on n'en a même pas fait une lecture correcte ou l'on a utilisé de mauvaises copies: arimaren erraiak (*las entrañas de los animales* T.p.303); ortu-baratze -denetan (a cualquier hora; T. p. 243) etc. (...)) (ibid. 10).

Pour notre part, il nous a paru intéressant de reprendre les exemples recueillis par J. Azurmendi afin de comparer la traduction due à Juaristi avec celle, ultérieure, d'Atienza:

## JUARISTI

## ATIENZA

*Eztut gaur ezer jan: eztut borren bebarrik*

No tengo qué comer, pues  
no lo necesito (p.187)

No tengo qué comer; no me  
hace falta (p.125)

<i>hobietako lauza</i> las bocas de las tumbas (p.189)	las bocas de las tumbas (p.127)
<i>eta indarrarekin eman zuen bizia</i> y con la fuerza me ofreció la vida (p.91)	con su vigor me devolvió la vida (p.129)
<i>gizon etoiak hutsitu ditut mendekantzaren oborez</i> El necio se ha viciado del honor de su venganza (p. 303)	El necio se, ha creído que es heroico vencer (p.215)
<i>esaten zidatela: Etoia, doilorra</i> y me dijeron: Ven, oh desdichado (p.219)	Y me instaron: acércate, infeliz! (p.149)
<i>Bestiarik eztago/ezein duda gabe han</i> Ahí sin duda no hay nadie más (p.311)	Sólo ella está/ahí (p.219)
<i>Eta ikusten dute han goian bestia, /Lengo gizon beteek homorruz jarria: oraingo gizon butsek bera jaurtikia</i> Y allí, en lo alto, veo al otro /puesto allí por los hombres rabiosos de antaño. /Arrojado por los mismos hombres de ahora. (p.307)	Y veo al otro allí en lo alto, /puesto allí por los hombres hostiles de otros tiempos /y ahora despeñado por los mismos (...) p.127
<i>aiber bihotzetikan etsai etoiak, nireak</i> Aborrezco de corazón a mis alevosos enemigos (p.241)	Visceralmente odio al traidor enemigo (p.167)
<i>arimaren erraiak ebatsi nizkien</i> Arrebaté las entrañas /de los animales (p.303)	Extraje las entrañas de los animales (p.215)
<i>ortu denetan</i> a cualquier hora (p.243)	a cualquier hora (p.166)

Nous pouvons aisément remarquer que la version due à Atienza reprend pratiquement toujours la traduction de Juaristi et que les contresens les plus flagrants comme la confusion entre *bestia*=bête et *bestia*=l'autre, n'ont pas été corrigés. Cela prouve bien qu'Atienza s'est appliqué surtout à modifier la version déjà traduite, en essayant ainsi de rendre au texte en espagnol un autre ton, un autre style que nous trouvons, pour notre part, trop précieux et alambiqué. Mais là n'est pas le problème car l'important est de constater le peu de cas que l'on fait du sens et des nuances du texte en langue basque.

En examinant les deux versions traduites nous nous sommes rendue compte que la version de 1979 est bien plus mauvaise que celle de 1976. Quand on pense que l'ouvrage d'Atienza est sorti dans une édition bénéficiant d'une large diffusion dans l'ensemble de l'Etat espagnol,<sup>24</sup> on peut se figurer l'ampleur des dégâts.

Voici quelques exemples parmi tant d'autres que nous avons relevés qui perme-

(24) Maison d'Edition Cátedra de Madrid.



tent de comparer les traductions de Juaristi et celles d'Atienza: *Orain zikina, zitala banaiz /orduan nintzen garbia* (Untergang) est rendu par "Si ahora sucio y despreciable /entonces era puro" le sens de ces deux vers est respecté par Juaristi; voici, par contre, la version proposée par Atienza: "aquel afrentoso agravio /que sufrí de los mezquinos /ayer se justificaba /hoy resulta sucio y bajo" (1979: 123). Nous pouvons observer que le traducteur efface allégrement la division de la strophe en supprimant le point se trouvant après *itsusia* et arrive ainsi, sans scrupules, à travestir le sens de l'ensemble. Citons la strophe dans son entier:

Honera ekarri nuen handikan  
nire tristura haundia,  
gizon doilorrek egin zidaten  
bidegabe itsusia.  
Orain zikina, zitala banaiz  
orduan nintzen garbia:  
*Maldan behera doa aguro*  
*nire gorputz biluzia.*

(De là-bas j'apportai /ma grande tristesse, /les hommes vils commirent envers moi /une injustice impardonnable. /Si maintenant je suis sale, méprisable /j'étais pur à l'époque: /Mon corps nu dévale la pente).

Autre exemple: *Nire belaunak /lurrean jarri /nituen* (Hariztia) est traduit ainsi par Juaristi: Me hiqué /en la tierra, /de rodillas (1976: 191). Le héros arestien s'agenouille en une attitude d'adoration devant le chêne; le syntagme verbal "hincarse de rodillas" traduit, à notre avis, parfaitement le sens du texte original. Atienza lui, ne respecte pas la ponctuation, supprime le point, ajoute la conjonction *y* et donne la version suivante: "Y de hinojos /en tierra /quedé hundido" (1979: 129). Le *quedé hundido* ("je restai enfoncé") est bien évidemment de trop et détruit la pureté du geste évoqué. Rappelons pour mémoire la totalité de la strophe:

Haritz bedeinkatua  
adoratu nuen.  
Nire belaunak  
lurrean jarri nituen.  
Ortu hartan  
nik eznenkien  
zerk iharrosi  
ninduen.  
Haritz bedeinkatua  
adoratu nuen

(J'adorai /le chêne béni. /Je posai /mes genoux /à terre. /Je ne sus /ce qui me bouleversa /dans ce jardin là. /J'adorai le chêne béni).

Dans *Sendan eginiko gogoetak*, nous avons relevé deux exemples; tout d'abord les vers suivants: *Ezkeunkan izenik ere /Mendietatik zeibar* qui ont été traduits de la façon suivante par Juaristi (1976: 199): "No tuve nombre /por las montañas". Alors qu'Atienza (1979: 132) propose: "No tuve nombre /allá en el Páramo" et n'hésite pas à faire un contresens monstrueux en traduisant *mendietatik zeibar* (littéralement

“à travers les montagnes”), par “en el Páramo”, c’est à dire “dans une étendue désertique”.<sup>25</sup>

Dans le même poème, la strophe suivante:

Gatazka hamorratua  
burrukaldi hertsia.  
Buztina hilaren kontra,  
genbiltzan izakiak.  
Ilunpeko erreinutik  
agertu zen bizia.

(Corps à corps acharné /combat serré. /Nous les êtres vivants /luttant contre l’argile inerte. /Du royaume de l’obscurité /surgit la vie).

est ainsi traduite par Juaristi:

Contra la inerte arcilla /las criaturas andábamos /en lucha rabiosa, /en batalla cerrada.  
La vida apareció /desde el reino de las sombras (1976: 199).

Cette traduction ne nous semble pas satisfaisante car la retenue, la force des premiers vers avec ponctuation après *hertsia*, est totalement annulée. Atienza, cependant, va s’appuyer sur cette traduction et contribuera à affaiblir encore davantage la strophe arestienne si rigoureuse et puissante, en en disant trop:

Contra la arcilla /inanimada /las criaturas /usamos armas: /fue una lucha rabiosa...,  
cerrada, /y, al instante, asomándose, la vida, /entre las sombras velada (1979: 135).

Dans un texte qui est parfois difficile d’accès, il était très important de rester fidèle, dans la mesure du possible, à la simplicité des images et de respecter le langage elliptique du poète, sous peine de s’éloigner irrémédiablement du sens profond de l’oeuvre.

Nous en terminerons avec ce thème en mentionnant à nouveau les deux derniers vers de *Maldan bebera*, avec cette fois l’ensemble de la strophe, afin de mieux mettre en lumière la façon dont un traducteur peut porter un grave préjudice à la portée sémantique d’un texte:

Antzinatikan gizona,  
arranoaren alde.  
Gizonak bitinak hiltzen,  
eta arranoak jaten.  
Entzun ditugun pronuak izan dira debalde  
(Malda goran eginiko gogoeta eroak)

(A priori /l’homme est du parti de l’aigle. /L’homme tuant les victimes /et l’aigle les mangeant.<sup>26</sup> /Les prédications que nous avons entendues /ont été vaines).

Juaristi (1976: 335) propose ceci:

Por delante el hombre /junto al águila. /El hombre mata las víctimas / y el águila se las come. /Los gritos que hemos oído /han sido inútiles.

(25) Cf. *Dictionnaire français-espagnol* Pompidou-Maravall: “Páramo”= 1/“Lande dénudée, terrain désertique” 2/“Lieu froid et exposé à tous les vents” 3/“Bruine”.

(26) Ainsi que nous aurons l’occasion de le préciser ultérieurement l’aigle ne s’attaque qu’à des proies vivantes.

Nous avons déjà noté, à propos des derniers vers, que cette traduction reste assez fidèle au texte original. Voici ce que nous trouvons chez Atienza:

Hombre y águila juntos: /el hombre la precede. /Mata éste a sus víctimas /y aquella las devora. /Nada han servido los gritos /del que ha sido inmolado (1979: 239).

Nous-ne sommes pas d'accord avec le point de vue des deux traducteurs qui voient tous deux dans *aintzinatikan*, l'image de l'homme précédant l'aigle. Nous préférons y voir une vision pessimiste de la vie, une allusion à la cruauté innée de l'homme et au processus cyclique éternel.

### 2.3. "Zuzenbide debekatua" et son lien avec Maldan behera:

"Zuzenbide debekatua":

Le début de la rédaction de *Zuzenbide debekatua* (Justice interdite)<sup>27</sup> a dû coïncider avec la fin de celle de *Maldan behera*; une lettre datée du 20 Février 1960, nous apprend, en effet, qu'Aresti en est à la moitié de *Zuzenbide debekatua*; or souvenons-nous qu'en Décembre 1959 il était en train de rédiger *Mirenen Koplategia*. La lettre adressée à N.Tauer dit ceci:

Nire poema berria (*Zuzenbide debekatua-Miren eta Joanereren historiaren hasiera*), bere erdian dago, eta uste dut aurtengo urrietarako akabatuko dudala (Aresti 1986: I, 142).

(Je suis à la moitié de mon nouveau poème (*Zuzenbide debekatua-Miren eta Joanereren hasiera*), et je crois que je le terminerai pour le mois d'Octobre de cette année).

Mais plus d'un an après, le 27 Février 1961, le Post Scriptum d'une lettre adressée à J. Azurmendi nous apprend que la rédaction de *Zuzenbide debekatua* n'est toujours pas terminée:

Nire poema berria oraindik akabatu gaberik dadukat, naiz-eta Mitxelena Austin-go Unibertsitateko selezio bat eskatu zidan. Haren izena da *Zuzenbide debekatua*, (La Justicia Interdita). Bide bilatzen diot oraindik akabatu-orduko ager dadin. Biderikan egokiena Frantzia bilakatuko nuke bi hizkuntzeko edizio batean (ibid. 145).

(Mon nouveau poème n'est pas encore achevé, bien que Michelena m'en ait demandé des extraits pour l'Université d'Austin. Son nom est *Zuzenbide debekatua*, (La Justicia Interdita). Je cherche dès à présent une solution afin qu'il soit publié aussitôt terminé. Je pense que le mieux serait de le faire paraître en France dans une édition bilingue).

Dans une lettre ultérieure datée du 23 Avril 1961, le poète qui a envoyé une

(27) Aresti traduit *Zuzenbide debekatua* par "Justicia interdita", (cf. 1986: I, 145) tandis que J. Juaristi traduit le même titre par "Justicia prohibida" en ajoutant la note suivante: "A mi juicio, el título contiene una silepsis. *Zuzenbide* es un término polisémico ("Justicia", pero también "Dirección", "Camino a seguir"). La expresión *Zuzenbide debekatua*, tal como la he interpretado en la traducción del prólogo, adquiere un carácter metafórico".

Nous ajouterons qu'il aurait été plus simple de donner l'étymologie de *Zuzenbide* = "droit" (*zuzen*) + *bide* (chemin); nous pouvons ainsi établir un parallèle avec l'un des sens figurés de l'adjectif et de l'adverbe français *droit* (du latin *directus*) = la droite voie (= le chemin du salut), le droit chemin, la voie droite (= le chemin de l'honnêteté, de la vertu) (Cf. *Petit Robert*); nous pourrions en faire autant pour l'adverbe castillan *derecho*, (a) pouvant signifier par ex.: "juste, équitable, légitime" etc. (Cf. Dict. Pompidou-Maravall).

copie de son oeuvre à J. Azurmendi, fait une claire référence aux risques encourus par les écrivains engagés, mais il semble avoir abandonné l'idée de le publier en France:

Oso kontent nago nire poema gustatu zaitzulako. Gorde zazu, mesedez, etorkizunera-ko, ez nadin ni Joane berri bat gerta. Bai, Lizardi-sariketara presentatu dut, hea nolakoak diren gizonak. Alde batekoek erakutsi zidaten nolakoak ziren, eta orain beste aldekoek ikusiko dut zuzenbidea debekatuko duten ala ez (Aresti 1986: I, 145). (Le fait que mon poème vous ait plu, m'a fait très plaisir. Gardez-le, s'il vous plaît, en pensant au futur, qu'il ne me soit pas donné d'être un nouveau Joane. Oui, je l'ai présenté au prix Lizardi afin de voir comment sont les hommes. Ceux d'un camp me montrèrent de quelle nature ils étaient et maintenant je verrai si ceux de l'autre camp me prohiberont ou non la justice).

Nous aurons l'occasion de revenir sur la signification du prénom Joane dans l'oeuvre arestienne, disons simplement qu'il s'agit là d'une évocation de la vie de St Jean Baptiste, emprisonné puis exécuté par Hérode Le Tétrarque que symbolise le personnage grotesque de Janjan = Franco.

Le 15 Mai 1961, il écrit les lignes suivantes à J. Azurmendi:

Heltzen duk sariketaren orduan (sic). Hamabi lan presentatu dituk, denak laburrak, eta Euskaltzaindian zeuden denak. Uste diat Orixé bera ere presentatu dela, edo hura ezpada, haren antza haundia dadukan bat. Frantziatik ere zerbait allegatu duk. Tribunalakoak hauk dituk: Joane Gorostiaga apaiza, Manuel Lekuona apaiza eta Antonio Maria Labaien tolosarra. Niretzako etzegok tribunale desegokiagorikan. Zurekin natezogok: etzegok aurten niretzako saririk. Poesian behintzat. Ikusiko diagu azkenean zer dioten haiek (ibid. 147).

(L'heure de la remise des prix approche. Douze travaux ont été présentés, tous brefs et tous les auteurs étaient membres de l'Académie. Je crois que même Orixé s'est présenté, ou si ce n'est lui, quelqu'un qui lui ressemble comme un frère. Quelque chose est parvenu aussi de France. Les membres du jury sont les suivants: le père Joane Gorostiaga, le père Manuel Lekuona et Antonio Maria Labayen de Tolosa. Pour moi, il ne peut y avoir de jury plus défavorable. Je suis d'accord avec vous: pas de prix pour moi cette année. Au moins en poésie. Nous verrons bien en fin de compte ce qu'eux en disent).

Enfin, le 27 Mai 1961, Aresti lui signale laconiquement:

Nire karta batean agindu eta igarri nizun bezala, Lizardi-saria Orixeri eman izan zaio. Komentariorik ez. Haren lizarditasunagatik noski. Komentariorik ez (ibid. 149). (Ainsi que je vous l'annonçai et le prévoyai dans une de mes lettres, le prix Lizardi a été décerné à Orixé. Sans commentaires. Evidemment pour son Lizardisme. Sans commentaires).

Aresti, démoralisé, apparaît, à ce moment là, en pleine crise, gagné par le pessimisme et la nausée. Il est intéressant de noter qu'Aresti a traversé une période semblable pendant la rédaction de *Maldan bebera* et il est encore plus intéressant d'observer qu'il reprend pratiquement mot pour mot le premier et le deuxième vers de la première strophe de *Hariztia* dans les lignes suivantes extraites elles aussi de sa correspondance:

Hemen nago ni orain eremu latz honetan, nire gurariak galdurik hainbestetan gertatu

zaidan bezala, *Maldan behera* eskribitzen hasi nintzënean bezala. Munduan balego ilusio bat, zer bat, asperkunde honetatik kanpoan (Aresti 1986: I, 150).

(Maintenant je suis ici, moi, dans ce désert redoutable, ayant perdu tout désir, comme souvent, comme au temps où j'écrivais *Maldan behera*. Si dans le monde il y avait au moins une illusion, quelque chose, en dehors de cet ennui).

Les membres du jury Lizardi en consacrant Orixe<sup>28</sup> ne se mouillaient pas, ils couronnaient une valeur sûre mais se tournaient ainsi vers le passé au lieu d'encourager un écrivain rénovateur et plein de talent; ils évitaient aussi, par la même occasion, les problèmes que leur causeraient, inévitablement, les autorités franquistes. Nous comprenons mieux ainsi l'amertume profonde ressentie par G. Aresti pour qui ce prix aurait été tout un symbole. Dans son esprit, il s'agissait, avant toute chose de dénoncer une situation intolérable, c'est à dire de vivre jusqu'au bout l'engagement de l'écrivain. Mais, privé de prix, *Zuzenbide debekatua* était privé du même coup de l'auréole de sa fonction révolutionnaire. Aresti, histoire de montrer que ce poème existait, décida d'en publier un résumé dans *Egan* en 1961, avec la mention teintée d'ironie *Lizardi saria irabazi etzuen poema* (Le poème qui ne reçut pas le prix Lizardi), mais il était clair pour tout le monde qu'il ne s'agissait pas là du véritable *Zuzenbide debekatua*.<sup>29</sup>

Dans ce numéro de *Egan* (1961: 10-15), nous pouvons voir que le poème se compose de cinq parties:

- 1/ *Karta jokoa* (Le jeu de cartes)
  - 2/ *Nire grazia* (Mon nom)
  - 3/ *Janjan motzaren erak* (Les façons de Janjan le nabot)
    - a/ *Ekarrera* (L'apport)
    - b/ *Jasoera* (L'élévation)
    - c/ *Betiera* (L'éternité)
  - 4/ *Zuzenbide debekatua* (La Justice interdite)
  - 5/ *Joanen bibotzak* (Les coeurs de Joane)
- Miren eta Joaneren aurreneko prologoa.* (Premier prologue de Miren et de Joane)

Or, il faut noter que dans la version envoyée à J. Azurmendi seules figuraient les quatre premières parties; la cinquième et l'avant-propos furent ajoutés ultérieurement, très certainement entre le mois de Mai et le mois de Juin 1961, date de la publication dans *Egan* (Aresti 1986: I, 325).

Nous avons, pour notre part, retrouvé dans des documents que nous a confiés P. Urkizu et qui proviennent de la maison d'édition Kriselu,<sup>30</sup> une troisième version

(28) "Orixe" (Nicolas Ormaetxea) (1888-1961): co-fondateur avec le poète Lauaxeta, de la revue *Euzkadi*, traducteur de *Mireio* de Mistral, du *Lazarillo de Tormes* etc., écrit, dans les années 30 un poème monumental: *Euskaldunak* (Les Basques), auteur de très nombreux essais et articles.

(29) Cf. note de L. Michelena in *Egan* 1961: "Lo que te ofrecemos en estas páginas, lector, no es *La Justicia Prohibida*, sino el índice y algunos versos sueltos de *La Justicia Prohibida*, escogidos aquí y allá según nos han venido a la mano. (...) Así y todo pensamos que esta breve serie de poemas dará a entender, en su escasez, el contenido y la tendencia de la obra. El poema de Aresti se sitúa dentro de la actual "poesía social" (...) y no desdénia, aunque incorpore otros recursos, el habla y la sintaxis popular, pues no quiere escribir para cinco lectores cultos. (...)" (Traducción de J. Juaristi in *Obra Guztiak*, p. 339.)

(30) *Kriselu* (Lampe): "Kriselu surgió en 1975 por iniciativa del grupo mayoritario que formaba el equipo editorial Lur", nous dit J. M. Torrealday, El título editorial está a nombre de L. Haramburu-Altuna, que publica Kriselu en euskera y Flemen en castellano". (Cf. Torrealday 1977: 495).

inédite intitulée *Poesia debekatua* et qui n'est composée que d'une version remaniée de la troisième partie de *Zuzenbide debekatua*. Cette dernière version semble être encore ultérieure.

Ensuite, sous la rubrique *Argudioak*, Aresti place en exergue quatre citations tournant autour du thème de l'emprisonnement de saint Jean-Baptiste et tirées successivement des Évangiles de Jean, Luc, Marc et Matthieu.

Suit une autre rubrique intitulée *Eskeintzak* où le poète dédie son livre à G.M.Z., c'est à dire à Gabriel Moral Zabala son ami emprisonné,<sup>31</sup> et à A.Figuera Aymerich.<sup>32</sup>

Avant de passer à l'analyse morphologique et sémantique des diverses parties de *Zuzenbide debekatua*, il est nécessaire de se pencher sur l'avant-propos.<sup>33</sup> Pour chacune des parties du poème, Aresti imagine un scénario qui lui permet à la fois de marquer le caractère autonome de celles-ci et d'indiquer ses sources d'inspiration.

La découverte de parchemins oubliés et l'audition de couplets anciens vont servir de trame pour expliquer la construction de l'oeuvre elle-même. Nous pourrions mettre cette technique en parallèle avec le point de départ de nombreux romans

J. M. Torrealdai donne les précisions suivantes pour la maison d'édition Lur (Terre): Lur nació en 1969, en Donostia, por iniciativa de unos escritores jóvenes (...). Tras una corta pero copiosa producción editorial, hacia 1973, Lur cesa prácticamente de existir a causa de divisiones intestinas. Lur tiene el mérito de haber nacido como iniciadora de un nuevo estilo editorial vasco: la editorial como centro y de animación cultural. Abordó de forma sistemática el libro de divulgación. Modernizó la edición vasca en el lenguaje y en la presentación, en su agresividad y en la aportación temática socio-política: Hombres de la editorial: G. Aresti, I. Sarasola, X. Kintana, R. Saizarbitoria, E. Vilar, A. Urretabizkaia, etc."

Il faut cependant préciser que, dès 1967, G. Aresti utilise le nom de Kriselu lorsqu'il publie, à compte d'auteur, son recueil *Euskal Harria*. Ce terme semble désigner, au début, tant une maison d'édition qu'une nouvelle collection; les trois ouvrages suivants, par exemple, seront publiés sous le seul égide de Kriselut:

Kriselu 1: G. Aresti. *Euskal Harria (La Piedra Vasca)* 1967.

Kriselu 2: Tomas Meabe. *14 Fabulas (alegia, faulles, fabulas)*. 1968. (G. Aresti y utilise la même orthographe que dans *Euskal Harria*).

Kriselu 3: G. Aresti *Harri eta Herri (Piedra y Pueblo)* 1969.

A la fin de Kriselu 2, nous pouvons lire la note suivante: "Para las relaciones comerciales sobre este libro, Kriselut ruega se dirijan a la siguiente dirección: Gabriel Aresti Seguro, Media Luna 16, 2., Bilbao (12)-Teléfono 32 46 66."

A partir de 1969/1970, Kriselut sera plus précisément le nom de la collection littéraire des éditions Lur, parallèlement à la collection *Hastapenak* (Les débuts) qui regroupera plutôt les essais et la collection *Haur* consacrée à la littérature enfantine. Par ailleurs, ainsi que nous l'avions fait remarquer à K. Landa lors de la préparation de *G. Arestiren Lanak* 10 regroupant les articles et les conférences données par le poète, il existe un article daté de 1969 et publié dans l'hebdomadaire *Zeruko Argia* qui porte précisément la signature Kriselut sans autre indication, et que l'on peut attribuer sans aucun doute possible à G. Aresti (Cf. "Poetaren hil-burukoa").

Dans une lettre datée du 29 Mai 1970, adressée à Manuel Maria, Aresti dira à propos de Lur: "Yo sigo con mi labor editorial gastando muchísimas horas sin ganar un céntimo, pero, con mis camaradas, haciendo la mejor obra editorial que nunca se ha hecho en euskara". (Cf. Aresti 1986: 165).

(31) Cf. lettre de G. Aresti à J. Azurmendi du 27 Février 1961 in *G. Arestiren Literatur Lanak* 1; il est bon de rappeler que *Zuzenbide Debekatua* est dédié précisément à G. Moral Zabala (et à la poétesse A. Figuera Aymerich). Dans le numéro de *Egan* auquel nous nous sommes référée nous pouvons lire: "G. M. Z' ri eta haren laguneri" ("à G. M. Z. et à ses amis"); tandis que dans *G. Arestiren Literatur Lanak* 1, nous pouvons observer que le nom du destinataire est transcrit en toutes lettres avec une légère variante dans la dédicace: "eta harekin egon ziren guztiari" ("et à tous ceux qui restèrent avec lui").

(32) A. Figuera Aymerich (1902-1984): poétesse née à Bilbao en 1902, morte à Madrid. Auteur, entre autres de *Mujer de barro* (1948), *Soria Pura* (1949), *Vencida por el Angel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Vispera de la vida* (1953), *Los días duros* (1953), *Belleza cruel* (1958), etc. G. Aresti traduisit, en 1961, le poème "La Justicia de los ángeles" tiré de *Belleza cruel*, qu'il publia dans la revue *Egan* (XVII).

(33) Bien que l'auteur l'ait qualifié ainsi, il s'agit en fait d'une postface.

comme le *Roman de la Momie* de T. Gauthier ou le *Manuscrit de Missolonghi* de F. Prokosch. L'écrivain peut, grâce à ce subterfuge, voyager dans le temps à sa guise, habiter un personnage et restituer la saveur de temps révolus.

Aresti justifie ainsi l'impression d'étrangeté que nous pourrions ressentir à la première lecture de cette oeuvre. Il a bien conscience du caractère quelque peu disparate des diverses parties (exceptées les parties II et V qui se ressemblent par bien des points). Le but d'un tel scénario est, bien entendu, de nous donner quelques pistes en langage codé utiles à la compréhension du poème, mais aussi de nous montrer que cette incohérence a été voulue et longuement calculée.

Les premières lignes de l'avant propos soulignent le lien qui existe entre *Zuzenbide debekatua* et *Maldan behera*:

Miren eta Joaneren historiarekin jarraitzen dugu, edo hobeki esanik, hasten gara. Hasi zerren (sic) aurreneko zatia baino geroago argitaratua badere, hura bukaere (sic) zen, eta hau hasiera. Ezkenuen pentsatu beste berririk edukiko genuela.  
(Nous voilà en train de poursuivre l'histoire de Miren et Joane ou plus exactement, de la commencer. Nous disons commencer, car même si cette partie a été publiée après la première, il s'agissait alors d'une fin, et il s'agit ici d'un début. Nous ne pensâmes pas alors avoir d'autres nouvelles de Joane) (Aresti 1986: I, 308).

Bien qu'Aresti semble prendre plaisir à embrouiller les pistes, nous sommes en droit d'affirmer que *Zuzenbide debekatua* et *Maldan behera* ne forment absolument pas, comme les paroles du poète le laisseraient entendre, les deux parties d'une histoire linéaire classique. Il y a effectivement parenté, récurrence de certains thèmes et notamment des prénoms du héros de *Maldan behera* Joane et de la femme aimée, Miren, mais les deux oeuvres sont très différentes ainsi que nous aurons l'occasion de le constater. Le poète poursuit son récit en écrivant que dans le village imaginaire de Basaibar,<sup>34</sup> il a fait la connaissance d'un vieil homme qui lui a chanté des couplets très anciens:

Bertan, baserritar zahar bat ezaguru genuen Joaneren bersoak (sic) kantatu zizkiguna. Berso (sic) guztietako aurreneko puntuaren hastapena, berdina zen bertso guztietan: Nire grazia Joane da ta.... (...); 80 bertso bildu genituen, eta bakarrik hogeiean zioen Joane. Gainerakoetan agertzen zen: Josepe, Martiri, Santuru, Petiri, Eztebe eta Jakoe. Orain arte ez tugu aldakuntza hauen arrazoirik jakin (Aresti 1986: I, 308).  
(Là-bas, nous fîmes la connaissance d'un vieux paysan qui nous chanta les couplets de Joane. Le début du premier point de tous les couplets était partout identique: Mon nom est Joane... (...); nous recueillîmes 80 couplets et seul 20 portaient la mention de Joane. Dans les restants apparaissaient: Joseph, Martyr, Saint, Pierre, Etienne et

(34) *Basaibar* de *Baso* (= "forêt", par ext. "sauvage") et *ibar* (vallée). Précisons que, ainsi que le note J. Haritschelhar: "*baso* (...) signifie à l'origine forêt, montagne, et (que), par dérivation, (il) prend le sens de sauvage. C'est ainsi que se forment toute une série de mots tel que *basurde* (sanglier, porc sauvage ou de la forêt), *basabuntz* (chamois), *basabate* (canard sauvage), *basoilar* (coq de bruyère) ainsi que ceux qui se rapportent aux êtres humains ou mythiques *basajaun* (faune), *basandere*. ("L'antibertolarisme dans *Basa Koplariari* (1838) de Jean B. C. RIEV 34: 104).

Le nom du village de *Basaibar* apparaîtra aussi dans *Mundu Munduan*. Il s'agit sans doute d'un clin d'oeil d'Aresti adressé à J. A. Moguel (1745-1804) et à son oeuvre en prose *Peru Abarca*. En effet, Peru Abarca défenseur des valeurs de la société rurale, face au barbier citadin *Maisu Juan* ("Maître Jean") a poursuivi nous dit-on, avec humour, des études à l'université de *Basarte* ("dans le bois"), de *Baso* (ici dans le sens de "bois") et *arte* ("parmi", "entre").

Jacques. Jusqu'à présent, nous n'avons pas réussi à connaître le pourquoi de telles modifications).

Bien que l'auteur signale que seuls vingt couplets portent la mention du prénom Joane, il ne doit faire aucun doute qu'il s'agit bien là de *Nire grazia* qui compte effectivement quatre vingt couplets. L'évocation des autres saints et martyrs Joseph, Pierre, Etienne et Jacques nous renvoie aux Actes des Apôtres, ce qui semble indiquer qu'à la limite le prénom Jean pourrait tout aussi bien être remplacé par chacun de ces quatre prénoms; car l'important, c'est d'évoquer la persécution dont sont victimes les hommes généreux combattant pour un idéal de vie. Quelques lignes plus loin le poète ajoute:

Bertso batean dio nola Joanek liburu bat eskribitu zuen: *Jenioen Liburua* (ibid. 309.)  
(Dans l'un des couplets, il est dit que Joane écrivit un livre: Le livre des génies).

Il s'agit là d'un argument supplémentaire prouvant qu'Aresti parle bien, en termes voilés, de *Nire grazia* car, ainsi que nous le verrons par la suite, la strophe douze du poème fait bien référence à un *Livre des Génies*. Le poète poursuit par les lignes suivantes:

Lehengo egunean gure lagun batek deitu zigun, antigoaleko hiri zahar bateko arkeoloji-lanetan, gartzela bat agertu zela, eta zehaztasun guztien artean, karta-joko bat izanen zela guretzat oso interesantea, bertan euskerazko berso (sic) zaharrak eskribiturik zeudelako. Guretzat eztago batere duda, bertso hoek parte direla lehen aipaturikako liburuan. Beste arrazoirik gabe, hemen ematen dugu. Karta bat falta zen.<sup>35</sup>

Le poète se réfère, sans doute possible, à *Karta jokoa*, premier poème dont le titre codé serait, ainsi que nous le verrons par la suite: *Jenioen Liburua*. A l'évidence, Aresti a voulu rendre hommage à ses diverses sources d'inspiration: la littérature populaire d'expression orale symbolisée par les vers que chante le vieux paysan basque et la littérature d'expression écrite symbolisée par les vers griffonnés sur les cartes de mus qui portent elle-mêmes des noms de grands (autrement dit de "génies") de la littérature universelle admirés par Aresti.

Le quatrième poème n'est pas mentionné expressément. Ce poème, intitulé *Zuzenbide debekatua*, comme l'ensemble du recueil, avait, à l'origine, une position particulière puisqu'il clôturait l'oeuvre. Il n'est composé que de quelques vers libres très brefs:

Gu bizi garen munduan  
aurkitzen garen jente-bitartean  
gizarte honetan,  
zuzenbidea  
debekaturikan  
dago  
(Aresti 1986: I, 297).

(35) "Il y a quelques jours, un ami nous appela pour nous informer que lors de fouilles archéologiques entreprises dans une ville de l'antiquité, on mit à jour une prison et que parmi d'autres objets, un jeu de cartes pourrait fort nous intéresser à cause des couplets anciens en euskara qui s'y trouvent griffonnés. A notre avis, il ne fait aucun doute que ces couplets font partie du livre précédemment cité. Nous le présentons ici sans autre préambule. Il manquait une carte" (in op. cit. p. 309).



(Dans le monde où nous vivons /parmi les gens que nous cotoyons /dans cette société,  
/la justice /est /prohibée).

Leur position en fin de recueil, ainsi que leur facture particulière pourrait expliquer le fait que le poète omette d'en parler. Nous pourrions ajouter que ces quelques lignes pourraient très bien figurer en exergue de l'oeuvre car ils renvoient au sens du titre et au fil conducteur qui relie l'ensemble. C'est le Logos, la voix de Joane/Aresti clamant dans le désert contre l'injustice et accusant les persécuteurs, Aresti qui écrit à la fin de ce même avant-propos dont nous citons plusieurs extraits:

hau (da) justiziagatik pertsekutazioa sufritzen duenaren poema, eta bila dezala bekatua, ez sufritzen duenaren baitan, ezpada sufri arazten duenaren baitan, hau (da) egiak esaten dituenaren poema, Jondone Joane Baupista baten poema (Aresti 1986: I, 309). (Ceci (est) le poème de celui qui est persécuté à cause de la justice, et qu'il en cherche la cause, non dans celui qui souffre, mais dans celui qui fait souffrir, ceci (est) le poème dicté par la vérité, le poème d'un saint Jean-Baptiste).

Pour expliquer l'origine du dernier poème, *Joaneren bibotzak*, Aresti nous dit ceci:

Erresuma honetako judizio-kodizeetan sartu dugu begia, hea nunbaitetik agertzen zen gure hauziaren berriren bat, eta gure alegin guztien premio, paper bildumatik zaharrenean, orain mila urteko batean, paper oso apurtu bat eskuratu zitzaigun, gure iritzian Joaneren deklarazioa dena (...), (ibid.).

(Nous avons jeté un coup d'oeil dans le codex juridique de ce Royaume afin de voir si une quelconque allusion au procès qui nous intéresse y apparaissait, et comme prix de nos efforts, nous découvrîmes une feuille de papier fort endommagée, faisant partie du tas de documents, le plus ancien, vieux d'un millier d'années environ et qui est, à notre avis, la déclaration de Joane).

Enfin, le troisième poème se trouve évoqué à travers les lignes suivantes:

Azkenean Basaibartik abisatu digute, hango baserri bateko ganbaran, berso-paper zahar batzuk agertu direla. Korreoz errezebiturik, berehala jarri ginen lanean, bertso guztiak kopiaitzen, baina zoritxarrez 24 geratu dira irakurri gabe, hain zeuden paperak apurturik eta zitzak janik (ibid.).

(Pour terminer, une nouvelle parvenue depuis Basaibar nous apprenait que quelques couplets de poèmes anciens y avaient été découverts. Après les avoir reçus par la poste, nous nous mîmes au travail sur le champ, copiant tous les couplets, mais, malheureusement, à cause de l'état déplorable des papiers, déchirés et mangés par les mites, 24 couplets ne furent pas lus).

Fidèle à son goût pour les énigmes, Aresti, en avançant le chiffre vingt quatre se réfère très certainement à la dernière partie de *Janjan motzaren erak*, *Betiera* qui, contrairement aux deux autres parties *Ekarrera* et *Jasoera* qui comptent trente strophes, n'en compte elle que vingt quatre...

a) "Karta-jokoa":

Aresti ne se sert pas ici du jeu de cartes pour raconter des histoires comme l'a magistralement fait I. Calvino en utilisant deux jeux de tarot dans le *Château des destins croisés* qui est en réalité une interrogation auto-ironique sur le fait littéraire et

les chemins labyrinthiques menant à la création. Nous pouvons citer ces quelques lignes de l'auteur à la manière d'un contre-exemple pour montrer ce qu'aurait pu faire Aresti avec le jeu de mus<sup>36</sup> s'il avait mené son expérience jusqu'au bout:

Pour commencer je dois attirer l'attention sur la carte dite du *Roi de Bâton*, où l'on voit assis un personnage, qui si personne ne le revendique, pourrait très bien être moi: d'autant qu'il pointe vers le bas un instrument pointu, comme je fais moi en ce moment, et en effet cet instrument si on le regarde bien ressemble à un stylo ou un calame ou un crayon-bille bien taillé, et s'il paraît d'une taille disproportionnée ce sera pour signifier l'importance que l'instrument d'écriture en cause revêt dans l'existence du sédentaire personnage en question. Pour autant que je sache, le fil noir qui sort par la pointe de ce sceptre à dix sous, c'est le chemin qui m'a conduit jusqu'ici, et par conséquent il n'est pas exclu que le *Roi de Bâton* soit l'appellation qui m'échoie, et en ce cas *Bâton* doit être entendu dans le sens de ces barres que les enfants font à l'école, premier balbutiement de qui veut communiquer en traçant des signes, ou dans le sens du bois de peuplier dont on pétrit la blanche cellulose pour en débiter des rames de feuilles vierges prêtes pour s'offrir aux tracés (Calvino 1976: 109-110).

Aresti, lui, se limite à énumérer les diverses cartes du jeu de mus en leur attribuant à chacune le nom d'un écrivain. Ce nom sert de fil conducteur au poète qui compose ainsi une suite de vers humoristiques se rapportant à l'auteur cité mais pouvant aussi évoquer les thèmes les plus variés de manière très décousue. Le discours utilisé rappelle, par bien des côtés celui utilisé par certains bertularis.

La totalité des strophes est composée selon le modèle hétérométrique et monorime suivant: 13A /13A /13A /13A /6A /6A /6A /6A /13A. (cf. Premier Mouvement des chants de Structure E in *Maldan behera*). Citons une strophe à titre d'exemple:

*Hiruko bastoa*: Jean Paul Sartre.  
 Joane Paulo Sartre antiojoduna  
 Bere benturagatik ezta euskalduna  
 Horregatikan hura ezta fededuna  
 Esku zikinak ditu ta arima astuna  
     Hori da fortuna  
     Guk eztaukaguna  
     Gogorra beruna  
     Burnia biguna  
 Ardura haundia da ematen diguna.

(Le Trois de Bâton: Jean Paul Sartre le lunetté /Pour son bonheur n'est pas basque /C'est pourquoi il n'est pas croyant /Il a les mains sales et l'âme lourde /Voilà une chance /Que nous n'avons pas /Dur le plomb /mou le fer /Grand est le souci qu'il nous donne).

Nous avons dit précédemment que le *Livre des Génies (Jenioen Liburua)* dont parle

(36) Jeu de mus: jeu de cartes très populaire au Pays Basque. On utilise un jeu de quarante huit cartes dites "cartes espagnoles" ou "Barajas" auquel on enlève, dès le départ, huit cartes: le huit et le neuf de Coupe, le huit et le neuf de Bâton, le huit et le neuf d'Épée et le huit et le neuf de Denier. Le jeu est basé sur des règles complexes qui tiennent compte aussi de toute une série de mimiques et d'un langage codé servant à détromper l'adversaire.

Aresti est probablement *Karta-jokoa*, d'autant que la strophe douze y fait expressément mention:

Nire grazia Joane da ta  
 Jenioen liburua  
 Idaztearren ebaki nahi  
 Ukan didate burua  
 Nekagarria izan da beti  
 Poetaren asturua  
 Bekaizkeriaz beterik  
 Beti haren ingurua.

(Mi nombre es Aresti y por escribir el libro de los genios me han querido cortar la cabeza. El sino del poeta siempre ha sido en desventura, porque su entorno está lleno de envidias).<sup>37</sup>

Ces derniers vers indiquent que l'appellation *Jenioen Liburua* pourrait s'appliquer aussi, d'une façon plus générale, à l'ensemble de *Zuzenbide debekatua*. Dans *Karta-Jokoa* sont effectivement présentés trente neuf génies de la littérature, le jeu de mus comprenant quarante cartes, il est évident qu'il en manque par conséquent, une. Souvenons-nous que le poète, déjà, nous avait mis sur la voie en indiquant dans l'avant-propos: *karta bat falta zen* (il manquait une carte).

La carte manquante ne peut être autre que la dix-huitième: *Txangako Kopa* (Valet de Coupe) qu'Aresti s'est vraisemblablement attribuée. Parmi les trente quatre cartes de l'Ancien Tarot de Marseille qu'il utilise comme machine narrative combinatoire (Calvino 1976: 134-135) pour raconter sa propre histoire, I. Calvino n'oublie pas ce même Valet de Coupe qui le représente dans la phase dépressive qui précède souvent la venue de l'impulsion créatrice:

Le *Valet de Coupe* me représente quand je me penche pour scruter l'intérieur de l'involucre du moi; et je n'ai pas l'air satisfait: j'ai beau secouer et presser, mon âme est un encrier sec (1976: 110-111).

Aresti, quant à lui, ne donne aucune autre explication sur cette carte manquante. Le Valet de Coupe se trouve ainsi placé avant *Erregeko Kopa* (Roi de Coupe) attribué à F. Garcia Lorca et *Zaldiko Kopa* (Cavalier de Coupe) attribué à Curros Enriquez.

b) "*Nire Grazia*" et "*Ezkutu banatan saltzeko bertsoak*":

Le deuxième groupe de poèmes de *Zuzenbide debekatua* intitulé *Nire grazia* (Mon nom), est formé de quatre vingt strophes de structure suivante: 10- /8A /10- /8A /10- /8A /10- /8A. Nous reconnaissons là une structure métrique fort connue que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer dans *Maldan behera* et que l'on dénomme *Zortziko Nagusia* (Huitain Majeur) alors qu'il s'agit en fait d'un quatrain de dix huit syllabes monorimes.

Dans l'édition Susa de 1986 qui regroupe la plupart des travaux d'Aresti, il nous est précisé que l'auteur s'est largement inspiré d'un poème précédemment écrit et

(37) Traduction de G. Aresti in "*Ezkutu banatan saltzeko bertsoak*", strophe 39.

intitulé *Ezkutu banatan saltzeko koplak*, poème qui figure d'ailleurs, pour la première fois, dans l'édition précédemment citée. Il est à remarquer qu'Aresti y adopte la mise en ligne traditionnelle en Pays Basque-Nord, comme il le fera pour divers autres poèmes. La mise en ligne adoptée restitue l'unité du vers de dix huit syllabes: 18A /18A /18A /18A.

Dans la même édition, il est signalé qu'excepté la permutation d'Aresti en Joanes qui concerne le vers introductif de l'ensemble des strophes, le poète reprend intégralement quarante huit strophes de *Ezkutu banatan...*, en modifie dix huit et en rajoute quatorze complètement nouvelles (Aresti 1986: 324). Enfin, bien que la note explicative indique que chaque strophe de *Nire Grazia*, portera entre parenthèses la référence du numéro de la strophe de *Ezkutu banatan...* auquel elle renvoie; inexplicablement, aucune indication de cet ordre ne nous est donnée.

C'est ainsi que tout en vérifiant les dires des responsables de l'édition concernée, nous avons constaté, non seulement, que le nombre des transformations opérées par Aresti était bien plus important que celui indiqué, puisque ce sont, non pas dix huit mais bien cinquante et une strophes! qu'il a consciencieusement retouchées,<sup>38</sup> mais surtout que *Ezkutu banatan...* et son homologue *Dukat banatan...* ne sont pas antérieurs à *Zuzenbide debekatua...* Ces deux poèmes n'ont donc que faire dans le tome I intitulé *Leben poesiak* (Premiers poèmes) où ils sont placés entre *Maldan bebera* et *Zuzenbide debekatua*.

Nous avons déjà souligné plusieurs fois que *Nire Grazia* et *Ezkutu banatan...* comme leurs homologues *Joaneren biborzak* et *Dukat banatan...* puisent leur source dans l'art populaire des koblakaris et bertsularis (Haritschelhar 1969: 383), c'est à dire dans la tradition la plus ancienne qui veut que la poésie soit inséparable d'une ligne mélodique; ainsi le poème sera-t-il aussi chant:

Le poème est donc, pour le poète populaire, *kantu* ou *kanta* ou encore *khantore*. Ce sont là trois variétés dialectales qui désignent le mot chant, *khantore* étant plus proprement souletin, *kantu* plus spécifiquement labourdin, *kanta* plus spécifiquement labourdin et basque péninsulaire. A travers ces trois variétés dialectales on retrouve cependant la profonde unité de l'âme basque dans l'expression poétique des sept provinces (ibid.).

Aresti ne manque d'ailleurs pas de préciser comme le veut l'usage, qu'il chante des couplets:

Nire grazia Joane da ta  
Orain banoa abian  
Desastururik desabilena  
Kantatzera koplak bian  
Orain eztago batere bake  
Fundatu nuen kabian  
Alkate hori bizi delako  
Urte guztian Babian.<sup>39</sup>

(38) La modification du premier vers n'est pas prise en compte.

(39) Un article savoureux de J. Llamazares paru dans le quotidien *El País* du 14 Mars 1990 et intitulé *En Babia*, commence ainsi: "Cuando los reyes de León, hombres de acción y de pelea más que sùtiles y avisados gobernantes, comenzaban a hartarse (en los escasos periodos de su vida en que no andaban por el mundo guerreando) de las

(Mi nombre es (Joane) y ahora ya me dispongo a cantar en dos coplas en el más inhábil de los infortunios. Ahora ya no hay ninguna paz en el nido que fundé, porque ese alcalde vive todo el año en Babia) (ibid.).

D'autres vers de *Nire Grazia* évoquent ce lien entre poésie et musique:

Nire kantua modu honetan ez dezakedan eskribi (strophe 38) / (para que así no pueda escribir mi canto). (ibid.).

jente humilen kantorea naiz lerdin eta eder noa (strophe 66) / (Soy el cantro (sic) de la gente humilde. Voy esbelto y soberbio). (ibid.).

Nire grazia Aresti da ta ez naiz isilduko gero / Aldarri haundiz kanta ta kanta gartzelan sartu ezkerro (strophe 75) / (Mi nombre es Aresti y nunca he de callarme, pues después de que por estar venga que cantar (sic) me hayan metido a la cárcel) (ibid.).

Indarra dauka ene bertsoak neurria eta kolorea /kantu honetan ernerik dago poesiaren lorea / (En este canto ha brotado la flor de la poesía) (ibid.).<sup>40</sup>

J. Haritschelhar fait remarquer à ce propos que: "Très souvent, dans un premier couplet à la fois naïf et maladroit, ils déclarent qu'ils vont chanter les versets ou les couplets qu'ils ont composés" (1989: 382). Le même auteur cite les premiers vers de M. Larralde-Bordachuri dans *Galerianoaren kantuak* (Les Chants du Galérien): "Kantatzera nihazu alegera gabe, Ez baitut probetxurik trixtaturik ere"; puis il ajoute:

Le poète tient à préciser que l'expression de ses sentiments, il la confie à la musique. Tout comme les improvisateurs ou auteurs de *bertso berri* éprouvent le besoin de dire qu'ils vont composer des vers, d'autres ressentent la nécessité de déclarer que leur poésie est avant tout chantée (ibid.).

Aresti lui aussi précise "banoa (...) kantatzera koplá bian", seulement cette indication ne figurera pas en tête de *Nire Grazia* (strophe 11) par contre, le premier couplet de *Ezkutu banatan* respecte bien la tradition:

Nire grazia Aresti da ta ez nintzaden Oliteko  
Adanen kontra asmatu ditut hamaika moral etiko  
Izan ditezen iraunkor eta gainera monolitiko  
Euskal garbian kantatzen ditut mila bertso politiko.

(Mi nombre es Aresti y yo no era de Olite. En contra de Adán he inventado once

---

inevitables intrigas y pasiones cortesanas, pedían a sus siervos sus ropas de campaña, empuñaban sus armas, montaban su caballo y, dejando las riendas del gobierno de su reino en manos de algún hombre de confianza, se marchaban a Babia a descansar y a practicar entre sus bosques su deporte favorito de la caza. Babia la lejana y bellísima comarca leonesa que baña el río Luna (...) y no es extraño que los reyes leoneses, que allí tenían entonces sus picaderos reales —cabe pensar sin duda que en el sentido más amplio de la palabra— prodigasen sus visitas a la zona y alargasen en ella sus estancias, dando origen de ese modo a una expresión que, contra la opinión vulgar, no alude en modo alguno a un estado de inopia o de ignorancia, sino, por el contrario, al humano deseo de los reyes leoneses de permanecer alejados de las luchas y las intrigas cortesanas. "¿Dónde está el rey?" preguntaba la gente cuando, al cabo de unos días, comenzaba a echarle en falta. "En Babia", respondían en palacio. (Otra interpretación de la expresión, más legendaria y poética pero también más fantástica, aludiría, por su parte, a la afición de los pastores de esa bella y melancólica comarca a dejarse llevar por la nostalgia cuando, con sus rebaños y sus perros, bajaban en invierno a Extremadura y se quedaban por las noches como ausentes junto al fuego, como si, separadas de su cuerpo, su memoria y su alma volaran al país abandonado, dando pie a que sus compañeros de tertulia o vigilancia les sacaran de sus sueños cada poco con un golpe cariñoso y la ya célebre frase "Despierta, hombre que estás en Babia") (...).

(40) Traducción de G. Aresti in E. B., strophe 21.

morales étiques, para que fueran duraderas y además monolíticas. En vasco puro canto mil versos políticos).<sup>41</sup>

Nous tenons de J. San Martin qu'Aresti aimait tout particulièrement les chansons anciennes, en particulier celles du Pays Basque Nord. Aresti était aussi un fervent admirateur des improvisateurs classiques de la trempe d'un Xenpelar pour qui improviser faisait partie de la vie quotidienne; pour le *bertsulari*, l'endroit idéal était cependant la taverne, véritable deuxième agora de la vie villageoise, avec la place. Une anecdote racontée en 1930 par M. Lekuona montre comment se déroulaient les joutes entre improvisateurs, elle montre aussi qu'il y avait des *bertsularis* bons et mauvais chanteurs.

La fama de Xenpelar había empezado a difundirse hasta San Sebastián; mejor dicho, llegó hasta Donosti, hasta el viejo Donosti de Ixkina y Bilintx.<sup>42</sup> Ixkina y Bilintx eran también *bertsularis* y *bertsolaris* de los buenos. Pero les había salido un contricante en aquel obrero tejedor de la vecina Rentería. Había que ir a verle. Había que retarle... Y un domingo se fueron varios donostiarras a Rentería. Fue en una sidrería... Canta Bilintx y canta Xenpelar... La disputa es reñida. Pero el pueblo se inclina por Xenpelar. Sin duda el *errenteriarra* es mucho más ocurrente. Los donostiarras lo vieron y lo sintieron. Había que reconocer: Xenpelar era más *bertsolari*... *Bertsolari*... Bien. Pero no sabía cantar. Siempre canturreaba el mismo impreciso recitado. Ellos le traerían un contrincante que cantaba los versos con solfa: Iparraguirre.<sup>43</sup> Iparraguirre era más que Xenpelar. Iparraguirre cantaba con solfa (Zavala 1969: 118-119).

Xenpelar qui, à l'époque, ne devait pas avoir plus de vingt trois ans répondit à ce reproche en ces termes:

Iparragirre abilla dela  
askori diyot aditzen,  
eskola ona eta musika  
ori oiekin serbitzen.  
Ni enazu ibiltzen  
kantuz dirua biltzen  
komeriante moduan;  
debalde pesta preparatzen det  
gouga dedan orduan.

Eskola ona eta musika,  
bertsolariya ganera,  
gu ere zerbait izango gera  
orla ornitzen bagera.  
Atoz gure kalera,  
baserritar legera,  
musika oiek utzita;  
Errenteriy'a'n bizi naz eta  
egin zaidazu bisita.

(apud Zavala 1969: 120-127).

(41) Strophe nouvelle ajoutée par Aresti in E. B.

(42) I. Bizkarrondo "Bilintx" (1831-1876): Né à Donostia Saint Sébastien, *bertsulari* renommé, partisan des libéraux, lors de la deuxième guerre carliste il fut grièvement blessé lors du siège de Saint Sébastien par les carlistes (20 Janvier 1876) et mourut six mois plus tard des suites de ses blessures.

(43) Iparraguirre (1820-1881): Poète interprète, personnage quasi-mythique dont la légendaire guitare est conservée à deux pas de l'Arbre de Guernica. Né à Urretxu (Guipuzcoa), vécut à Gasteiz-Vitoria, puis à Madrid. Il s'engagea dès quatorze ans dans les troupes carlistes: Il émigre en France, à Paris, en 1839 et y apprend la musique. Expulsé pour avoir chanté La Marseillaise et "provoqué ainsi des troubles". Il parcourt, avec sa guitare l'Italie, la Suisse, l'Allemagne, l'Angleterre, le Portugal, "un jour pauvre, un autre seigneur". Il revient au pays natal vers 1851. Dans un café de Madrid il chante en 1853 le célèbre "Gernikako arbola". Il est expulsé d'Espagne en 1855 et émigrera plus tard en Argentine et en Uruguay, il s'y maria et y vivra comme berger pendant vingt trois ans avant de revenir finir ses jours dans un petit village près de Zumarraga (Guipuzcoa), dans sa province natale. Son oeuvre compte dix sept mélodies très célèbres.

(Beaucoup vont disant /qu'Iparragirre est intelligent, /de bonnes études et de la musique /servant celle-ci avec celles-là /Moi, Monsieur, je ne vais pas par là /chantant pour gagner de l'argent, /tel un comédien; /j'organise gratuitement la fête /quand l'envie m'en prend.

De bonnes études et de la musique /bertsulari par dessus le marché, /nous aussi nous nous défendrons /avec un pareil bagage. /Venez dans notre rue, /vivre selon la loi paysanne, /après avoir laissé tomber ces mélodies; /Je vis à Renteria, /Venez me rendre visite).

Les bertsularis avaient leurs disciplines favorites, ainsi Juxto et Lonjinos réputés pour exceller dans la composition de couplets plus farfelus les uns que les autres; voici une autre anecdote rapportée par M.Lekuona où nous retrouverons Xenpelar:

En pleno apogeo del famosísimo renteriano Xenpelar, había por aquella vecindad dos desgraciados vates, Juxto y Lonjinos, famosos también ellos aunque por otro estilo. Su fama procedía de que los versos que cantaban eran de los aldrebekak,<sup>44</sup> completamente desatinados, aún cuando ellos los cantaban con toda la seriedad de un bertsulari consciente, lo cual aumentaba enormemente la comicidad de las sesiones en que actuaban... Y qué más podía querer la gente para entretenerse? Se les aplaudía desafortunadamente. Se les aplaudía siempre. (...) Y un buen día Juxto se atrevió a lanzar un reto contra el errenteriarra. Xenpelar aceptó... No había más que hablar. En la plaza de Lezo. El día de la Cruz... (...) y el día de la Cruz acudió un mundo a la plaza de Lezo. El mayor aplauso se llevaría aquel que más desatinara. Esa fue la consigna. Y empezó la sesión. Xenpelar hizo lo posibles en su extraño cometido; pero aún los mayores disparates los decía tan *egoki* tan *egoki*,<sup>45</sup> que los aplausos fueron principalmente para Juxto. Este desbarraaba sin querer; aquél aun queriendo no podía (apud Zavalá 1969: 124-125).

*Nire Grazia*, de même que *Joaneren bibotzak* se situent, à l'évidence, dans cette tradition; nous pouvons, en effet, y retrouver le même goût pour l'expression ludique poussée jusqu'à l'extrême. Mais une tendance similaire apparaît, entre autres, dans de nombreux chants de *Maldan behera*, de même que dans le poème I de *Zuzenbide debekatua: Karta-jokoa* (Le jeu de cartes).

Aresti, par ailleurs, aimait beaucoup chanter lui-même,<sup>46</sup> sa collaboration avec N.de Felipe et le groupe folk Oskorri est un fait qui mérite d'être souligné; (cf. "Conférence de Bayonne" in Aresti 1986: x, 108-122) n'oublions pas, en effet, qu'Aresti composa, à l'intention d'Oskorri, de nombreux poèmes dont certains furent adaptés sur des mélodies anciennes recueillies par R. M. de Azkue.

Quelques vers présents dans le recueil *Harri eta Herri* nous prouvent encore, s'il en était besoin, que *Nire Grazia* et *Joaneren bibotzak* ont été conçus pour pouvoir être chantés, même si le nombre très élevé de couplets exclut un tel fait dans la pratique:

(44) *aldrebekak* = "raro, excéntrico" (Cf. *Hiztegia* 80). Par ailleurs Aresti dans son *Hiztegi Tipia*. A. B. C. D. (Petit Dictionnaire. Lettres A. B. C. D.) écrit: "*aldrebekak*: Kontrako modura, goikoari behekoa, ezkerriari eskuina, atzekoari aurrekoa. Zentzuren hedamenez, desegokia" (Qui est inverse, à ce qui est en haut le bas, à ce qui est à gauche la droite, à ce qui est derrière ce qui est devant. Par extension ce qui est impropre); *desegokia* signifie littéralement "ce qui n'est pas convenable".

(45) *egoki* = ici dans le sens de "convenable" (Cf. Dict. Lhande).

(46) Nous avons pu le vérifier nous-même à travers l'audition d'une cassette enregistrée en 1966 dont K. Landa nous a aimablement donné une copie.

Usoak dira,  
kantatzen dudanean  
nire ahotik  
ateratzen direnak  
bertso hauk:  
Joaneren grazia  
eta bihotzak;

(Son palomas /que cuando canto /salen de mi boca /estos /versos: /La gracia y los corazones /de Juan; [*Harri eta Herri*, -C- IIe partie. Traduction de G. Aresti.]).

Chacune des strophes de *Nire Grazia*, de *Joaneren bihotzak*, comme de *Ezkutu* et de *Dukat banatan* forment des entités sémantiquement autonomes; les sujets les plus divers sont évoqués sans qu'il y ait d'histoire linéaire, chacune des strophes (couplets), pouvant être examinée indépendamment de celle qui la précède ou la suit, ce qui n'empêche pas la récurrence de certains thèmes et personnages. Cela explique en partie pourquoi le poète a pu si facilement et si abondamment puiser dans *Nire Grazia* (soixante six strophes sur quatre vingt) et *Joaneren bihotzak* (soixante deux strophes sur soixante quatre) pour composer *Ezkutu banatan...* et *Dukat banatan*, et non l'inverse...). Le poète fera de même pour la première partie de *Euskal Harria* qui sera constituée par vingt poèmes empruntés à chacune des deux oeuvres citées. Chaque poème sera constitué par deux strophes tirées respectivement de *Ezkutu banatan...* et de *Dukat banatan...* Le livre cependant sera, ainsi que nous l'avons déjà dit, censuré et seules vingt strophes (dix pour E. B. et dix pour D. B.) seront autorisées. J. M. Torrealday raconte comment *Euskal Harria* fut examiné par deux censeurs du M.I.T. (Ministerio de Información y Turismo) dont le deuxième fut particulièrement intraitable (Aresti 1986: I, 23); Aresti est ainsi accusé de mépriser Franco, d'être communiste, d'injurier la religion catholique etc. Voici un exemple des divers reproches adressés à l'auteur par le premier censeur:

Esta colección bilingüe de poesías, algunas de ellas francamente buenas, viene impregnada de un espíritu de "euskerismo" tan exagerado a veces, que llega a la glorificación de separatistas como Aguirre, y en otras ocasiones el autor se muestra tan propenso a la simpatía por las causas comunistas nacionales, que no duda en dignificar personas como Fidel Castro y en consecuencia a la injuria de la nación norteamericana en sus soldados. Por otra parte y ya en el aspecto religioso su desprecio por el cristianismo llega hasta la blasfemia en ciertos casos, faltando al respeto a la misma persona de Cristo (ibid.).

Le deuxième censeur, nous dit J. M. Torrealday, refuse de publier l'ouvrage (no puede autorizarse) en justifiant ainsi sa décision:

Escrito en un estilo surrealista y simbólico, todo el libro es canto de rebeldía política e inconformismo de la situación del país vasco. Este se encuentra en terrible opresión y sólo encuentra la palabra como arma de rebelión. Recuerda que Navarra, las provincias vascofrancesas son también vascas y deben unirse... Hace referencias despectivas al jefe del Estado y en forma velada, llamándole Franfran y San Francisquito. Hace un uso irreverente de Jesucristo. Elogia al comunismo. No hay una página limpia de toda demagogía e irrespetuosidad (ibid.).

Tout ceci se passait fin Janvier 1967. Aresti décida cependant de présenter une



nouvelle version édulcorée de *Euskal Harria* qui fut autorisée le 20 Août 1967 avec le commentaire suivant des autorités:

El autor ha cumplido en líneas generales las tachaduras indicadas. Las restantes pierden su primer colorido y ya no hay nada legislativamente censurable (ibid. 234).

Il faut noter que parmi les treize illustrations d'A.Ibarrola qui accompagnaient l'ouvrage, trois furent censurées (ibid. 233). Le *Euskal Harria* d'après la censure n'avait plus grand chose à voir avec la version primitive. Effectivement, comme le dit J. M. Torrealdai, il s'agissait d'un autre livre ("beste liburu bat"). Les dix poèmes de *Ezkutu banatan...* et de *Dukat banatan...* apparaîtront, par exemple, sous une tout autre présentation que celle adoptée primitivement par le poète; chaque type de strophe sera pris indépendamment et pourvu d'un titre.

Aresti reprendra plus tard, dans *Antolojia Laburra*, deux strophes de *Ezkutu banatan...* et deux de *Dukat banatan...*, qu'il regroupera sous le titre commun suivant: *Ezkutu eta Dukat banatan* (Egan 1982: 13-53). Nous retraçons le cheminement de ces emprunts successifs dans le cadre suivante.

*Nire Grazia*

Z.D.  
(1960/61)

*Joaneren bibotzak*

*Ezkutu banatan*  
(1964/65 ?)

*Dukat banatan*  
(1964/65 ?)

E.H.1  
(1966)

Dukat edo Ezkutu banatan salceko berso berriak  
(maileguan emandako lehen disima)

(20 poèmes de E.B.)

(20 poèmes de D.B.)

E.H.2  
(1966/67)

10 poèmes de E. B.:  
(Federa, Ni eta Hura,  
Amerikara bidean, Ahul,  
Berriz hemen, Leonen,  
Alaba, Mendiz-mendi  
From Boston to California  
Klar)

10 poèmes de D.B.:  
(Et, Burrukan  
Laguna, Zu  
Santu, Patrice,  
Sunsu, Maisua  
M.B., Uribe)

A.L.  
(1968)

*Ezkutu edo dukat banatan saltzeko bersoak*  
(strophes 31 et 68)

(strophes 66 et 68)

Le ton de *Ezkutu* et de *Dukat banatan* est, comme souvent chez Aresti teinté de drôlerie et d'un sens de l'humour à toute épreuve. Ces couplets comme d'ailleurs leurs homologues de *Nire Grazia* et de *Joaneren bibotzak* sont bien dans la lignée des couplets aldrebesak dont nous avons parlé plus haut... Les rapports des censeurs franquistes du M.I.T. nous en apprennent plus qu'un long discours sur les sujets qui,

à ce moment-là, intéressaient Aresti. Parfois, cependant, le poète évoque, toujours sur le ton de la plaisanterie, mais avec une grande tendresse sous-jacente, des événements de sa vie privée, comme ici la naissance de sa troisième fille Andere Bihotz:

Nire grazia Aresti da ta bizioa daukat hila  
 Bertuteari zabaldu diot ate hainbat maratila  
 Hamairu honetan edan nituen hamairu whiski botila  
 Zelebratzeko Arestiarren hirugarren neskatila.

(Mi nombre es Aresti y el vicio lo tengo muerto. A la virtud le he abierto tantos picaportes como puertas había. Este día trece me he bebido trece botellas de whisky, para celebrar a la tercera chica de los Aresti). [Strophe 30 de E. B. (Traduction de G. Aresti)].

Or Andere Bihotz est née au mois de Novembre 1964, ces vers ne peuvent par conséquent, avoir été écrits avant *Zuzenbide debekatua* qui date lui, de 1960/1961... Aresti reprendra, par contre, la même strophe dans *Euskal Harria* (La Pierre basque).

*Nire Grazia* ayant fourni 66 strophes à *Ezkutu banatan* qui en compte 119, sans compter ceux qui figurent dans *Euskal Harria* et *Antolojia Laburra*, il nous a paru bon de dresser un tableau synoptique rendant compte précisément, à la fois, des emprunts effectués et des strophes nouvelles ajoutées ultérieurement. Les 119 strophes de *Ezkutu banatan* sont prises comme base de référence:

1	E.H. 1	41 (23)	81 (51)
2	(76)	42 (64)	82 (79)
3	(4)	43 E.H.2; E.H.1	83 (61)
4	(53)	44 (49)	84 (47)
5	(36)	45	85 (26)
6	(1)	46 (72)	86 E.H.1
7	(78); E.H.2; E.H.1	47 (80)	87
8	(44); E.H.2;	48 (56)	88 (27)
9		49 (35)	89 (22)
10	E.H.1	50 (46)	90 (19)
11		51 (32)	91
12		52 (24)	92
13	(60)	53 (68)	93
14	(25); E.H.2; E.H.1	54 (55)	94
15	E.H.1	55 (58)	95 E.H.1
16		56 (62)	96 (39)
17		57 (10)	97 (41)
18	(28)	58 E.H.2; E.H.1.	98 (34)
19	(38)	59 (75)	99
20	E.H.2; E.H.1	60 E.H.1	100 E.H.1
21	(11); E.H.2; E.H.1	61	101
22	(7)	62	102
23	(73); E.H.2; E.H.1	63	103
24	(63)	64	104 (42)
25		65	105 (15)
26		66	106 (67)
27		67	107 (7)
28		68 A.L.	108 (9)

29	69 E.H.1	109 (70)
30 E.H.2; E.H.1	70 E.H.2; E.H.1.	110 (5)
31 A.L.	71	111 (31)
32 E.H.1	72 (3)	112 (74)
33	73 (54)	113 (8)
34 (66)	74 (48)	114
35 (29)	75	114
36	76 (37); E.H.1.	115
37 (59)	77 (6)	116
38 (69)	78 (50)	117
39 (12)	79 (57)	118
40 (65)	80 (52)	119

### Légende:

—les nombres entre-parenthèses représentent les strophes d'origine de *Nire Grazia* (ces strophes n'ayant pas été numérotées, nous leur avons attribué un numéro correspondant à leur situation: première strophe = (1) etc.). Les nombres de cette série non soulignés indiquent que les strophes auxquelles ils correspondent ont été remaniées par le poète; les nombres soulignés indiquent, au contraire, que le poète a emprunté les strophes à *Nire Grazia* sans y apporter de modifications (la modification du premier vers, commune à toutes les strophes, de *Nire grazia Joane da ta* en *Nire grazia Aresti da ta*, n'entrant pas en ligne de compte).

—E.H.1 = le recueil *Euskal Harria* tel qu'il était à l'origine et tel qu'il apparaît dans l'édition *Gabriel Arestiren literatura lanak* 3 de 1986.

—E.H.2 = le même recueil tel qu'il fut publié en 1967 après censure préalable.

—A.L. = *Antolojia Laburra*

Un autre argument de poids prouvant que la rédaction de *Ezkutu* et de *Dukat banatan* est ultérieure à *Zuzenbide debekatua* et même à *Harri eta Herri* (primé en 1962 et publié en 1964), réside dans la nature des modifications apportées ultérieurement par le poète.

Si les éditeurs de *Arestiren literatura lanak* 1, n'ont vu que dix huit strophes de *Ezkutu banatan*... remaniées dans *Nire Grazia*, (en fait, on l'aura compris, c'est l'inverse qu'il faudrait lire), c'est, en particulier, parce qu'ils n'ont pas jugé bon d'accorder de l'importance aux diverses modifications grammaticales.<sup>47</sup> Pourtant il paraissait bien étrange qu'Aresti ait pu adopter l'écriture dite analytique des préfixes après *Maldan behera* et avant *Zuzenbide debekatua* et *Harri eta Herri*, trois oeuvres où il choisit délibérément de lier les préfixes d'assertion positive et négative de même que le préfixe subordonnant *bai(z)* au verbe (Allières 1979: 84). Rien, en effet, ne pouvait expliquer, à une date si précoce (avant 1960/61) de tels revirements qui ne sont intervenus de fait qu'après 1962, soit après la rédaction du dernier conte d'Aresti *Jainkoa jaio da Otxarkoagan* (Aresti 1986: vi) où il continue d'écrire encore *banoa*, *eztugu* ou *ezpaidakite*. En 1965, par contre, date de la publication de son oeuvre en prose *Mundu munduan*, un changement s'est opéré et Aresti choisit, ainsi que nous le verrons ultérieurement, de séparer le préfixe d'assertion négative *e(z)* du verbe. Ceci nous amène à dater *Ezkutu banatan*..., de même que son homologue *Dukat banatan*..., autour de 1964.

Entre *Nire Grazia* et *Ezkutu banatan*..., nous pouvons constater des modifications

(47) Cf. note des éditeurs in Aresti 1986: 1, 324.

diverses. Nous avons déjà mentionné, par exemple, celle qui concerne le premier vers de chaque strophe où le "Nire grazia Joane da ta" devient "Nire grazia Aresti da ta". Cependant ce type de changement peut intervenir ailleurs dans la strophe; ainsi *Joane* se transforme en *Aresti* dans les vers suivants: *Ze odisea Joane bati* (strophe 53 de N.G.) devient *Ze odisea Aresti bati* (strophe 78 de E.B.) et *Joaneren balorea* (strophe 61 de N.G.) devient *Arestiren balorea* (strophe 83 de E.B.).

Un phénomène analogue est constaté en ce qui concerne le nom *Janjan* de *Nire Grazia* transformé en *Adan* dans *Ezkutu* et en *Franfran* dans *Antolojia laburra* et dans *Poesi debekatua* (Aresti 1986: I) et dans la version censurée de *Euskal Harria*. *Janjanen erregeldoa* (strophe 10 de N.G.) devient *Adanen erregeldoa* (strophe 57 de E.B.), *Janjanen kontra biroka* (strophe 23 de N.G.), *Adanen kontra biroka* (strophe 41 de E.B.), etc.

Parfois, cette modification engendre celle de la strophe entière: *Janjan-en abo mutua* (La bouche muette de Janjan) (strophe 31 de N.G.) devient alors *herrien abo mutua* (La bouche muette des peuples) (strophe 111 de E.B.). Ailleurs, *Agripa* est remplacé par *Hérode* (strophe 90 de E.B.) et *Ghandi* apparaît dans la strophe 81 de E.B. alors qu'il n'était pas mentionné dans la strophe 51 de N.G.

Le poète enlève quelques fois un substantif ou un adjectif et le remplace par un autre qui apporte un changement sémantique important, ainsi: *Justiziaren pisu gogorra* (Le poids inflexible de la Justice) (strophe 2 de N.G.) est remplacé par *deseoaren pisu gogorra* (Le poids inflexible du désir) (strophe 107 de E.B.), *alkate lodi* (gros maire) (strophe 27 de N.G.) par *alkate nano* (maire nabot) (strophe 88 de E.B.) et *Nire kontaira* (mon histoire) (strophe 38 de N.G.) par *Nire kantua* (mon chant) (strophe 19 de E.B.)

De rares fois, il recherche un synonyme ou un mot appartenant au même champ sémantique: ainsi l'adjectif *garratz* (sévère) (strophe 70 de N.G.) est remplacé par *gogor* (dur) (strophe 109 de E.B.). Mais la majeure partie des modifications effectuées par Aresti concerne notamment la graphie du préfixe d'assertion négative *e(z)*-. En effet, Aresti corrige systématiquement le système d'écriture traditionnel qu'il avait adopté dans *Nire Grazia* en se tournant ensuite vers l'écriture analytique dans *Ezkutu banatan...*, citons pêle-mêle:

*ez diedana* (E.B.), pour *Eztiedana* (N.G.)

*ez dago* (E.B.) pour *eztago* (N.G.)

*ez zaio* (E.B.) pour *etzaio* (N.G.), etc.

Dans *Maldan behera*, ainsi que nous l'avions déjà noté, l'écriture adoptée est en harmonie avec celle que nous trouvons dans *Nire Grazia*: le préfixe *e(z)*- sera lié au verbe: *eztaukat*, *eztelako*, *eztelako*, *eztut* (Hariztia); *etzen*, *eznituen*, *etzegoen* (Iratze ederra). Quant au préfixe d'assertion positive *ba*-, il sera lié au verbe, lui aussi.

*neska pottola*

*badabil nola*

*aingeru bat zerutarra* (*Iratze ederra*)

et il en sera de même, pour son homologue hypothétique *ba*-:

*galdetzen bazaio andregai nireari*

*berak esanen du zergatik (...)* (*Herri bitartean*)

*Bai(t)*- sera aussi, toujours lié au verbe: *baitu* (Untergang), *baitaduzka* (Haritzia) etc. La même volonté s'exprime dans les poèmes parus dans les années précédant *Maldan behera*, de même que dans *200 puntu* (200 vers) paru en 1960 où le poète continue d'écrire *eztekaudan*, *etzegoen*, *eztaki* ou *baitago*.

Le fait que dans *Ezkutu banatan* et *Dukat banatan* le poète choisisse de séparer le préfixe *e(z)*-, montre qu'il décide, à un moment donné, de suivre une tendance qui a commencé à se développer depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle où *e(z)*-:

s'est vu (...) séparé graphiquement (mais non oralement...) du verbe qu'il précède ou avec lequel il entre en combinaison morpho-phonétique, à l'inverse de l'assertion positive<sup>48</sup> *ba-*, qui, comme son homonyme hypothétique ou éventuel *ba-*, reste en général attaché au verbe. La raison profonde qui a conduit à séparer du verbe ces préfixes (la séquence orale très liée semble-t-il à l'extension du procédé à *ba-*), c'est l'imitation, plus ou moins consciente, du modèle latino-roman.<sup>48</sup>

Toujours en ce qui concerne *Ezkutu* et *Dukat banatan*, Aresti adopte pour le préfixe d'assertion positive *ba-*, la même démarche que pour *e(z)*-, en décidant de le séparer du verbe ce qui donnera: *ba diotsa* (strophe 12), *ba daki* (strophe 16) ou *ba noa* (strophe 21); lorsque, par contre, *ba-* a une valeur hypothétique ou éventuelle, il le rattacherait au verbe pour le différencier du préfixe d'assertion positive et nous aurons par exemple *edanen badut* (strophe 34). Dans *Euskal Harria* il agira de même, mais adoptera pour *bai(t)*-, une solution originale:

Après des graphies liées (*eztut*, *eztezan* etc.) dans le recueil *Harri eta Herri* (1964), dans *Euskal Harria* (1967), le poète adopte une solution étrange, sans sauter le pas, encore, jusqu'à l'écriture moderne: il écrit en effet *bait* avec un *-t* systématiquement restitué<sup>49</sup> (si restitution il y a, ce qui n'est pas sûr du tout: voir plus loin), mais toujours lié au verbe néanmoins, quelle que soit l'incidence phono-morphologique: *baitda*, *baitdira*, *baitdu*, *baitdago*, *baitnintzen*... Dans *Harrizko Herri Hau* (1971), au contraire, *bai(t)*- est à nouveau écrit selon la tradition (*baita*, *baitute*, *baitzeukun*, *baikaitu*: cf Axular et Etxepare; *baitzaio*, *albailitza*: ici *abal* sous forme dialectale sans aspiration est préfixé à *bai-*; *baitzaio*...) mais la négation, liée parfois (*ezpaita*), apparaît le plus souvent séparée: *ez baitu*, *ez baitute*, *ez baitzeutaten*, *ez baitakit*, *ez bainaute*... (Orpustan, op-cit., 72).

Il est étonnant de constater qu'entre, approximativement 1964 et 1967, Aresti s'éloigne délibérément de l'usage populaire qui veut que l'on rattache le préfixe *ba-*, *e(z)*- et *bai(t)*- du verbe. Subissait-il, comme les lignes suivantes semblent le suggérer, le poids d'un "environnement culturel?" :

Il est assez clair que malgré sa réticence devant toute autorité d'écriture<sup>49</sup> (dans ces derniers recueils il reprend même, sans aucun avantage réel pour ses textes, et pour des raisons sans doute extérieures de prononciation de *z*, le vieux graphème *ç* des anciens textes imprimés selon la phonétique et la graphie romanes...), et la liberté qu'il réclame avec raison en faveur de l'écrivain dans un texte de 1967,<sup>49</sup> il subit alors

(48) J. B. Orpustan "Contre l'absurde et envahissante graphie *bait da*, *bait zen*, etc." *Bulletin du Musée Basque* 124, p. 69.

(49) Notamment dans *Euskal Harria* (1966-1967); à titre d'exemple, disons que dans sa traduction des Fables (*Alegiak*) de T. Meabe (1968) et de La doctrine du Paysan (*Nekazariaren Dotrina*) de Fray M. da Portela (1969), Aresti utilise le graphème *c* (pour *tz*) tandis que dans la traduction du texte des *Quatre Quatuors* d'Eliot (1973), il reprend le graphème *s* (=z), le graphème *qu* ou *c* (=k), etc.

l'influence d'un environnement culturel qui s'efforce d'imposer l'écriture analytique des préfixes verbaux basques, les ramenant du même coup au rang des conjonctions romanes, et, répétons-le, sur le modèle, avoué ou non, de celles-ci. Le résultat pour le lecteur, c'est qu'une écriture inutilement embarrassée vient contrecarrer la lisibilité et la ferme brièveté du style auxquelles tend son oeuvre poétique et qu'il retrouve par la suite (Orpustan, op-cit., 72-73).

Nous dirons pour conclure, que *Nire Grazia* et *Joaneren bibotzak* dont nous parlerons ultérieurement, présentaient une plus grande harmonie que *Ezkutu* et *Dukat banatan...*, entre le le style de langage utilisé et la graphie choisie.

c) *Janjan motzaren erak* (Les usages de l'affreux petit<sup>50</sup> Janjan):

Ce poème, le troisième de *Zuzenbide debekatua* dont une version fut publiée dans *Obra Guztiak* sous le titre *Euskal Trajedia*, est formé d'un tryptique dénommé 1/ *Ekarrera*, 2/ *Jasoera* et 3/ *Betiera* dont chacun des éléments possède une structure identique quatripartite. *Ekarrera*, par exemple, compte trente deux tercets de treize syllabes à la rime libre. Nous avons dégagé quatre mouvements de huit tercets chacun que nous avons intitulés: A1-B1-C1-D1. Chacun des quatre mouvements raconte une histoire qui se déroule dans des unités de lieu et de temps différentes et dont le thème général est la dénonciation de la dictature franquiste.

Le mouvement A commence toujours par un premier vers qui évoque le passé guerrier du royaume de Navarre et qui est repris comme un écho dans les parties suivantes:

Orduan jaditsi ziren hara nafarrak (A1)  
Orduan jaditsi ziren...nora?...nafarrak? (A2)  
Orduan etziren allegatu nafarrak. (A3)

(Alors descendirent les navarrais (A1)  
Alors descendirent...où ça?...les navarrais? (A2)  
Alors les navarrais n'arrivèrent pas. (A3))

Y trouve-t-on un écho du fameux chant de la bataille de Beotibar (1321), recueilli au XVI<sup>e</sup>s.? (cf. Mitxelena, 1964: 66/67).

Les trois parties de *Janjan motzaren erak* reprennent et développent un même thème jusqu'à mythification complète du passé et identification avec l'histoire présente comme cette première strophe de *Betiera* nous le montre:

Orduan etziren allegatu nafarrak.  
Hurbildu zitzaien Janjan arlote hori  
erreinuaren lege zaharrak kentzera.(A3)  
(Alors les navarrais n'arrivèrent pas. /Cet espèce de crève-la-faim de Janjan s'approcha d'eux /Afin de leur enlever les lois anciennes du royaume).

*Janjan* ou *Fran-fran* désigne, souvenons-nous des commentaires effectués par le censeur du M.I.T., sans doute possible, le général Franco.

Bien que nous ayons choisi de traiter ultérieurement le thème du temps et de

(50) *Motza* = laid ("feo") p. 180 et *motza* = court sur pattes ("corto").

l'histoire dans la poésie arestienne, nous pouvons observer, dès à présent, comment le poète intègre tout à fait naturellement dans son récit des épisodes tirés de l'histoire ancienne et notamment de la Bible car, de même qu'en dernière limite, Franco, Pilate ou Hitler deviennent un seul et même personnage qui ressemble fort à celui de l'ogre des contes de fée (dans le mot *Janjan* nous pourrions entendre aussi *Jan=manger...*) et qui symbolise le pouvoir dictatorial absolu, l'histoire des Basques s'identifie avec celle des Juifs persécutés par Pharaon ou celle des premiers chrétiens pourchassés dans l'Empire Romain. Il s'agit là d'une constante que nous retrouverons très souvent dans l'oeuvre d'Aresti.

Le mouvement B nous éloigne du mythe pour nous replacer dans l'histoire au quotidien. Aresti évoque la vie de deux de ses amis, dont l'un fut contraint de se réfugier à Saint Jean de Luz, puis les humiliations que la police franquiste fit alors subir à sa femme. L'autre ami, pourtant non engagé politiquement (*ideolojieta etzen iñoiz sartu* —il ne se mêla jamais d'idéologie— nous dit Aresti), fut tué lors d'un contrôle de police alors qu'il fredonnait un air de tango.

Dans le mouvement C nous est racontée l'histoire sentimentale burlesque de Miren, la fille de Janjan, et du narrateur.

Dans le dernier mouvement (D), nous voyons réapparaître les cartes à jouer dont le poète nous a déjà parlé dans *Karta-Jokoa* et, plus furtivement, en B1 lorsqu'il évoquait la passion pour le jeu de mus qu'il partageait avec son ami réfugié politique:

Nire laguna zen, nire lagun maitea.  
Egiten genuen goizaldean musean:  
Zortzi errege zeuden ta zortzi bateko.  
Jokatzen genuen txoriso frijitua  
eta arno beltza koka-kola batekin,  
kai-aldeko taberna euskaldun batean. (B1)

(C'était mon ami, mon ami bien-aimé. /On jouait au mus à l'aube: /il y avait huit rois et huit as. Nous parions du chorizo frit /et du vin rouge avec du Coca-Cola, /dans une taverne basque du côté du port).

Dans ce dernier mouvement, cependant, il ne s'agit plus d'un jeu ouvert comme celui qui opposait les deux amis; le jeu, en effet, devient dramatique et cruel puisque le poète joue contre Janjan en personne. Le grotesque Janjan ne sachant pas jouer au mus (*musean eztaki*), poste ses sbires Goizparrai et Beldubai derrière le poète afin que ceux-ci puissent voir quelles sont les cartes qu'il a en mains.

Le poète joue donc sans regarder ses cartes, en aveugle, en sachant qu'il n'a aucune chance:

Gutziz probable zen modu honetan ezen  
gure mus-partida galduko nukeela,  
hau ezpaitzen metodo mesedegarria. (D1)

(De cette manière, il devenait probable /que je perdrais la partie de mus que nous avions engagée /car il ne s'agissait pas là d'une méthode propice).

Cependant, il n'est pas homme à se laisser prendre sans se défendre, même si la bataille est inégale. Il tente le tout pour le tout au risque de perdre sa vie et finit par

gagner la partie; mais le jeu est truqué car il ne peut y avoir d'autre gagnant que le dictateur:

Lau erregerekin. Ezta eskubidea.

Ezta zuzenbidea. Eskua. Ta galdu. (D3)

(Avec quatre rois. Pas le droit. /Pas la justice. /La main. Et perdue).

Le mensonge, qui est un élément fondamental du jeu de mus, perd son aspect ludique pour se transformer en arme terrifiante dans les mains de ce dictateur fantoche mais qui a droit de vie et de mort sur ses sujets. Aresti termine le poème par les seuls vers ci-dessus; pas un mot ne sera ajouté, pas une strophe, car, ainsi que le veut le titre, *Zuzenbide debekatua*, la justice est interdite, c'est pourquoi le dernier mouvement dérape et rompt l'équilibre formé par les deux premiers. Le schéma général de ce tryptique sera, par conséquent, le suivant:

1/ <i>Ekarerra</i> :	2/ <i>Jasoera</i> :	3/ <i>Betiera</i> :
A1 (8 tercets)	A2 (8 tercets)	A3 (8 tercets)
B1 (8 tercets)	B2 (8 tercets)	B3 (8 tercets)
C1 (8 tercets)	C2 (8 tercets)	C3 (8 tercets)
D1 (8 tercets)	D2 (8 tercets)	D3 (une strophe de deux vers)

Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, nous possédons une version inédite de *Zuzenbide debekatua* intitulée *Poesia Debeekatua* (Poésie Interdite) qui est composée (du moins dans la version qui nous est parvenue), seulement d'une variante de *Janjan motzaren erak* intitulée *Fran-fran motzaren erak* (*Euskal tragedia bat*) (Cf. Annexes). La suppression de l'écriture liée des préfixes *e(z)-*, *ba-* et *bai(t)-*, montre qu'il s'agit là d'une version ultérieure. Le poète reprend *Janjan motzaren erak* en y introduisant quelques modifications:

- suppression de la troisième et dernière partie *Betiera*.
- modification des titres, *Ekarerra* devient *Fran-fran motzaren ekarerra* etc.
- tercets regroupés en sizains
- inversion de B1, C1 et D1 avec B2, C2 et D2.

Le schéma général de cette seconde version est le suivant:

1/ <i>Fran-fran motzaren erak</i> :	2/ <i>Fran-fran motzaren jasoera</i>
A1 (4 sizains)	A2 (4 sizains)
B2 (4 sizains)	B1 (4 sizains)
C2 (4 sizains)	C1 (4 sizains)
D2 (4 sizains)	D1 (4 sizains)

d) *Joaneren bibotzak et Dukat banatan saltzeko koplak*:

Avant de souligner les nombreuses similitudes qui existent entre *Joaneren bibotzak*, dernier poème de *Zuzenbide debekatua*, et *Nire Grazia*, il nous faut observer que leur structure métrique est différente. Voici celle de *Nire Grazia*: 7 /6A /7 /6A /7 /6A /7 /6A. Bien que ce type de strophe soit souvent dénommé *Zortziko txikia* (Huitain mineur), nous pensons, comme auparavant, qu'il ne faut pas y voir un



huitain mais un quatrain de treize syllabes monorimes, schéma métrique très fréquemment utilisé dans la poésie populaire et que nous avons déjà pu rencontrer dans *Maldan behera* (cf. 1er Ch., 1ère Partie). D'ailleurs, dans ce cas comme dans celui de *Nire Grazia*, Aresti lui-même transformera ultérieurement les huitains de *Joaneren bihotzak* en quatrains monorimes de structure suivante: 13A /13A /13A /13A.

Dans l'édition *Gabriel Arestiren literatur lanak 1*, il est indiqué que *Dukat banatan...* a été écrit avant *Joaneren bihotzak* (p.135), or certains événements évoqués dans *Dukat banatan...* montrent que cela est impossible. Pour composer *Dukat banatan ...* qui compte cent dix neuf strophes, Aresti en a emprunté soixant deux à *Joaneren bihotzak* et en a rajouté cinquante six (la strophe quatre vingt huit ne figure pas et semble avoir été oubliée) qui *sont entièrement nouvelles*; parmi ces dernières figurent les strophes 70 dix et 78 qui évoquent l'assassinat du président John F. Kennedy qui eut lieu à Dallas en 1963. Les voici:

Arestiren bihotzak dezake obedi  
on deritza Kristori eta Mahomedi  
Bufaloen moduan Mr John Kennedy  
Hil zuen g-man hura madarika bedi. (Strophe 70).

(El corazón de Aresti puede obedecer. Ama a Cristo y a Mahoma. A la manera de los Búfalos a Mr John Kennedy. El asesino que lo mató sea maldito [Trad. de G. Aresti]).

Arestiren bihotzak ikusten du helas  
Nola zikintzen duten Amerikan Dallas  
Billy haurra negarrez aldatu zen zelaz  
Jack Ruby ez da beztituko galaz. (Strophe 78).

(El corazón de Aresti ve, ay!, cómo ensucian en América la ciudad de Dallas. Billy el Niño llorando cambia de silla. Jack Ruby no se vestirá de gala?) [Trad. de G. Aresti].

Significativement, aucune de ces deux strophes ne figure dans *Joaneren bihotzak* et pour cause! car elles font parties, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, des *nouvelles strophes* qu'Aresti créa *ultérieurement*. Ces deux strophes seront, par contre, reprises d'une façon tout à fait compréhensible dans *Euskal Harria...* Dans l'édition de 1986, déjà citée, il est, par ailleurs, signalé qu'Aresti reprend cinquante cinq strophes de *Dukat banatan...* pour les replacer telles quelles dans *Joaneren bihotzak*, qu'il en modifie sept et en ajoute deux nouvelles.

En réalité, dans ce cas comme dans le cas de *Nire Grazia*, nous devons rectifier en inversant les données car c'est *Joaneren bihotzak* qui a servi de modèle et non *Dukat banatan...* Nous dirons, par conséquent, que cinquante cinq strophes de *Joaneren bihotzak* semblent n'avoir subi aucune modification, que sept ont été par contre remaniées, les deux strophes nouvelles étant tout simplement les deux seules strophes que l'auteur n'a pas jugé utile de reprendre dans *Dukat banatan...* En fait, les éditeurs de 1986 ont complètement négligé, dans leurs appréciations de nombreuses modifications, d'ordre grammatical, par exemple, qui semblent anodines mais qui sont, en réalité, ainsi que nous avons déjà pu nous en rendre compte, de la plus haute importance.

Aresti a agi vis à vis de *Dukat banatan...* comme il l'a fait vis à vis de *Ezkutu banatan...*, en prenant soin d'intervertir encore une fois *Adan* en *Janjan*, et *Aresti* en *Joane*.

Les autres modifications de ce type concernent des transformations isolées telles que *Habana* remplacé par *Vietnam* (strophe 46 de D.B.), *Madriile* par *El Kabo* (strophe 20 de D.B.) ou l'énumération des trois écrivains *Nazim Hikmet*, *Alberti* et *Antonio Machado* qui se complète par l'adjonction de l'écrivain basque *Lauaxeta*<sup>51</sup> et du chilien *Neruda*, ce qui donne: *Nazim, Lauaxeta, Neruda/Alberti, Machado* (strophe 91 de D.B.).

Certains vers deviennent plus explicites, c'est le cas par exemple de: *Gurutzada batetik /hainbeste tirani* (tant de tyrannie suite à une Croisade) remplacé par *Nanotxo bakar batek hainbeste tirani* (Un solo enanito tanta tirania (strophe 54 de D.B. [Trad. de G. Aresti]). Cependant, comme dans *Nire Grazia*, la plupart des changements effectués par le poète tourneront autour de la graphie des préfixes d'assertion négative *e(z)-* et positive *ba-*, le préfixe d'assertion hypothétique ou éventuelle restant, lui, toujours lié au verbe de même que le préfixe subordonnant *bai(t)-*. Les observations particulières que nous avons faites à propos de *Nire Grazia* et *Ezkutu banatan...* seront valables ici.

Un second tableau synoptique rendra plus clairement compte des divers emprunts et modifications effectués par Aresti. Cette fois, ce sont les cent dix neuf strophes de *Dukat banatan saltzeko bertsoak* que nous prendrons comme point de référence:

1	E.H.1	41 (60)	81
2		42	82
3		43 (40); E.H.1; E.H.2	83
4		44 (13)	84
5	(18)	45 (59)	85
6	(12)	46 (54)	86 E.H.1; A.L.
7	(30); E.H.1; E.H.2	47 (26)	87 E.H.1
8	(49); E.H.1; E.H.2	48 (43)	88*
9	(35)	49 (6)	89
10	(5); E.H.1	50 (51)	90
11		51 (46); E.H.1	91 (38)
12		52	92

(51) Esteban Urkiaga "Lauaxeta" (1905-1937). Poète né à Laukiniz (Biscaye), emprisonné au début de la guerre civile et fusillé par les franquistes à Gasteiz (Vitoria) en 1937. Il publia deux recueils: *Bide-Barririk* (1931) et *Arrats-beran* (1935), et écrivit de nombreux articles.

Lauaxeta, qui écrit en dialecte biscayen, est un lettré qui admire particulièrement les poètes espagnols de la génération de 1927, les symbolistes français et les parnassiens. Il appartient au mouvement que l'on a dénommé *Berpizkunde* (Renaissance) et qu'Aresti définira en ces termes: "La *Berpizkunde* se distingue por su reaccionarismo, es el trasunto lógico de la época en que vivió y de la sociedad que la dio a luz. Es una literatura idealista, sin ningún interés social, que no trata ni toca de cerca ni de lejos los problemas del hombre de la calle; naturalmente no encuentra eco en el pueblo. Los libros no se venden, los lectores son escasísimos. Además, quitando acaso únicamente la honrosísima y meritorísima excepción de Lizardi, la calidad literaria es muy escasa. Lauaxeta y Jauregui apenas soportan una crítica seria. Y lo demás es de nulo valor literario. Sólo hay una que lucha por mantenerse dentro de la auténtica mentalidad vasca. Todo lo demás es mistificado, inauténtico y falso, como la sociedad en que vivieron. Solamente Orixe batalló por identificarse con la raíz del pueblo. Fue un gran mérito el suyo, pero su autenticidad fue somera. Todo lo que quiso ganar en amplitud y vastedad, lo perdió en profundidad y certeza. Su poema *Euskaldunak* es el más malogrado de los poemas que conozco" (1968 in Aresti 1986: x, 104). On lira avec profit la thèse que J. Kortazar a consacrée à Lauaxeta: *Teoría y práctica poética de Lauaxeta*. Colección Magisterio. Derio. 1986.

13	53 (47)	93
14 E.H.1.; E.H.2	54 (14)	94 (16)
15 (20); E.H.1	55 (57)	95 E.H.1
16 (7)	56 (64)	96
17 (8)	57 (48)	97
18 (37)	58 (33)	98
19 (42)	59 (58)	99
20 (53); E.H.1; E.H.2	60 (39)	100
21 (44); E.H.1; E.H.2	61 (19)	101
22	62 (2)	102
23 E.H.1; E.H.2	63 (4)	103
24 (61)	64	104
25 (51)	65	105
26 (62)	66 A.L.	106
27	67 (1)	107 EH1
28 (21)	68	108 (27)
29 (32)	69	109
30 (34); E.H.1; E.H.2	70 E.H.1; E.H.2	110(10)
31 (17)	71 (3)	111 (52)
32 (23); E.H.1	72	112
33 (24)	73 E.H.1; E.H.2	113 (36)
34 (22)	74	114
35 (56)	75	115 (41)
36 (63)	76	116 (50)
37 (11)	77	117 (15)
38 (28)	78 E.H.1	118(25)
39 (55)	79	119
40 (45)	80	

### Légende:

—Les nombres entre-parenthèses soulignés représentent les strophes de *Joaneren bibotzak* qui ont subi des modifications (quarante quatre strophes au total); les nombres non soulignés représentent les strophes du même poème n'ayant pas été remaniées (dix huit strophes).

—E.H.1 = le recueil *Euskal Harria* tel qu'il était avant qu'il ne fût censuré.

—E.H.2 = le recueil du même nom tel qu'il fut publié après la censure.

—A.L.: *Antolojia Laburra* terminé en 1968 par Aresti et publié en 1982 par J. San Martin dans la revue *Egan*.

\* La strophe 88 n'apparaît pas.

### e) Voix et visages de Joane et Miren à travers

Maldan behera et Zuzenbide debekatua:

Bien que le sous-titre de *Maldan behera: Miren eta Joaneren historiaren bukaera*, indique, dès le départ, le nom des protagonistes principaux, il faudra attendre le chant B8 pour assister à la première apparition de Miren dans *Lore mendia* où elle nous est mentionnée par ces simples mots: *eta baratzaïnak izena dauka Miren* (et la gardienne du jardin a pour nom, Marie).

Le héros principal, le héros de l'histoire, quant à lui, n'est nommé pour la première fois que dans le poème D12:

Adiskideak gara  
 egintza bakoitzean  
 Joane eta Miren  
 alzipresen artean  
 usteldu garenean

(Nous sommes amis /dans chacun de nos actes /nous, Miren et Joane /lorsque, entre les cyprès /nous avons pourri).

La présence de l'auxiliaire du verbe être à la première personne du pluriel, *gara* (sommés), semble indiquer que le sujet, s'exprimant jusque là tant à la première personne du singulier *Ni* (Je), qu'à la première personne du pluriel *Gu* (nous), au nom de ses semblables ou au nom du couple Miren et Joane, n'était autre que Joane lui-même. La non linéarité du récit, de même que la complexité de la structure morphologique du poème, donnait en effet une image éclatée de l'auteur du discours, personnage clé de l'histoire. En fait, l'ambiguïté demeure, Joane n'a pas de traits bien définis (c'est une des raisons pour lesquelles Aresti a, comme nous allons le voir, choisi le nom symbolique de Joane), il n'a pas non plus de *voix* définie, il est tantôt un *je* dans lequel nous pouvons reconnaître le personnage de Joane mais où nous pouvons aussi parfois entendre le son de la propre voix d'Aresti...

L'unité se multipliant, nous passons du *je* à plusieurs voix au *nous* dans lequel la pluralité est exprimée par le porte-voix désigné sous le nom de Joane: Joane parlant au nom de Miren et au sien propre, Joane parlant au nom de la collectivité à laquelle il appartient et qui rappelle étrangement le son de la voix puissante du propre Aresti (essentiellement les chants impairs C5, C7 et C9)... En voici un exemple:

Babilonian katigu,  
 baikeunden euskaldunak.  
 Idiak uztarri-pean, ziren gure pareak.  
 Hantxe genbiltzen gu nola,  
 astoak zama-pean. (Estratan eginiko gogoeta eroak)

(Car nous étions captifs à Babylone /Nous, les Basques. /Des boeufs sous le joug, /étaient nos semblables. /Là-bas, nous marchions /comme des ânes bâtés).

D'autres voix, toujours distinguées par une écriture en italique, s'immiscent à leur tour dans l'unité des divers discours menés par *je* (Joane/Aresti) et par *nous* (Joane porte-parole de la communauté basque). Ainsi s'exprimeront le chêne sacré (B2), divers animaux, comme le singe, la limace-serpent ou le corbeau, que le héros rencontre sur sa route, les anthropoïdes (B4), les bergers persécuteurs (B6), les membres du tribunal qui le condamnera (B10), etc.

Le dernier chant, différent de tous les autres de par sa structure morphologique, le sera aussi, ainsi que nous le verrons ultérieurement, dans sa sémantique; nous avons déjà noté qu'il s'agissait d'une synthèse de l'ensemble, cela se notera aussi dans l'utilisation exclusive de la troisième personne du singulier. Le héros de l'histoire, le Joane amant de Miren, est en quelque sorte véritablement mort dans la rencontre céleste et finale avec celle-ci dans le chant D20; en effet, dans le chant F21, la voix de Joane/Aresti a perdu de sa signification existentielle étroite pour devenir simplement pensée philosophique...

Miren, quant à elle, bien qu'indirectement présente à partir du chant B8 jusqu'au chant D20, à travers le discours de Joane, ne s'exprimera à la première personne du singulier que deux fois (en B8 et B10). Le discours qu'elle tient à Joane dans le chant B8 peut d'ailleurs s'apparenter à celui prononcé par le chêne sacré dans *Hariztia* (B2). Ce discours, qui ne tient qu'en trois strophes écrites en italique et une brève intervention en B10 est-il tout ce qu'Aresti garda de *Mirenen koplategia*? (cf. 1ère Partie).

Les noms de *Joane* (Jean) et de *Miren* (Marie) ont eu la faveur d'Aresti qui les a utilisés après la rédaction de *Maldan behera*, dans *Zuzenbide debekatua*. Nous avons déjà fait remarquer que le sous-titre de cette dernière oeuvre, *Miren eta Joaneren historiaren hasiera*, renvoie explicitement à *Maldan behera*, en semblant indiquer que les deux oeuvres sont liées; or, nous avons eu précédemment l'occasion de remarquer que *Zuzenbide debekatua* n'avait apparemment rien à voir avec la structure morpho-sémantique de *Maldan behera*. Il y aurait, par conséquent, un autre niveau de lecture se fondant notamment sur la signification des titres (et des sous-titres) des deux oeuvres concernées ainsi que sur les diverses citations qui sont en exergue. De même, la récurrence des noms de Joane et de Miren au cours des quatre poèmes de *Zuzenbide debekatua* (en excluant *Karta-Jokoa*), nous paraît hautement significative. Le caractère délibérément "ouvert" (cf. Eco 1976: 59-61) de *Zuzenbide debekatua* comme de *Maldan behera* permet ainsi d'établir un continuum entre les deux oeuvres.

Si nous examinons côte à côte les titres et sous-titres des deux oeuvres, nous obtenons ceci:

*Maldan behera*  
(*Miren eta Joaneren*  
*historiaren bukaera*)

*Zuzenbide debekatua*  
(*Miren eta Joaneren*  
*historiaren hasiera*)

Ainsi, nous pouvons relier les deux sous-titres qui évoquent une sorte de cheminement circulaire car l'oeuvre qui semble chronologiquement la première (*Maldan behera*) peut, selon un certain point de vue, être la dernière et vice versa. Souvenons-nous des premiers mots de la post-face de *Zuzenbide debekatua* que nous avons déjà cités au cours de ce travail:

Miren eta Joaneren historiarekin jarraitzen dugu, edo hobeki esanik, hasten gara. Hasi, zeren aurreneko zatia baino geroago argitaratua badere, hura bukaere (sic) zen, eta hau hasiera. Ezkenuen pentsatu Joaneren beste berririk edukiko genuela (Aresti 1986: I, 308).

(Nous voilà en train de poursuivre l'histoire de Miren et Joane ou, plus exactement, de la commencer. Nous disons commencer, car même si cette partie a été publiée après la première, il s'agissait alors d'une fin, et il s'agit ici d'un début. Nous ne pensâmes pas alors avoir d'autres nouvelles de Joane).

Au delà, n'est-ce pas une allusion à la célèbre réponse du Christ à Pierre:

En vérité, je vous le dis (...), beaucoup de premiers seront derniers et les derniers seront premiers. (Marc X,31, *Bible de Jérusalem*).

Nous pourrions ainsi voir en filigrane une autre façon de revendiquer la justice sociale. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que la lecture juxtaposée des titres et sous-titres des deux oeuvres dessine un discours dont le sens est clair: c'est en descendant vers la vallée que les héros Miren et Joane seront persécutés, c'est en descendant vers la vallée (*Maldan behera*), que la justice leur sera niée (*Zuzenbide debekatua*), c'est dans la vallée, parmi les hommes, dans le monde des hommes, que se trouve, par conséquent, l'enfer...

Orduan Joane esan zion Mireni:  
 Gu bizi garen munduan,  
 aurkitzen garen jente-bitartean,  
 gizarte honetan,  
 zuzenbidea  
 debekaturikan  
 dago: (*Zuzenbide debekatua*, poème IV)

(Alors Joane dit à Miren: /Dans le monde où nous vivons, /parmi les gens qui nous entourent, /dans cette société, /la justice /est /prohibée). (*La Justice interdite*).

Souvenons-nous des mots qu'Aresti utilisera plus tard dans *Harri eta Herri*:

Gu ez kara hemen lasai  
 bizi. Guk eztugu  
 sentitzen paradisu bat. Dantek ere etzuen holakorik  
 asmatuko.  
 Hau da basatza haundi bat.  
 Hemen aingeruen arimak ere likistuko lirake.

(Nosotros no vivimos aquí a gusto. Nosotros no sentimos un paraíso. Ni Dante hubiera imaginado semejante cosa. Esto es un inmenso lodazal. Aquí hasta las almas de los ángeles se mancharían (Aresti 1986: II, 180).

Les citations placées en exergue prennent ainsi tout leur sens et il sera nécessaire de les décoder si l'on veut apporter quelque éclairage nouveau sur l'oeuvre. Dans *Maldan behera*, seule nous intéressera, pour le moment, la première des citations: *Ego sum vitis, vos palmites* (Je suis le cep /vous êtes les sarments),<sup>52</sup> car Aresti a extrait ce passage précisément de l'évangile de Jean (181 J XV,5). Par ailleurs, ce même passage, qui évoque le caractère divin du Christ, pourrait être mis en parallèle avec le *Zarathoustra* de Nietzsche qui exalte le caractère surhumain du héros. Le nom *Joane*, renvoie, par conséquent, dès l'abord à l'Apôtre Jean, fils de Zébédée dont les souvenirs serviront de base à la rédaction du quatrième évangile.<sup>53</sup>

L'Apôtre Jean, comme Aresti, est avant tout un témoin, il rend compte de ce qu'il a vu: "C'est ce disciple, témoin de ces faits qui a mis par écrit tout cela, /nous

(52) Traduction de J. Y. Leloup in L'Évangile de Jean.

(53) "A l'origine (de l'évangile de Jean) se trouvent sans doute les souvenirs de l'apôtre Jean, fils de Zébédée, du moins pour les passages qui ne portent pas la marque "Johannique" — de l'évangéliste—. Ensuite l'auteur de l'article distingue trois étapes dans la constitution de l'ouvrage: 1/"l'école Johannique, comportant des théologiens et des prédicateurs, disciples de Jean"; 2/"un évangéliste écrivain auquel revient l'organisation de l'ensemble"; 3/"un rédacteur compilateur, qui a procédé à de nombreuses additions, telles que les chapitres xv à xvii" (*Encyclopaedia Universalis*).

savons que son témoignage est vrai" (Jean XXI,24)<sup>54</sup> est-il dit à la fin de son évangile. Aresti, comme Jean, rend témoignage, aussi bien dans *Maldan behera*, que dans *Zuzenbide debekatua*, et par conséquent, avant *Harri eta Herri*, de ce qui se passe dans la société de son temps. Comme Jean, il se soucie de clamer la vérité et de combattre le silence.

Le thème de la Vérité (*Egia*) qui prendra une telle importance par la suite dans la poésie arestienne, est ainsi déjà présent dans *Maldan behera* et *Zuzenbide debekatua*, à travers le rôle fondamental de la Parole, du Logos. Et, tout naturellement, la seconde référence à l'évangile de Jean dans *Zuzenbide debekatua* cette fois, sera la suivante: "Ait: Ego vox clamantis in deserto" (Jean I,23).

Jean le Baptiste répond, par ces mots, aux lévites et aux Judéens qui lui demandent: "Qui es-tu? Moi? une voix qui crie dans le désert" (Jean I,23).<sup>55</sup>

Nous voici maintenant face à l'autre Jean: Jean Le Baptiste qui prêche la bonne nouvelle et baptise dans les eaux du Jourdain; celui dont Tresmontant dit qu'il a probablement été le maître du premier.<sup>56</sup>

Les autres citations de *Zuzenbide debekatua*, tirées des évangiles de Luc, Marc et Matthieu, renverront, elles-aussi, à la vie de Jean Le Baptiste et plus particulièrement à l'épisode de son incarcération et de sa décapitation. Nous les citons en donnant une traduction in extenso des passages évoqués par Aresti:

...cum corripereetur ab illo de Herodiade...

...et inclusit Joannem in carcere ... (Luka, III,19,20)

(Cependant Hérode le Tétrarque, qu'il reprenait au sujet d'Hérodiade la femme de son frère, et pour tous les méfaits qu'il avait commis, ajouta encore celui-ci à tous les autres: il fit enfermer Jean en prison). (Luc III,19,20).

...filia ipsius Herodiades, et saltasset, et placuisset... (Marko, VI,22)

(La fille de ladite Herodiade entra et dansa, et elle plut à Hérode et aux convives. Alors le roi dit à la jeune fille: Demande-moi ce que tu voudras, je te le donnerai. (Marc,V,22)

...caput ejus in disco... (Mateo, XIV,11)

(Sa tête fut apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. (Matthieu, XIV,11).

Il est clair que le poète se sert de l'épisode évangélique pour dénoncer une situation d'actualité: la dictature franquiste. De plus, n'oublions pas que le poème est dédié à Gabriel Moral qui se trouvait, à l'époque, en prison.

Tous les poèmes de *Zuzenbide debekatua*, sauf le premier, reviendront, d'une façon

(54) Traduction de J. Y. Leloup in L'Evangile de Jean. Cf. aussi in *Encyclopaedia Universalis*: Jean se présente comme "le disciple qui témoigne de ces faits" (XXI, 24) peut-être même comme "le disciple que Jésus aimait" (XII, 23), en tout cas comme "celui qui a vu et rend témoignage" (XIII, 35); mais ce témoignage n'est pas simplement humain; il s'est transformé par l'Esprit Saint, celui qui est appelé "le Paraclet", c'est à dire l'avocat de Jésus après sa mort, chargé d'enseigner et de rappeler tout ce que Jésus a dit (XIV, 26) et de conduire à la vérité tout entière (XVI, 13).

(55) Traduction de J. Y. Leloup in op. cit.

(56) Cité par J. Y. Leloup in op. cit. p. 24.

ou d'une autre, explicitement ou en termes voilés, sur ce que nous pourrions appeler l'engagement de Jean Baptiste auquel Aresti s'identifie jusqu'à un certain point.<sup>57</sup>

En fait, les deux images de Jean, celle de l'Apôtre et celle du Baptiste, vont se mêler; ainsi, lorsqu'Aresti évoque l'homme révolté défiant le pouvoir politique de son temps, sommes-nous en droit de penser plutôt à Jean Baptiste:

Nire grazia Joane da ta  
Uko egin nion hari  
Gartzelamentu luzea daukat  
Nire ukaeraren sari(...) (Z.d., poème II)

(Mi nombre es (Juan) y me negué a semejante cosa, y como pago de mi negativa tengo una larga condena [trad. de G. Aresti]).

Les vers suivants, par contre, font clairement référence au Logos de Jean et plus généralement à la fonction sociale du poète telle qu'elle était envisagée par les anciens et dont nous parlerons ultérieurement:

Nire grazia Joane da ta  
Poeta naiz ofizioz<sup>58</sup>  
Nire kantua isiltzen dute  
Duro batzuren medioz Justiziaren medioz  
Justiziaren zuzenbidea  
Egina dago adios.  
Merkatariek erosi dute  
Marai bateko prezioz. (Z.d. poème II)

(Mi nombre es (Juan) y soy poeta por afición.<sup>59</sup> Silencian mi canto por medio de unos cuantos duros. La rectitud de la justicia ya se ha despedido de nosotros; los mercaderes la han comprado al precio de un maravedí [trad. de G. Aresti])

Mais, pour Aresti, Jean sera aussi l'image d'Adam, patriarche d'une lignée mythique:

Joaneren bihotzak  
(...) Hiru seme daduzka:  
Abel, Kain ta Set. (Z.d., poème V)

(El corazón de (Juan) (...). Tiene tres hijos: Abel, Caín y Set [trad. de G. Aresti]).

Aresti reprendra souvent la métaphore de la crucifixion pour évoquer les problèmes auxquels le poète sera confronté dès lors qu'il se sent investi d'une fonction sociale. Le poète voit dans le Christ l'homme qui s'oppose à Pilate, l'homme qui, comme nous le fait remarquer N.Fry: "attaque toujours une élite ou pseudo-élite très

(57) Rappelons que le premier vers de *Nire Grazia* (poème II de *Zuzenbide debekatua*), "Nire grazia Joane da ta" (Mon nom est Jean), de même que le premier vers de *Joaneren bihotzak* (poème V de *Zuzenbide debekatua*), "Joaneren bihotzak" (Les coeurs de Jean), sont systématiquement modifiés ultérieurement par Aresti en "Nire grazia Aresti da ta" (Mon nom est Aresti) (*Ezkutu banatan saltzeko bertsoak*) et en "Arestiren bihotzak" (Les coeurs d'Aresti) (*Dukat banatan saltzeko bertsoak*).

(58) Dans *Ezkutu banatan saltzeko bertsoak*, *ofizioz* (de métier), est remplacé par *afizioz* (par goût, par passion), ce qui transforme radicalement le contenu sémantique du vers, en effet: *Poeta naiz ofizioz* (Je suis poète de métier), devient *Poeta naiz afizioz* (Je suis poète par goût).

(59) Nous n'avons que la traduction, par Aresti, du mot *afizioz* puisque seules les strophes de *Ezkutu banatan saltzeko bertsoak* avaient été traduites (cf. nos commentaires sur *Zuzenbide debekatua*).



spécifique, grands prêtres, scribes, hommes de loi, Pharisiens, Saducéens et autres guides aveugles" (1984: 195).

En fin de compte ce qui intéresse Aresti c'est *la dimension prophétique* des deux Jean et du Christ car le prophète est toujours persécuté, il crie dans le désert, et la société s'alignera toujours sur Pilate contre le Prophète (Fry 1984: 93). Comme elle semble s'aligner sur Janjan (Franco) contre le poète, lors de la fameuse partie de cartes qui les oppose dans le poème III de *Zuzenbide debekatua* et où tout est joué d'avance. En ce sens, nous pourrions faire intervenir le troisième Jean, Jean le Devin, (apud Fry 1984: 195) Jean de Patmos, prophète visionnaire annonciateur de la fin des temps, auteur de l'Apocalypse.<sup>60</sup>

Cependant Aresti récuse la dimension supérieure<sup>61</sup> de la vision prophétique dans le sens où ce qui intéresse précisément le poète est le moment présent:

Joaneren bihotzak  
eztu komekatu  
inoiz gizonarekin.  
Egin du bekatu!  
Tormentu lepoan  
zuen estreinatua,  
gizonaren fedea  
baitzuen ukatu. (Z.d., poème V).

(Le coeur de Jean /n'a jamais communiqué /avec l'homme. /Il a péché! /Il subit /le tourment sur son cou /pour avoir nié la foi de l'homme).

Seule le touche la dimension humaine des prophètes et du Christ.

Jean Baptiste a combattu pour un royaume qui se trouvait au-delà de l'univers terrestre des hommes; de même "sur terre Jésus est imaginé comme vivant simultanément dans ce royaume et au milieu de nous" (Fry 1984: 190). Or Aresti est un homme de la terre, préoccupé uniquement par l'ici et le maintenant de ses semblables comme la strophe suivante le laisse clairement entendre:

Joaneren bihotzak  
zeduzkan ideak  
bortizki zarratzeko

(60) Il est bon de rappeler ici l'allusion à la bête de l'Apocalypse qui est faite dans *Maldan behera* (Cf. Deuxième Partie).

D'autre part, dans un texte en prose et vers fort intéressant, intitulé *Haserre dantza* (From "Zuberotar Maskarada: Suite de danses souletines et mixaines"), publié pour la première fois par J. San Martin in *Egan* 1986, 1-2, et qui aurait davantage été à sa place au sein de l'oeuvre poétique d'Aresti plutôt que dans la partie narrative, ainsi que les éditeurs de *G. Arestiren Literatur Lanak* en ont décidé (cf. tome 6), nous avons une mention explicite de l'Apocalypse de Jean à propos d'un passage où l'on nous parle de "candélabres d'argent" (*zilbarrezko kanderailuak*) (mais les candélabres dans l'Apocalypse sont en or, ainsi que nous le verrons). Aresti, imitant en cela T. S. Eliot, indique en note les différentes oeuvres qui l'ont inspiré: Blues of Mary's colour d'Eliot, l'Apocalypse "ou la Révélation" de Jean, Hamlet de Shakespeare et 1984 de Orwel. Il semble que l'évocation des candélabres nous renvoie au passage suivant: "Je me retournerai pour regarder la voix qui me parlait; et je vis sept candélabres d'or" (Ap. 12).

(61) En effet, Fry dit que "l'évangile représente une intensification de la vision prophétique" dans laquelle nous pouvons distinguer deux niveaux: tout d'abord un premier niveau représentant le "moment présent" et puis un niveau supérieur symbolisé par le Jardin d'Eden (en même temps que la Terre Promise et le Temple) (...) "L'enseignement de Jésus a pour centre l'idée d'un royaume spirituel présent qui comprend toutes ces images de niveau supérieur" (1984: 189-190).

zerura bideak.

(...) (Z.d., poème V)

(El corazón de (Juan) tenía sus ideas, de cerrar fuertemente los caminos hacia el cielo [trad. de G. Aresti]).

Si, dans *Zuzenbide debekatua*, Joane n'est, en fin de compte, que la synthèse de divers visages du propre Aresti, dans *Maldan bebera*, il s'y ajoute le poids et le corps du personnage de fiction, héros d'une épopée dont nous retracerons les périples au cours du chapitre suivant.

Nous pouvons dire que le personnage de Joane tel qu'il se présente à travers les vingt et un chants qui forment *Maldan bebera* (l'évangile de Jean est, lui, curieusement, formé de vingt et un chapitres...), possède les différentes facettes des trois Jean dont nous venons de parler; cependant, Joane dans *Maldan bebera* est aussi un rejeton de Zarathoustra et du Christ ainsi que Sarasola (1976) l'avait déjà souligné. A l'évidence, le choix du nom Joane n'est pas dû au hasard. Joane (Io hanân=Celui à qui Dieu fait grâce), peut avoir de multiples visages; c'est pourquoi J. Y. Leloup peut dire que "La puissance archétypale de Jean est telle que peuvent se projeter sur lui les représentations les plus diverses et les plus contradictoires" (op. cit., 26).

Tresmontant lui aussi souligne cet aspect énigmatique et inaisissable de Jean:

Prêtre savant, pêcheur des bord du Lac, fils de Marie, fils du tonnerre, vieillard aimant, prophète d'apocalypse, disciple bien-aimé, aigle-apôtre, théologien, évangéliste...innombrables sont les visages de Jean, et si —dans l'iconographie— on se plaît à le représenter sous l'image de l'aigle c'est qu'il ne se laisse pas facilement saisir... (ibid. 25).

P. Le Cour développe la même idée en le comparant à Janus:

Il y a identité entre Janus et Saint Jean. Nous en avons une preuve dans le fait que, chez les Romains, les collèges des patriciens célébraient, en l'honneur de Janus, les deux fêtes solsticiales où se célèbrent aujourd'hui les deux fêtes de la Saint Jean-d'Été et de la St Jean-d'Hiver (24 Juin-27 Décembre). Les deux visages de Janus correspondent aux deux Saint Jean, le Baptiste sévère et l'Apôtre plein de douceur (ibid.).

Cependant les divers Jean dont nous avons évoqué l'existence ont tous en commun d'être des Envoyés, ils ont une mission à remplir et cette mission passe par la parole créatrice, parole qui porte l'être entier.

Nietzsche après Heine proclame que Dieu est mort, et Zarathoustra prophétise dans un monde où le ciel est muet, mais n'a-t-il pas repris, en quelque sorte, la tradition du Christ, ne sont-ils pas tous deux, malgré leur antagonisme apparent, le Verbe incarné?

Ainsi, nous pouvons dire que le choix du nom Joane est indissociable de la conception qu'a Aresti de la poésie: le poète, pour Aresti, se doit de conserver sa dimension prophétique car la prophétie

est l'individualisation de l'élan révolutionnaire, comme la sagesse est l'individualisation de la loi, et est enclenchée sur l'avenir comme la loi l'est sur le passé (Fry 1984: 186).

Aussi, le héros arestien sera-t-il condamné à la solitude et à la marginalité qui sont celles de Jean Baptiste et des prophètes qui se sont opposés au pouvoir politique de leur temps.

Un deuxième personnage, féminin celui-là, est indissociablement associé à Joane, il s'agit de Miren. Bien que nous sachions, ainsi que nous l'avons déjà dit, qu'Aresti comptait consacrer une partie importante de *Maldan behera* à Miren en lui dédiant *Mirenen Koplategia*, il semble qu'il n'en a rien été. Le personnage de Miren apparaît peu de manière directe même si son importance est grande dans *Maldan behera*. En effet, à partir du chant B8, elle sera souvent présente de façon plus ou moins voilée jusqu'au chant D20. Le nom de Miren peut évidemment rappeler Miryam la soeur de Moïse mais surtout l'autre Miryam, la mère du Christ.

Miren apparaît pour la première fois dans un précieux jardin parfumé qui la révèle comme un écrin et dévoile sa pureté virgine :

Eta baratzainak izena dauka Miren:  
bere begietan lore guztiak ziren;  
dontzella da garbia, engañu gaberik. (*Lore-mendia*).

(Et la gardienne du jardin a pour nom Miren /toutes les fleurs étaient dans ses yeux;  
/la jeune fille est pure, sans malice).

L'allusion à la Vierge est évidente, le jardin clos symbolise sa pureté et sa virginité. La femme est dans un jardin mais elle est elle-même jardin :

Bere besartean baratz zoragarria:  
Ugatzak arrosaz, krabelinaz gerria;  
arreba nausi baten nengoen altzoan.  
Lore-mendia zen bere gorputz bikaina.  
Nire gorputzean sartu zen baratzaina:  
Eskerronez ninduen hornitu ariman.

(Entre ses bras le jardin merveilleux: /ses seins faits de roses, sa taille d'oeillets /j'étais  
dans le giron d'une soeur aînée /Son beau corps était le mont fleuri: /La gardienne du  
jardin pénétra en moi. /En mon âme, elle apporta la gratitude).

Ces derniers vers font irrésistiblement penser au personnage féminin central du *Cantique des Cantiques*, personnage apocalyptique d'épouse.<sup>62</sup> Le langage métaphorique utilisé par le poète pour décrire l'union physique entre les deux amoureux :

Lore-mendi maitea  
milikatu nuen.  
Ezpainak hango  
arrosan jarri nituen.

(je léchai /le mont fleuri tant aimé. /Je posai /mes lèvres /sur la rose qui s'y trouvait).

fait penser lui, à cet autre passage du *Cantique des Cantiques* où Le Bien Aimé dit à La Bien Aimée :

(62) N. Fry précise que "la Jérusalem symbolique d'Apocalypse XXI (designant) l'Eglise chrétienne", est elle aussi une "figure apocalyptique d'épousée". Le même auteur distingue aussi les figures apocalyptiques de mères" comme la vierge Marie et la "mystérieuse femme couronnée d'étoiles qui apparaît au début de l'Apocalypse XII", Eve étant "une figure intermédiaire, (un) personnage maternel féminin" (in op. cit. p. 204).

J'entre dans mon jardin,  
 ma soeur, fiancée,  
 je récolte ma myrrhe et mon baume,  
 je mange mon miel et mon rayon,  
 je bois mon vin et mon lait. (C. des C.V.I).

Miren, dans *Maldan bebera*, est mère, soeur, épouse, amante, elle est La femme révélant Joane à lui-même, transformant sa vie et l'accompagnant jusqu'à la mort, mourant ensuite elle-même et devenant pour le héros l'image même de l'Eden perdu. Contrairement à ce qu'affirme Atienza (1979: 90), l'amour joue un rôle très important dans *Maldan bebera*, aussi bien en tant que passion charnelle que porte ouverte sur le rêve et il n'empêche absolument pas Joane d'agir en héros. Au contraire, là où Atienza ne voit que sécheresse dans ce personnage:

Esto debería ser una epopeya por su estructura, pero hay frialdad en el guerrero y, más aún, no existe la generosidad. El héroe no es generoso y ésta es una de las prerrogativas esenciales del héroe épico. Desprecia y vence siempre y es cruel (1979: 89).

nous voyons, nous, un héros dont la vengeance est attisée par la perte définitive de la femme aimée, de la compagne, car Miren est le seul être qui vaille Joane; outre l'arbre sacré, Miren est la seule qui soit assez clairvoyante pour conseiller Joane sur la voie à suivre:

Zekiat nor haizen eta nundik hatarren,  
 zekiat zer haizen, honera zerk hakarren:  
 Nire laguntasuna eskeintzen drauat nik.  
 Kontuz ibilteko diotsat anaiari,  
 iguriki nion maitaleari:  
 Eztrauat edireten gainean kulparik.  
 (...)  
 Hire aurrean duk zabaldu kaminoa;  
 eztuk ogia jan, eztuk edan arnoa,  
 bazekiat haizela egarri ta gose.  
 Mila legoako kamino hau, luzea,  
 ibili behar duk orain, ené maitea,  
 arinki, galdu gabe denpora batere.

(Je sais qui tu es et d'où tu viens /je sais ce que tu es et ce qui t'amène ici; moi, je t'offre mon aide. /Je supplie mon frère, l'amant que j'attendais, d'être vigilant: /pour moi tu n'es pas coupable. /(...) Tu t'es frayé un chemin devant toi /tu n'as pas mangé le pain, ni bu le vin, je sais que tu as soif et faim. /Maintenant, mon bien aimé, tu dois parcourir /ce long chemin de mille lieues /rapidement, sans perdre le moindre instant).

Joane, nouvel Adam, rencontre la deuxième *Eve*, la *Rosa Mystica*, celle qui a racheté la faute commise par l'Eve de la Genèse.

Nous avons déjà noté que, malgré les significations des sous-titres de *Maldan bebera* et de *Zuzenbide debekatua*, qui se réfèrent à une composition circulaire où chacune des deux oeuvres répondrait à l'autre, le (ou les) Joane de *Zuzenbide debekatua* n'a (ou n'ont) pratiquement rien à voir avec le personnage clé de *Maldan bebera*; les

citations qui y sont incluses et les nombreuses références au nom de Joane peuvent seulement nous éclairer sur les sources et les origines du choix d'Aresti (peut-être est-ce pour cette raison que *Zuzenbide debekatua* s'intitule aussi *début (basiera)* de l'histoire de Miren et de Joane?); nous pourrions en dire tout autant du personnage de Miren quoiqu'il apparaisse, après examen, plus contrasté que celui de Joane.

Pour reprendre le terme Jungien d'*anima*, nous dirions que, mal intégrée, une figure féminine lumineuse, se transforme en pécheresse, sorcière, femme dangereuse dont la beauté n'est plus, pour l'homme, source de joie: "Miren eder hura", dit le personnage principal de *Janjan motzaren erak*, "etzen nire laguna" (La belle Miren n'était plus mon amie).

Comment dire plus clairement que cette femme-là est tout à l'opposé de la femme aimée par Joane dans *Lore-mendia*?. Miren, dans *Janjan motzaren erak*, est d'ailleurs, à cause de sa filiation (elle est la fille du dictateur JanJan/Franco), une sorte de cousine lointaine et caricaturale de la fille d'Hérodiade, responsable, pour avoir suivi le conseil perfide de sa mère, de la mort de Jean-Baptiste.

Dans le poème V de *Zuzenbide debekatua*, l'une des rares fois où il est fait mention de Miren, nous trouvons les vers suivants:

Joaneren bihotzak  
diotsa Mireni:  
Hire linburkeria  
etzitan komeni.  
Har edozein portale; (...)

(El corazón de (Juan) le dice a María: tu lascivia no me conviene. Toma cualquier portal (...)) [Trad. de G. Aresti].

L'image s'est complètement renversée, de la Vierge, nous sommes passés à la Prostituée, du jardin clos, au jardin ouvert, de la lumière à l'ombre... Marie est ici la Marie Madeleine de l'évangile, non repentie et non pardonnée, autre image de l'Eve pécheresse. Il est intéressant de noter que Joane rejette Miren la prostituée, de même que le joueur de cartes du poème III de *Zuzenbide debekatua*, rejette Miren la fille du dictateur Janjan. Il semble, en somme, que la seule image positive de Miren dans *Zuzenbide debekatua*, soit celle qui est présente dans le poème IV déjà cité. Dans ce court poème, en effet, nous retrouvons, ainsi que nous l'avons souligné, le couple Joane/Miren dans son unité, l'homme et la femme, main dans la main face aux oppresseurs qui, en condamnant la liberté, condamnent aussi l'amour.

Miren cristallise en elle, en fait, tous les aspects que de tout temps les hommes ont prêté aux femmes: à la fois sacrée et méprisée, à la fois Marie et Lilith, à la fois blanche et noire. Elle est *toutes les femmes*:

Alaba bat zuen gure Janjan zikinak  
Honi ere Miren zeritzaion Jainkoak,  
ezagutu ditudan andre guztia,  
ta ezagutu nauen andre orok bezala (...)

(Le sale Janjan avait une fille /que Dieu avait aussi baptisée Miren, /comme toutes les femmes que j'ai connues, /et toutes celles qui m'ont connu).

Il faut cependant établir ici une nuance d'importance. Miren en tant que symbole de *La femme* importe peu, au fond, à Aresti car il y a abstraction: Miren est à la fois toutes les femmes et aucune. Il y en a pourtant une, la seule qui, excluant les images négatives, intègre en elle la luminosité de la Miren de *Lore-mendia*: Meli, la propre femme du poète, la seule qui apparaîtra avec constance dans la poésie arestienne et dont J. Azurmendi dit qu'elle surgit, telle une Vierge d'Arantzazu, au milieu des roncés, "la fleur d'aubépine, l'oasis de paix et la lumière de l'espérance parmi les pleurs et les épines des guerres fratricides" (*elorri-lorea, bakezko oasia eta esperantza-argia banderizo-gerren arantza eta negar artean*).

#### 2.4. Les titres des poèmes de Maldan behera et leur importance:

Nous l'avions montré au début de ce chapitre, *Maldan behera* est un poème qui présente une indiscutable unité dynamique. Ce dynamisme est révélé, dès l'abord, par le titre même qui évoque immédiatement la descente aux Enfers de héros tels que Dyonisos ou Orphée. Descente aussi des prophètes de l'Ancien Testament; mouvement vers le bas, inéluctable et indissociable de l'épopée humaine puisqu'on ne peut atteindre la lumière sans passer par la nuit.

La littérature de tous les temps a reflété cette démarche intérieure de l'homme qui s'achemine vers le bas, les ténèbres; nous pourrions citer les oeuvres de mystiques tels que saint Jean de la Croix ou Thérèse d'Avila et puis aussi deux oeuvres qu'Aresti a particulièrement aimées: *La Divine Comédie* de Dante dont il a traduit le premier poème des *Enfers*, et *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. Zarathoustra, prophète d'un monde sans Dieu reste rebelle à tout ordre et refait, encore une fois, le trajet qui l'amène vers le fond de la vallée d'où, fatalement, il remontera en tentant de se frayer un chemin vers le haut: "vers le haut, par défi pour l'esprit qui le tirait vers le bas, vers l'abîme, l'esprit de pesanteur, mon diable, mon ennemi mortel".

Il a été souvent dit qu'Aresti s'était inspiré de la philosophie et de l'imagerie nietzschéenne, notamment en ce qui concerne les caractéristiques surhumaines du héros, de la présence du serpent et de l'aigle etc; il est vrai aussi qu'il ne s'en est pas spécialement caché puisque nous avons déjà observé qu'il cite, entre autres, une phrase de Zarathoustra en exergue de *Maldan behera* et que le titre du chant A1 *Untergang* transcrit en langue allemande, renvoie sans nul doute, ainsi que nous le verrons, au même ouvrage de Nietzsche.

Ceci montre que le message essentiel de *Maldan behera* est philosophique; c'est pourquoi le décodage primaire des titres tels que *Hariztia* = Aresti, *Iratz ederra* = Iratzeder, etc. (Sarasola 1976: 69), nous paraît, certes important, mais secondaire. De même, il nous semblait trop simple, voire erroné, de réduire *Maldan behera* à une marche vers la civilisation, c'est à dire, vers le progrès, et à une épopée narrante de manière symbolique, l'évolution de la poésie basque depuis le début du siècle jusqu'à Aresti lui-même...

Joxe Azurmendi nous paraît être beaucoup plus dans le vrai lorsqu'il dit:

*Maldan behera-k ulerpen zaila duela, denok aitortzen dugu. Untergang badirudi jendeak orain jaitsiera bezala ulertzen duela (menditik). Baina Nietzsche ulertzeko bede-*

ren, ongi bereizi beharra legoke Zarathustraren jaitsiera menditik (*Abstieg*: Zarathustra stieg... abwärts) eta Zarathustraren murgilpena jendearen aurrean, eguzkiaren sarre-ra horizontean, gainbeherapena, okasoa ('Also begann Zarathustra's *Untergang*). Hau da, hondamendi eta heriotzatik berriro sortzen den bizia eta betiereko itzulgingurua. Izenburua ezartzerakoan Arestik bereizkuntza hori propio gogoan ote zuen? Ez dakit horixe. Baina *Untergang* okaso da, agian erorikoa eta hondamendia (Spengler 1918), ez behintzat menditik jaitsiera. Jesukristori inolako alusiorik ikus daitekeenik ere, ez zait iruditzen; edo haren heriotza eta biztuerari, izarekotan (Jesukristori ere aplika dakiokkeen topos unibertsal baten zentzuan ez bada behintzat) (Azurmendi 1985: 10). (Que *Maldan behera* soit de compréhension difficile, nous l'admettons tous. Il semble qu'aujourd'hui on veuille voir dans *Untergang* la descente (de la montagne). Mais, au moins pour comprendre Nietzsche, il conviendrait de bien distinguer la descente de la montagne (*Abstieg*: Zarathustra stieg... abwärts) de l'itinéraire de Zarathoustra parmi les gens, de la descente du soleil à l'horizon, de la montée et de la descente et du coucher du soleil (Also begann Zarathustra's *Untergang*). C'est à dire, de la vie qui renaît après la destruction et la mort, l'éternel retour. Aresti avait-il cette distinction en tête au moment d'inscrire ce titre? Je ne le sais pas précisément. Mais *Untergang* est un coucher de soleil, peut-être la chute et la destruction (Spengler 1918), mais certainement pas la descente de la montagne. Il ne me semble pas non plus qu'il faille y voir une quelconque allusion à Jésus Christ; à moins qu'il ne s'agisse d'une référence à sa mort et à sa résurrection (dans le sens où l'on pourrait appliquer un topique universel aussi à Jésus Christ).

*Untergang*, en allemand, ne signifie effectivement pas limitativement la descente de la montagne mais plutôt la destruction, la fin d'un ancien monde, d'une ère, d'une journée aussi d'où l'allusion possible au thème universellement connu de la journée qui s'éteint, du soleil qui décline, se couche etc. Il semble, en réalité, qu'il y ait confusion entre le titre du chant *Untergang* et son contenu car le chant se rapporte bien à la descente d'une montagne:

MALDAN BEHERA DOA

ENE GORPUTZ BILUZIA

(mon corps nu /dévale la pente)

avec reprise incantatoire de *Maldan behera* qui est aussi le titre de l'ensemble de l'œuvre. J. Azurmendi distingue chez Nietzsche la descente de la montagne, où, en allemand, le mot *untergang* ne figure pas, du déclin du soleil à l'horizon parce que le mot litigieux y figure et il y figure précisément parce que c'est tout le contenu sémantique de la journée qui se meurt qui y est évoqué, mais le soleil reparaît le lendemain et tout est à recommencer: "ne nous faut-il pas revenir éternellement dit Nietzsche..."; mais le mot *untergang* pourrait tout aussi bien désigner la chute de l'Empire romain et l'écroulement d'un ancien monde.

Lorsque Zarathoustra descend, il ne s'installe jamais à demeure dans la vallée; un jour où l'autre il repartira dans ces montagnes d'où il redescendra, même au bout de dix ans, car le héros ne doit jamais s'installer et doit être prêt, au contraire, à reprendre toujours la route. Le héros arestien aussi est un voyageur, un marcheur, un errant. Ce thème rappelle, bien sûr, celui du Chevalier errant (ou celui du Juif errant), celui, en fait, du parcours initiatique jalonné d'épreuves de toutes sortes;

thème universellement connu et constitutif de nombreux mythes et contes populaires, sans parler de son omniprésence dans la littérature romantique européenne notamment, le traducteur français de Nietzsche, G. A. Goldschmidt, va jusqu'à y voir:

une figure fondamentale de la pensée allemande dans son ensemble et particulièrement des romantiques. La plupart des oeuvres des romantiques allemands, Novalis, Tieck, Fichendorff etc. sont construits sur ce thème du voyage. (...) l'errance se retrouve d'ailleurs à toutes les époques du Grimmelshausen au XVII<sup>e</sup> siècle, à P. Handke aujourd'hui.<sup>63</sup>

Les références à la thématique du cheminement ne manquent pas dans *Maldan bebera* et nous avons déjà noté, au début de ce chapitre, que tous les chants impairs de la première partie évoquent un parcours allant du simple sentier à la route, parcours qui trace une ligne spacio-temporelle descendante depuis *Untergang* jusqu'à *Herri bitartea*. Le héros arestien descend de la montagne, d'abord en courant, emporté par le poids qui l'attire vers le bas (*Untergang*) puis, au rythme de la marche à pied.

Afin de suivre cette marche le plus authentiquement possible, nous avons préféré ne voir tout d'abord dans les titres des chants B2, B4, B6 et B8 que leur sens littéral *Hariztia* et *Lizardia* devenant ainsi de simples forêts de chênes, *Iratze ederra* une fougeraie etc. La présence de la forêt est loin d'être innocente et, indépendamment de sa signification symbolique que nous étudierons ultérieurement, nous devons noter qu'elle figure dans *Zarathoustra*: "Quand l'aube se mit à poindre Zarathoustra se trouva au coeur d'une profonde forêt et plus aucun chemin ne s'offrait à ses yeux" ou encore ces mots du vieux sage qui avertit Zarathoustra: "Ne vas pas auprès des hommes, reste dans la forêt! Mieux vaut encore aller avec les animaux".

Et qui ne se souvient des premiers vers du chant I de *l'Enfer* où Dante, arrivé au milieu de sa vie, se retrouve dans une sombre et inquiétante forêt:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!  
Tant'è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'i'vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

(Sur le milieu du chemin de la vie /Je me trouvais dans une forêt sombre: /Le droit chemin se perdait égaré. /Ah! qu'il est dur de dire qu'elle était /Cette forêt sauvage, âpre et infranchissable, /Dont le seul souvenir réveille la terreur! /Si amère, la mort l'est à peine un peu plus! /Mais, pour faire sentir le bien que j'y trouvais, /Je parlerai d'abord de mes autres rencontres).<sup>64</sup>

(63) Prologue de G. A. Goldschmidt in *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 254.

(64) Nous avons délibérément opté pour donner le début de la Divine Comédie dans le texte original tel qu'Aresti lui-même aimait à le lire, ainsi que le prouvent les lignes suivantes: *Danteren komedia hartzen dut esku artean, eta haven italiano zabarra erabiltzen dut ezpain artean* (Je prends la Comédie de Dante entre les mains, et je récite son texte en vieil italien) (in *G. Arestiren Literatur Lanak* 10).



Du reste des titres de *Maldan behera* nous ne retiendrons, pour l'instant, que le dernier *Malda goran eginiko gogoeta eroak* parce qu'il répond ainsi au problème soulevé par J. Azurmendi: il y a descente de la montagne mais aussi remontée et en ce sens nous rejoignons l'idée de renouvellement et de transformation évoqué par le lever et le coucher du soleil. Il est bon cependant de répéter que *Untergang*, au delà de la descente physique, n'évoquait que la fin d'un ancien monde et rien de plus. En ce sens, le titre du chant F21 qui suppose clairement la notion de renouvellement cyclique, vient naturellement compléter le chant A1 et clore la totalité du poème.

L'ensemble des quatre titres suivants: *Maldan behera* (DESCENTE), *Untergang* (I) (DÉCLIN), *Requiem* (XI) et *Malda goran...* (XXI) (ASCENSION) dessine le cursus de l'itinéraire initiatique classique du héros: descente, mort, résurrection. Nous pourrions dire ainsi que la seule analyse sémantique des titres des trois chants clés A1, A11 et F21, prouve qu'il y a une indissociable unité entre la première et la seconde partie de l'oeuvre, unité déjà révélée par la structure morphologique et la situation très particulière de ces chants (cf. 1er. chap. de la 1ère partie).

Nous pourrions pousser encore l'argumentation en jetant un coup d'oeil un peu plus attentif à *Requiem* et aux titres des chants du deuxième mouvement. Nous avons déjà noté en début de chapitre que le chant A11 était à la fois dans le premier et le second mouvement, ou, pour être plus précis, qu'il était le centre du tout, le point charnière et non comme le prétendait Sarasola, seulement la fin du premier mouvement:

*Requiem* est, nous l'avons déjà dit, l'antithèse de *Untergang*, il évoque l'état post-mortem, un état où s'instaure une pause. Cet état, cependant, n'est que transitoire. En effet, dès le chant D12 significativement dénommé *Deskantsuaren bitartez* (par le repos), nous sortons de l'état statique de *Requiem* et entrons dans un nouveau mouvement totalement distinct du précédent et attesté par le changement de la structure métrique. Dans ce deuxième mouvement nous aurons un nouveau rythme binaire: au rythme ancien B/C, succède un nouveau, D/E.

Le chant D12 décrit la résurrection de Joane, sa métamorphose. Ce chant, qui initie une nouvelle dynamique, est intimement lié au chant A11 de par la synonymie de leurs deux titres: *requiem* et *deskantsu*, signifiant tous deux, pause, repos.

Le chant E13 *Partiera* (Départ), continue et développe le mouvement initié dans le chant précédent; le héros, qui a dépassé et vaincu la mort, est devenu surhumain.<sup>65</sup>

La traduction française des vers cités est de Henri de Longnon, in *Classiques Garnier*. Cf. depuis, la magistrale traduction française de la *Divine Comédie* faite par Jacqueline Risset (G. F. 1988).

Aresti a traduit le début de l'Enfer de la façon suivante: "Gure bizitzaren bide erdian, oihan ilun baten aurkitu nintzen, eta han zuzeneko bidea eznuen ikusten. Ene pentsamentuan bildurra berriztatzen duen baso basati lakar eta gogor hau zein zen esatea gauza gaitza da benetan. Hain mingotsa denez gero, heriotza bera dirudi, baina han ediren nuen ongiaren gainean mintzatzeagatik, gainerako beste gauza guztiak azalduko dituz" (Cf. *G. Arestiren Literatur Lanak* 8, p. 168).

(65) Terme que nous avons déjà utilisé au cours de ce travail, de préférence à "surhomme" habituellement employé. Nous nous alignons ainsi sur la position adoptée par le traducteur français de Nietzsche, G. A. Goldschmidt qui apporte les précisions suivantes: "Contre tout ce qui est abdication de soi-même, Nietzsche proclame la valeur du "je" mais tel qu'il doit se constituer lui-même et c'est là qu'il faut en venir au thème central du Zarathoustra sinon de l'oeuvre entière de Nietzsche: le surhumain. S'il n'a pas été possible de conserver le mot "surhomme" classique, c'est que le terme "homme" infléchit le mot dans le sens de virilité que le mot allemand n'implique nullement. Galvaudé et perversi, le mot "surhomme", évoque infailliblement quelque malabar invulnérable sur qui les balles ricochent" (in op. cit. pp. 479-480).

Le rythme du deuxième mouvement bascule, entre l'action menée par le héros: départ (E13), jugement (E15) etc. et divers états-d'âme tels que le mépris (D14), la passion (D18) etc., qui l'animent ou qu'il combat. Nous pourrions constituer ainsi l'unité sémantique suivante:

1/ *Partiera (E13) Arbuioaren bitartez (D14)*: le héros ayant vaincu la mort, prend un nouveau départ, sous l'emprise du mépris le plus grand, pour ses anciens tortionnaires.

2/ *Judizioa (D15), Adorazioaren bitartez (E16)*: le héros, froid, impitoyable, juge ses anciens bourreaux, les quinze représentants de l'ordre social et du conformisme moral,<sup>66</sup> aujourd'hui réduits à leur vérité, c'est à dire à l'état d'adorateurs d'idoles (l'idole étant dans ce cas l'homme surhumain, d'où le titre)

3/ *Mendekantza (D17) Griñaren bitartez (E18)*, le héros se venge à la façon impitoyable du Dieu de l'Ancien Testament mais il n'est qu'un surhumain, attaché à sa nature d'homme, rongé par la nostalgie de la perte de Miren. La vengeance accomplie, il lui reste encore une ultime tâche: retourner en arrière, au cimetière où repose Miren.

4/ *Azkenengo besarkada (E19), Ditzaren bitartez (D20)*, le héros se rend compte qu'il n'est pas possible de retrouver la femme perdue, que le passé est fini, définitivement. Alors Joane idéalise l'amour et exprime clairement l'idée d'accéder au Paradis (Perdu). Il initie alors, l'ascension de la montagne et arrive au sommet. Dans le chant D20, nous assistons à la remontée spirituelle du héros qui accède au Ciel et y rencontre l'âme de Miren à laquelle il s'unit dans une suprême félicité (d'où le titre). Nous pourrions comparer le chant D20 au chant A11 dans la mesure où tous deux évoquent deux états *statiques*, mais à des degrés différents. En effet, l'état statique du chant A11, lié aux forces émanant de la terre ne peut qu'être provisoire car le cadavre se dé-compose et que par conséquent il se transforme, alors que la félicité céleste ne peut, puisqu'elle est éternelle, subir aucun changement.

5/ La structure formelle totalement distincte du dernier chant (F21) indique bien son statut particulier. Son titre, *Malda goran eginiko gogoeta eroak* indique à lui seul l'idée de synthèse. En effet, le premier mouvement et plus particulièrement les chants impairs C3, C5, C7 et C9 sont évoqués grâce à la mention *gogoeta eroak* (folles

"(...) der Mensch et der Übermensch, "l'humain" et le "surhumain" en général homme, femme, enfant, à l'origine le mot semble venir de la racine men: "penser", "évaluer", "juger" (latin: *mens, mentis*). La langue moderne —celle de Nietzsche, donc— ne confond jamais der Mensch et der Man, l'idée de "surhumain" n'évoque pas l'idée de virilité ou de domination brutale; il s'agit là, répétons-le, d'un terme purement philosophique: d'une sorte de direction, de chemin de pensée qui permet à celle-ci de "tenir le cap", de ne cesser de continuer à penser" (in op. cit. p. 508). Ailleurs, il dit: "*Surhumain*=Übermensch, une des notions les plus claires et les plus mal comprises de Nietzsche" (...). Nietzsche revient très souvent sur cette notion. Ainsi, dans *Ecce Homo* 1, il écrit: "Le mot surhumain" comme désignation d'un type de la plus haute perfection Wohlgeratenheit) par opposition à l'homme "moderne", à l'homme "bon", aux chrétiens et aux autres nihilistes, un mot qui dans la bouche d'un Zarathoustra, l'anéantisseur de la morale devient un mot très réfléchi, a été presque partout compris, en pleine innocence, selon ces valeurs dont la figure de Zarathoustra est le contraire, je veux dire (qu'on y a vu) un type "idéaliste" d'une sorte supérieure d'humanité, à demi "saint", à demi génie...(...) on y a même reconnu le "culte du héros" rejeté par moi avec tant de virulence (...)" "Le surhumain est celui qui échappe, celui qu'aucune définition ne peut cerner. (...)" (in op. cit. p. 499).

(66) Cf. "Herri bitartea" (B10) in *Maldan bebera*.

pensées) que nous avons déjà rencontrée tout au long de la première partie puisque le trajet parcouru entre deux étapes par le héros était toujours jalonné de pensées folles parce que d'inspiration libre et teintées parfois de ce côté surréaliste et humoristique que nous rencontrons dans les strophes *aldrebesak* dont nous avons déjà parlé (cf. 1ère partie). D'autre part, le syntagme nominal *Malda goran* (sur le sommet de la montée ou de la remontée), nous ramène au titre général de l'oeuvre: *Maldan behera*. Après la descente s'achemine la remontée... Tout, éternellement, est recommencé en un cycle ininterrompu.

Il faut noter aussi que cette remontée ne commence pas effectivement dans le chant F21, nous verrons, en effet, au cours de la deuxième partie, qu'elle a été suggérée dès le chant D18 avant d'être clairement mentionnée dans les chants E19 et D20.

Nous avons déjà eu l'occasion, à la fin de l'analyse morphologique de *Maldan behera*, de noter que l'on pouvait distinguer trois chants: le A1 et le A11 de même structure, et le F21 dont nous venons de parler, puis deux ensembles de neuf poèmes chacuns. Après réflexion, il nous a paru intéressant de nous poser la question de savoir si certains nombres ne pourraient pas avoir une importance dans l'agencement de *Maldan behera*.

### 2.5. Les nombres 1, 21, 9 et leur importance:

Si nous reprenons le schéma général de *Maldan behera* (cf. début 1ère partie), nous nous rendons compte qu'une structure numérique s'y révèle:

( <i>Untergang</i> )	1
cycle 1	9
( <i>Requiem</i> )	11
cycle 2	9
( <i>Malda goran...</i> )	21

#### a) "*Untergang*", "*Requiem*" et le chiffre 1:

Ces deux chants annoncent et ferment un cycle. Il forment une unité qui a été déjà soulignée ici, cette unité est matérialisée par la présence unique du chiffre 1. M. L. von Franz rappelle qu'en Chine:

comme dans la symbolique occidentale des nombres, le un signifiait l'unité indivisible (...) le Tout - Un. Le simple fait mathématique que la série des nombres commence par le un et s'étende jusqu'à l'infini place ce nombre dans un rapport conceptuel essentiel avec l'infini (1983: 79-80).

Il y a, en effet, dans ce premier poème de *Maldan behera*, un rapport très particulier au temps car le héros qui dévale la montagne se remémore l'enfance passée dans cette vallée vers laquelle il se dirige:

Honera etorri baino leen ongi  
ezautu nuen herria;  
txiki-denporan eduki nuen

han ene-bizitegia.

Ama maiteak emaro niri

ematen zidan ditia

(Avant de venir dans ces parages /je connus bien le pays; /durant mon enfance /j'y eus mon domicile. /Ma mère bien-aimée avec douceur /me donnait le sein).

Nous voyons donc se dessiner, dès le départ une conception circulaire du temps qui nous ramène à l'idée d'éternité et d'infini.

Dans le chant A11 *Requiem* le nombre 11, peut-être envisagé comme étant le 10+1, il signifierait alors un déséquilibre s'amorçant après la plénitude symbolisée par le 10 qui dessine le cycle complet (cf. Chevalier & Cheerbrant 1974). Le déséquilibre dont il est question pouvant annoncer un renouvellement ou une détérioration de la situation de plénitude évoquée. Ces observations peuvent, bien sûr, s'appliquer à *Requiem* mais nous pensons plutôt mettre l'accent sur sa position centrale et sa référence unitaire marquée par la duplication du chiffre 1. En ce sens son symbolisme pourrait se rapprocher de ce qu'en Chine, on nomme Tao, car:

le onze est le nombre du Tao, non dans le sens quantitatif de dix plus un, mais comme l'être unitaire de la décade conçue comme unité (von Franz 1983: 82).

*b) Les deux cycles et le chiffre 9:*

Le premier cycle commence par le chant *Hariztia* (B2) qui n'a, d'un point de vue formel, aucun lien avec le précédent. Le héros qui apparaît devant nous est dans une situation tout autre que précédemment puisque la course effrénée du début s'est arrêtée. Mais, à notre avis, *Untergang* peut être lu indépendamment de *Hariztia* sans qu'il faille y voir obligatoirement une linéarité entre les deux.

Le début de ce premier cycle est marqué par quatre événements d'importance:

1/ la première épreuve

2/ la mention fugitive d'épisodes futurs (chapelle en ruine, corps en décomposition de la femme aimée), ce qui renforce l'idée de circularité du temps.

3/ la création de l'arbre sacré.

4/ le discours de l'arbre.

Au cours de ce cycle, le héros devra affronter diverses épreuves (chants B4, B6, B8, B10) dont la dernière sera la mort par la Crucifixion (B10).

Ce premier cycle est rythmé par un mouvement de systole et de diastole B/C/B/C... qui évoque, à la fois, la mélodie de la pulsation vitale et le déroulement du temps.

Le deuxième mouvement fait entendre la même mélodie mais avec un rythme différent: D/E/D/E... Il débute par le chant D12 dont le paysage mortuaire fait penser au paysage désertique du chant B2 que nous avons mentionné. Nous avons déjà parlé de la quête du héros parti à la recherche de Miren, de la vengeance accomplie et de sa montée au Ciel qui clôt ce mouvement.

Il semble qu'Aresti n'ait pas choisi de présenter deux cycles de 9 poèmes par pur hasard. Neuf est formé par trois triades et figure de ce fait la perfection des perfections: "Dans le trois la tension se dénoue, en tant que l'Un perdu réapparaît" (von Franz 1983: 116).

Il s'agit d'un nombre que l'on retrouvera constamment dans l'iconographie et les

textes de toutes les cultures. Neuf sont les sphères célestes et leurs opposés les cercles infernaux; de même, son importance dans la *Divine Comédie* est capitale, il y symbolise, en effet, non seulement, le nombre du Ciel, mais aussi "celui de Béatrice, laquelle est elle-même symbole de l'Amour" (cf. Chevalier & Gheerbrant 1974).

Les lignes ci-dessous peuvent s'appliquer parfaitement à *Maldan behera* et plus particulièrement aux deux cycles de neuf poèmes dont nous parlons. Cette concordance donne à penser qu'Aresti connaissait la symbolique de ce nombre dont la double apparition semble être chargée de sens:

Neuf étant le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un renouvellement, c'est à dire une transposition sur un nouveau plan. On retrouverait ici l'idée de nouvelle naissance et de germination en même temps que celle de mort (...). Dernier des nombres de l'univers manifesté, il ouvre la phase des transmutations. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle (cf. Chevalier & Gheerbrant 1974):

c) "*Malda goran*" et le chiffre 21:

Le dernier chant de *Maldan behera* possède, nous l'avons vu, un statut particulier de par sa structure, de par sa position finale et de par son titre. Il forme la synthèse et donne son sens à l'ensemble. Vingt et un sont les attributs de la Sagesse. Dans l'Ancien Testament, il symbolise la perfection, la sagesse divine et n'oublions pas de rappeler qu'il y a vingt et un chapitres dans l'évangile de Jean. Le héros arestien est seul, il est son propre maître. Aresti a-t-il voulu accorder ainsi à l'homme accompli mais non habité par la transcendance, l'attribut suprême?

Quoi qu'il en soit, ce chant embrasse l'ensemble des vingt autres chants et les surplombe dans la mesure où s'y révèle la conception philosophique du poète.

Nous avons constaté, à travers ces lignes, que l'idée du cheminement initiatique se retrouve à tous les niveaux, comme si nous nous trouvions en présence d'ensembles et de sous-ensembles porteurs de la même structure. Ainsi le titre *Maldan behera* renvoie très clairement, par exemple, au titre du chant F21, ce qui marque bien le caractère synthétique de celui-ci. L'opposition sémantique des chants A1 et A11 qui pourraient former une unité à eux seuls, évoque elle aussi l'équilibre des contraires. Par ailleurs, en joignant les cycles 1 et 2 et en excluant les chants A1 et A11, nous retrouvons quand même le même processus de Descente, Mort et Résurrection sans compter les diverses images évoquant les idées de passage, de métamorphose et de transformation qui jalonnent le cours de l'oeuvre comme nous le verrons par la suite.

Ces quelques réflexions au sujet du rôle joué par les nombres 1, 9 et 21 dans la structure générale de *Maldan behera*, auront permis, espérons-le, de prouver, une fois de plus la profonde unité de ce poème. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvions ignorer l'importance du nombre qui devrait être compris:

non comme une simple construction du conscient, mais aussi comme un archétype et donc comme un facteur existant a priori dans la nature extérieure et intérieure (von Franz 1983: 35).

## DEUXIEME PARTIE. LECTURE INITIATIQUE

Nous avons souligné, au cours de la première partie, que *Maldan bebera* est une oeuvre polysémique, une oeuvre qui se présente avec des intentions et des significations diverses (Dewey apud Eco 1979: 21), elle aura par conséquent, ainsi que nous avons pu le constater au cours du chapitre précédent, toutes les caractéristiques de l'oeuvre ouverte telle que la définit U. Eco:

Du baroque au symbolisme, il s'agit toujours d'une "ouverture" basée sur une collaboration théorique, mentale, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique déjà organisé et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations) (Eco 1979: 25).

Cette ouverture n'ira cependant pas jusqu'à atteindre le mouvement de certaines créations contemporaines où l'auteur offre à l'interprète une oeuvre à achever.<sup>1</sup> Dans le domaine de la littérature d'expression basque nous pourrions insérer dans cette catégorie le poème *...bide bazterrean hi eta ni kantari* (...toi et moi chantant sur le bord du chemin) de J. A. Artze, par exemple.<sup>2</sup>

Notre lecture de *Maldan bebera* ne se veut absolument pas réductrice mais complémentaire d'autres lectures possibles de l'oeuvre.<sup>3</sup> La lecture initiatique des oeuvres modernes entreprise par S. Vierende (1978: 280-281), la mythanalyse dont nous parle G. Durand dans *L'âme tigrée* (1980: 159) ou le Chamanisme<sup>4</sup> appliqué à la littérature par J. Biès (op. cit. in n. 4, p.249) suite aux résultats des recherches de M. Eliade, permettent, en conférant aux signes leur épaisseur et aux symboles leur pouvoir dynamique, de rendre possible l'expression de l'âme. C'est ce qu'il advient, nous dit S. Vierende,<sup>5</sup> lorsque l'on analyse, selon cette perspective, les oeuvres de J. Verne, *Waste Land* d'Eliot ou même les romans de Zola.

(1) "Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera son oeuvre; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme dont il reste l'auteur. (...) La Sequenza de Berio exécutée par deux flûtistes différents, le Klavierstück XI de Stockhausen ou le Mobile de Pousseur interprétés par divers pianistes (ou plusieurs fois par le même), ne seront jamais identiques, sans être pour autant jamais gratuits. (...) Dans un autre ordre d'idées, le drame brechtien tout en attendant du spectateur une libre réponse, n'en est pas moins construit (sur le plan rhétorique et dans l'argumentation) de façon à orienter cette réponse: il présuppose finalement une logique de type dialectique et marxiste" (Eco 1979: 34).

(2) Ce poème est daté de 1979. J. A. Artze, né en 1939 à Usurbil (Guipuzcoa) a publié, outre le recueil cité, *Isturitzetik Tolosan barru* (Depuis Isturitz en passant par Tolosa) (1969), *Laino guztien azpitik...* (Par dessous tous les nuages...) (1973), (...et par dessus tous les fourrés) (1973) et *Ortzia lorez, lurra izarrez* (Le ciel recouvert de fleurs, la terre parsemée d'étoiles) (1987).

(3) Nous reprenons à notre compte cette remarque de T. Todorov: "La préférence personnelle qu'on éprouve pour l'étude de tel contexte plutôt que de tel autre ne préjuge pas de sa pertinence exclusive; les diverses critiques d'une oeuvre peuvent une fois de plus se compléter plutôt que se contredire" (in Prologue à Fry 1984).

Nous pourrions ajouter les mots suivants de J. P. Richard qui vont dans le même sens: "Cet effort de lecture ne peut bien entendu pas aboutir à la saisie d'une vérité totale. Chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts" (in *Poésie et profondeur*, p. 10).

(4) "Une des techniques archaïques de l'extase, à la fois mystique, magie et religion dans le sens large du terme" (J. Biès in "Chamanisme et littérature" *Cahiers de l'Herne*, p. 249). Cf. aussi l'ouvrage de référence de Eliade 1988.

(5) Cf. S. Vierende in op. cit. pp. 280-281. Cf. aussi pag. 184, note 12.

Une telle lecture semble, pour les raisons que nous avons exposées dans la première partie, particulièrement idoine pour *Maldan behera*, car, à l'évidence, il s'agit là d'une oeuvre où surgissent de nombreux thèmes mythiques et symboles primordiaux. Pour J. Biès, cette nouvelle critique,

à l'inverse des systèmes réductionnels, (...) se propose de remonter à l'âge pré-littéraire pour y discerner les origines premières de la création artistique, et de démystifier les univers et l'art modernes, en y retrouvant tout ce qu'ils comportent encore de sacré s'agît-il même d'un sacré ignoré, camouflé ou dégradé (op. cit., 249).

Nous basant sur le processus initiatique universellement connu de *Descente, Mort et Résurrection*, nous avons subdivisé cette deuxième partie en trois chapitres intitulés successivement, *La Descente, La Vallée et La Remontée*, auxquels nous avons ajouté un quatrième volet consacré plus particulièrement au chant F21.

## Premier Chapitre: La Descente

### 1.1. "Untergang" (A1)

Au début de *Maldan behera*, le héros Joane dont nous ne connaissons le nom que tardivement, se trouve au sommet d'une montagne qu'il s'appête à quitter, irrésistiblement attiré vers le bas, après de longues années de vie érémitique.

La descente est scandée incantatoirement quatre fois par les deux fameux vers:

MALDAN BEHERA DOA AGURO  
NIRE GORPUTZ BILUZIA.

(Mon corps nu /dévale rapidement la pente).

Joane est nu comme Adam dans l'Eden, cette nudité ne symbolise cependant pas l'harmonie originelle de l'homme avec la création tout entière. Il y a, en effet, dès le départ un intense sentiment d'incomplétude révélé par la nostalgie d'un pays lointain, d'une enfance disparue, de la mère perdue:

Honera etorri baino leen ongi  
ezautu nuen herria;  
txiki-denporan eduki nuen  
han ene bizitegia.  
Ama maiteak emaro niri  
ematen zidan ditia:  
(...) (*Untergang*)

(Avant de venir dans ces contrées /je connus bien mon pays; /c'est là que durant mon enfance /se trouvai ma demeure. /Ma mère bien aimée avec douceur /me donnait le sein).

Mais n'oublions pas que cet être est un être de volition. Les premiers vers montrent qu'il se veut maître de sa destinée

Egun honetan nire gogoak  
utzi nahi baitu mendia.

(Car ces jours-ci /mon esprit veut quitter la montagne).

Il est le seul humain sur le sommet de la montagne, en cette région intermédiaire où de tout temps les dieux se sont manifestés, le ciel, dès le départ, est silencieux. L'homme est seul et nu, irrémédiablement expulsé ex-utero puis exclu de la communauté formée par les hommes de la vallée:

Honera ekarri nuen handikan  
nire tristura haundia  
gizon doilorrek egin zidaten  
bidegabe itsusia.

(De là-bas, j'apportai /ma grande tristesse /les hommes vils commirent envers moi /une injustice impardonnable).

Nous n'en saurons pas plus sur son histoire ni sur ce qui le pousse aujourd'hui à descendre à nouveau. En ce sens, Joane est très différent de Zarathoustra qui indique lui, clairement, les raisons qui l'amènent à descendre dans la vallée après tant d'années de retraite:

Quand Zarathoustra eut atteint l'âge de trente ans, il quitta son pays natal et le lac de son pays et alla dans les montagnes. Là, il se délecta de son esprit et de sa solitude et ne s'en fatigua pas dix ans durant. Mais enfin son coeur se transforma et un matin il se leva aux premières lueurs du soleil, se présenta devant lui et lui parla ainsi: Grand astre, tu es monté à hauteur de ma caverne: tu en aurais eu assez, un jour, de ta lumière et de ton trajet, sans moi, mon aigle et mon serpent(...) Vois je suis las de ma sagesse, comme l'abeille qui a butiné trop de miel, j'ai besoin des mains qui se tendent. J'aimerais prodiguer et distribuer, jusqu'à ce que les sages parmi les hommes, à nouveau, se réjouissent de leur folie et que les pauvres soient heureux de leur richesse. Pour cela je dois descendre dans les profondeurs: comme tu fais le soir, quand tu t'en vas par derrière la mer et que tu apportes ta lumière au monde d'en bas, oh! toi astre riche à profusion.<sup>6</sup>

Zarathoustra décida volontairement de quitter son pays tandis que Joane, lui, y fut amené ainsi que les vers cités précédemment le donnaient à penser, par la force d'événements tragiques. Aussi, fait-il davantage penser au "gentil" qui apparaît dans de nombreux contes et légendes du Pays Basque et dont J. M. de Barandiaran dit qu'il s'agissait de: "un homme salvaje dotado de fuerza extraordinaria, que vivía en la montaña" (1972: I, 126) qu'à un homme qui se serait écarté du monde pour méditer et se chercher, ce qui est le cas de Zarathoustra... Cet homme dont on ne connaît pas le nom et que nous appelons Joane anticipant sur son histoire, n'est au départ qu'une voix solitaire sur les hauteurs désolées:

(6) F. Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra*, pp. 11-12, (nous citons les extraits de cet ouvrage toujours dans la traduction de G. A. Goldschmidt, 1983). Nietzsche a respecté quelques rares détails concernant la vie du Zarathoustra historique et notamment le départ et l'exil volontaire dans lequel il se retira. J. Ravenne précise, en effet que: "Devenu par son comportement comme un étranger parmi les siens, éprouvant que nul n'est prophète en son pays, Zarathoustra, parvenu à l'âge de trente ans, se résolut à abandonner ses parents et sa patrie. Accompagné d'un petit groupe de compagnons déjà conquis par ses qualités spirituelles, il entreprit de gagner l'Iran proprement dit, c'est à dire les plateaux du Nord-Est, aux frontières actuelles de l'Afghanistan" (in *Zarathoustra et la tradition mazdéenne*, p. 135).

Parvenu, avec ses disciples, sur les berges de la rivière Daytia, Zarathoustra recevra ensuite une "série de sept entretiens étalés sur dix années consécutives, Ahura Mazda enseignant progressivement à son Èlu les vérités de la Bonne Religion et lui donnant les forces nécessaires à l'accomplissement de sa mission" (in op. cit. p. 139).



Mendi gailurrak ikusi zidan  
arduraz penitentzia, /(…)

(Le sommet de la montagne me vit /bien souvent faire pénitence, /(…).

La montagne sur laquelle il se trouve, voit conseillée, parle:

haranerantza ibiliteko  
eman zidan lizentzia;  
hari entzunik dirudit orain  
hegatzina kantaria.

(elle me donna l'autorisation / d'aller vers la vallée; /après l'avoir écoutée je ressemble aujourd'hui /à l'oiseau chantant).

Monde ou tout être, minéral, végétal ou animal à une âme et où l'homme est en harmonie avec le cosmos. Joane serait-il le dernier des gentils, ces hommes mythiques qui vivaient, nous dit Barandiaran, en haute montagne, découvreurs, inventeurs, mais aussi adorateurs du feu (ils sont liés aux anciennes croyances (ils construisent des dolmens et des cromlechs):

*jentil, pagano*, (...) habitante de los altos montes (...) que vivió en diversas cavernas del país (...), el minero que trabajó en la mina de Arrola; el primer cultivador del trigo, el primer herrero, el primer molinero (...) constructor de dólmenes (*jentiletxe*) y de cromlechs (*jentilbaratz*).<sup>7</sup> (Baandiaran 1972 I: 126)

En ce sens, Joane serait un *Basajaun*<sup>8</sup> moderne qui aurait fait, en chemin, la rencontre de Zarathoustra... L'obsession qui se manifeste dès le départ chez Joane tourne autour de la recherche des origines; sa tristesse naît de cet éloignement et de cette rupture. Contrairement à Zarathoustra qui est transformé, qui est devenu enfant, qui est un homme éveillé, dont la bouche n'est pas marquée par le dégoût, Joane dit:

Orain zikina, zitala banaiz  
orduán nintzen garbia: (...)

(Si maintenant je suis sale, méprisable /j'étais pur à l'époque: /(…).

Le héros va donc tenter de retrouver symboliquement la mère en effectuant une descente spatio-temporelle qui l'amènera tout à la fois à re-vivre une époque passée et à re-faire un chemin. Cependant, le monde ancien symbolisé par la douceur et la tiédeur du sein de sa mère est en train de disparaître par pans entiers et les chemins se sont effacés, seuls pourront encore les voir (et ce n'est pas un hasard) le chêne sacré et la femme aimée. Ainsi la nudité de Joane dans *Untergang* fait-elle penser finalement davantage à celle des personnages de J. Bosch dans le *Jardin des délices* où l'homme n'a pas retrouvé son innocence, à celle aussi des damnés à la nudité hideuse

(7) *jentiletxe* = littéralement "maison des gentils", *jentilbaratz* = littéralement "jardin des gentils".

(8) *Basajaun* = littéralement "Seigneur de la forêt". Barandiaran dit à son sujet: "genio que habita en lo más profundo de los bosques o en cuevas situadas en lugares prominentes. (...) Es representado a veces como ser terrorífico, de carácter maligno, dotado de fuerzas colosales y agilidad extraordinaria. Otras veces se nos describe como el primer agricultor de quien aprendieron los hombres el cultivo de los cereales y como el primer herrero y el primer molinero, a quien robó el hombre el secreto de la fabricación de la sierra, del eje del molino y del modo de soldar los metales" (1960: 75).

qu'à celle d'Adam dans le jardin de l'Eden ou à cet autre Adam, issu d'un nihilisme tonique, celui du poème de J. Zulaika *Adanen poema amaigabea* (Le poème inachevé d'Adam), où l'homme, enfin délivré du Paradis et de Dieu, exulte de joie en éprouvant dans tout son corps l'ivresse de la liberté:

bilutsik	ez nire amak
narru gorrian	ez nire enplegoak
hutsaren	nik-Adanek
eta nire odolaren jabe	eskatzen dut
egia osoa eskatzen dut	bilutsik
justizia osoa eskatzen dut	kateen jabe
hutsaren jabe	haizearen jabe
karraxiaren jabe	ezezearen jabe
desesperazioaren jabe	egia osoa eskatzen dut
nik—Adanek—	behin ta betiko
eskatzen dut	nire hitzaren indarrarekin bakarrik (...) <sup>9</sup>
ez nire abokatak	

(Nu /la peau nue /maître de mon sang et /du vide /je demande la vérité intégrale /je demande la justice intégrale /maître du cri /maître du désespoir / /C'est moi Adam /qui demande /non mon avocat /non ma mère /non mes employés /moi Adam /je demande /nu /maître des chaînes /maître du vent /maître du rien /je demande la vérité intégrale /une fois pour toutes /avec la seule force de mon verbe).

En retournant vers la vallée, Joane l'exclu ne peut être que condamné même si, lui qui est attiré de tout son poids vers la terre, il se sent paradoxalement léger et aérien comme un oiseau chantant (*dirudit orain /begaztina kantaria*). Cette descente ressemble fort en réalité à une descente aux Enfers entamée sous la protection tutélaire de la montagne qui assume ici le rôle du maître initiatique, il est à remarquer que le vieux sage rencontré par Zarathoustra le dissuade, au contraire, dans son entreprise.

### 1.2. "Hariztia" (B2)

Le mouvement descendant semble ensuite s'arrêter dans *Hariztia* avec l'introduction d'un rythme totalement distinct dont nous avons eu le loisir de nous entretenir déjà au cours du premier chapitre.

Le paysage, lui aussi, change, au relief accidenté de la montagne succède l'aridité d'un plateau désertique, il ne faut cependant pas oublier que c'est dans un tel paysage qu'apparaîtra, de façon quelque peu surprenante, le chêne. Mais la surprise n'est en réalité pas de mise car tous les paysages que nous rencontrerons au cours du voyage de Joane sont purement imaginaires.

Avant de poursuivre, il est néanmoins nécessaire de signaler que dans l'édition des oeuvres littéraires d'Aresti faite par la maison d'éditions *Susa* en Décembre 1986, plusieurs strophes de *Hariztia*, précisément, sont inversées ce qui rend le récit absolument incompréhensible. Il s'agit de la cinquième, sixième, septième et huitième.

(9) Nous pourrions rapprocher les vers d'Aresti de ce passage de Nietzsche ou il est dit: "celui-là qui s'approche de son but celui-là danse" (in *Zarathoustra*, 1983: 419).

tième strophes qui se trouvent dans l'édition précédemment citée en lieu et place de la neuvième, dixième, onzième et douzième strophes. Les deux éditions précédentes, celles de Haranburu-Altuna de 1976 et celle d'Atienza de 1979, respectent, quant à elles, l'ordonnance originelle de ces strophes mais oublient la cinquième strophe de *Sendan eginiko gogoeta eroak* (C3).<sup>10</sup> De même, dans l'édition présentée par Atienza, la dernière et l'avant dernière strophe de *Hariztia* ont été interverties. Toujours dans l'édition Atienza, les deux dernières strophes du chant B10, *Herri bitartea*, ont tout simplement disparu! Par conséquent, malgré trois éditions successives, aucune version digne de foi n'existe actuellement pour le public,<sup>11</sup> mis à part le texte original (revu et corrigé par Aresti lui-même, ainsi que J. S. Martin nous l'a précisé), apparu dans la revue *Euskera* de 1960.

*Hariztia*, chant capital de *Maldan behera*, est placé sous l'image dominante de l'arbre, arbre incomplet tout d'abord (*arbola adar-gabeen parea naiz orain*, je suis semblable à un arbre sans branches à présent dit Joane), expression métaphorique utilisée pour insister sur l'inachèvement du héros.

Le désir qui le poussait allègrement vers le bas dans *Untergang* semble s'être tempéré pour laisser place au nihilisme et au pessimisme:

Orain hemen nago, eremu latz honetan.

Nire gurariak galdurik, lur hauetan

(Maintenant je suis ici, dans ce désert aride /Ayant perdu mes désirs, en ces lieux).

Le désert matérialise ce rien palpable en toute chose, décelable dans le ciel devenu un désert céleste, reconnu dans l'égrenage du temps devenu éternité:

Eztago zeruan egun hodei batere

Denpora sikuak garantzen ditu bere

ordu miragarriak sekula batean.

(Aujourd'hui il n'y a dans le ciel aucun nuage /Le temps révèle ses heures en une éternité).

Joane apparaît ici comme un homme ayant éprouvé la mort de Dieu sans cependant s'être débarrassé de l'angoisse métaphysique:

izarren esnetik edaten dut oparo

baina egarri bizia daukat bihotzean.

(Je bois abondamment du lait des étoiles /mais j'ai une soif ardente dans mon coeur).

Ces vers sont loin d'être prononcés avec le détachement teinté d'ironie dont sont empreints les mots suivants de l'*Adam* de J. Zulaika:

Paradisutik irtetzean

Adanek begiak zerura jaso zituen.

Eguzkia zegoen.

(10) La strophe manquante est celle-ci: *Galileako lurraan, bizitzen ginen denok. Andreak eta gizonak, neskatxak eta baurrok, Morroiak eta mutilak, dira zerbitzurako.* (Nous tous vivions/sur la terre de Galilée. /Hommes et femmes/jeunes filles et nous enfants,/les valets/sont là pour servir).

(11) Malgré ce qu'indiquent les éditeurs de *Gabriel Arestiren Lanak* 1: "Hemen eskaintzen dugun bertsoia lehen argitarapen horretatik jaso da" ("La version que nous offrons ici est tirée de cette première publication"). Cf. in op. cit. pp. 323-324.

Eta bakartate hutsetan

pentsatu zuen:

agur zoriona

agur sugea

agur Jainkoa

zenbat maite zintudan lehen.

(En sortant du Paradis /Adam leva les yeux vers le ciel. /Il faisait soleil. /Et dans une solitude absolue /il pensa: / /salut bonheur /salut serpent /salut Dieu. / /Combien je t'aimai avant).

En réalité, contrairement à l'Adam de Zulaika qui n'attend plus rien, et qui prend sa destinée tranquillement en mains, le Joane d'Aresti attend un prodige, un signe extraordinaire venu d'ailleurs: *nire arima dago mirari baten zain* ("mon âme attend un miracle"). En fait, cela indique que les images ancestrales de mondes édéniques et infernaux, d'animaux fantastiques, de végétaux mythiques, de demi-dieux et d'humains aux pouvoirs colossaux sont prêts à surgir dans le récit.

Nous pouvons penser que, outre l'influence exercée par certains grands écrivains et penseurs occidentaux sur Aresti, le courant païen animiste<sup>12</sup> qui s'est développé d'ailleurs dans l'ensemble de l'Europe occidentale à l'époque romantique, tout autant par le biais des recherches de type ethnographique, par exemple, qu'à travers l'intérêt porté à la littérature populaire et qui a continué à exister au Pays Basque jusqu'à l'époque actuelle, a eu sur lui une importance prédominante. Ni les recherches menées par Barandiaran, ni le *Jaun de Alzate* de Baroja et encore moins certains propos de J. Mirande ne devaient être inconnus d'Aresti.<sup>13</sup>

Dans les années 1950 /1960 et jusqu'à ces dernières années, la référence au paganisme, à l'ère pré-chrétienne, sera, pour beaucoup d'intellectuels de tous bords, un moyen de s'opposer à une morale traditionnelle et d'élaborer de nouveaux projets de société qui sont parfois présentés comme étant conformes à la tradition basque la plus ancienne et donc à celle que l'on pense être la plus authentique. Ce courant de pensée affleurerait souvent, ainsi que nous le verrons, aussi, parfois, dans *Maldan bebera*.

(12) Selon l'expression utilisée par T. Peillen; cf. à ce propos T. Peillen "La renaissance du courant païen-animiste au sein de la société basque moderne" in ouvrage collectif dirigé par P. Bidart.

(13) Il ne faut pas oublier que *Maldan bebera* est dédié, outre Gabino Aresti, père du poète, à J. Mirande; il n'est pas inutile ici de citer les remarques intéressantes faites par J. Juaristi au sujet du même Mirande: "Si quisieramos encontrar antecedentes del vasquismo "heterodoxo" de Mirande, habría que retroceder hasta Chaho (a quien Mirande rindió homenaje al adoptar, en algunas ocasiones, el seudónimo de "Jon Chaho") y quizá al Baroja de *La leyenda de Jaun de Alzate*: con este último coincide Mirande en la añoranza de una Vasconia pagana, cuyo culto vitalista a la libertad y a la naturaleza habría sido agostado por el cristianismo y la latinidad" (1987: 110-111).

Ceci dit, il faut préciser qu'Aresti restera très réservé et même hostile face à ceux qui reconstruisent l'histoire la plus lointaine des Basques sans aucune preuve d'ordre scientifique: "Gure folklore aberatsa mistifikatu dugu, komentzitu egin gara, ezpata-dantza bizkaitarra ilargi-betearen argitara eta bildots-larruz jantzirik dantzatu behar dela, zaldiaren irrintzina gibon batek egin dezakeen deiadarrik ederrena eta emeti dezakeen bozik arrazoizkoena dela, eguzkiaren semeak garela (hortik omen datorkigu izena, euskaldunak, eguzkaldunak), eta beste mila astakeri ergelez." ("Nous avons mystifié notre riche folklore, nous nous sommes convaincus que la danse biscayenne de l'épée doit se danser au clair de lune, les danseurs étant vêtus de peaux de mouton, que le hennissement du cheval est le cri le plus beau et le plus raisonnable qu'un homme puisse proférer, que nous sommes les fils du soleil (il paraît que notre nom nous vient de là, euskaldunak eguzkaldunak (...)) (Aresti 1983: 103). (...) jeu de mots basé sur le préfixe eusk-, le substantif *eguzki* (soleil) et l'auxiliaire *tu* (auxiliaire du verbe *ukan*, "avoir" à la troisième personne du singulier) suivi du relatif *-n=dun*. Cf. par ailleurs, Tovar 1980 et Aranzadi 1982.

Mais revenons à Joane. Nous avons noté auparavant qu'il se trouve dans un désert inquiétant, matérialisation d'une absence qui se reflète jusque dans le ciel exempt de tout nuage. Le Joane qui apparaît au début de *Hariztia*, cependant, n'est qu'attente, attente de l'événement extraordinaire, attente de l'eau car, à l'image des romantiques, Joane ne fait que projeter le désert qui est en son âme et, ce n'est plus seulement la terre qui a besoin d'eau vivifiante, mais lui-même, ainsi qu'il le laisse entendre en prononçant ces mots que nous avons déjà cités: *baina egarri bizia daukat bihotzean* ("mais j'ai une soif ardente dans mon coeur").

La soif ne fait que rendre plus écrasante encore l'aridité de ce désert situé aux confins du monde (*azken eremua*, dernier désert), semblable au désert où a lieu la deuxième métamorphose de Zarathoustra: "Mais dans le désert le plus reculé se fait la deuxième métamorphose, l'esprit ici se change en lion, il veut conquérir sa liberté et être le maître de son propre désert".

Parallèlement au vide et à l'absence, règne un silence sépulcral où le chant vivifiant de l'eau de source fait défaut: *entzun ezteko ur lasterraren hotsa dit Joane* (car on n'a pas entendu le bruit de l'eau vive), comme il fait défaut dans cette *Terre Vaine* ("Ce qu'a dit le tonnerre") de T. S. Eliot, qu'Aresti aimait tant:

Ici point d'eau rien que le roc  
Point d'eau le roc et la route poudreuse  
La route qui serpente à travers la montagne  
La montagne de roc sans eau  
S'il y avait de l'eau nous ferions halte et boirions  
Comment parmi les rocs faire halte ou penser  
La sueur est séchée les pieds sont dans le sable (Trad. P. Leyris).

Le jeûne, puis la veille, observés par Joane prépareront peu à peu le passage à une autre réalité:

Eztut gaur ezer jan: eztut horren beharrik;  
eta gau osoan egondu naiz itzarrik.  
(Aujourd'hui, je n'ai rien mangé; je n'en ai nul besoin; /et durant la nuit entière je suis resté éveillé).

La tombée de la nuit marque, comme le dirait Jung une plongée dans les ténèbres de l'inconscient. Il s'agit là d'un thème abondamment traité par les préromantiques et les romantiques et plus particulièrement par Novalis dont G. Durand souligne l'originalité:

C'est chez Novalis que l'euphémisme des images nocturnes est saisi avec le plus de profondeur(...). Car Novalis saisit bien, comme les analystes les plus modernes, que la nuit est symbole de l'inconscient et permet aux souvenirs perdus de remonter "au coeur" pareils aux brouillards du soir (Durand 1979: 250-251).

A la nuit se trouve ici associé le jeûne purificateur qui aide Joane à plonger en lui-même: *Barauetan eztut oinazetik aurkitu* (Dans le jeûne je ne trouvai nulle douleur). Ainsi, ressourcé au plus profond de lui, il s'enivre de son existence, et finit par s'endormir. Et c'est par le sommeil que le pas qui le sépare de l'irrationnel, sera

franchi. Dès la strophe suivante, le désert s'anime, il est secoué comme une mer par le mouvement descendant et ascendant des marées:

Eremuak ere dauzkalako mareak,  
behera eta gora egiten du hareak,  
(le désert ayant aussi des marées /le sable monte et descend).

Le mouvement du sable rappelle, non seulement, le mouvement général de montée et de descente qui anime l'ensemble de *Maldan behera*, mais aussi la dynamique d'un immense sablier secoué par l'horloge d'un temps tout à la fois linéaire et non linéaire, où l'homme ne peut faire autrement que de ressentir le vertige absolu: *eta nire gorputzak ezin egon zutik* ("et mon corps ne peut rester debout").

T. S. Eliot dans *Quatre Quatuors* ("The dry salvages") évoque une dynamique spatio-temporelle semblable:

Et la montée et la descente, comme l'avance et le recul.  
C'est une chose qu'on ne peut pas regarder en face, mais elle est sûre (Trad. P. Leyris).

A partir de cet instant, Joane va devoir affronter ses premières épreuves annoncées par sa nuit de veille. Joane voit apparaître l'ennemi derrière les rochers: *Arroken ostean agertu den etsaia*, dit-il, avant de prononcer ces mots énigmatiques: *ene begian da baratzeke galaia* (est à mes yeux le séducteur du jardin).

Aresti utilise en fait le substantif *galaia* (galant) que nous avons préféré traduire par "séducteur" car tout laisse à penser qu'il se réfère là au serpent de l'Eden qui séduisit Eve, c'est à dire bien à l'ennemi: *bassatan* (=l'adversaire), Satan.

Mais Joane n'a pas encore plongé au sein des forcés obscures, il garde une distance, un reste de conscience révélé par ces deux mots: *ene begian* (à mes yeux). La résistance du héros est très forte, il refuse et, semblable au prophète ou à l'ermite retiré dans le désert, il tente désespérément de lutter et d'éloigner la tentation en lui criant: *Ken hadi hemendik* (va-t-en d'ici!).

Joane est bien confronté à l'esprit impur qui hante les lieux arides dont parle le Christ dans l'évangile de saint Matthieu: "Lorsque l'esprit impur est sorti de l'homme, il erre par des lieux arides en quête de repos, et il n'en trouve pas" (Matt. XII, 43). La résistance de Joane s'avérera totalement inutile et, de même que l'esprit impur s'en va prendre avec lui sept autres esprits plus mauvais que lui (Matt. XII,45), pour pouvoir faire succomber l'homme droit à la tentation, dans la vision de Joane, le désert, il y a peu encore vide et silencieux, se peuple d'animaux inquiétants:

Haitz gorri beltzetik datorren arranoak  
moldegaizki lotzen dizkit anka-besoak.  
(L'aigle qui vient du rocher rouge /m'attache maladroitement les membres).

L'évocation du rocher rouge renvoie sans nul doute, à l'origine, au désert évoqué par Ezéchiel dans la *vallée des ossements*, mais aussi à Zarathoustra:

Mais comme le chemin tournait autour d'un rocher, le paysage tout à coup changea et Zarathoustra entra dans le royaume de la mort. Il s'y dressait des falaises noires et rouges: pas d'herbe, pas d'arbre, pas de chant d'oiseaux. C'était, en effet, une vallée

que tous les animaux évitaient même les bêtes de proie; seule, une espèce d'horribles et gros serpents verts y venaient pour y mourir. C'est pourquoi les bergers appelaient cette vallée: La Mort aux Serpents (Nietzsche, 1983: 372).

et enfin à *La Terre Vaine* ("L'Enterrement des morts") de T. S. Eliot:

L'arbre mort n'offre aucun abri, la sauterelle aucun répit  
 La roche sèche aucun bruit d'eau. Point d'ombre  
 Si ce n'est là, dessous ce rocher rouge  
 (Viens t'abriter à l'ombre de ce rocher rouge)  
 Et je te montrerai quelque chose qui n'est  
 Ni ton ombre au matin marchant derrière toi,  
 Ni ton ombre le soir surgie à ta rencontre;  
 Je te montrerai ton effroi dans une poignée de poussière (Trad. P. Leyris).

L'ombre du rocher rouge chez Aresti comme chez Eliot et Nietzsche, n'est, en aucun cas, un refuge comme il l'est dans la prophétie d'Isaïe; c'est pourquoi E. Gardner ajoute, à propos d'Eliot: "Le rocher se dresse ici, menaçant et rouge et dans son ombre profonde, il n'y a nul réconfort mais la terreur de notre mort" (1975: 105).

Chez Aresti, c'est derrière le même rocher que s'abrite l'aigle ennemi qui lui attache maladroitement les membres. Animal solaire et positif le plus souvent, emblème de saint Jean, compagnon aussi de Zarathoustra, l'homme solaire, l'aigle apparaît ici sous son aspect négatif comme un rapace cruel qui attache Joane ce qui nous ramène au symbolisme des liens, images de la condition humaine liée à la conscience du temps, à la malédiction, à la mort (Durand 1979: 117). Ainsi l'aigle laissera au serpent le soin de le supplicier:

Koba sakonetik irten duen sugeak  
 egunero dizkit moztutzen bost erpeak;  
 hegaztinari zaiò hurbiltzen narrastan.  
 (Le serpent qui surgit de la grotte profonde /me coupe quotidiennement les cinq griffes; /il s'approche de l'oiseau en rampant).

Le serpent sort d'une profonde caverne, c'est à dire des entrailles de la terre, du sein de la Terre Mère. Il fait subir à Joane un châtement qui, à l'instar de ceux subis par certains êtres de la mythologie grecque comme Prométhée, Sysiphe ou Tantale, doit se répéter indéfiniment à moins qu'un courageux salvateur (Hercule libérant Prométhée, par exemple), ne fasse lever la malédiction. La coupure des ongles ou des griffes semble signifier que la combativité, l'agressivité, la virilité de Joane ne peuvent plus s'exprimer, qu'elles ont été rognées,<sup>14</sup> que le héros est neutralisé.

Le monde qui nous est décrit est un monde sombre, satanique et c'est à Satan que s'adresse Joane afin d'alléger son martyre:

Batzutan diotsat ilunpeko Jaunari  
 pozetan negarrez, doloretan kantari  
 gizona zen emazte urrikaria nauk

(14) Cf. l'expression "rognier les ongles à quelqu'un". Pour davantage de détails cf. De la Rocheterie 1984-86: 156-157.

(Parfois je dis au Seigneur des ténèbres /en pleurant dans la joie, en chantant dans la douleur /moi qui étais un homme je suis comme une femme misérable).

Le martyr de Joane se poursuivra sous la garde impassible de l'aigle et du serpent auxquels, à ce niveau du récit, ne le lie aucun sentiment positif contrairement à ce que l'on peut observer chez Zarathoustra:

Un aigle traçait de vastes cercles dans l'air et un serpent était accroché à lui, non comme une proie mais comme un ami: car il se tenait enroulé autour de son cou. Ce sont mes animaux, dit Zarathoustra, se réjouissant de tout coeur. L'animal le plus fier qu'il y ait sous le soleil et l'animal le plus rusé sous le soleil (Nietzsche 1983: 24).

Un singe s'adjoint bientôt aux deux premiers animaux:

Sugea, arranoa, ta azkenean zimua;  
hiru animalia baizik eztago hor.

(Le serpent, l'aigle, et à la fin le singe; /il n'y a là que les trois animaux).

La présence du singe est annoncée sans plus de détails; il rappelle les anthropoïdes qui apparaîtront ultérieurement dans le récit mais il peut aussi être une allusion directe, n'oublions pas que nous sommes dans le royaume appartenant au Seigneur des ténèbres, au Christ que les gentils dénommaient précisément *Kixmi* = Singe: "Los gentiles, nous dit J. Caro Baroja llaman *Kixmi* a Jesucristo, y dicen que *Kixmi* significa mono" (1973: 271).

Encore un détail qui tendrait à souligner, ainsi que nous l'avons déjà noté, l'importance accordée par Aresti, dans *Maldan behera*, à l'imaginaire des anciens Basques malgré les nombreuses références faites à la Bible et au Nouveau Testament.

Quoi qu'il en soit, lorsque Joane dit: *Hiru animalia baizik eztago hor* (il n'y a là que trois animaux), nous sommes en droit de penser que l'univers de Joane est sans transcendance d'aucune sorte, ni Dieu, ni diable: les ténèbres, le Seigneur des ténèbres, peuvent, en fin de compte, ne signifier que la cruauté, la noirceur d'un monde où des forces obscures s'affrontent vainement. La strophe suivante ne fait que renforcer cette impression:

Gainerakoa da alperrikako gauza:  
hermita eroria, hobietako lauza  
eta maitalearen gorputz usteldua;  
ezpaitzekidaten benetan erantzuten  
mugitu ezineko itxura hartu zuten  
herio geldiarene mustur zimeldua.

(Le reste est inutile: /la chapelle en ruines, la dalle de la tombe /et le corps décomposé de l'aimée; /ne sachant vraiment pas répondre /ils prirent l'apparence inamovible / la gueule flétrie de la mort immobile).

Cette strophe est la strophe clé, non seulement de *Hariztia*, mais de l'ensemble de *Maldan behera*, car en elle sont évoqués des événements sous forme de souvenirs qui n'apparaîtront au lecteur qu'ultérieurement (chants E13, D16, E17, etc.).

Le corps putride de l'aimée est bien le corps de Miren que le héros ne va rencontrer qu'au chant B8. Tous ces éléments nous indiquent que dans *Hariztia*,



ainsi que nous l'avons déjà noté, s'enchevêtrent récit non linéaire et récit linéaire, temps anhistorique (cf. Eliade 1975: 59), mythique, et temps historique, et que ce chant qui est le deuxième de *Maldan bebera* et le premier du premier mouvement de neuf chants, peut-être aussi, selon une certaine lecture, le dernier de l'ensemble de l'oeuvre, intimement lié, dans sa sémantique, au chant F21. La strophe citée rappelle irrésistiblement ces vers de T. S. Eliot:

Le temps présent et le temps passé  
Sont tous deux présents peut-être dans les temps futurs  
Et le temps futur contenu dans le temps passé.  
Si tout temps est éternellement présent  
Tout temps est irrémédiable. ("Burnt Norton I" in *Les Quatre Quatuors*)

et aussi:

Ou disons que la fin précède le commencement,  
Que la fin et le commencement ont toujours été là  
Avant le commencement, après la fin  
Et tout est toujours maintenant. ("Burnt Norton V", Trad. P. Leyris).

Le souvenir et la mort sont une seule et même chose puisque l'existence réelle des êtres échappe à la mémoire. Aresti, prenant le pas ici sur son personnage, n'en continue pas moins, malgré son pessimisme et son nihilisme, à poser le mystère de l'existence. A la suite de ce trou dans le récit qu'est la neuvième strophe, Joane sera délivré de ses chaînes par un animal mythique, le poisson:

Gauerdi batekin agertu zen arraina,  
zilarrezko ezkatat eta buztan apaina;  
(Un soir à minuit apparut le poisson, /écailles argentées et queue ornée).

L'apparition de cet animal n'est pas due au hasard. Seul le poisson, nous le verrons, pouvait sauver Joane. Il s'agit, tout d'abord, d'un animal surgi mystérieusement (*Eznuen konprenitu nundik etorri zen*, je ne compris pas d'où il avait surgi) de la nuit, ou plus exactement, à l'heure charnière de la mi-nuit propice aux changements de niveau (souvenons-nous, par exemple, que Cendrillon doit quitter le bal avant l'heure fatidique de minuit), un animal lié à l'eau, à la mer, aux mouvements cycliques, au principe féminin, à la lune... Et la lune,

connaissant à la fois les angoisses de la mort pendant les trois jours de sa disparition, et les joies de sa renaissance, (...) devient l'astre gouvernant les épreuves, les calvaires et les initiations des hommes ainsi, tout naturellement, que la sagesse et la révélation qui en résultent (Lacarrière 1984: 58).

Par ailleurs, la forme même du poisson rappelle la forme du phallus et laisse certainement entendre ici que la castration symbolique causée par le serpent /dragon, surgi des profondeurs de la terre et de la nuit, va prendre fin, que Joane a passé, avec succès, la première épreuve et qu'il recouvre sa qualité de mâle. En effet,

l'initiation comporte tout un rituel de successives révélations, elle se fait lentement par étapes et semble suivre de très près, comme dans le rituel mithriatique, le schème agro-lunaire: sacrifice, mort, tombe, résurrection. L'initiation comprend presque tou-

jours une épreuve mutilante (...). Les sévices que subit l'initié sont souvent des mutilations sexuelles: castration totale ou partielle (...) (Durand 1979: 352-353).

Enfin, le Poisson renvoie évidemment au Christ rédempteur que les premiers chrétiens représentaient du signe du poisson.<sup>15</sup> Mais il ne faut pas oublier que le poisson sauveur se retrouve bien avant l'ère chrétienne, représenté par:

Ea ou Oannès, troisième personne de la trinité babylonienne (qui) est le type même du dieu-poisson, c'est lui qui porte secours à Ishtar la grande déesse (...). Ea-Oannès est l'océan primordial, l'abyssus d'où sont issues toutes choses (Durand 1979: 245-246).

Le poisson va ensuite s'approcher de Joane, naturellement amené par la marée au point du jour (*goizaldean paratu zen marean*, vers les premières heures du matin il se posa sur la marée). L'apparition du jour laisse augurer que Joane va sortir de la nuit dans laquelle la première épreuve l'avait plongé. La mission du poisson, animal bénéfique, sera significativement de couper les liens qui retiennent Joane, c'est à dire, de le libérer de la malédiction qui pèse sur lui:

ebaki zizkidan tenorean kordelak,  
geldiro libratu rik nire orkatilak.  
(il coupa à temps mes liens, /libérant doucement mes chevilles).

Une fois sa mission accomplie, l'animal marin n'a plus qu'à mourir: *Eta indarra-  
rekin eman zuen bizia* (Et avec force il rendit l'âme). Sa mort, assimilée à un sacrifice, a pour conséquence de parachever la transformation de Joane qui va ainsi recevoir symboliquement l'énergie vitale (représentée par la flamme de la vengeance) nécessaire à sa progression, c'est à dire, à la destruction des deux animaux qui l'ont martyrisé:

Nire sabelean mendekuzko zuzia  
izar baten moduan izeki zitzaidan.  
Nire etsaiak zeuden lekurantza joan nintzen;  
biak nituen hil, eta eguzki-brintzen  
edertasun zabala argitu zen nigan.  
(Dans mes entrailles la torche de la vengeance /brûla comme une étoile. /Je me dirigeai vers l'endroit où se trouvaient mes ennemis; /je les tuai tous les deux, et la grande beauté /des rayons du soleil s'illumina en moi).

Nombreux sont dans ces vers les termes appartenant au même champ sémantique: la lumière. Images de la torche (cf. chant E15), de l'étoile, du soleil, verbes brûler, s'illuminer. L'expression métaphorique "et la grande beauté /des rayons du soleil s'illumina en moi", marque le renouveau de Joane et fait apparaître le soleil comme une puissance bienfaisante qui a vaincu les forces maléfiques des ténèbres. Joane est un homme debout, il n'est plus attaché et humilié, il est, à ce moment du récit, tel le "Christ sol salutis" (Durand 1979: 167). Il y a, par conséquent, un isomorphisme<sup>16</sup>

(15) "Les premiers chrétiens se reconnaissaient au signe du poisson et le signe était nommé *Poisson* par le terme grec *Ichthys* formé par les initiales des mots *Iêsous Christos Theou Yios Sôter* = Jésus Christ, fils de Dieu, Sauveur" (J. de la Rocheterie 1984: 199).

(16) Néologisme inventé par Baudoin. Cf. Durand 1979: 42.

évident entre le soleil<sup>17</sup> et l'homme victorieux. Mais cet homme qui a vaincu grâce à la vengeance et est devenu ainsi "rayonnant et fort comme un soleil du matin venu des montagnes sombres" (Nietzsche) n'a pratiqué ni la douceur, ni le pardon, ni la charité préconisés par l'Évangile.

Nous verrons ultérieurement souvent réapparaître le mot "vengeance" (*men-dekantza*) dans la poétique arestienne et nous aurons d'autres commentaires à faire à ce propos, notons cependant, dès à présent et afin de compléter ce qui a été dit précédemment, que Joane, tout en étant de la même famille spirituelle que Zarathoustra qui rejette certaines valeurs chrétiennes:

si vous ne devenez point comme des petits enfants, dit, par exemple, le héros nietzschéen, vous n'entrerez pas au royaume des cieus. (Et des mains Zarathoustra montra le ciel). Mais nous ne voulons pas du tout le royaume des cieus: nous sommes devenus des hommes, ainsi voulons-nous le royaume de la terre (Nietzsche 1983: 449).

montre, au travers de sa force et de sa puissance surhumaines, qu'il est aussi une personnification des mythiques gentils, dont nous avons déjà parlé au début de ce chapitre, et dont Caro Baroja dit:

estos hombres eran hombres con caracteres extraordinarios y una cultura superior, que vivían en épocas pretéritas, indeterminadas. La palabra *gentil* ha perdido poco a poco parte de su significado para adquirir otros míticos y sobrenaturales (...) aparecen como magos<sup>18</sup> y con extraordinaria fuerza (1973: 271).

(17) Dans la langue basque, le soleil est parfois un principe féminin, cf. Caro Baroja: "En sus rebuscas, Barandiaran halló que en las cantinelas infantiles de despedida a veces se consideraba al sol como del sexo femenino. En Elosua y Placencia, al ponerse el sol recitan estos versos: "Euzki amandria Juan de bere amagana Biar etorriko da Denpora ona bada." O sea: "La abuela sol/ha ido hacia su madre. /Vendrá mañana /si hace buen tiempo." J. Caro Baroja ajoute: "Con sexo femenino aparece en muchos pueblos de habla indogermánica: por ejemplo entre los eslavos (...), entre los lituanos (...), entre los celtas (...) y entre los sajones y noruegos" (1973: 39-40). Par ailleurs, le même auteur signale une variante très intéressante recueillie elle-aussi par Barandiaran: "Eguzki santu bedeinkatua Zoaz zeure amagana Etorri zaitetz bijer denpora ona bada." O sea: "Santo sol bendito/vete hacia tu madre/ven mañana/si hace buen tiempo". "Esto es de un gran interés", note Caro Baroja, "De acuerdo con el viejo modo de pensar, el sol sale del seno de la tierra y al desaparecer vuelve a ella otra vez. La madre del sol será, en consecuencia, la tierra." (in op. cit. p. 40) "la racine sol serait ambiguë, divinité féminine (cf. allemand *die Sonne, dea sulis* anglo-saxonne)" précise de son côté G. Durand (1979: 167).

(18) Il est intéressant de noter, à ce propos que les auteurs arabes qualifiaient précisément les basques de *magus*: "Todo coincide", nous dit Michelena, "en apuntar que aquí, en estas regiones donde la huella romana ha quedado poco marcada, debieron conservarse mejor que en otros lugares las estructuras socio-económicas tradicionales. La plena organización municipal es tardía en Guipuzcoa y en Vizcaya y los bandos medievales pueden tener raíces muy antiguas. Por otra parte, la penetración del cristianismo no debió ser ni temprana ni rápida: lo atestiguan tanto la inscripción del Dobra como el epíteto *magús* que autores árabes aplicaron a los vascos. Escasean o faltan ciudades, cecas visigodas, obispados" (L. Michelena, *Lengua e historia*, p. 211). Le mot *magus* latin (*magos* en grec), est d'origine persane. Tel était le nom que l'on donnait à une tribu Mède, la fameuse tribu des Mages. "Possesseurs de certains privilèges, d'attributions politiques et religieuses (...). Hérodote les considère comme une tribu faisant partie de la confédération des Mèdes et les identifie à la classe sacerdotale. (...) il semble que les Mages s'étaient spécialisés sur la pratique d'un rituel sur lequel nous n'avons pas de renseignements, mais qui a dû représenter un ensemble de traditions et de croyances très anciennes remontant pour la plupart à l'époque pré-historique où les Indiens et les Iraniens formaient encore un seul peuple, et que l'on voit coordonner en un corpus unique à l'époque des Sassanides: l'Avesta. (...) (Cf. Huart et Delaporte, *L'Iran antique-Elam et Perse-et la Civilisation Iranienne*, pp. 292-293). Les auteurs précisent que l'on rencontre en Cappadoce: "ce qu'on appelle (en grec) les Pyraethées, dont quelques-uns sont des sanctuaires véritablement imposants, avec un autel au milieu, sur lequel, parmi les monceaux de cendres, brûle le feu éternel entretenu par les Mages" (in op. cit. p. 305). Les Mages étaient, pour cette raison même, désignés comme étant les "prêtres du feu" (in op. cit. pp. 332-333). Sans avancer de conclusions hâtives, nous pensons que ces

En effet, c'est en magicien que Joane va agir en créant un arbre mythique grâce à son propre sang mêlé au corps des animaux néfastes que sont l'aigle et le serpent (significativement le singe n'est pas mentionné), et qui, alchimiquement transmutés, deviendront sources de vie cosmique:<sup>19</sup>

Hiru gorputzekin egin nuen arbola  
sikuari, gero, eman nion odola,  
bihotzetik ugari atera nuena.  
Arrainen hegalak ziren bere sustarrak,  
arrano zurien<sup>20</sup> lumak ziren adarrak,  
eta bere tronkua sugeen buztana.

(A l'arbre sec que je créai avec les trois corps, /je donnai ensuite le sang, /que je tirai abondamment de mon coeur. /Ses racines étaient les nageoires des poissons, /ses branches, les plumes des aigles blancs, /son tronc, la queue des serpents).

Il faut particulièrement insister ici sur la victoire de Joane sur le serpent, fait qui, dans de nombreuses civilisations, marque la confirmation du héros:

pour les Chinois, les Hébreux comme les Arabes, nous dit G. Durand, le-serpent est à l'origine de tout pouvoir magique. Le serpent (...) est la bête chtonienne et funéraire par excellence. Animal du mystère souterrain, du mystère d'outre-tombe, il assume une mission et devient le symbole de l'instant difficile d'une révélation ou d'un mystère: le mystère de la mort vaincue par la promesse de recommencement. C'est ce qui confère au serpent, même dans les mythes antithétiques les plus anti-ophidiens, un rôle initiatique, et somme toute bénéfique, incontestable. C'est parce-que le Sphinx, le serpent, est vaincu que le héros se voit confirmé: c'est parce qu'Indra subjugué Vritra, parce qu'Atar —fils de Mazdâ— tue le Dragon Azhi Dahâka, parce qu'Apollon étouffe Python, que Jason, Héraklès, saint Michel et saint Georges viennent à bout du monstre, et parce que Krishna domine Nysamba "fille du roi des serpents", que tous ces héros accèdent à l'immortalité (Durand 1979: 368).

Nous verrons que de tels éclaircissements s'avéreront, pour la suite du récit qui nous concerne, absolument fondamentaux. La naissance fantastique de cet arbre et sa répartition tripartite bien différenciée (racines, tronc, feuillage), rappellent la structure de l'arbre de vie en communication avec les trois niveaux du cosmos:

Le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent, la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. Des reptiles rampent entre ses racines; des oiseaux volent dans sa ramure (...) (Chevalier & Gheerbrandt 1974).

Dans *Maldan bebera*, le corps salvateur du poisson surgit des fonds marins nocturnes, va donner naissance aux racines, c'est à dire à l'assise divine et sacrée de l'arbre. Le serpent, le plus terrestre des animaux (Bachelard 1980: 262), est associé ici au

---

diverses précisions peuvent apporter un complément d'information qui n'est pas à négliger. Ceci dit, il ne faut pas oublier que les Arabes appliquaient le qualificatif de magus aussi aux Vikings.

(19) Aresti écrit *arrainen* (des poissons), *arrano zurien* (des aigles blancs), *sugeen* (des serpents) transformant, probablement pour des raisons de métrique, le génitif singulier en génitif pluriel.

(20) Dans le texte publié par J. Atienza on lit *arrano zuren* ce qui rend le texte incompréhensible (*zur*= bois travaillé), au lieu de *arrano zurien*.

tronc de l'arbre, ce qui arrive dans de nombreuses traditions, et pourrait signifier, d'après:

la dialectique de deux temporalités: l'une, l'animale, emblème d'un éternel recommencement et d'une promesse assez décevante de pérennité dans la tribulation, l'autre —la végétale verticalisée en l'arbre-bâton emblème d'un définitif triomphe de la fleur et du fruit, d'un retour par delà les épreuves temporelles et les drames du destin, à la verticale transcendance (Durand 1979: 369).

Rappelons, en effet, que l'iconographie chrétienne traditionnelle représente souvent le serpent du paradis enroulé autour de l'arbre de vie. La ramure et le feuillage de l'arbre sont tout naturellement formés par les plumes de l'aigle qui, débarassé de ses forces négatives, est un aigle solaire royal au plumage blanc éclatant. Cet arbre, véritable opus alchimique, ne peut vivre que grâce à la substance vitale que lui a injectée le héros solaire: son sang. Sang qui devient sève car l'arbre respire, transpire comme un être humain.

Après le caractère onirique de cette scène étrange, Joane s'agenouillera en un geste d'adoration devant l'entité végétale née d'un processus de transformation et douée elle-même du pouvoir de mort et de résurrection. Nous pourrions établir un rapprochement entre la naissance de cet arbre mythique et celle du pin issu du phallus tranché d'Attis.<sup>21</sup> Par ailleurs, nous verrons ultérieurement que cet arbre est un chêne et qu'il n'est pas outre mesure étonnant qu'il soit associé à un héros du nom de Joane lorsque l'on sait que les hommes portant le nom de Jean et les chênes sont dotés selon une tradition millénaire rapportée ici par Barandiaran, du pouvoir de guérison: "Estas creencias sobre la virtud curativa atribuída tanto al roble como a la noche de San Juan y a los individuos de nombre Juan pertenece al fondo temático indo-europeo que logró alcanzar una gran extensión en el mundo antiguo" (1972: I, 40). Si Joane s'agenouille devant cet arbre, le plus solide et le plus noble des arbres qui poussent dans son pays, c'est qu'il est élevé au rang d'une véritable divinité paienne de la végétation:

Haritz bedeinkatua  
adoratu nuen.  
Nire belaunak  
lurrean jarri  
nituen.

(J'adorai le chêne béni. /Je posai /mes genoux /à terre).

Les propos de Joane ont des accents qui rappellent le *Gernikako Arbola* d'Iparragirre:

Gernikako arbola da bedeinkatua  
Euskaldunen artean guztiz maitatua (...)  
(L'arbre de Guernica / très aimé par les Basques (...)).

Joane adresse une prière aimante à l'arbre qui, bien que n'ayant que un an (ce qui

(21) Attis, "fils-amant de la mère des dieux Agditis-Cybèle" se châtre lui-même, sous un pin, selon une version. Selon une autre version, il est transformé en pin, (cf. Jung 1987: 687-689)

souligne sa force et le temps qui s'est écoulé depuis sa création), l'a libéré de ses chaînes comme le poisson-sauveur dont il est issu en partie, l'avait fait:

Arbola bakarreko  
harizti maitea:  
Egun oraindik  
etzuzu bete  
urtea;  
indar haundiz  
apurtu duzu  
lotu ninduen  
katea.

(Arbre unique /de la chênaie bien aimée: /Aujourd'hui, vous n'avez pas encore /accompli /un an; /avec grande force /vous avez brisé /la chaîne /qui m'attachait).

En fait, cet arbre n'a pas d'âge, il ne vieillit ni ne rajeunit, il est intemporel et unique parce qu'archétypal.<sup>22</sup> Son caractère mythique sera affirmé par les propres paroles de Joane:

aita nirea  
balitz bezala  
emaro,  
behar nuen  
bendizioa  
partitu zidan  
luzaro (...)

(comme s'il se fût agi /de mon père /doucement, /il m'accorda /la bénédiction /dont j'avais besoin, /longuement, /...).

Cet arbre est le reflet de la puissance intérieure du héros, l'image de sa propre croissance car il s'agit ici d'une force en expansion, libérée des liens qui le retenaient éloigné de sa vérité intérieure. C'est la raison pour laquelle la sève du chêne arestien et le sang de Joane sont isomorphes. Mais il est aussi, ainsi que le dit clairement Joane, une image du père archétypique, le chef de la lignée des hommes supérieurs dont il est lui, Joane /Aresti issu.<sup>23</sup>

J. de la Rocheterie (1984) nous dit qu'un vieil arbre "vénéral par son grand âge et l'impression de puissance inébranlable qu'il donne, peut-être une évocation du père archétypique, du Vieux Sage, qu'une longue vie a mené à la sagesse".

Et c'est bien parce qu'il est très jeune, tout en étant très vieux, aussi vieux que le chêne millénaire de Gernika, que l'arbre mythique de *Maldan bebera* pourra parler,

(22) "Les archétypes sont des "centres chargés d'énergie", sorte de précipité de millions d'expériences immémoriales et se traduisant par des images ou des thèmes symboliques, fortement chargés d'affects, que l'on retrouve, quelles que soient les époques et les civilisations, projetés dans les mythologies, les religions, les mystères initiatiques, les légendes, les épopées, les contes folkloriques, les gestes rituels, les superstitions, les oeuvres d'art, les coutumes, le langage courant, les rêves, visions et hallucinations (de la Rocheterie 1984: 13). C. G. Jung précise: "la propagation universelle des archétypes ne s'opère pas simplement par la tradition, par le langage et par les migrations mais (...) ils peuvent à tout moment et partout réapparaître spontanément, et cela sous une forme qui n'est nullement influencée par une transmission venue de l'extérieur" (1982: 94).

(23) La relation évidente entre Aresti et Harizti a déjà maintes fois été soulignée; le poète se voit quelque part lui-même comme un chêne, un patriarche.

conseiller et guider Joane dans son cheminement vers le bas, vers les profondeurs insondables de son propre être:

Horko bidea gaitza dela,  
ezta kamino zabala.

Harri zorrotzak daude hortik, minduko zaitzu oin-zola:

Basamortua,  
arantz-ortua,

laga zazu berehala.

(Je dis que ce chemin est mauvais, /ce n'est pas un chemin large. Par là il y a des cailloux tranchants, la plante de vos pieds en souffrira: /abandonnez immédiatement /le désert /le jardin aux épines).

Les paroles du chêne vont révéler à Joane la réalité de ce qu'il vit, l'enfer qu'il endure car le "jardin aux épines" où il a tant souffert, ce désert aride, n'est que le jardin des supplices: l'enfer (cf. aussi *Le Jardin des "Delices"* de J. Bosch). Aussi, est-il naturel que tout y soit à l'envers: les saisons n'existent plus (*Udaberriko gau ederra /bihurtu zaigu gogorra*, la belle nuit de printemps /nous est devenue rude), les fleurs n'ont plus de saveur (*Lore guztiak usain gabe /geratu dira bementxe*, Toutes les fleurs /sont restées ici sans parfum), les fruits n'ont plus de goût (...) *limoiek /laranja horiek zaporea galdu dute*, (...) les citrons /et les oranges jaunes ont perdu leur saveur)...

Nous sommes bien dans le monde du Prince des Ténèbres, monde d'après la chute auquel seule la divinité arboricole, symbole de plénitude et d'immortalité, peut s'opposer. C'est pourquoi elle conseille à Joane de retourner vers sa vallée d'origine:

Bihurtu zaitez haranera,  
hemen aspertu bazara.

Senda luzea har ezazu, begitu gabe atzera.

(Retournez vers la vallée, /si vous vous êtes lassé en ce lieu. /Prenez le long sentier, sans vous retourner).

L'arbre de vie est doté du pouvoir de divination, il sait tout du passé et du chemin ou plutôt de la route (*estrata luzea*, la route large), qui a amené Joane de la vallée vers le désert, il sait aussi tout du futur:

Zure gogoa  
ezta, gajoa,  
itzuliko eremura.

(Votre esprit, /pauvre de vous, /ne retournera jamais vers le désert).

Les mots de l'arbre nous ramènent, une fois de plus, à la figure du cercle et au mythe de l'éternel retour. Mais éternel retour ne signifie pas répétition des mêmes choses et c'est ce qui explique que la route primitivement empruntée par Joane ait disparue:

lehengo estrata  
itzali da-ta, (...)

(Car l'ancienne route /s'est éteinte, /...).

De même, il ne pourra jamais, une fois sorti du désert, y revenir car lui-même, et tout autour de lui, se sera transformé; il faudra qu'il crée à nouveau, qu'il lutte à nouveau pour se frayer un passage sur le "encore une fois sans cesse recommencé, le toujours neuf du très ancien".<sup>24</sup>

Si Joane, à la fin de *Hariztia*, nous parle de la tristesse du jour, c'est qu'il, est triste lui-même de devoir quitter l'arbre, quitter le passé et partir; souvenons-nous, par ailleurs, qu'il nous parlait déjà de son insondable tristesse dans *Untergang*. Mais la tristesse de Joane vient aussi de sa lucidité car ses yeux ont commencé à s'ouvrir en recouvrant la liberté intérieure.

Joane suit les recommandations de l'arbre-ancêtre qui est aussi, ne l'oublions pas, le second maître initiatique après la montagne, en empruntant la longue route, qu'il lui a conseillée. Notons cependant que, à part sa destination (la vallée), on ne sait toujours rien du but profond de ce voyage entrepris par le héros, pas de Graal, pas de trésor caché à trouver... Est-ce pour cette raison que Joane s'en va le coeur glacé?

baina bihotza  
geldo ta hotza  
neukan nire bularrean.  
(mais mon coeur /dans ma poitrine était /inerte et froid).

En fait, ainsi que *Untergang* le révélait déjà, Joane sait qu'en redescendant vers la vallée, il va au devant des hommes vils (*gizon doilorrak*) qui ont fait de lui un nouveau Quichotte à la triste figure.<sup>25</sup>

### 1.3. "Lizardia" (B4)

Nous avons déjà indiqué auparavant que chaque étape nouvelle dans la descente vers la vallée sera séparée par un laps de temps bien déterminé correspondant à tous les chants de structure C. Ces chants sont sans liaison directe avec le cheminement initiatique et comportent tous la mention *gogoeta eroak* (folles pensées); nous aurons l'occasion d'y revenir ultérieurement (cf. 2ème Partie, chap IV), mais pour l'instant seuls nous importent les chants de structure B.

Les premiers vers de Lizardia:

Orain eznago hor, eremu latz honetan:  
Eznaiz itzuliko egundo sekuletan  
abandonatu dudan harizti beltzera.  
(Maintenant je ne suis plus là, dans ce désert aride: /je ne retournerai plus jamais /à la  
chênaie sombre que j'ai abandonnée).

sont empreints d'une certaine fatalité. La forêt de chênes qu'il a laissée derrière lui est noire comme la *selva oscura* de Dante, ce détail semble indiquer que le passé est définitivement mort et qu'y retourner serait régresser.

Ceci dit, pour la psychologie analytique, l'entrée ou la traversée de la forêt est synonyme d'entrée dans la région dangereuse (noire) et angoissante de l'incons-

(24) G. A. Goldschmidt préface de *Ainsi parlait Zarathoustra*.

(25) G. Aresti traduit les huit premiers chapitres du *Quichotte* de Cervantes. Cf. *G. Arestiren literatura lanak* 9.



cient. Nous ne sommes cependant pas sortis, en réalité, du paysage forestier puisque le titre de ce chant est précisément *Lizardia* (la frênaie), clin d'oeil cette fois au poète J. M. Aguirre Lizardi, qu'Aresti admirait particulièrement. En fait, nous sommes aussi en présence d'un autre arbre aux attributs cosmiques, le frêne, dont Yagdrasil l'arbre aux légendes nordiques (Durand 1979: 394) est le représentant symbolique.

Mais cette nouvelle forêt n'a pas la même valeur symbolique que la chênaie; Joane, en sortant de *Hariztia*, est bien sorti de l'enceinte sacrée. La forêt de frênes se trouve déjà à une altitude plus basse, moins près du ciel et plus près de la vallée.

Les premiers animaux qu'il rencontre semblent être des images dégradées de l'aigle et du serpent. D'abord, en effet, surgit un oiseau noir (alors que l'aigle transmuté avait un plumage blanc), évoquant, non le soleil mais bien plutôt, les charognes dont il se nourrit: le corbeau. Ce corbeau est le premier animal, après le minéral (la montagne) et le végétal (le chêne), qui s'exprime directement à Joane par ces mots:

Zer egin duk horrek, zutik den abereak,  
nire anaia maite arranoarekin?

(Qu'as-tu fait toi, l'animal debout, / de mon frère bien-aimé l'aigle?).

Apparaît ensuite un autre animal, rampant celui-là et lié à la terre: la limace, qui s'exprime en ces termes:

(...) Anai sugearekin  
pisti basati horrek, zer duk horrek egin?

(De mon frère le serpent /toi le fauve sauvage, qu'as-tu fait?)

Le premier est perché sur un arbre (*arbola batetik esan zidan beleak*, depuis un arbre s'exprima le corbeau), image qui rappelle, bien entendu, la fable bien connue dont Oxobi a laissé en langue basque le savoureux *Belea eta axeria* (Le corbeau et le renard); le deuxième, ainsi qu'il est naturel pour une limace, se trouve sur une pierre (littéralement sur une petite pierre, *harrixka*), mais tous deux sont, en réalité, des corollaires de l'arbre car nous avons affaire, en fait, aux doublets de l'aigle et du serpent associés à l'arbre cosmique "et dans lequel niche toute la création, la vipère au pied, l'aigle au sommet. C'est la rivalité entre le serpent et l'oiseau qui vient dramatiser cette grande image cosmique" (Eliade apud).

La dégradation de ces images (l'arbre est un arbre quelconque, l'aigle blanc est devenu un corbeau noir et le serpent une limace baveuse) semble pourtant signaler une perte de vitalité. Joane, à nouveau, va tuer les deux animaux sans cependant que cet acte soit source de métamorphose. L'acte de tuer semble ici gratuit et stérile, un geste vidé de substance. L'arbre est ainsi dépouillé de ses deux compléments indispensables et, pour reprendre l'expression de M. Eliade, dédramatisé. C'est ce qui explique que le comportement particulièrement agressif du héros compte tenu de l'insignifiance du danger, puisse apparaître, à la limite, ridicule.

Mais il n'en est rien car nous assistons, en réalité, à un geste magique où écraser le substitut du serpent (la limace), acquiert la même valeur symbolique que l'acte réel. C'est pourquoi le héros fait remarquer que c'est grâce à la branche utilisée pour

l'écraser (la branche est, comme le bâton, une partie de l'arbre), que la limace ne le contamine pas de sa bave:

Handik berehala zapaldu ere nuen  
nire abarrarekin barea, eta eznituen  
behatzetan senditu adur itsusiak.

(Peu après, j'écrasai aussi /avec ma branche la limace et /je ne sentis pas dans mes doigts la bave hideuse).

Les meurtres du corbeau et de la limace reproduisent, en fait, d'un façon rituelle, les deux meurtres commis à l'origine dans *Hariztia*. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si un tel acte est commis au début d'une nouvelle étape; l'acte rituel confirme la détermination du héros et sa supériorité. Ce n'est qu'ensuite que Joane pourra se reposer et s'asseoir à l'ombre du frêne, c'est à dire sous la protection tutélaire de l'arbre ancêtre:

Astiro nenbilen lizardi zaharrear  
haltura haundiko arbola baten pean,  
trankil jezarri nintzen, atsedan hartzera.

(Je me promenais lentement dans la vieille frênaie /sous un arbre de grande taille /je m'assis tranquillement, pour me reposer).

A ce moment-là apparaissent des anthropoïdes à visage humain, première société organisée à laquelle Joane va être confronté. En fait, Joane semble avancer dans le temps et refaire, ainsi qu'il a déjà été dit, les diverses étapes historiques qui ont mené l'homme depuis l'aube des temps jusqu'à l'époque contemporaine. Descendre signifie, par conséquent, s'approcher de la chute.

Les grands hommes-singes dont parle Joane lancent des flèches en direction du ciel: (...) *beren geziak /jaurtikitzen zituzten zeruaren kontra* (...) leurs flèches, /ils les lançaient contre le ciel). Dans la symbolique universelle, la flèche est isomorphe de l'aile et du rayon (Durand 1979: 148-9). Lancer des flèches contre le ciel pourrait être un geste sacrilège, cependant, derrière une telle attitude peut aussi se cacher un besoin de transcendance matérialisé par "l'image technologique" de la flèche dont l'Eternel est la cible (apud Durand *ibid.*). Nous pouvons considérer, par conséquent, que les singes préfigurent, par ce geste, l'attitude d'adoration qu'ils auront face à Joane.

La danse qui va suivre est en conformité avec le geste des tireurs à l'arc et le dédain affiché par Joane (*aldarri batzukin dantza bat egin zuten*, ils dansèrent en poussant quelques cris), vient précisément du fait qu'il reconnaît là une danse sacrée.

Le mépris de Joane va encore s'accroître lorsque les primitifs, l'apercevant à la faveur d'un orage qu'ils prennent inmanquablement pour la manifestation de la colère divine, vont le transformer en idole:

Aldarri batzukin dantza bat egin zuten.  
Zeru goibetik trumoa<sup>26</sup> entzuten;

(26) Aymeric Picaud, voyageur du XIII<sup>e</sup> siècle, prit soin, lors de son passage par le Pays Basque de noter quelques mots de vocabulaire en euskara avec leur traduction, nous savons ainsi qu'à cette époque les Basques désignaient Dieu sous le terme de *urcia* ("Deum vocant Urcia"). Or, ainsi que le fait remarquer J. Caro Baroja "ocurre que en el

haren oihartzunean ikusi ninduten.  
Halaz ikaratu ziren denak bizi-  
haien artetik bat etorri zen astiro,  
eta nire aurrean belaunikatu zen

(Ils dansèrent en poussant quelques cris. /Du haut du ciel obscur on entendait le tonnerre; /dans son écho ils me virent. /Tous furent alors pris d'une peur panique /l'un d'eux s'approcha lentement, /et s agenouilla devant moi).

Va suivre ensuite la prière de l'homme-singe: *zeruko bularra guztiz zauritu baitu /gure sineskieriak, itsu gaudelarik* (car notre superstition, nous qui sommes aveugles, /a profondément blessé le sein céleste). Joane ne dit mot mais pense:

Zimua bazara orduan ni gizona,  
baina hau bazara, ni naiz jaungoiko ona,  
esan nuen tristerik nire kolkorako.

(Si vous êtes singe, moi je suis homme, /mais si vous êtes homme moi je suis le dieu bon, / dis-je tristement pour moi-même).

Pour la deuxième fois, les ténèbres enveloppent le paysage où évolue Joane: *eguerdian dena zegoen ilunik* (à midi tout était sombre) et pour la deuxième fois, le sommeil s'ensuit:

Ilunpean loak ninduen guztiz hartu;  
biharamuna arte ezintzen jada itzartu:  
Hamiltegi batean aparte egon nintzen.

(Dans l'obscurité le sommeil s'empara de moi; /jusqu'au lendemain je ne m'éveillai point: /Dans un précipice je restai isolé).

Le héros, après son réveil, se trouve métamorphosé en idole à laquelle les hommes-singes offrent en sacrifice les animaux et les fruits les plus rares, nés dans les entrailles fertiles de la Terre Mère afin de conclure avec lui un troc (Durand 1979: 356-357) car:

Par le sacrifice l'homme acquiert des droits sur le destin et possède par là une force qui contraindra le destin et par la suite modifiera au gré humain l'ordre de l'univers (Hubert et Mauss apud Durand 1979: 358).

C'est bien ce qu'espère le plus beau des singes (*zimurik ederrena*), en prononçant ces paroles:

dialecto del Roncal, al firmamento o al cielo le llaman, o por lo menos le llamaban a mediados del siglo XIX, *ortze-a* u *ortzi-a*" (p. 16). Par ailleurs nous retrouvons les racines *ortz*, *ort*, *ost*, *iurtz*, etc. dans la composition de plusieurs mots désignant le tonnerre; Barandiaran en a dressé une liste impressionnante (cf. *El hombre primitivo en el País Vasco*, p. 86). J. Caro Baroja en tire la conclusion suivante: "podemos fijar sin ningún escrúpulo esta serie de acepciones de *ortz*, *ost*, *iurtz*, *urtz*, etc.: 1/cielo, 2/ dios, 3/ trueno. No parece fantástico afirmar, en consecuencia, que semejante serie de acepciones está relacionada con la concepción extendida por los pueblos de lenguas indo-germanas, de la idea de Dios, unida a la del cielo primero y a la del trueno después. También entre los indo-germanos primitivos el nombre de "Dyeus" o "Djêus", el cielo propiamente dicho, está asociado a la idea de Dios y a la del trueno, y en la misma secuencia: 1/ cielo, 2/ dios, 3/ trueno" (1973: 20-21). Notons qu'Aresti adopte le substantif d'origine latine *trumoi* pour "tonnerre", usité dans la province du Guipuzcoa, alors qu'il avait à sa disposition, par exemple, un autre mot de deux syllabes, le mot *ortois* (=bruit de *ort*) employé dans la vallée du Baztan... Pour toute précision sur le sujet cf. les informations très intéressantes fournies par J. Caro Baroja in op. cit. (Cf. L. Michelena 1964).

Jaugoiko bortitza, guztirik haltuena,  
 mintzatu zitzaidan zimurik ederrena,  
 zure apaiz nausia izendatu naute.  
 Basoan gauean hartu dugun ihizia,  
 zuri zor dizugun ohore baten gisa,  
 otoi, har zazu, arren, deus ukatu gabe.

(Dieu terrible et très haut /me dit le plus beau des singes, /ils m'ont nommé votre grand-prêtre. /Daignez prendre sans rien refuser /le gibier qu'hier soir nous avons pris dans la forêt, /et que nous vous devons en gage d'honneur).

Mais le sacrifice ne pourra se faire parce que Joane refusera précisément d'être, non seulement, un instrument entre les mains de ceux qui l'adorent, mais aussi, de cautionner une croyance en une quelconque transcendance.

Toute communication verbale étant impossible, Joane réagit en proférant des malédictions (*abotik hitz zakarrak zitzaizkidan irten*, des mots durs jaillissaient de ma bouche) qu'accompagnent certains gestes lourds de signification, qui sèmeront la terreur parmi les primitifs.

Comme saint Christophe, Joane le voyageur, à en main un bâton, talisman contre la destruction et la mort, ce qui marque sa supériorité et le lie à l'archétype de l'arbre. Nous voyons apparaître cet instrument ici pour la deuxième fois et dans les deux cas il est brandi de façon agressive; la première fois, Joane s'en sert pour tuer la limace, doublet du serpent, cette fois il exprime la colère. Ce geste sert de corollaire au coup de poing:

Eskuetan nuen hartu nire makila,  
 erakutsi mehatxuz ukabila.

(Je pris mon bâton entre les mains, /je leur montrai mon poing en signe de menace).

Dans *Maldan behera*, le bâton brandi par Joane a une fonction bien précise. Il sert tout d'abord à souligner la virilité du héros et sa toute puissance de mâle, en ce sens, il est isomorphe de la verge, tout comme le sceptre, ce qui nous renverrait à l'idée de Dieu Père, de Dieu grand-mâle (Durand 1979: 152-153), autrement dit, à la surhumanité du héros. Par ailleurs, il est intimement lié, ainsi que nous l'avons souligné antérieurement, à l'image de l'arbre, arbre bourgeonnant (ibid. 322), et aux symboles messianiques et résurrectionnels. Il sera enfin, à cause de sa substance, le bois, lié, ainsi que nous le verrons bientôt, au feu.

Les gestes et propos agressifs de Joane provoquent la fuite immédiate des singes qualifiés significativement dans ce cas, de honteux petits singes (*zimutxo lotsatiak*) (au début du récit ce fut, au contraire, leur grande taille qui fut soulignée). Mais un élément très parlant est ajouté à leur description: ils portent en effet des peaux de loup

Espantuairekin zimutxo lotsatiak,  
 orsoaren larruz zebiltzan basatiak  
 alde guztietatik eskapatu ziren.

(Les honteux petits singes pris de panique, /bêtes sauvages revêtues de peaux de loup, /s'échappèrent de tous côtés).

Or, pour les peuples antiques, le loup, tel

le Mormôyké des Grecs dont le vêtement d'Hadès, fait d'une peau de loup est une survivance, comme d'ailleurs la peau de loup qui revêt le démon de Temèse ou le dieu chthonien gaulois que César identifie au *Dis Pater* romain (Durand 1979: 91-92)

est assimilé à la mort et aux mondes infernaux.

Nous nous retrouvons, par conséquent, dans la même situation que dans *Hariztia* où le héros, pour devenir un être de lumière, doit détruire les forces des ténèbres représentées par l'aigle et le serpent. Nous avons aussi remarqué, à ce moment là, que des trois animaux néfastes (l'aigle, le serpent et le singe), seul le singe n'avait pas été tué. Nous ne reviendrons pas ici sur le terme péjoratif et désacralisateur par lequel les gentils appelaient le Christ (*Kixmi*=Singe), mais il semble évident, après tout ce qui a été dit, que l'attitude de Joane vis à vis des singes idolâtres, renvoie, plus ou moins directement, aux traditions légendaires du Pays Basque qui reflètent le mépris ressenti par les gentils envers les tenants de la religion chrétienne.<sup>27</sup> Cependant, à l'arbre sacré né du sacrifice des animaux nuisibles, va succéder *l'arbre sacrifié* dont le bois servira à allumer le feu purificateur irréversible:

Gorputz eta frutuak  
pilatu nituen, dit Joane,  
Ospel legorrez  
fobera haundi  
bat nien  
irakezi,  
tributu zikin  
guztiak erre  
zitezen.

(Je mis en tas /les corps et les fruits, /grâce à des branchages secs /j'allumai un grand foyer /afin que /brûlent tous les sales tributs).

Peu à peu, le feu allumé où se consume la nourriture sacrificielle offerte par les singes, communique son ardeur au héros qui est envahi par des sentiments de haine destructrice. Et c'est la forêt de frênes tout entière que Joane l'iconoclaste va incendier:

Nire lepoan  
jarri zenidan  
uztarriaren  
gogorra!  
Gauzok ikusten duen  
lizardi dollorra!

(Sur mon cou /tu mis /la dureté /du joug! /misérable frênaie /qui voit toutes ces choses).

La frênaie habitée par les singes idolâtres est le pôle négatif de la chênaie, elle est elle-même épreuve. Seul le feu purificateur pourra insuffler à Joane la lucidité et la volonté dont il a besoin pour poursuivre sa route:

(27) "La palabra *gentilis* se usaba en el mundo romano cristianizado tanto para designar a los bárbaros y extranjeros como para aludir a los paganos; y así los autores latinos del siglo IV-V, como Prudencio, consideraban "gentiles" a los vascos del pasado por el hecho de ser paganos" (Aranzadi, *Milenarismo vasco*, p. 282).

Suak arinki  
 eskeintzak erre  
 baititu,  
 bere kean  
 nire gogoa  
 osorik nuen  
 garbitu.

(Parce que le feu aisément /a /brûlé les offrandes, /je purifiai /totalement /mon esprit /dans sa fumée).

Joane devient un voyant, il n'est plus aveugle (*ab oculis* = sans yeux), c'est pourquoi précisément, pour la première fois, la couleur de ses yeux nous est indiquée, ils sont verts:

Nire begi berdeak  
 eztira orain itsu!

(Mes yeux verts /maintenant ne sont pas aveugles!).

Ils sont verts comme les yeux de Satan sur le vitrail de la cathédrale de Chartres, comme les yeux des fous dans l'imaginaire moyenâgeux (Chevalier & Gheerbrandt 1974). Les yeux de Joane sont verts parce que le vert "est une couleur qui cache un secret, (qui) symbolise une connaissance profonde, occulte, des choses et de la destinée" (ibid.). Parce que le vert nous ramène au cycle végétal symbolisé ici par l'omniprésence de l'arbre et au drame lunaire dont "La plante et son cycle est une réduction microcosmique et isomorphe des fluctuations de l'astre nocturne" (Durand 1979: 33).

C'est par la destruction de la forêt et de ses habitants par le feu que Joane pourra avancer dans le temps et s'approcher davantage de la vallée car c'est par le feu qu'il est purifié comme il le fut dans *Haritzia* par l'astre-lumière. En fait, nous avons affaire à la lumière "(...) génie du phénomène igné" (Bachelard, apud Durand 1979: 167). Le feu est ici l'allié indispensable du héros solaire vainqueur de l'ombre et de la superstition (les singes sont brûlés):

Zimutaldea su-garretan  
 zen kiskailduko benetan;  
 Beren hogenak pagatzeko honako mundu honetan,  
 okasiorik,  
 edo ziorik  
 nik eznie eman.

(La tribu des singes dans les flammes /se consumerait; /je ne leur laissai aucune chance /leur permettant de payer leurs fautes ici-bas).

La strophe suivante nous montre Joane déjà sur la route, déjà ailleurs, laissant derrière lui une montagne envahie par les cendres:

Nire atzean nenkusan nik  
 errauts mehea bakarrik:  
 Hondamendia, bakartate nardagarria, basorik  
 deseginena

hondatuena  
agertzen zen edonundik.

(Derrière moi je ne voyais /que cendre fine: /ruine, solitude nauséuse, forêt /détruite  
absolument, /abîmée absolument /tel était le paysage qui apparaissait à la ronde).

Suit une image étrange où la lumière du ciel est blessée: *Eta zeruan distizari /zauri gordin bat agiri...* (et dans le ciel /une blessure fraîche faite au scintillement).

Le ciel est blessé parce que l'existence de la divinité a été niée mais Joane dit:

Nire odola  
zoakin nola  
ungentu bat zeruari.

(Mon sang /allait vers le ciel /tel un onguent).

Le sang de Joane a la même fonction vitalisante qu'il a eue dans *Hariztia* avec, cette fois, une fonction curative marquée. Nous assistons, en effet, à la force triomphante du héros, à la nouvelle victoire du soleil ayant vaincu les forces ténébreuses. La couleur rouge du sang réparant les blessures, les fautes, peut, par ailleurs, faire référence au sang du Christ qui est aussi breuvage sacré. Nous pouvons aussi associer le rouge du sang au vert des yeux de Joane car toute couleur verte contient du rouge... Joane se suffit à lui-même, il a suffisamment de vitalité et de volonté en lui pour subsister sans avoir besoin de croire en une transcendance c'est pourquoi, son sang répare symboliquement la blessure ouverte dans le ciel. Attitude que nous pourrions illustrer par ces mots de Nietzsche:

On mesure la force d'un homme, ou pour mieux dire, sa faiblesse, au degré de foi dont il a besoin pour se développer, au nombre de crampons qu'il ne veut pas qu'on tombe parce que qu'il y tient.(...) C'est toujours là où manque le plus la volonté que la foi est le plus désirée, le plus nécessaire; car la volonté, le ressort du commandement, est le signe distinctif de la maîtrise et de la force. Moins on sait commander plus on aspire à l'être sévèrement, que ce soit par un dieu, un prince, une classe, un médecin, un confesseur, un dogme, une conscience, un parti. Ce qui autoriserait à conclure que les deux grandes religions du monde, le bouddhisme et le christianisme, pourraient bien avoir pris naissance dans une extraordinaire anémie de la volonté, qui expliquerait encore mieux la rapidité de leur propagation (*Le gai savoir*).

La strophe suivante nous montrera donc Joane, foulant aux pieds la terre, l'image a une claire raisonance sexuelle (de la Rocheterie 1984: 167), mais le fait que les pieds de Joane soient chaussés signifie surtout ici un mépris intense, une attitude qui est à l'opposé de l'humilité et de la modestie que pourrait symboliser précisément l'acte de se déchausser (de la Rocheterie 1984: 169). Les chaussures, par ailleurs, soulignent l'invulnérabilité du héros, car c'est aux pieds que beaucoup de dieux et de héros ont été blessés, ainsi en a-t-il été d'Achille ou d'Indra par exemple.

Joane, en héros dyonisiaque, sème la subversion et la désolation:

Zapaldu nuen lur tristea datza ondikotz betea.  
Nire zapatok darabilte heriotzeko zortea:

(La triste terre que je foulai /s'étend pleine d'infortune. /Mes chaussures apportent la mort).

Il rappelle le comportement des cyniques grecs de la veine de Calliclès et surtout de Diogène dont M. Onfray nous dit que le

nihilisme cynique veut montrer la vérité d'un monde immanent, de pure matière, sans place pour les dieux ou la transcendance. La puissance de Diogène, dit-il, vise la découverte d'un monde dévasté, habité par le chaos, rempli de néant.<sup>28</sup>

Plus loin il ajoute:

Le nihilisme est toujours propédeutique, il vise la table rase avant la reconstruction d'un édifice. Le séisme est moins voulu pour lui-même que pour ce qu'il permet: de nouvelles aurores qui n'ont pas encore lui, dirait Nietzsche... (op. cit., 32).

Après la destruction de *Lizardia*, apparaît devant Joane un chemin haut et étroit (*estrata luze eta mehar bat*), symbole d'une destinée qu'il se doit d'affronter pour, dit-il:

patu oneko  
garaiz heltzeko  
behar nauen haranerat.

(arriver au plus tôt /à la vallée bénéfique /qui a besoin de moi).

*Lizardia* s'achève par ces mots:

Eta buztinak, egunero,  
galdetzen zidan argiro:  
Zergatik doa beherantz ibiltaria aguro;  
guztiz tristerik,  
bizi gaberik,  
uzten duzu dena gero.

(Et la glaise, tous les jours /clairement me demandait: /Pourquoi le voyageur se dirige-t-il rapidement vers le bas; /vous laissez ensuite tout si triste et privé de vie).

La glaise, que l'on peut associer à la cendre laissée par la forêt carbonisée, ramène au principe de toute chose, à la Genèse et la création de l'homme,<sup>29</sup> à l'absurdité d'une existence à laquelle aucune autre réponse que celle de l'assurance de notre propre néant n'est apportée. Cette curieuse lamentation de la glaise, serait à rapprocher, encore une fois, de la position nihiliste de Joane. Joane vient, en effet, de détruire les singes idolâtres et d'affirmer orgueilleusement sa propre force, il est, comme le dirait L. Klima la volonté absolue. Il faudrait, par conséquent, lire la lamentation de la glaise comme une antiphrase qui affirmerait que la vie véritable est celle émanant de la volonté de puissance qui affronte le vertige de l'existence les mains nues et non celle s'appuyant en la croyance en une quelconque transcendance, croyance qui, pour en revenir aux mots de Nietzsche que nous avons cités plus haut, aurait son origine dans une extraordinaire anémie de la volonté.

(28) M. Onfray "Le marteau d'Hephalstos", *Magazine Littéraire*, n. 279, "Le Nihilisme", p. 31.

(29) Nous pouvons, par ailleurs, rapprocher la strophe d'Aresti qui termine *Lizardia* de ces deux vers contenus dans le conte "Olerkaria": *Gizonaren gorputza buztinezkoa da* (Le corps de l'homme/est d'argile). Cf. in *G. Arestiren Literatur Lanak* 6.



## 1.4. "Iratze ederra" (B6)

Le choix du titre du sixième chant: *Iratze ederra*, a bien évidemment, une relation avec le moine bénédictin et poète mystique Xavier Diharce connu sous le pseudonyme de *Iratzeder*, mais il renvoie aussi, selon une deuxième lecture, au paysage imaginaire de *Maldan behera*. La descente se poursuit, nous avons quitté la frênaie consumée et entrons à présent, après avoir suivi un sentier escarpé, dans un espace où la fougeraie et les pâturages ont remplacé la forêt: *zezen azkarrak zeuden iratze ederrean* (il y avait de puissants taureaux dans la belle fougeraie). Image d'opulence et de force qui ne cadre pas avec l'état d'esprit sombre du héros:

Estrata hertsiaik ekarri nau honera.  
Liluragarria etzen nire egoera  
zezen azkarrak zeuden iratze ederrean.  
Bidean eznuen eguzkirik ikusi;  
nire esku zikinok eznituen ikuzi  
iheri igaro nuen hibai gardenean.

(L'étroit chemin m'a conduit en ces lieux. / Ma situation n'était pas fameuse /il y avait des taureaux puissants dans la belle fougeraie. /Sur la route je ne vis pas /le soleil; je ne lavai pas ces mains sales /dans le fleuve transparent que je traversai à la nage).

Joane, à nouveau, se trouve sous l'emprise de son ombre. Deux indices nous indiquent l'état dépressif du héros: l'absence du soleil et surtout l'allusion à la saleté de ses mains.<sup>30</sup> La saleté des mains de Joane a, ainsi que nous l'imaginons et que la suite des événements pourra nous le confirmer, une relation directe avec les actes perpétrés dans *Lizardia*, mais elle peut aussi nous renvoyer, plus généralement, aux vers énigmatiques de *Untergang*:

Orain zikina, zitala banaiz  
orduau nintzen garbia:  
(Si maintenant je suis sale, méprisable /jadis j'étais pur).

Joane semble s'être à nouveau éloigné de son pôle solaire. Ici, à travers la saleté des mains c'est aussi toute la dimension du péché et plus généralement du problème du bien et du mal qui sont évoqués. Contrairement à ce que la fin de *Lizardia* aurait pu laisser entendre, Joane n'est pas encore au delà du bien et du mal...

Dans le refus de se laver les mains, nous pouvons percevoir une attitude qui consiste à ne pas suivre l'exemple de Pilate qui avait voulu ainsi signifier qu'il ne se sentait pas concerné par l'injustice commise envers le Christ; cela tendrait à démontrer que Joane se veut responsable de ses actes. Nous pouvons, par ailleurs, penser que l'une des raisons profondes de son voyage est, précisément, la recherche de cette pureté perdue dont *Untergang* dé jà se faisait l'écho, écho renforcé ici par l'irruption de l'archétype de l'eau. Mais le refus de se laver les mains peut aussi être un nouveau défi lancé à la divinité car, depuis l'antiquité, ainsi que les paroles du poète grec Hésiode le signalent, il est dit:

(30) S'agit-il d'un clin d'oeil adressé à Sartre? Il semble que oui, puisque dans *Karta Jokoa*, il mentionne aussi *Les mains sales*.

Ne traversez jamais les eaux du fleuve au cours éternel, avant d'avoir trempé vos mains dans l'onde agréable et limpide. Celui qui franchit un fleuve sans purifier ses mains du mal dont elles sont souillées, attire sur lui la colère des dieux qui lui envoient par la suite de terribles châtements (Chevalier & Gheebrandt 1974).

Dans ce cas, comme souvent, nous ne saurions dire si Aresti connaissait un tel précepte, nous pouvons simplement remarquer que, dans le cas contraire, une telle unité des images qu'un adepte de la psychologie des profondeurs trouverait très parlante, ne fait que renforcer la qualité de l'oeuvre étudiée.

L'absence du soleil souligne encore davantage l'idée de souillure parce qu'elle évoque instinctivement l'obscurité et la peur. L'eau transparente, lustrale dirait Bachelard, ne peut ici avoir aucun pouvoir de purification car seules sont agissantes les eaux noires, les eaux lunaires, dangereuses et féminines, isomorphes des menstrues, du sang obscur, sang qui apparaît, tout naturellement, dès le début de *Iratze ederra*, conférant une unité remarquable aux divers schèmes archétypaux dynamisés par le récit:

Nire odol beroa zerura igon zenean  
ugari zitzaidan geratu bularrean:  
Burutik oinetara zitaldu ninduen.

(Lorsque mon sang chaud monta vers le ciel /il m'en resta une grande quantité dans la poitrine: /il me souilla de la tête aux pieds).

Le sang, jusqu'ici, était associé dans, *Maldan behera*, à la vitalité et à la puissance solaire, à présent, au contraire, ainsi que nous le notions, nous sommes en présence d'un renversement des valeurs: le sang n'est plus appréhendé sous son aspect positif, mais négatif, lié à l'idée de faute et d'impureté, idée soulignée encore davantage par les vers suivants:

Arima nenduken elurraren parea;  
iheri baino leen nire gorputz tristea;  
zimaurretgia bezain zikina zegoen.

(Mon âme était semblable à la neige; /avant l'immersion dans l'eau mon triste corps /était aussi sale qu'un tas de fumier).

Joane régresse et son sang ne vitalise plus son corps; le corps de Joane est, en effet, un "triste corps". Le sang qui monte (vers le ciel), n'a plus le même symbolisme que le sang qui descend (qui recouvre son corps de la tête aux pieds), c'est pourquoi, nous pouvons dire que toutes les images sont associées à l'idée de la chute du héros et de son destin douloureux. Après ce préambule dramatique, nous voyons apparaître les premiers êtres humains perçus comme tels par Joane:

Ardi artean agertu zen artzaina;  
zaldiaren zelan zetorren behor-zaina

(Au milieu des brebis apparut le berger; /monté sur un cheval sellé venait le gardien de juments).

Ainsi que Sarasola l'avait tout d'abord remarqué et que nous l'avions à nouveau souligné au cours de la première partie, nous nous trouvons là en présence du monde

pastoral, d'une société humaine qui fonde sa richesse sur l'élevage; à l'avancée dans le temps, correspond, par conséquent à nouveau, une avancée (une descente) dans l'espace. Les bergers, gardiens de brebis, de chevaux ou de porcs, condamnent à mort Joane; cette condamnation, qui ne pourra, ainsi que nous le verrons, s'accomplir ici, le sera dans *Herri bitartea*. Au fur et à mesure que passe le temps et qu'il s'approche de la vallée, Joane est, par conséquent, confronté à un tissu social de plus en plus organisé. Les propos vengeurs des bergers nous apprennent qu'il est effectivement accusé d'assassinat, propos qui atteignent un crescendo avec l'intervention des gardiens de porcs:

Nundik etorri zara, haragi-jalea?  
 Madarikatua izan zaitez betiko!  
 Halako lehoirik inun ezta ikusiko.  
 Dezagun hil oraintxe odol-edalea!

(D'où êtes-vous venu, anthropophage? /Soyez maudit à tout jamais! /On ne verra plus de lions de cette sorte. /Tuons immédiatement le buveur de sang!).

Le portrait qui est fait de Joane est celui d'une bête fauve, d'un ogre ténébreux. Mais manger la chair et boire le sang (du Christ) sont aussi deux actes qui renvoient au rituel eucharistique; c'est peut-être la raison pour laquelle le premier vers de la strophe suivante commence par cette constatation ambigüe: *Gizonen eskuak eztu hartzen jainkorik* (La main de l'homme<sup>31</sup> ne saisit pas de dieu).

La minuscule du mot *jainkoa* (dieu), est significative... Joane échappera à ses poursuivants parce que surhumain. Puis, à nouveau, c'est à la tombée de la nuit, état qui révèle "la solidarité structurelle entre (...) la mort, la renaissance (et) l'initiation" (Eliade apud de la Rocheterie), que va avoir lieu une étape essentielle, la première métamorphose du héros:

Iraen artean gantzu batekin nintzen  
 ezkutatu laster, eta arratseko ihintzen  
 freskura politean nintzen desgorpuztu.

(Dans les fougères avec un onguent<sup>32</sup> /rapidement je me cachai, et dans la jolie fraîcheur /de la rosée nocturne je me défis de mon corps).

En quittant son corps (le participe *desgorpuztu* est particulièrement bien choisi), Joane acquiert des pouvoirs que M. Eliade qualifierait de chamaniques:

les chamans et les sorciers, précise-t-il en effet, peuvent jouir de la condition des âmes des désincarnés, alors que cette condition n'est accessible aux profanes qu'au moment de leur mort.

Les poursuivants de Joane, armés de couteaux, d'aiguillons et de hâches (*gañibet, akuilu ta haizkora*), armes tranchantes, coupantes, reliées aux archétypes du *Régime Diurne* (Durand 1979: 179), évoquent davantage ici la notion de justice et de séparation tranchante entre le bien et le mal, (ibid.) qu'une allusion sexuelle.

Toute cette dynamique guerrière restera cependant stérile car, l'âme de Joane

(31) En fait Aresti dit "la main des hommes" (*gizonen eskuak*), *eskuak* étant ici à l'ergatif singulier.

(32) Joane s'est-il oint le corps? Référence au Christ?

ayant déserté son corps, les assaillants ne trouveront plus qu'un cadavre: *baina etzuten aurkitu gorputz hila baizik* (mais ils ne trouvèrent que le corps mort).

Le contraste entre l'agressivité déployée par les poursuivants et l'immobilité du héros provoque l'ironie. Par ailleurs, un nouveau renversement semble s'être opéré: l'âme, en quittant son corps, s'est du même coup débarrassé de sa souillure:

Nire arima berriz, lorez lore kantari,  
barre egiten zion jentatze gaiztoari.  
Ezpaizuten gorputza kausitu bizirik.

(Mon âme, par contre, allait chantant de fleur en fleur /elle se moquait de la foule mauvaise /car ils ne trouvèrent pas le corps en vie).

L'évocation des fleurs donne à l'âme de Joane une certaine ressemblance avec un papillon, l'association entre âme et papillon n'est d'ailleurs pas nouvelle et coule, si l'on ose dire, de source puisque la métamorphose de la chrysalide fait naturellement penser au processus de transformation qui découle de l'abandon de formes périmées; ainsi en grec "c'est le même mot qui désigne l'âme immortelle dans ses métamorphoses et le papillon" (Durand 1980: 9-10).<sup>33</sup> Aucun des assaillants de Joane ne croit à sa mort, tous sont plus enclins à penser qu'il s'agit d'une possession démoniaque, propos que l'âme de l'intéressé écoute avec jubilation:

Demonio batek sartu dio buruan,  
mintzatzen geratu ziren nire inguruan,  
harnasa bat bezala, infernuko gatza.  
Dagoen lekuan utzi dezagun, eta  
hemendik eskapa gaitezen, pozoin eta  
maldizio hoiekin ezkaitezen kutsa.

(Un démon a introduit dans sa tête, /commentèrent-ils, penchés autour de moi, /comme un souffle, le sel de l'enfer. /Laissons-le sur place, et /fuyons d'ici, afin que /nous ne soyons pas contaminés par ces poisons et ces malédictions).

Le renversement dont nous parlions plus haut n'est pas ce que nous pensions, l'âme de Joane n'a rien d'angélique, la perte de la souillure serait, en effet, plutôt à rapprocher de la perte, précisément, du sentiment de culpabilité et de l'exaltation des forces dionysiaques de désordre, de subversion de dissolution. Par ailleurs, le fait que Joane soit perçu comme étant un démon, nous rapproche, à nouveau, du monde des mythiques gentils et des divinités païennes qui, vénérées ou craintes par les anciens Basques, furent soit assimilées<sup>34</sup> soit (le plus souvent) jetées en vrac dans les

(33) Ajoutons une précision importante de G. Durand à propos de *L'âme tigrée-Les pluriels de psyché*: "Tout comme nos *Structures anthropologiques* étaient en leur temps le contrepoint de *L'Anthropologie structuraliste*, nous aimerions que cette Ame tigrée soit le contre-chant de l'admirable *Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss. Tout comme ce dernier avait choisi, avec un clin d'oeil, pour vignette de son livre la fleurette de la Viola tricolor, j'aimerais que notre éditeur choisisse non pas le "tigre au bois" cher aux tourments de monsieur Jourdain, mais un de ces papillons "tigrés" de mon pays, et nommément Iphiclides podalirius, le "Flambé" de nos Alpes, qui est bien une "Psyché" tigrée puisqu'en grec c'est le même mot qui désigne l'âme immortelle dans ses métamorphose et le papillon, ce vivant diapré et léger emporté par les souffles pluriels (psyché) de la terre et du ciel... Symbole surdéterminé dont se souviendra, entre autres, William Blake en ses dessins visionnaires (in op. cit. pp 9-10).

(34) Au Pays Basque, comme ailleurs, certaines croyances, probablement fort anciennes, se sont vues intégrées par la religion catholique. Ainsi en est-il, par exemple, de Harpeko Saindua ("La sainte de la caverne") de Bidarray

flammes de l'enfer par le christianisme. J. Lacarrière précise qu'un tel renversement toucha nombre de divinités mythologiques de l'antiquité, ainsi en est-il, par exemple, de l'origine de l'image médiévale de Satan:

personnage cornu et barbu aux pieds de bouc (...) due à l'influence des satyres antiques qui, au moment où l'Empire romain se convertit au christianisme devinrent les démons et les mauvais esprits de la nouvelle religion (1984: 313).

Les persécuteurs de Joane fuient et voilà que la nuit tombe: *Erori zen gaua aberreen gainean* (La nuit tomba sur les bêtes). Nuit froide liée à l'angoisse de la mort, car, comme le note Bachelard: "ce que je reconnais comme vivant, d'immédiatement vivant, c'est ce que je reconnais comme chaud" (1981: 182). Impression illustrée par les vers suivants:

izotza berekin ekarririk soinean:  
Espiritu guztien bildurgarria zen.

(apportant la gelée avec elle; /elle était l'angoisse de tous les esprits).

Ces indications annoncent que Joane, de héros ouranien et solaire est en train de se transformer en une obscure âme errante:

Nire arima ere animalietatik  
sartu zen, biluzik ez egoteagatik;  
gauerdiko jeleri ihes egin zien.

(Mon âme aussi pénétra dans le corps des animaux /pour ne pas rester nue; /elle fuit les gelées de minuit).

Pour la seconde fois, l'heure de minuit nous est expressément indiquée; cette fois, nul sauveur à l'horizon, simplement la nuit noire et l'épreuve implacable qu'il faut affronter. Nous avons déjà indiqué l'importance de la mi-nuit pour tout ce qui concerne les ruptures de niveau; dans ce cas précis, il semble y avoir réminiscence de la croyance basque ancestrale selon laquelle entre la mi-nuit et le chant du coq règne le terrible *Gauko* (littéralement qui "appartient à la nuit"), qui est la personnification même de la nuit. Nous sommes ainsi en droit de penser que c'est pour cette raison profonde que l'âme errante de Joane s'introduit sous une enveloppe qui n'est pas la sienne et qui, de plus, est celle d'un animal (un psychologue pourrait y voir

dont Barandiaran pense qu'elle est une des nombreuses manifestations de Mari. "En la gruta de Arpeko Saindua (Bidarray) se celebra anualmente una romería en el día de la Trinidad. La zagala petrificada que allí se venera, es invocada en casos de enfermedades de la piel y de los ojos, y ella efectúa las curaciones mediante el agua que se desliza por la superficie de aquella estalagmítica. Los devotos le ofrecen velas (que se queman delante de la supuesta efigie de la santa) monedas y cruces y aún prendas de vestir utilizadas por los enfermos que se depositan en la misma gruta. La costumbre de depositar también algo parecido, aunque no precisamente en cuevas, sino al aire libre. Así, en la sierra de Aralar, cuando un pastor pierde una oveja, ofrece a San Miguel una limosna en dinero y la deposita encima de la peña, llamada *Amabirjiña-arri* "piedra de la Madre Virgen", situada cerca del prado de Igaratza. Lo mismo se practicaba en la piedra de Igoín (Amézqueta). Las ofrendas de piedras a ciertas cavernas, al dolmen de Obioneta y al genio de Arkaitz (Oskia) parecen inspiradas en ideas análogas (1972: I, 165).

l'émergence de forces instinctives aveugles libérées par la plongée dans l'inconscient). Mais penchons-nous plutôt sur les observations faites à ce sujet par Barandiaran:

Siendo la casa el templo familiar, en ella se siente uno protegido aún en las horas nocturnas, entre la media noche y el canto del gallo sobre todo, en las que los espíritus reinan sobre la tierra. Durante la noche y fuera de casa uno se halla en su ambiente (*eguna egunezkoentzat-gaua gauzkoentzat*). (...) Gaueko, el genio de la noche o la noche personificada (...) no permite que los hombres efectúen ciertas operaciones después del toque del Angelus (1972: I, 67).

Joane est en train de devenir un véritable esprit démoniaque qui pervertit et dévie la fonction naturelle des animaux qu'il possède: le lait de la chèvre, par exemple, sera empoisonné (*Abuntzaren esnea nuen pozoatu*, j'empoisonnai le lait de la chèvre), le chat mangera le fumier (*katuari nion jan-arazi zimaurrea*, j'obligeai le chat à manger le fumier), les poules deviendront plus agressives que leur mâle (*Oiloek zioten oilarrari kolpatu*, les poules blessèrent le coq), etc.

Cet épisode rappelle celui du démoniaque gerasénien de l'Evangile où les esprits impurs quittèrent le corps d'un possédé pour entrer dans les porcs:

Et les esprits impurs supplièrent Jésus en disant: Envoie-nous vers les porcs que nous y entrions. Et il le leur permit. Sortant alors, les esprits impurs entrèrent dans les porcs et le troupeau se précipita du haut de l'escarpement dans la mer, au nombre d'environ deux mille, et ils se noyèrent dans la mer (Marc V, 12-15).

Pour Joane, il s'agit, à nouveau, d'une descente à l'intérieur de lui-même; descente où a lieu la terrible épreuve qui le confronte à ses propres démons. Et cette épreuve appelle la nuit; elle nous fait penser à ces mots de Jung: "Cela veut dire que la nuit tombe, que la lumière de la conscience s'éteint et que la mer obscure de l'inconscient déferle" (1982: 36). Cette descente permet ensuite à Joane d'amorcer la remontée:

Gau luze bateko bidaje latzgarriak  
barkatu zizkidan nire kulpa guztiak,  
lixiba berri batez garbitu bainintzen.  
Nire babesetik atera nintzanean,  
egun berri hartan, hiltamu latz batean,  
animali guztiak akabatu ziren.

(L'éprouvant voyage d'une longue nuit /racheta toutes mes fautes, /car j'utilisai pour me laver une nouvelle lessive. /Quand je sortis de mon refuge, /en ce nouveau jour, en une longue agonie, /tous les animaux moururent).

La destruction des bêtes, comme celle des animaux nuisibles ou des hommes-singes, prouve que Joane a, une fois de plus, surmonté l'épreuve. Les métaphores se rapportant à la longueur de la nuit, de même qu'à la difficulté du voyage, soulignent l'intensité des épreuves endurées, intensité de plus en plus grande au fur et à mesure que l'on approche de la vallée. Le thème du voyage, du cheminement, ne cesse de rappeler que Joane est habité par le projet de retourner vers cette vallée évoquée dans

*Untergang* où il a passé son enfance et où le ramène le souvenir du tendre sein de sa mère. Cela concorde bien avec ce qu'avait noté Jung:

les héros sont souvent des voyageurs: le voyage est une image de l'aspiration, du désir jamais éteint, qui ne rencontre jamais son objet, de la recherche de la mère perdue (1987: 345).

Dans la mort des animaux possédés on peut voir la victoire de Joane sur les tendances qui l'empêchaient de vivre pleinement, mais cette victoire ne peut se faire que de haute lutte car, comme tout héros qui se respecte, Joane aussi à ses dragons à combattre et à tuer (comme le fit saint Michel) ou à neutraliser (comme saint Georges qui promena ensuite son dragon, devenu inoffensif, en laisse). C'est la raison pour laquelle, à partir de cet instant, instant où il a annihilé les forces contraires, les images changent à nouveau de sens avec nouveau passage de l'obscurité à la lumière: *Laster sentitu nuen egunaren hotza* (Rapidement, je sentis /la fraîcheur du jour).

Il ne s'agit plus ici du froid glacial et désespéré de la nuit, mais de la fraîcheur qui accompagne la naissance du jour (c'est pourquoi nous avons préféré traduire *hotz* ici par "fraîcheur", plutôt que par "froid"). Ainsi, en un rite initiatique sans cesse recommencé, la vie succède à la mort

Eztut igarten nola  
nagoen bizirik.

(Je ne comprends pas comment /je puis être en vie).

Et Joane peut se réincarner:

Nire gorputzaz  
nintzen poliki  
ni jantzi;

(Je me vêtis /doucement /de mon corps).

Les assaillants, cependant, sont eux aussi revenus avec le jour. Ils parlent, à nouveau, de l'assassin afin d'éloigner d'eux le démon, ils en parlent, cette fois, avec une rage nouvelle puisque toutes leurs bêtes ont été tuées:

Gurekin dabil deabrua,  
sutan baitoa zerua.

Arima gaizto etoi batek irauli digu dornua.

(Le diable est parmi nous, /car le ciel se consume dans les flammes. /Une âme mauvaise, traîtresse, a retourné dans le sens contraire la roue de notre destin).

Ils imaginent pour lui des tortures dignes de celles qui furent pratiquées par l'Inquisition et plus particulièrement par les sbires de P. de Lancre sur les Basques de la côte soupçonnés de faire commerce avec le diable:

Deabruarentzat bakarrik da  
heriotze bat, polita:  
Bilo guztiak tiratuka sustrai beretik kenduta,  
lepotik hartu,  
ahoan sartu  
urregorritzko taketa.

(Pour le diable il n'y a qu'une /mort assez belle: /lui arracher tous les cheveux à la racine, /le prendre par le cou, /lui enfoncer dans la bouche /le pieu en or).

Le fait que les assaillants, hommes pratiquant l'élevage ce qui leur procure, ainsi que nous l'avons déjà noté, la richesse (dans le mot basque *aberats* = riche, nous retrouvons le radical *abere* = bête, animal), utilisent un pieu en or pour tuer Joane, paraît être un détail ayant une signification précise. Il semble que le symbolisme de l'or soit, ici, très négatif pour le héros, cette particularité nous amène à nous pencher sur les observations faites par Dumézil au sujet des civilisations indo-européennes, observations développées par Durand en ces termes:

le sociologue des civilisations indo-européennes montre bien l'opposition radicale qui existe entre le héros guerrier et l'homme riche ainsi que la fréquente valorisation négative du census iners, de l'or fatal au héros comme à la purification héroïque (1979: 303).

Dans la strophe suivante Joane est qualifié de diable noir *Deabru beltza hil dezagun!* (Tuons le diable noir!) ce qui est naturel car la noirceur est presque toujours valorisée négativement (ibid. 99). On connaît, par ailleurs:

l'assimilation constante des païens et des impies aux Sarrazins par l'opinion publique chrétienne, et cela en des lieux où l'étendard du prophète n'a jamais flotté (ibid. 100).

Joane, pour des persécuteurs chrétiens qui crient: *egon gaitezen fededun!* ("restons croyants!") ne peut être que noir, aussi noir que peut effectivement l'être un impie. Puis viennent les vers suivants:

Gizon ortutsa;  
haren gorputza,  
arin erre dezaiogun!

(L'homme aux pieds nus! /que son corps, /soit brûlé au plus tôt!).

Nous ne reviendrons pas sur le symbolisme purificateur du feu qui est ici évoqué dans un autre contexte que celui que nous avons analysé à la fin de *Lizardia*.

Arrêtons-nous, par contre, sur un détail nouveau: la nudité des pieds de Joane. Nous avons noté antérieurement que le héros avait, à un moment donné, utilisé des chaussures et nous avons, entre autres remarques, précisé que nombre de héros et de dieux avaient été blessés ou tués pour avoir été atteints aux pieds. La nudité des pieds pourrait, cette fois, indiquer que Joane a traversé une épreuve particulièrement difficile, ce qui a eu pour conséquence d'accroître son pouvoir.<sup>35</sup> Le contact avec le sol pourrait aussi, ainsi que le précise J. de La Rocheterie, rappeler: "la dure réalité des lois objectives de la vie par opposition aux illusions subjectives" (1984: 168).

Peu après, les persécuteurs, en une longue procession scandée par prières et chants, se préparent à accomplir leur dessein et à brûler Joane qui gît dans la fougeraie:

Handik joan ziren iratzera,  
nire gorputza hartzera.

(35) Cf. *Zarathoustra* de Nietzsche: "Je ne suis vulnérable qu'au talon" (155).



Kantu ederrak ezpainenetik,  
otoitz luzeak zerura,  
poliki zoan  
bide gaiztoan gizaldea ni hiltzera.

(De là-bas, ils se dirigèrent vers la fougeraie, /afin de prendre mon corps. /De beaux chants sortaient de leurs lèvres, de belles prières montaient vers le ciel, /la foule /lentement s'en allait /sur le mauvais chemin /afin de me tuer).

Mais, ainsi que nous l'annoncions, le châtement ne pourra s'accomplir car, dit Joane: *Nire gorputza etzegoen paratu nuen lekuan* (Mon corps n'était pas là où je l'avais laissé).

Les derniers vers de *Iratze ederra* nous montrent un Joane joyeux, ayant réalisé l'unité entre son corps et son âme. A nouveau, il chante, ce qui dénote la joie mais le chant renvoie par son étymologie même<sup>36</sup> à la magie et aux "enchantelements".

Enfin notons que les derniers mots de Joane:

Nire gauzetan  
azioetan,  
eztago zuzenbiderik.

(Dans mes affaires /mes actions /il n'y a pas de justice).

sont très différents des mots du début où le héros portait le poids de la faute commise. Joane continue sa route et poursuit sa descente, les voies d'accès s'élargissent au fur et à mesure que l'on approche de la vallée; il prend une chaussée lisse qui est à l'opposé du sentier étroit et difficile qu'il a pris jusqu'ici, chaussée qui le mènera vers l'unique, bien que provisoire, oasis de sa vie: *Lore-mendia* (Le mont fleuri).

### 1.5. "*Lore-mendia*" (B8)

Le cycle des épreuves liées à la descente semble s'être achevé dans *Iratze-ederra*. Avec *Lore-mendia*, s'annonce une nouvelle étape, un nouveau cycle, qui se clôt sur lui-même. Le titre, en effet, au delà de l'hommage rendu indirectement au poète Loramendi, parle expressément d'une montagne à la différence des titres précédents qui évoquaient uniquement le monde végétal. Cette montagne, fleurie de surcroît, est, comme l'était l'arbre mythique de *Hariztia*, un véritable centre du monde. Il s'agit, en réalité, ainsi que nous aurons l'occasion de le vérifier ultérieurement, du deuxième "axis mundi" de *Maldan behera*. La caractéristique majeure du symbolisme du centre étant précisément, comme le note Durand, d'être répétitif:

L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des centres et sur l'ubiquité absolue du sacré (...) (1979: 284).

L'apparition du symbole de la montagne comme centre du monde, symbole extrêmement répandu selon Eliade (1979: 53), n'est pas nouveau dans *Maldan behera* puisque nous l'avons déjà rencontré dans *Untergang*, souvenons-nous, en effet, que

(36) Rappelons l'étymologie latine de *kantu* (chant); *kantu* provient, en effet, de *carmen* qui signifiait à l'origine "chant sacré, oracle, formule magique" (cf. *Dictionnaire étymologique. Larousse*).

Joane se trouvait alors, au sommet d'une montagne cosmique, c'est à dire sur le nombril de la terre, au point où a commencé la création (ibid. 54).

Mais c'est dans *Lore-mendia* que ce symbole, lié, nous le verrons, à celui du jardin et à l'archétype de la mère, apparaît dans toute sa dimension. Malgré les apparences, ce poème dont l'importance est fondamentale, fait cependant partie de la descente initiatique car le jardin qui est enclos dans la montagne sacrée n'est pas, ne peut être, le but ultime du voyage du héros. Joane n'est pas, à l'image de Dante, aux portes du Paradis, but et fin du voyage; il ne s'agit ici que d'une pause, le héros, en effet, devra, suprême épreuve, abandonner le jardin, pire encore, puisque le jardin lui-même est une métaphore servant à désigner la femme aimée, il partira avec elle en sachant qu'elle risque d'être châtiée pour l'avoir suivi.

*Lore-mendia* devient ainsi plus qu'une pause, il s'agit, en fait, de la dernière halte, (si l'on excepte le château de *Herri bitartea*), du Paradis, perdu à peine a-t-il été trouvé, car, une fois sorti de l'espace sacré, le héros, empruntant la voie qui le mènera directement à la vallée et au supplice, s'engagera à nouveau dans une lutte sans merci contre l'adversité. Si les premiers vers de *Lore-mendia*:

Orain hemen nago, lore-mendi honetan.

Nire gurariak eginik, gailurretan

armenda loratuen parea naiz orain.

(Maintenant je suis ici, en ce mont fleuri. /Ayant réalisé mes désirs sur les sommets /je suis semblable à un amandier en fleurs maintenant).

résonnent en nous comme un écho, c'est qu'ils nous rappellent le début de *Hariztia*:

Orain hemen nago, eremu latz honetan.

Nire gurariak galdurik, lur hauetan

arbola adar-gabeen parea naiz orain.

(Maintenant je suis ici, dans ce désert aride. / Ayant perdu mes désirs en ces lieux /je suis semblable à un arbre sans branches maintenant).

La relation entre les deux fragments est évidente. Cependant, l'état du héros est très dissemblable dans l'un et l'autre poème. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que tout oppose les deux fragments cités. La métaphore de l'amandier en fleurs est à l'opposé de celle du désert aride. La dimension antithétique de ces images a pour fonction de souligner les progrès accomplis par le héros durant le voyage.

L'amandier est, après le chêne et le frêne, le troisième arbre que Joane croise sur sa route. Après la rencontre cruciale avec le chêne, père archétypal mais aussi arbre solitaire et unique, ce qui lui confère une évidente dimension philosophique (Jung 1982: 402), l'apparition d'un amandier est hautement significative. L'amandier, en effet, plus que tout autre végétal, de par la précocité de sa floraison, évoque le renouvellement cyclique et plus particulièrement les rites de mutilation et ce, depuis l'antiquité; il n'est que de rappeler la légende d'Agdītis, et celle du dieu Attis qui lui est liée, une amande d'Agdītis ayant été croquée par Nana qui en fut fécondée et donna ainsi naissance au dieu de la végétation Attis... (Lacarrière 1984:

262). Cet arbre, à la floraison d'autant plus fragile qu'elle est particulièrement printanière, symbolise ainsi tout autant la fragilité de l'existence que le "drame agro-lunaire" (Durand 1979: 343-344) associé aux rites de mutilation. L'amandier annonce de cette façon, de manière souterraine, la passion et la crucifixion que devra endurer Joane dans *Herri bitartea*. Nous avons déjà noté dans *Hariztia* la mutilation rituelle que subissait le héros significativement mordu par le serpent chthonien, nous remarquons cette fois qu'un rituel similaire apparaîtra, de façon beaucoup plus évidente, dans le chant B10. Anticipons légèrement sur les événements pour indiquer seulement que le parallélisme entre l'épreuve endurée par Joane et la Passion endurée par le Christ sera la conséquence naturelle de toute une constellation d'images dont l'arbre est le centre.

La crucifixion du Christ qui sera évoquée dans *Herri bitartea*, renverra à son tour, très clairement, aux rites de mutilation; de tels rites sont, non seulement, fréquents mais trahissent aussi l'existence de ce que Durand nomme un complexe agro-lunaire de mutilation:

De nombreuses traditions reflètent cette image de la mort initiatique par déchirement: c'est Osiris déchiré par Set en quatorze morceaux qui correspondraient aux quatorze jours de la lune décroissante, avec valorisation agraire du morceau phallique perdu. C'est Bacchus, Orphée, Romulus, Mani, le Christ, les deux larrons aux membres brisés, Marsyas, Attis ou Jésus ben Pendira, tous héros mutilés au cours d'une passion. On peut dire qu'il y a un véritable complexe agro-lunaire de la mutilation: les êtres mythiques lunaires n'ont souvent qu'un seul pied ou une seule main, et de nos jours encore c'est en lune décroissante que nos paysans taillent les arbres (1979: 352-353).

Pour en finir avec le symbolisme de l'amandier, notons, à titre anecdotique, que son fruit, l'amande, désigne aussi le Christ parce que sa nature divine est cachée par sa nature humaine, ou par le corps de la Vierge-mère (cf. "Amandier" in Chevalier & Gheerbrandt 1974); le nom hébreu de l'amande, *Luz*, renvoie à la ville mystérieuse du même nom, dans laquelle, selon une tradition juive, on pénètre par la base d'un amandier (ibid.). Dans *Lore-mendia*, cependant, seule l'image de l'amandier en fleurs sera parlante, le fruit de l'arbre ne sera à aucun moment mentionné.

Les progrès accomplis par le héros sont à nouveau évoqués dans la deuxième strophe par les vers suivants:

Eztaukat lehengo dudetako mataza,  
askaturik baitago korapilotxo hau.

(Je n'ai plus en moi l'écheveau des doutes anciens, /car ce petit noeud a été défait).

Dans l'expression métaphorique utilisée pour manifester la fin de certains conflits, nous retrouvons à nouveau le symbolisme des liens et plus particulièrement ici le symbolisme des noeuds. Les noeuds ont toujours joué un grand rôle dans les rituels magico-religieux (Eliade 1975: 147), parce que "dans le Cosmos, aussi bien que dans la vie humaine, tout est lié à tout par une texture invisible" (id, 150).

Par ailleurs, Eliade note que le fait de défaire les noeuds marque universellement la volonté de se libérer des chaînes qui lient une existence:

on cherche, dit-il, à déchirer les voiles de l'irréalité, à défaire les noeuds de l'existence etc. Cela donne l'impression que la situation de l'homme dans le monde, quelle que soit la perspective dans laquelle on l'examine, s'exprime toujours par des mots-clés qui contiennent l'idée de liage, d'enchaînement, d'attachement, etc. (1975: 153).

Il poursuit par ces mots:

partout le but dernier de l'homme est de se libérer des liens, à l'initiative mystique du labyrinthe (...) répond l'initiation philosophique, métaphysique, dont l'intention est de déchirer le voile de l'ignorance, et de libérer l'âme des chaînes de l'existence. (id, 154).

Tel est bien le cas de Joane lors de cette nouvelle étape du voyage, mais il faut rappeler qu'une telle libération s'est faite progressivement, au fur et à mesure que les épreuves étaient traversées. Beauté et harmonie se dégagent du paysage, libéré lui-aussi des teintes sombres qui ont marqué les étapes antérieures. Les fleurs, décrites avec euphorie, annoncent douceur et féminité:

Arrosa politak, krabelina liliak,  
orkideak eta gardenia-begoniak,  
baratz honetan daude mila lore eder.

(Les belles roses, les oeillets /les orchidées et les gardénias-bégonias, /en ce jardin il y a mille fleurs de toute beauté).

Insensiblement, nous sommes passés de la montagne au jardin car, toute la montagne est en fait, jardin. A l'enchantement du regard, succède, d'une manière plus profonde et grisante, la féerie des senteurs florales. Le héros, pour la première fois, oublie la tristesse, la mort et l'aridité de sa quête pour se laisser porter, enfin, par les sens, par la vie:

Intzentsu berrion arima zait usandu:  
uhin urrintsuok usteltasuna<sup>37</sup> jan du:  
ederki dit biziak ematen begira.

(Dans l'encens nouveau mon âme s'est parfumée; /la vague aromatique a anéanti la pourriture: /La vie me contemple de bien belle façon).

La griserie apaisée, Joane se remémore ensuite les dernières heures qu'il vient de vivre, nous passons ainsi brusquement du présent (*nago, dator...*) ou du passé-composé (*hartu dut*), au prétérit (*nuen kantatu, bota nion, nintzen etorri...*). Le merveilleux jardin est, naturellement, habité:

Baratz honetara atzo nintzen etorri.  
Kolore guztiak, beilegi, more, gorri  
lilietan zaizkigu agertzen hemendik.  
Eta baratzainak izena dauka Miren:

(Je vins hier en ce jardin /toutes les couleurs, le violet, le mauve, le rouge, /apparaissent de toute part dans les fleurs. /Et la gardienne du jardin a pour nom Miren).

L'irruption d'un langage lyrique tout à fait inhabituel, les diverses images indi-

(37) Il faut noter qu'Arestiti utilise ici le suffixe *-tasun* qui sous-entend plutôt une valorisation, ce qui est étonnant pour un adjectif tel que *ustel* (pourri) qui est suivi normalement du suffixe *-keri* (*ustelkeri*, "pourriture"), suffixe ayant une claire connotation péjorative.

quant que le héros s'est libéré, qu'il est en harmonie avec la nature, non pas hostile, mais exubérante, fertile, trahissent déjà une présence féminine.

Nous avons souligné au cours de la première partie, l'importance que revêt le nom même de Miren, nous allons y revenir, à présent, à travers l'analyse du symbole universellement connu du jardin. Le jardin est un lieu de fraîcheur, un lieu où l'on vient puiser une énergie nouvelle, le refuge où l'on se repose des conflits de la vie (De la Rocheterie 1984: 150). Mais dans *Lore-mendia*, le trésor que cache le jardin est une femme, *La femme*; nous avons déjà suggéré qu'elle pourrait fort bien être une manifestation de l'anima.<sup>38</sup>

Ce jardin, comme le merveilleux jardin planté en Eden, à l'orient (Genèse II 8) est rond (Champeaux & Sterks 1981: 70), contrairement au carré terminal de la Jérusalem céleste (ibid. 206). Et il est vrai que l'imagination n'envisage pas *Lore-mendia* autrement que sous une forme circulaire, sorte de ventre maternel protecteur, de cavité profonde (Bachelard 1980: 206), dans laquelle le couple pourra s'aimer. Mais, parallèlement à la profondeur, l'image géométrique du cercle est elle-même agissante en tant que *mandala*,<sup>39</sup> puisqu'aucun des ennemis qui poursuivent Joane ne pourra l'atteindre tant qu'il restera à l'intérieur du périmètre du jardin, par contre, dès l'instant où il sortira de ce périmètre, n'étant plus protégé, il sera à la merci de ses adversaires. Ajoutons que:

c'est en Perse que le jardin prit, non seulement, une signification cosmique, mais aussi métaphysique et mystique. L'amour des jardins est le thème central de la vision du monde iranienne. Les recueils de poésie les plus célèbres s'intitulent la *Roseraie* (*Gulistan*), le *Verger* (*Bustan*) (...); la bien aimée est comparée au cyprès, au jasmin, à la rose (...). C'est un thème apparenté à celui de l'oasis et de l'île: fraîcheur, ombrage, refuge (Chevalier & Gheerbrandt 1974).<sup>40</sup>

(38) Anima ou "Principe Féminin": Jung a appelé "images de l'âme" les représentations du sexe opposé qui apparaissent dans les rêves au cours du "processus d'individuation". Il a pu démontrer que si l'homme se ressentait comme masculin sur le plan conscient, son inconscient possédait un indice féminin, tandis que si la femme se ressentait comme féminine sur le plan conscient, son inconscient possédait un indice masculin. Il a appelé anima la sphère inconsciente de l'homme et animus la sphère inconsciente de la femme. (...) Bien entendu, les rêves pullulent d'images de rapports sexuels entre l'homme et la femme, mais la sexualité sera, le plus souvent, à prendre sur le plan symbolique de l'union des polarités (elle signifie "union intime avec...") et nullement à prendre obligatoirement sur le plan physique, tout dépend du contexte onirique. Ici encore, Jung se sépare de Freud. Que l'on songe au "Cantique des Cantiques", au *Kama-Sutra*, à la "Bien-Aimée" de saint Jean de La Croix, à l'"Epoux" de sainte Thérèse d'Avila, aux "Shakti", les fidèles compagnes des dieux hindous, ou au Yin et au Yang des Chinois. Comment pourrait-on, ici, se limiter au seul aspect physique de la sexualité?" (De la Rocheterie 1984: 20). C. G. Jung explique ainsi la naissance de l'anima: "L'image de l'anima, qui conférait à la mère, aux yeux du fils, un éclat surhumain, se trouve peu à peu effacée par la banalité quotidienne et tombe ainsi dans l'inconscient, sans pour cela aucunement perdre sa charge émotionnelle. Dès lors, elle est, en quelque sorte, prête à jaillir et se projette à la première occasion, dès qu'un être féminin produit une impression qui fait brèche dans la vie de tous les jours".

(39) Le mandala désigne généralement un cercle. M. Eliade ajoute les précisions suivantes: "(les) traductions tibétaines le rendent tantôt par "centre" tantôt par "ce qui entoure". En fait un mandala représente toute une série de cercles, concentriques ou non, inscrits dans un carré; dans ce diagramme (...) viennent prendre place les différentes divinités du panthéon tantrique. (...) le mandala représente une imago mundi et, en même temps, un panthéon symbolique. L'initiation consiste entre autres pour le néophyte à pénétrer dans les différentes zones et à accéder aux différents niveaux du mandala (...) l'insertion du néophyte dans un mandala peut-être homologuée à l'initiation par pénétration dans un labyrinthe" (*Images et symboles*, p. 66).

Selon Eliade le mandala a trois fonctions principales: 1/ "l'insertion dans un mandala dessiné sur le sol équivaut à un rituel d'initiation". 2/ "le mandala" défend le néophyte de toute forme extérieure nocive. 3/ le mandala aide à se concentrer, à trouver son propre centre.

(40) Voici, à titre d'exemple, quelques vers tirés de l'auteur de *Golestan* (ou *Gulistan*) ("La roseraie") et du *Boustan* (ou *Bustan*) ("Le verger"): Saadi né à Chiraz au tout début du XIII<sup>e</sup> siècle: "Dans ce parterre où se fixa le riant

La femme de *Lore-mendia*, comme la Vierge que l'iconographie chrétienne du Moyen-Age représente parfois située dans un jardin bien clos, sera forcément pure, c'est à dire chaste: *dontzella da garbia, enganu gaberik* (La jeune fille est pure, sans malice). Comme souvent la Vierge, *Rosa mystica*, Miren a auprès d'elle, un rosier:

Amaitu zenean galtzada luzte hori,  
zentzu gabe nintzen lur gainean erori,  
arrosadi bateko aihenaren kontra.  
Neskatila honen besartean esnatu  
nintzen, zidalako baltzeo bat kantatu,  
egungo oilaritean,<sup>41</sup> txorien gisara.

(Lorsque cette longue chaussée prit fin, /je tombai sans connaissance sur le sol, /contre la tige d'un rosier. /Je me réveillai dans les bras de cette jeune-fille /parce qu'elle me chanta un air, /au chant du coq, comme les oiseaux).

A nouveau, c'est par une perte de conscience un enroulement sur lui-même (Bachelard 1980: 5), que le héros peut accéder à un niveau différent. L'apparition de Miren a un caractère magique, il s'agit presque d'un rêve où l'on pourrait imaginer que le rosier se transforme en femme. La rose évoque, bien entendu, la Vierge, mais aussi la *Rosa candida*, la Béatrice de Dante, image de l'amour et du don de l'amour.

Dans le *Mercredi des Cendres* de T. S. Eliot, nous retrouvons la rose, la *Rosa unica*, la Dame des silences en son jardin:

La Dame des silences	Où tout amour prend fin
Tranquille et désolée	Terminés le tourment
Déchirée et entière	D'amour insatisfait
Rose de la mémoire	Et celui, plus cruel
Et Rose de l'oubli	De l'amour satisfait
Epuisée, vivifiante	Fin du voyage sans fin
Tourmentée, reposante	Vers le sans terme
La Rose unique	Conclusion de tout
Dès lors et le Jardin	L'inconclusible.

(“Mercredi des cendres II” Trad. P. Leyris)

rosier, s'éleva le cyprès à la taille droite, pour demander compensation. / Pourquoi s'ouvrit avec éclat la rose à cent feuilles? pourquoi / le sapin développa-t-il forme et stature? je ne sais. / Gracieusement l'objet aimé, auprès de Saadi, cette nuit, / s'assit; la peine s'assoupit; mais quand il fut prêt à partir, / Saadi en fut bouleversé” (“La rose souriante” in *Anthologie de la poésie persane*, p. 233) / Comment ne pas mentionner le “plus grand poète lyrique persan”: Hafiz né à Chiraz dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, dont nous citons un fragment de son poème Paroles d'amour: / “A l'aube, l'oiseau de la prairie a dit à la fleur fraîchement ouverte: / “Ne sois donc pas si orgueilleuse, car en ce jardin beaucoup de tes pareilles avant toi ont éclos. ” / La fleur répondit en riant: La vérité ne m'offense pas, pourtant / Aucun amant jamais à son aimée n'a parlé durement. / Et si tu veux posséder cette coupe incrustée de gemmes et pleine de vin et de rubis, / Que de perles ne te faudra-t-il percer de la pointe de tes cils!” / Jamais le parfum de l'amour ne sera respiré / Par qui n'a point de sa joue balayé la poussière de la taverne. / Dans la roseraie d'Iram, la nuit dernière, l'air était suave / Et la chevelure des jacinthes s'abandonnait à la brise de l'aube; / J'ai dit: “O trône de Djamchid, où donc est la coupe qui te révèle l'univers?” / La réponse fut: “Hélas! ma Fortune, autrefois vigilante, s'est assoupie. ” / Les mots d'amour ne sont de ceux que l'on peut prononcer. / (...)” (in op. cit. p 258).

(41) Dans le terme *oilari(etan)* à l'insessif pluriel, nous trouvons la racine *oilar* (coq); c'est pourquoi nous avons préféré traduire *oilarietan* qui signifie “à l'aube”, au “point du jour”, par “au chant du coq”, de façon à conserver la fonction “diairétique” (selon le néologisme de Durand) de l'image du coq. Cf. à ce sujet ce que rapporte Barandiaran: “(...) la Tierra es considerada como algo inmensamente extenso en todas las direcciones. El viajero que anduvo por los mundos (*Munduz mundu*) con su gallo, cuyo canto anunciaba la aurora, no llegó más allá del país en que los hombres, batiendo con sus palos las peñas, logran que saliera el Sol todas las mañanas” (*Eusko Folklore* 1, pp, 1-2).

La rose, *allegoriae Mariae*, fleur mystique de l'*hortus conclusus*, est aussi rose des poètes, des *fedeli d'amore*, rose alchimique, rose-*mandala* (Jung 1982: 383-384).

Joane, évanoui comme Ulysse sur un rivage inconnu, est recueilli par une jeune-fille aussi douce et belle que Nausicaa. Mais Joane tombe amoureux de cette femme qu'il aperçoit alors que le jour pointe à l'Orient, (cf. note 41) que s'éloignent les ténèbres et monte la lumière. Miren, comme la Fiancée du *Cantique des Cantiques*, est un beaume pour l'amoureux qui voit éclore en elle toutes les beautés de la création. Un étrange sentiment d'inquiétude semble cependant surgir au moment où elle trace un signe qui semble être le signe de la croix:

Seinale bakan bat eginez sudurrean,  
oroitu zitzaidan hil zena gurutzean

(A cause du signe unique qu'elle traça sur mon nez, /je me souvins de celui qui mourut sur la croix).

Ce signe, qui rappelle le sacrifice que le Christ fit par amour pour les hommes annonce subrepticement la propre crucifixion et le don que Miren elle-même, s'apprête à faire en décidant d'aimer, contre vents et marées, Joane l'errant et le persécuté, en décidant de l'aimer jusqu'à braver la mort.

Nous pouvons alors entendre l'écho des paroles prononcées par la Bien Aimée du *Cantique des Cantiques* à l'homme qu'elle aime:

Pose-moi comme un sceau sur ton coeur, comme un sceau sur ton bras. Car l'amour est fort comme la Mort, la passion inflexible comme le Shéol. Ses traits sont des traits de feu, une flamme de Yahvé. Les grandes eaux ne pourront éteindre l'amour, ni les fleuves le submerger. Qui offrirait toutes les richesses de sa maison pour acheter l'amour, ne recueillerait que mépris (Cant. VIII 6.7).

Les premières paroles de Miren évoquent, par leur ton prophétique, celles prononcées par le chêne dans *Hariztia*:

Zekiat nor haizen eta nundik hatarren,  
zekiat zer haizen, honera zerk hakarren:  
Nire laguntasuna eskeintzen drauat nik.

(Je sais qui tu es et d'où tu viens, /je sais ce que tu es, et ce qui t'amène en ce lieu: /moi, je t'offre mon aide).

Ce dernier discours est cependant très différent, le chêne, en effet, vouvoyait Joane, alors que Miren, dès l'abord, le tutoie comme si elle l'avait toujours connu ce qui, en un sens, est vrai puisque tel est l'effet naturel de l'amour; par ailleurs, le discours de Miren, par son étrangeté, semble hors du temps, étrangeté qui est provoquée essentiellement par l'utilisation des formes archaïques en *drauat*, *extrauat*, *drauate* de l'auxiliaire du verbe *ukan* (avoir), à la deuxième personne, au masculin, du datif (Aresti 1972: 168). Aresti s'est inspiré ici, comme il le fera souvent par la suite, du traducteur protestant Leizarraga de Briscous.<sup>42</sup>

(42) Cet auteur a beaucoup compté pour l'écrivain Aresti. Il en donna lui-même plusieurs fois l'explication: "Joane de Leizarraga es un revolucionario. Sería el abanderado de la revolución humanista en nuestro país. Lástima que, como indicaremos más tarde y por las razones que citaremos no tuvo apenas seguidores. Como único sucesor

Miren n'est pas seulement une fleur candide, elle est aussi une magicienne, une sorcière (*neska sorgina*). Elle est en harmonie et en contact avec les forces mystérieuses qui gouvernent le cosmos, elle est l'une des manifestations de l'archétype de la mère:

autorité magique du féminin, la sagesse et l'élévation spirituelle au delà de l'intellect; ce qui est bon, protecteur, patient, ce qui soutient, ce qui favorise la croissance, la fécondité, l'alimentation; le lieu de la transformation magique, de la renaissance; l'instinct ou l'impulsion secourable; ce qu'il y a de secret, de caché, d'obscur; l'abîme, le monde des morts, ce qui dévore, ce qui séduit, ce qui empoisonne, ce qui provoque l'angoisse; l'inéluctable (1982: 97).

On peut voir en Miren, le symbole de la Grande Mère qui est un dérivé de l'archétype de la mère (1982: 89), la divinité "chthonienne" connue au Pays Basque sous le nom de *Mari* que Caro Baroja présente ainsi:

El carácter ctónico de Mari queda bien definido (...). Del mismo nombre de Mari parece que no se pueden sacar grandes consecuencias. *Mari* es la forma vasca común de *Maria*. Pero hay que tener en cuenta el nombre registrado en Oyarzun: *Puyako Maya*. Se usan mucho en vascuence –por lo menos en la zona fronteriza de Navarra y en el lado vasco-francés– la variante de *Mary* y *Mai* por *Mari*. (...) Las formas como *Maritxu* son diminutivos vizcainos y algunas como *Mirentxu* inventadas por gramáticos-políticos o políticos-gramáticos. Pero yo me pregunto si las otras que hemos registrado como populares, *Maia*, *Mayi*, etc., no descenderán de algún nombre antiguo precristiano. (...) En las leyendas que corren acerca de Mari se pueden señalar varios ciclos temáticos mezclados. Pero tienen preponderancia especial las que muestran como una divinidad ctónica de carácter arcaico, misteriosa, y en ocasiones maléfica (1973: 64-72).

Seule cette femme mystérieuse, différente de tous les êtres humains qui l'entourent, peut absoudre Joane et l'aider: *Eztrauat edireten gainean kulparik* (Je ne t'accuse

---

suyo, o casi único, citamos a otro gigante de la clasicidad vasca, el suletino Arnault Oihenarte. Leizarraga era un sacerdote vasco protestante, y no como los de ahora que se conforman con ser protestones. Leizarraga no era un literato propiamente dicho. Su casi única obra es la traducción al vasco del Nuevo Testamento, publicado el año 1571, es decir con medio siglo de posterioridad a Dextepare. Sin embargo es Leizarraga la más firme vocación literaria que haya escrito en vasco. La traducción la hizo por encargo de la reina de Navarra Juana de Albret (...). Esta traducción es el más brillante trabajo que de estilística se haya hecho en lengua vasca. La principal, casi diríamos la única preocupación, es aparte de la fidelidad al texto traducido (compárese luego con Axular), la del estilo, el producir un euskera literario que sea capaz de expresar todas las ideas y todos los matices de la revolución humanística de la que hubiera podido y quiso ser alborada. Es Leizarraga entre todos los escritores el que más veces ha sido señalado por el excesivo uso de palabras no vascas. Verdaderamente Leizarraga hace uso de todas las palabras de la lengua sin preocupaciones etimológicas. Sin embargo cabría señalar que es el más grande depositario de palabras arcaicamente puras que existe en nuestra literatura. Cuando tiene que elegir entre dos términos de uso en la lengua, uno puro pero arcaico, y otro alienígena pero en uso, es casi seguro que elegirá el primero. Lo que ocurre con Leizarraga es que emplea palabras que no son de la lengua, introduce él mismo miles y miles de barbarismos, de palabras de cultura, de términos religiosos, para los cuales no se cuida un solo momento en buscar el equivalente castizo. Supone de antemano que no hay. Pero a pesar de ello no erraremos al señalar a Leizarraga como el más grande de los puristas de la lengua. Gracias a este celo purista podremos llegar algún día a la reconstrucción del pre-euskera, es decir del estadio de la lengua anterior a la profunda romanización (o latinización) de todo su verbo. (...) (in *G. Arestiven Literatur Lanak* 10, pp. 77 et svte):



d'aucune faute). Les poursuivants, laboureurs attachés à la terre, en veulent en réalité à l'homme libre, à l'errant, au voyageur. Miren, à la façon de Béatrice, va servir de guide à Joane, elle est, comme le chêne sacré, celle qui sait, qui va le presser de reprendre sa route:

Hire aurrean duk zabaldu kaminoa;  
 eztuk ogia jan, eztuk edan arnoa,  
 bazekiat haizela egarri ta gose.  
 Mila legoako kamino hau, luzea  
 ibili behar duk orain, ene maitea  
 arinki, galdu gabe denpora batere.

(Le chemin est apparu devant toi; /tu n'as pas mangé le pain, ni bu le vin, /je sais que tu as soif et faim. /Maintenant, mon bien aimé, tu dois parcourir /ce long chemin de mille lieues /rapidement, sans perdre le moindre instant).

Le but du voyage n'est même pas atteint, l'amour même est une épreuve et un passage obligé pour avancer. Il faut noter que les divers chemins se présentent, comme par magie et au moment voulu, devant le héros qui ne les voit pas à l'avance.

Nous remarquons une nouvelle référence à l'eucharistie, à la communion, communion qui arrive dans la strophe suivante:

Lore-mendi maitea  
 milikatu nuen.  
 Ezpainak hango  
 arrosan jarri  
 nituen.  
 Ederki  
 Ikasi nuen  
 usain gozoak  
 dastatzen,  
 Lore-mendi maitea  
 milikatu nuen.

(Je léchai /le mont fleuri tant aimé. /Je posai /mes lèvres /sur la rose qui s'y trouvait. /J'appris /fort bien /à goûter /les parfums. /Je léchai /le mont fleuri tant aimé).

La rose évoque ici la beauté et la sensualité; la métaphore de la fleur indique que la femme peut être "cueillie". L'image de la fleur a traditionnellement été utilisée pour désigner la femme, elle apparaît souvent dans les chansons anciennes du Pays Basque, parallèlement aux images de l'étoile et de l'oiseau qui, éloignement oblige, ont un symbolisme légèrement différent.<sup>43</sup>

(43) Cf. J. Haritschelhar (1969: 281 et svtes.): "La chanson d'amour du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle a surtout exalté la femme aimée, objet d'amour. Elle apparaît ainsi symbolisée par l'étoile, la fleur, la colombe ou la palombe. Augustin Chaho a parfaitement dégagé les symboles de la littérature d'amour dans son livre intitulé *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan*. Dominique Peillen s'est penché à son tour sur cette symbolique dans son article: "Amodiozko baratzetan" (\*). Cependant, aucun des deux n'a mis en lumière la valeur exacte de ces symboles. L'étoile (...) est aussi inaccessible. Voilà pourquoi elle sert à qualifier la jeune fille lointaine, inaccessible, celle qui a provoqué l'amour mais qui reste insensible, indifférente, voire hostile. (...) La grande majorité des poèmes de

Après l'union avec la femme-jardin Joane ne poursuivra plus seul son errance, la femme l'accompagne, symboliquement lovée au creux de la main:

Baratz laztangarria  
harturik eskuan  
nire hegalak  
hedaturikan  
airean,  
beste gabe  
paratu nintzen  
herrietara  
bidean; baratz laztangarria  
harturik eskuan.

(Après avoir pris dans ma main /le délicieux jardin /après avoir déployé /mes ailes /dans l'air, /sans attendre /je me mis en route /vers les villages; /après avoir pris dans ma main /le délicieux jardin).

L'image de l'homme ailé, comme l'image du danseur dans Zarathoustra, est là pour indiquer la légèreté de l'homme non enchaîné, de l'homme libre. La descente se poursuit dans les prés et les champs au rythme des pensées de Joane, ce qui est inhabituel dans les chants pairs de la première partie; les sept strophes qui terminent *Lore-mendia* ont pourtant une certaine ressemblance avec la série des chants impairs qui comportent la mention *gogoeta eroak* dont nous retrouvons l'accent humoristique et populaire.

Les propos y apparaissent quelque peu décousus, un peu comme dans certaines chansons traditionnelles, et surtout sans lien direct avec le récit. En fait, parmi les sept sizains qui achèvent invariablement les chants de structure B, ici, seules la première strophe de la série qui annonce métaphoriquement les événements tragiques à venir (*Solo artean landareak /galdu zituen loreak*, Dans le pré la plante /perdit ses fleurs), avec une nouvelle allusion aux ennemis qui guettent (*etsai etoiak nireak*, mes ennemis traîtres) et la cinquième strophe, qui renvoie à l'image symbolique de la femme, à la fois vierge et magicienne, que nous avons évoquée antérieurement, comportent des allusions directes à l'histoire de Joane.

Du point de vue de la lecture initiatique, nous pouvons, par conséquent considérer que, dans *Lore-mendia*, le voyage de Joane se termine à la fin de la série de strophes de onze vers, dont les deux derniers sont les suivants: *Arriskuen aurrean*,

désespoir amoureux ont pour thème la femme-étoile ou, le soleil étant la plus belle des étoiles, la femme-soleil. Mais à côté de ce thème apparaît celui qui est aussi fort connu, celui de la femme-fleur. Bien que désignant l'objet aimé, le thème de la femme-fleur est cependant différent sur le plan du symbole. (...) Autant la femme aimée personnifiée par l'étoile reste lointaine et inaccessible, autant la femme-fleur a un éclat plus chaud par ses pétales qui brillent de mille nuances. Ce n'est plus la lumière froide qui tombe de l'étoile, c'est l'éclat parfois brutal, d'autres fois plus tempéré, mais empreint de sensualité, des innombrables fleurs des jardins ou des bois. (...) En effet, la femme-fleur est destinée à être cueillie. L'amour n'est plus aussi chaste et pur que celui qu'éveille la femme-étoile dans le cœur des jeunes gens. (...) Mais déjà on peut se rendre compte que la symbolique des poètes populaires basques suppose une hiérarchie: de l'étoile brillante et inaccessible, on va vers la fleur plus proche, plus "humaine", parce que vivante, plus capable d'éveiller le désir dans le cœur de l'homme, car elle est à sa portée. Le troisième symbole que l'on peut placer en parallèle avec la fleur est celui de la palombe ou de l'oiseau en général. (...).

(\*) Dans les jardins de l'amour.

*eznairz bildurtia* (Devant les périls /je ne suis pas craintif). La descente s'achève, la vallée est proche, Joane devra braver, cette fois, le supplice et la mort, mentionnés dans *Untergang*, annoncés par les successives descentes et remontées qui ont jalonné l'itinéraire du héros...

## Deuxieme Chapitre. La Vallée

### 2.1. "Herri-bitartea" (X)<sup>44</sup>

Joane et Miren se sont réfugiés dans un château situé dans la vallée, l'imagination y voit un "univers contre" (Durand 1979: 279), seule construction possible pouvant protéger l'amour dans un environnement belliqueux. Mais le sentiment qui unit les deux êtres est lui-même forteresse, îlot séparé du reste du monde. Curieusement, Joane rejette ici la sensualité et l'amour physique:

baina guk ezkenuen bekaturik egin.  
Gurea eztator haragitik;  
larruko orduetan ezta gauza politik.  
Bakarrik nai genuen egon elkarrekin.

(Mais nous ne commîmes pas de péché. /Notre amour ne provient pas de la chair; /il n'est rien de bien beau dans les questions du corps. /Nous voulions simplement rester ensemble).

Les vers ci-dessus semblent être en contradiction avec certains passages de *Lore-mendia* où l'union physique avec la femme aimée est, ainsi que nous l'avons observé auparavant, métaphoriquement évoquée.

Grâce à une lecture plus junguienne, le fragment cité peut cependant garder tout son sens si l'on considère que Miren est *l'anima* de Joane /Aresti, *anima* avec laquelle le héros s'est uni dans *Lore-mendia*. L'union physico-spirituelle s'étant ainsi réalisée, seul est ici évoqué le désir de rester ensemble, c'est à dire unis. Miren et Joane, tous les deux ensemble, représentent la totalité, l'équilibre parfait qui, pour durer, doit s'entourer de fortifications (le château).

Mais cette union est devenue fragile dès l'instant où l'homme et la femme se sont chassés eux-mêmes du Paradis (*Lore-mendia*). Ainsi, ce qui était naturel et spontané dans le jardin édenique, ne l'est plus dans cet univers où existe la notion de péché avec, en particulier, l'allusion au sixième commandement.

Dans *Herri-bitartea*, la vie est réglementée par des lois, et l'amour, à partir du moment où s'introduit la notion de péché, ne peut être que vulnérable.

Dès la seconde strophe, d'ailleurs, les représentants de l'ordre bourgeois et de la société bien-pensante (maire, avocat, artisans, clergé) pénètrent dans le château, ce qui prouve bien, pour reprendre une idée chère au sociologue Alberoni, la capacité révolutionnaire du sentiment amoureux et le danger qu'il représente pour toute

(44) Ainsi que nous l'avons signalé auparavant, les deux dernières strophes de "Herri-bitartea" ne figurent pas dans la version publiée par Atienza.

société organisée.<sup>45</sup> Les premiers mots de Joane révèlent l'opposition idéologique fondamentale qui le confronte aux membres de la société:

Jaunak! Abere-tratuetan  
 bazatorzkidate, esanen dut benetan:  
 Eznaiz merkataria, eztut erosten nik.

(Messieurs! Si vous venez ici pour des histoires de maquignonner /je vous le dis en vérité: /Je ne suis pas un marchand, moi je n'achète pas).

Notons le subtil renversement qui est en train de s'opérer et le parallélisme qui s'établit entre Joane et le Christ. Le début de cette scène rappelle, en effet, l'incident qui avait opposé Jésus aux marchands du temple:

Puis Jésus entra dans le Temple et chassa tous les vendeurs et acheteurs qui s'y trouvaient: il culbuta les tables des changeurs, ainsi que les sièges des marchands de colombes (Matthieu XXI-12).

Le parallèle ne va que s'accroître dans la scène suivants:

Agure-biltzarrak mandatari, honera  
 bidaldu grauzkizu,<sup>46</sup> zerorri galdetzera  
 Jainkoaren semea egiaz bazara.

(Le conseil des anciens /nous a envoyés ici en délégation afin de vous demander /si vous êtes vraiment le fils de Dieu).

L'intervention du conseil des sages, rappelle, par bien des côtés, à la fois la scène de Jésus devant le Grand-Prêtre qui lui dit: "Je t'adjure par le Dieu Vivant de nous dire si tu es le Christ, le Fils de Dieu" (Matthieu xxvi-63) et celle où on le présente au gouverneur Pilate qui réitéra la fameuse question: "Tu es le Roi des Juifs?" (Matthieu xxvii).

Mais Joane ne répond pas par un simple "tu le dis" (réponse de Jésus à Pilate, Matthieu-II). Joane, comme dans *Lizardia*, nie être une divinité (*eztut orain ere esan borrelakorik*, même à présent je n'ai pas affirmé une chose pareille).

Après le prêtre qui jette sur lui l'anathème: *Zeruetako ateak eztira ideki zuretzako*. (Les portes du ciel /ne se sont pas ouvertes pour vous). L'homme de loi l'avertit de sa

(45) Cf. A. Alberoni *Le choc amoureux*: "Face à un état naissant, même le plus insignifiant, l'institution est ébranlée dans ces certitudes. En reproduisant l'événement qui a donné naissance à l'institution elle-même, en mettant à nu les forces qui l'alimentent, l'état naissant crée une situation pleine de risques mortels. Tous les mécanismes sociaux, toute la sagesse des traditions n'ont alors qu'un seul but: chercher à étouffer l'état naissant, à le rendre impossible. Si cette destruction ne réussit pas, alors seulement la société essaiera d'enfermer l'état naissant dans des formes connues et reconnues. Les fiançailles, le divorce, le modèle de l'amant, le vengeance, le mariage, sont tous les aboutissants institutionnels d'un type particulier d'état naissant: celui de tomber amoureux. (...) L'amour naissant le plus intense est celui qui met en jeu le maximum d'existence, de richesse, de responsabilité, de vie. L'amour est une révolution: plus l'ordre des choses est complexe, articulé et riche, plus terrible en est le bouleversement, plus difficile, dangereux et risqué le processus. (...) En cela l'état amoureux est exactement analogue aux grands mouvements collectifs. Il existe des mouvements collectifs qui ébranlent les fondements d'un système social, qui le secouent par des guerres terribles sans que n'émerge un nouveau pouvoir plus stable. Il existe; au contraire, des mouvements collectifs qui très vite s'achèvent par la prise du pouvoir.

(46) Aresti, dans l'article "Flexiones verbales empleadas por Leizarraga de Briscous", relève la forme *grauzkizu* sous la rubrique "Dativas de pasivo-activas" du présent de l'auxiliaire transitif *ukan* (avoir).

toute puissance: *Eztago jainkorik legearen aurtean* (Il n'y a pas de dieu devant la loi) et récite l'acte d'accusation:

Preso omen daukazu gaztelu gaitz honetan,  
dorre meharrean, dontzella guztietan.  
hoberena, ederrena, neska garbiena.  
Haren ahaideek hauzia dakartsue  
judikatu gabe kondenatu zaitue;

(On dit que dans la tour étroite de cet imposant château /vous maintenez prisonnière /la meilleure, la plus belle, la plus pure des jeunes filles. /Ses parents vous font un procès /sans vous juger ils vous ont condamné).

avant d'ajouter perfidement: *behar duzu laguntza, aiskide batena* (vous avez besoin de l'aide d'un ami). A ce moment-là apparaissent six étranges créatures enfantines, les nièces de Miren qui accusent Joane de rapt et le condamnent à mort:

Egun hauetako baratzaren tristea!  
Eztaukagu jadanik norekin jokatu.  
Hau egin digunak merezi du hiltzea.

(Combien est triste le jardin ces jours derniers! /Nous n'avons plus personne pour jouer. /Celui qui nous a fait cela mérite de mourir).

Outre le nombre six qui pourrait rappeler le chiffre de l'Antéchrist marqué au nom de la Bête (Apocalypse XII,17), ces six personnages féminins semblent incarner les puissances hostiles et destructrices qui désirent la désintégration de l'amour, c'est à dire du grand élan vital, qui unit Joane à Miren, nous verrons aussi, par ailleurs, que ce nombre ne peut être dissocié, dans *Maldan behera*, du chiffre quinze.

Finalement, ce sont effectivement les forces obscures qui remportent la bataille et les deux amants seront condamnés à la mort par crucifixion, mais d'une manière bien particulière puisqu'ils seront suppliciés dos à dos sur la même croix:

Etzaitezen egon bakarrik tormentuan (ajoute l'accusateur),  
beste aldetik josiko dugu orduan,  
burnizko lokarriez, zure maitalea.

(Afin que vous ne subissiez pas le supplice en solitaire /nous allons attacher de l'autre côté, /votre amante, au moyen de liens d'acier).

Mais auparavant ils devront, comme le Christ, souffrir la Passion: *Bizkarrean gurutze bura biok eraman genuen* (Nous portâmes /cette croix là /tous les deux).

La croix évoque immédiatement la quaternité, symbole d'universalité spatiale et même d'universalité créée (Champeaux & Sterks 1981: 31). Mais qui dit quaternité dit, en fait, présence du chiffre cinq puisque "la symbolique chinoise nous a aidés à retrouver cette vérité paradoxale. Elle nous a appris à ne jamais considérer les quatre côtés du carré ou les quatre bras de la croix hors de leur relation nécessaire au centre de la croix" (ibid.).

Autour de ce cinquième point, point le plus important de la croix, nous retrouvons, à la fois, le carré (formé par les quatre bras de la croix) et le cercle, c'est à dire l'*hortus conclusus* qu'était en fait *Lore-mendia*. Nous sommes, comme le remarquent G. de Champeaux et S. Sterks, "au point commun du carré et du cercle qui est le grand

*carrefour de l'imaginaire*" (1981: 31ss), lieu favorable à toutes les ruptures de niveau, de tous les passages d'un monde à un autre, lieu où se rencontrent le ciel et la terre, le temps et l'espace, l'espace étant subordonné au temps (ibid, 29).

Le carré n'est pas perçu comme une simple figure géométrique, mais comme une extension dans quatre directions deux à deux opposées, extension qui n'est d'ailleurs rien d'autre que celle de (la) propre structure animale perceptive de l'observateur. L'étude que Léonard de Vinci réalisa sur les proportions du corps humain, renvoie elle aussi au cercle et au carré. L'homme y est envisagé de deux manières différentes: inclu dans un carré (le centre en est le sexe) et dans un cercle (le centre en est le nombril)<sup>47</sup> il ne semble pas, à première vue, être au carrefour de la totalité (à la fois centre du carré et du cercle). Cependant, à y regarder de plus près, l'homme qui a les bras en croix est lui-même croix et son sexe est bien au centre du carré et d'un cercle imaginaire qui, bien que n'étant pas tracé, existe virtuellement...

Dans *Maldan-behera*, à tous ces symboles de totalité vient s'en ajouter un autre: la mise en croix de l'homme et de la femme. C'est pourquoi, répondant à l'angoisse sans nom de Miren (*abul duk usoa!*, bien faible est la colombe!) que l'on peut mettre en parallèle avec l'angoisse du Christ au Mont des Oliviers, Joane répond:

Aingeru guztien bizitegi erdian,  
aitaren aurean, biharko eguerdian,  
izanen naiz betiko zure esposoa.

(Au centre de la demeure de l'ensemble des anges /devant le père, demain à midi, /je serai pour toujours votre époux).

Jésus meurt vers la neuvième heure, c'est à dire vers quinze heures, or Joane parle de midi (*eguerdi*)... Il faut, semble-t-il, voir dans cette indication temporelle, à nouveau, une heure charnière, mais diurne cette fois (midi s'oppose à minuit) et une évocation de la définitive métamorphose à venir. La croix à laquelle sont attachés les deux amants renvoie aussi, bien entendu, au symbole central de *Maldan behera*: l'Arbre; lien qui sera explicitement évoqué dans la strophe suivante:

Arbola artez zuzena  
gurutze pisua.  
Beti betiko  
izanen zara  
gurtua.

(Arbre vertical de nature /lourde croix. / /vous serez /éternellement /adoré).

L'arbre se substitue à la croix faite du bois de l'Arbre du bien et du mal (Eliade 1979: 213). Les vers cités renvoient, à l'évidence, bien au delà des références chrétiennes, tout simplement parce que, comme le rappelle Eliade:

le christianisme a hérité d'une très ancienne et très complexe tradition religieuse dont

(47) Le nombril est, dans ce cas, l'*omphalos*: "L'*omphalos* est universellement le symbole du centre du monde. Un très grand nombre de traditions font partir l'origine du monde d'un nombril d'où la manifestation rayonne dans les quatre directions. (...)". Le nombril est aussi "centre spirituel d'un monde" et "centre du microcosme humain (...)" (Chevalier & Gheerbrant 1974).

les structures ont survécu à l'intérieur de l'Eglise, même si les valeurs spirituelles et l'orientation théologique ont changé (id, 45-46).

L'arbre qui apparaît à présent dans *Maldan behera* est un arbre de mort dont la dynamique ascensionnelle est cependant soulignée, un arbre qui ne pourra se transformer en arbre de vie à la prodigieuse croissance vers le ciel (Champeaux & Sterks 1981: 298), que par la mort de Joane:

Zutirik dago gurutzea;  
hurbildu zaigu hiltzea.

(La croix est dressée; /la mort est proche de nous).

La croix sur laquelle sont crucifiés l'homme et la femme est, en réalité, un grand signe cosmique, signe d'une constante victoire sur la mort... (ibid.). Les tortionnaires, comme les soldats du gouverneur Pilate, se partagent les vêtements des deux condamnés; puis, après un ultime appel lancé à Miren qui se meurt, Joane expire:

Hatsa zitzaidan aienatu  
hodeiak ziren urratu.  
(...) Nire gainean  
nire atzean guztia zen akabatu.

(Mon souffle devint imperceptible, /les nuages se déchirèrent /(...) /Au-dessus de moi /derrière moi /tout s'acheva).

La mort par crucifixion ensanglante l'arbre, nous retournons ainsi à l'arbre sacré de *Haritzia*, vitalisé par le sang de Joane. Par ailleurs, selon Jung, l'acte de sacrifice a en même temps le sens d'une fécondation de la mère (1987: 703). Ainsi, le Christ qui est suspendu à l'arbre de vie et au bois du martyr, rachète en retournant dans le sein de sa mère:

ce que le proanthropos (le premier homme), Adam, avait commis durant sa vie, et par son acte, il renouvelle sur le plan spirituel la vie corrompue par le péché originel (ibid. 704).<sup>48</sup>

Le dernier regard que Joane jette sur sa vie passée *Inor munduko hondarretan ezta bainbeste erratu* (Personne dans les terres sablonneuses de ce monde n'a autant erré que moi) semble indiquer un désir de rachat, mais, en fait, il ne s'agit absolument pas d'un revirement de ce genre. Au contraire. En effet, à toutes les étapes qui ont marqué la descente, Joane a dû, pour franchir un niveau supérieur, commettre plusieurs meurtres rituels (ceux de l'aigle, du serpent, du corbeau, de la limace, des

(48) Cf. aussi, pp. 411-412, les précisions suivantes: "Rien de plus logique (...) si au moyen âge la poésie donne à l'arbre le titre honorifique de "femme". De même, il ne faut pas s'étonner que la légende chrétienne ait fait de l'arbre de mort qu'est la croix, le bois de vie, l'arbre de vie, de sorte que l'on a assez souvent représenté le Christ crucifié à un arbre de vie verdoyant et portant des fruits. Cette réduction de la croix à l'arbre de vie, qui se trouve déjà comme symbole cultuel chez les Babyloniens, le spécialiste de l'histoire de la croix, Zöckler, la considère comme tout à fait vraisemblable. La signification préchrétienne du symbole (universellement répandu) n'y contredit pas, bien au contraire, car son sens est précisément vie. De même la présence de la croix dans le culte solaire (ici aux bras égaux, ou croix svatika comme représentation de la roue solaire), ainsi que dans le culte de la déesse de l'amour, n'est d'aucune façon en contradiction avec le sens (historique) ci-dessus. La légende chrétienne a abondamment utilisé ce symbolisme".

singes, du bétail...), or, pour la première fois, le sacrifice passe par sa propre mort, c'est dire que l'étape de *Herri-bitartea* sera, si l'on peut dire, cruciale.

Ce n'est pas un hasard si le mouvement formé par les chants B /C se termine précisément, par *Herri bitartea*, soit juste avant que le *Requiem* ne vienne, à son tour, clore le cycle initié par *Untergang*. Mais il serait erroné de penser que la boucle est bouclée car le grand mouvement dialectique entre la vie et la mort ne peut s'achever dans *Herri-bitartea*. Le héros, luttant toujours contre l'ombre, par davantage de force et de lumière, ne peut mourir ainsi, sans se métamorphoser comme son arbre-totem, c'est à dire sans remonter. Remontée que l'apparition de la croix annonce, dès à présent, car, ainsi que le note Durand (1979):

La croix chrétienne, en tant que bois dressé, qu'arbre artificiel, ne fait que drainer les acceptions symboliques propres à tout symbolisme végétal. En effet, la croix est souvent identifiée à un arbre, tant par l'iconographie que par la légende, elle devient par là échelle d'ascension.

## 2.2. "Requiem" (A11), "Deskantsuaren bitartez" (D12):

Nous avons souligné, lors de la Première partie, l'identité sémantique des titres des chants A11 et D12, le *Requiem* latin pouvant précisément se traduire par pause (= *deskantsu*). Nous ne reviendrons pas sur les observations que nous avons faites lors du chapitre précédent, seule nous intéresse, en effet ici, la *lecture initiatique* des chants A11 et D12.

### a) "Requiem"

Le grand thème des deux chants est, évidemment celui de la mort. Joane contemple son propre corps en décomposition (cf. Bies 1978: 253), comme si son âme s'en était séparée, ainsi que les mots *arima dago /gorputza kendu nabirik* (l'âme est /désireuse de quitter le corps) présents à la fin de *Herri bitartea*, semblaient l'annoncer. Effectivement, la dualité corps /âme apparaît dès la première strophe de *Requiem*:

Nire arima hegalariak  
gozatu baitu zerua,  
LURREAN DATZA EHORTZIRIKAN  
NIRE GORPUTZ USTELDUA.

(Parce que mon âme ailée /a joui du ciel, /mon corps putride /gît sous terre).

Il faut noter que le corps de Joane a été enseveli et non incinéré détail d'importance si l'on en croit Durand:

Le sépulcre, lieu de l'inhumation, est lié à la constellation chthonico-lunaire du *Régime Nocturne* de l'imagination, tandis que les rituels ouraniens et solaires recommandent l'incinération. (...) Le rite de l'inhumation pratiqué dans le bassin méditerranéen, est lié à la croyance en une survie larvée, doublement enclose dans l'immobilité du cadavre et la tranquillité du sépulcre (...) (1979: 271-272).

En fait, il s'agit toujours du processus de retour à la mère qui a débuté avec le crucifiement et qui se poursuit, ainsi que nous aurons l'occasion de le constater



ultérieurement, par l'inhumation et les *rêveries du repos* (Bachelard 1980) qui l'accompagnent. Contrairement à ce que laissait présager le passage de l'arbre de mort de la croix à l'arbre de vie cosmique, une sorte de stagnation et de vide (*huts hutsik nago*, "je suis absolument vide", dit Joane), fait suite au supplice enduré dans *Herri-bitartea*.

Dans *Requiem*, diptyque antithétique de *Untergang*, l'accent répétitif et incantatoire des vers:

LURPEAN DATZA EHORTZIRIKAN  
NIRE GORPUTZ USTELDUA.  
(Mon corps putride /gît sous terre)

souligne d'autant plus la différence de mouvement, le changement de rythme total qui s'est opéré entre le chant A1 et le chant A11. En réalité, à aucun moment, nous n'avons l'impression que Joane est morte, le corps en putréfaction donne plutôt l'impression d'être une sorte de chrysalide. Deux éléments viennent renforcer cette impression. Tout d'abord, l'apparition du chardon:

Nire hilobi gainean hasi  
dela kimatzen kardua,  
bere sustarrak dit kilikatu  
nire belaun zurrundua:

(Sur ma tombe /le chardon /a commencé à germer, /sa racine a chatouillé /mon genou engourdi).

Cette plante, par la forme rayonnante de sa tête, évoque le soleil, un soleil protecteur et lumineux qui éloigne les esprits malfaisants. Il s'agit, par conséquent, d'un symbole appartenant au *Régime Diurne* (cf. Durand 1981), placé ici au sein du tombeau qui lui, est lié, nous l'avons dit, au *Régime Nocturne*, ce qui pourrait annoncer un renversement de valeurs futur.

Par ailleurs le chardon, que l'on dénomme en basque *iduzki lore* ou *eguzki lore* (fleur du soleil) est associé, précisément, à la saint Jean d'Été ainsi que Caro Baroja, reprenant des observations faites auparavant par Barandiaran, le note:

El símbolo del sol es la flor del cardo silvestre (*Carlina acaulis* = *eguzki lore*). Como el sol, ella ahuyenta los espíritus de las tinieblas, protege contra las brujas y contra los rayos las casas en cuya puerta se halla; preserva de toda clase de enfermedades a los animales domésticos, si por San Juan (día del sol por excelencia) ha sido colocada en un poste del establo (Barandiaran). El mismo investigador (...) atribuye las costumbres y creencias solsticiales de los vascos a una influencia ejercida por los indogermánicos (Caro Baroja 1975: 41).

Joane, comme le soleil, s'en est retourné au sein de la terre, au sein de la mère, pour un jour resurgir. La présence du chardon n'ayant pas encore atteint son plein développement (l'heure de la métamorphose n'est pas encore venue), nous ramène, à nouveau, à la dynamique générale de *Maldan behera*. De plus, des croyances basques, très anciennes semble-t-il, rapportent, effectivement, que le soleil s'en retourne périodiquement dans le sein maternel, comme l'atteste le contenu sémantique de la cantilène suivante recueillie et traduite par Barandiaran:

Eguzki santu bedeinkatue  
 Zoaz zeure amagana  
 Etorri zaitetz bijer  
 Denpora ona bada.

(O sea: Santo sol bendito /vete<sup>49</sup> hacia tu madre /ven mañana /si hace buen tiempo;  
 Barandiaran apud Caro Baroja 1975: 40).<sup>50</sup>

J. Caro Baroja ajoute:

Esto es de un gran interés. De acuerdo con el viejo modo de pensar, el sol sale del seno de la tierra y al desaparecer vuelve a ella otra vez. La madre del sol será en consecuencia, la tierra. Ocurre en varias mitologías que el padre es el cielo, la madre la tierra. El sol depende de ellos. Es lícito suponer que tal sistema ha existido entre los vascos (Caro Baroja 1975: 40).

Le deuxième élément qui indique que Joane se prépare à la résurrection est la tunique qui habille son cadavre:

Orain eztago nire gorputza  
 inolare biluztua;  
 nire tunika baita oraintxe  
 maite ninduen mundua.

(Mon corps n'est maintenant /absolument pas dénudé; /car ma tunique est tout ce qui me reste /du monde qui m'aima).

Cette tunique, que nous imaginons réalisée à l'aide de matières végétales comme le lin ou, plus improbable, le coton, est comparable, en un certain sens, au linceul propre dont Joseph d'Arimatee entoura le corps nu du Christ avant l'ensevelissement (cf. Matthieu XXVII, 59). N'oublions cependant pas qu'une tunique est un vêtement, vêtement, très différent de ceux que Joane portait avant sa crucifixion (chemise, pantalons, etc.) et qui étaient plus représentatifs d'une époque donnée. La tunique, elle, nous renvoie à un passé très lointain, elle pourrait presque être hors du temps, plusieurs civilisations antiques la connaissaient, le Christ en portait une avant son arrestation.

Remarquons, par ailleurs, que de la nudité du corps en mouvement, vivant, de Joane dans *Untergang*, nous sommes passés au corps inerte mais vêtu de *Requiem*. Le vêtement peut vouloir signifier le passage du premier Adam à l'Adam nouveau car la tunique elle aussi, comme le chardon, annonce la résurrection future. Il s'agit, en effet, d'un vêtement ouranien.<sup>51</sup>

D'autre part, la tunique, en tant que tissu, est une *liaison rassurante* (Durand 1979: 371) évoquant le mouvement cyclique du végétal dont elle est constituée; continuité, opposition à tout ce qui est cassure. Elle est, par conséquent, non seule-

(49) Il faudrait respecter le vouvoiement du texte original dans la traduction.

(50) Voici ce que Barandiaran ajoute: "El sol y la luna son divinidades femeninas hijas de la Tierra, a cuyo seno van todos los días después de su recorrido por el cielo" (1972: 54). Autre détail intéressant relevé par le même auteur: "(de las) regiones subterráneas proceden ciertos fenómenos atmosféricos, principalmente las nubes tempestuosas y los vientos huracanados" (op. cit., p. 54).

(51) J. Chevalier et A. Gheerbrant: "Le corps est une tunique pour l'âme. Pour les Anciens; le ciel aussi est un peplos et il est le manteau des dieux ouraniens" (Porphyre).

ment liée, par tout un nouveau réseau de significations, au chardon, mais aussi et surtout au *complexe maternel* (Bachelard 1980). La tunique enveloppe douillettement un être "rendu à la profondeur de son mystère..." (ibid. 181).

Le vêtement qui recouvre Joane comme une seconde peau, marque ainsi, d'une façon symbolique, la liaison temporelle entre deux états, entre l'état de *chrysalide* et celui de corps *glorieux* qui lui succèdera. Nous pourrions alors dire qu'elle évoque davantage la "continuité du fil" que la "coupure du ciseau".<sup>52</sup>

b) *Deskantsuaren bitartez*

Dans le chant qui suit *Requiem*, seule la première des trois strophes de structure D, se réfère directement au fil du récit:

Etxean bezala gaude  
orain arrokartean.  
Adiskideak gara  
egintza bakoitzean  
Joane eta Miren,  
altzipresen artean  
usteldu garenean.  
Nola diren luze  
altzipresak gauean!  
Hilotz ustelek elkar  
maitatzen dutenean  
ezta diferentziarik  
hezurrutsen artean.

(Maintenant entre les rochers /nous sommes comme dans notre demeure. /Nous sommes amis /dans chacun de nos actes /nous, Joane et Miren, /qui avons pourri /entre les cyprès. /Comme ils sont élancés /les cyprès dans la nuit! /Lorsque les cadavres putrides /s'aiment /point de différence /entre leurs os creux).

Les deux premiers vers confirment bien que "le complexe du retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même et du sépulcre" (Durand 1979: 269). En effet, l'irruption du symbole de la maison, révèle qu'à la tombe sont associées les valeurs d'intimité, intimité maternelle d'une mort "qui aurait la douceur d'un sein", qui serait une communion dans une vie plus tranquille, dans une vie prénatale (Bachelard 1980: 57). Même les rochers deviennent *maternels*, protecteurs (ils semblent garder le tombeau), contrairement à ce que nous avons pu observer dans *Hariztia*.

De nombreuses cultures ont, depuis des millénaires, établi ce lien entre la terre-mère et la mort qui nous a été restitué ici, comme cela arrive parfois, par la magie de la poésie:

Même les peuplades qui utilisent, par ailleurs, l'incinération, nous dit Durand, pratiquent l'ensevelissement rituel des enfants. "Terra clauditur infans" écrit Juvénal, et les lois de Manou interdisent d'incinérer les enfants. De nombreuses sociétés assim-

(52) Cf. G. Durand 1979: 371: "Chez la Parque il y a conflit entre les intentions du fil et celles du ciseau. On peut valoriser soit la continuité du fil, soit la coupure du ciseau".

lent le royaume des morts à celui d'où viennent les enfants, tel le Chicomoztoc, lieu des sept grottes de l'ancien Mexique. La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi... Le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison écrit Eliade, marquant ainsi profondément au sein du symbolisme de l'intimité, l'isomorphisme du retour, de la mort et de la demeure. Les Védas comme de nombreuses inscriptions sépulcrales latines confirment cette euphémisation du "tu es poussière" (Durand 1979: 269).

Des vestiges d'une telle philosophie semblent avoir existé chez les Basques si l'on en croit la coutume, encore attestée au début du siècle et confirmée par les recherches de Barandiaran, d'enterrer les enfants morts sans baptême dans l'aire entourant la maison et plus particulièrement sous l'avant toit des maisons, dans cette parcelle de terrain appelée *andereen baratza*.<sup>53</sup>

Il a été souvent dit que la maison basque était, à cause justement du lien qui l'unissait aux forces chthoniennes<sup>54</sup> et par conséquent, ainsi que nous venons de le constater, à la mort et aux rites qui y sont attachés (Barandiaran), aussi temple. Ne s'agirait-il pas, en fait, là aussi, d'un vestige de pensée, plongeant ses racines dans un très lointain passé et commun à l'humanité, où la caverne était à la fois maison et *sépulcre maternel*, toute cavité étant, ainsi que le montre bien la psychanalyse, *sexuellement déterminée*? L'ensemble caverne-maison est, en effet

habitat autant que contenant, abri autant que grenier, étroitement lié au sépulcre maternel, soit que le sépulcre se réduise à une caverne comme chez les anciens juifs ou à Cro-Magnon, soit qu'il se bâtit à la façon d'une demeure, d'une nécropole, comme en Egypte ou au Mexique. Certes, la conscience doit d'abord faire un effort pour exorciser et invertir les ténèbres, le bruit et les maléfices qui semblent être les

(53) M. Duvert *Etzea ou la maison basque*, p. 21. M. Duvert nous a signalé que le terme *Andereen baratza* (Le jardin des dames) lui avait été confié par P. Lafitte, *Estelas funerarias del País Vasco*. Ed. Txertoa. San Sebastián. 1970.

(54) Barandiaran définit ainsi la principale divinité "chthonienne": Mari: "Es un genio de sexo femenino que ha logrado acaparar muchas funciones que han sido atribuidas a diversos númenes en Vasconia y en otros países. Es considerado como jefe de los demás genios. Entre los componentes de sus nombres actuales el más antiguo parece ser Mari. Este, que en algunas partes del país significa señora, va acompañado del nombre de la montaña caverna donde, según las creencias de cada pueblo, suele aparecer el genio (...)" (*Diccionario de mitología vasca*, 157). "Créese", poursuit le même auteur, "en general, que las habitaciones de "Mari" se hallan ricamente adornadas y que en ellas abundan el oro y piedras preciosas. A veces sus donativos se convierten de carbón en oro purísimo; otras, al revés, de oro se transforman en palos secos o podridos" ("Mari, o el genio de las montañas", cité par Caro Baroja 1975: 63. Le caractère ambivalent de "Mari" qui apparaît aussi, selon certains récits, comme une déesse ouranienne, serait selon J. Caro Baroja, dû à des rajouts ultérieurs: "Las leyendas que explican el estado actual de "Mari", por la fuerza de la maldición de su madre, maldición lanzada en un momento de cólera, parecen posteriores a las de carácter exclusivamente crónico (...)" Pour davantage de précisions, cf. Barandiaran (in *Obras Completas*) et Caro Baroja (1975: 66-67). Nous donnons, dans les lignes suivantes quelques précisions intéressantes fournies par Barandiaran au sujet du réseau de significations entourant le concept de maison (*etxe*): "Según la concepción tradicional que aún perdura en el pueblo, el vasco se halla ligado a un ETXE. (...) Muchas veces el apellido mismo es nombre de su casa de origen. El ETXE es tierra y albergue, templo y cementerio, soporte material, símbolo y centro común de los miembros vivos y difuntos de una familia. (...) Es (...) lugar sagrado protegido por el fuego del hogar (...), por el laurel (...), por diversas ramas de espino albar, de Fresno y de las flores solsticiales. (...) Antes de la introducción del cristianismo, la casa misma debió de servir de sepultura familiar. (...) La casa tradicional vasca es una institución de carácter económico, social y religioso integrada por una familia que son los moradores actuales en comunión con las almas de los antepasados, portadora de una tradición y encargada de funciones religiosas irrenunciables" *Mitología vasca*, pp. 55 à 61).

attributs premiers de la caverne. Et toute image de la caverne est lestée d'une certaine ambivalence (Durand 1979: 275).

Ne pourrait-on, par ailleurs, voir dans l'association de la maison-temple et du jardin-sépulture qui l'entoure, la résurgence du symbole de la totalité à travers l'association du carré (maison) et du cercle (jardin)?

Il y a, dans la première strophe de *Deskantsuaren bitartez*, ainsi que dans *Requiem* et *Partiera*, une valorisation très romantique de la tombe, de la mort et de l'amour tragique. Le tombeau-refuge, reprend, d'une certaine façon, le symbolisme du jardin et du château qui protègent, à des degrés différents cependant, les deux amants. S'y ajoute une perception positive de la nuit qui devient elle aussi, enveloppante et maternelle.

L'espace funéraire est délimité, ainsi que le voulait la tradition gréco-romaine qui y voyait un arbre en rapport avec les divinités de l'enfer et lié au culte de Pluton (Chevalier & Cheerbrandt 1974), par des cyprès. Le cyprès, quatrième arbre qui apparaît dans *Maldan behera*, renvoie, contrairement au chêne, au frêne et à l'aman-dier, par son feuillage qui est persistant, à l'idée d'éternité et d'immortalité.

Mais surtout, le cyprès est, comme le pin, "ivre de droiture" (Bachelard 1978: 170-171), il semble vouloir percer la nuit enveloppante:

Nola diren luz  
altzipresak' gauean!

(Comme ils sont élancés /les cyprès dans la nuit!).

Probablement, l'accent nostalgique des paroles de Joane vient-il de ce que l'arbre lui rappelle à nouveau la verticalisation... Le cyprès n'évoque pas seulement, en effet, le monde des morts, l'outre-tombe, il n'est pas seulement tourné vers le dedans et les profondeurs souterraines, il est aussi, et en même temps, évolutif, dressé, comme une longue flamme verte en direction du ciel. Image dynamique, elle peut donner "d'adéquates images du vouloir" (Bachelard 1978: 171).

Le cyprès de *Maldan behera* veut précisément aller au-delà de la nuit, vers le jour, vers le redressement du héros. Isomorphe de la flèche qui veut déchirer l'obscurité pour faire jaillir la lumière, il annonce le soleil levant...<sup>55</sup>

### 2.3. "Partiera" (E13), "Arbuioaren bitartez" (D14)

#### a) "Partiera":

Les premiers vers qui commencent Partiera

Atabute honetan ehortzirik nago.  
Nire gainean lauza pisu bat baitago,  
ez omen dut bururik kanpora jasoko;  
airerik hartuko,  
musu bat emango,

(55) Cf. ce que rapporte J. M. Satrustegi: "Las antiguas plegarias en muchos casos, tienen por destinatario a Juan como nombre propio del Sol. (...) *Bihar artio Joanes!* (A demain Jean!)" (1980: 60).

lorerik moztuko,  
haragirik jango.

(Dans ce caveau je suis enterré: /La lourde dalle qui est au dessus de moi, /ne me permettra pas, ont-ils dit, de sortir ma tête à l'extérieur: /ni de prendre l'air /ni de donner un baiser, /ni de couper de fleurs, /ni de manger de la viande)

semblent montrer que les images maternelles et protectrices liées à la tombe sont en train d'évoluer et de se transformer en images beaucoup moins positives puisque, dès le départ, nous avons le sentiment que le caveau-maison est devenu caveau-prison. L'accent est mis sur ce qui enferme (la dalle), sur ce qui empêche la sortie et le mouvement vital. Le tombeau n'a cependant pas encore perdu son sens de sein maternel car Joane, peu après, et en contradiction totale avec ce qui précède, ajoute: *Eznaiz egon hobeki inun, hemen baino* (Nulle part je ne me suis senti mieux qu'ici).

En fait, une telle affirmation ne fait que servir de corollaire au sentiment de quiétude et de bien-être ressenti par un Joane redevenu fœtus... Le fœtus, cependant, doit sortir du ventre maternel sous peine de mourir. Joane, en effet, est dans un état similaire à celui de l'enfant arrivé à terme, environné d'obscurité dans le ventre maternel (devenu ici le caveau-prison) et qui doit forcer l'entrée, passer dans l'utérus, pour vivre. Mais, parallèlement à la poussée qui porte l'être à affronter la vie en avançant, une poussée contraire existe aussi, faite de nostalgie, de retour vers le passé, d'enroulement sur soi...

Ainsi, après l'image de l'être endormi, l'image de l'être aux yeux clos,

toujours sans volonté de voir, les images mêmes de l'inconscient strictement aveugle qui forme toutes les valeurs sensibles avec de la douce chaleur et du bien-être (Bachelard 1980: 55)

nous assistons à un réveil, une sortie du ventre qui

est automatiquement une rentrée dans la vie consciente et même dans une vie qui veut une nouvelle conscience (ibid. 152).

Il s'agit là, en fait, du thème classique de re-naissance.<sup>56</sup> Après la descente et les épreuves qui l'ont accompagnée, Joane a dû mourir symboliquement pour renaître à une vie différente. Le sarcophage est devenu ventre<sup>57</sup> et Joane ressemble à Jonas dans le ventre de la baleine ou au Christ se préparant à la résurrection; à la différence que Joane ne restera pas trois jours, mais dix années, à l'intérieur du tombeau. Tout nous montre que la chrysalide est arrivée au dernier stade de son évolution, mais, ainsi que le note Bachelard:

le tombeau est une chrysalide, c'est un sarcophage qui mange la terre charnelle. La momie, comme une chenille serrée dans les bandelettes de la chrysalide, éclatera aussi (...), et l'être qui est enfermé et caché sortira et renaîtra car il y a là un destin de l'image qui exige une résurrection (ibid.).

(56) "Sortir du ventre maternel c'est naître, sortir du sarcophage c'est renaître" (Bachelard 1980: 179).

(57) Cf. le titre très explicite du poème V de la Première Partie de *Harrizko Herri Hau*: "Gizonak, ama baten aluan egonagatik, hilobi baten eskubidea daduka" ("El hombre, por haber estado en el útero materno, tiene el derecho a una tumba") in *Gabriel Arestiren Literatur Lanak* 4, p. 30.

Ainsi, nous pouvons avec, Bachelard, poser la question suivante en y apportant un élément de réponse:

le ventre maternel et le sarcophage ne sont-ils pas (...) deux temps de la même image?  
La mort, le sommeil; c'est la même mise en chrysalide d'un être qui doit se réveiller et resurgir rénové. Mourir, dormir c'est se fermer à soi-même (ibid. 162).

Joane, au contraire, est un être qui veut s'ouvrir et combattre. Dans la strophe suivante, il continue à contempler son corps qui est devenu squelette, *chenille près d'éclater*, pour reprendre l'image bachelardienne:

Nire errai guztiak usteldu dirade:  
Barrabilak, ugatzak, giltzurrunak ere.  
Nire hezur horiak agirian daude.

(Toutes mes viscères ont pourri: /les testicules, les mamelons, les reins même. /Mes ossements jaunes sont apparents).

Nous y retrouvons le réalisme d'un Villon ou d'un Ronsard qui, malade et se sachant condamné écrivait:

Je n'ai plus que les os, un squelette je semble,  
Décharné, dénervé, démusclé, dépoulpé,  
Que le trait de la mort sans pardon a frappé;  
Je n'ose voir mes bras que de peur je ne tremble<sup>58</sup>

Par ailleurs, la vision des ossements renvoie à nouveau au chapitre trente sept de la vision d'Ezéchiel et au *Mercredi des Cendres* de T. S. Eliot:

Sous un genévrier les os chantaient, épars, brillants  
Nous sommes contents d'être épars, nous ne nous faisons guère de bien  
Les uns aux autres. Sous un arbre  
Dans le frais du jour et nantis de la bénédiction du sable,  
S'oubliant eux-mêmes, s'oubliant les uns les autres, reunis  
Dans la quiétude du désert. (...) (II) (Trad. P. Leyris).

Puis Joane revient sur la thématique de l'amour:

Iluntasun honetan batera gaode  
Miren eta Joane;  
bakarrik garade;  
elkar dugu maite.  
Baina halaz ere.  
Ilunpea ta biok ezkara adiskide.

(au sein de cette obscurité nous, Miren et Joane /ne faisons plus qu'un; /nous sommes seuls; /nous nous aimons. /Seulement /l'obscurité et moi ne sommes pas des alliés).

Joane affirme sa qualité de héros solaire qui doit toujours dépasser l'obscurité pour aller vers la lumière. Obscurité qui fait partie de son être mais qu'il se doit de vaincre pour s'affirmer dans son éclat. Les ténèbres ne sont plus celles, féminines et bienveillantes de la nuit (cf. fin de *Deskantsuaren bitartez*), mais, au contraire, celles

(58) Extrait de "Je n'ai plus que les os" in *Derniers vers de P. de Ronsard* (1586).

néfastes et menaçantes émanant de l'adversité qui voudrait empêcher le mouvement de bascule qui pousse vers la lumière et qui voudrait séparer ce que l'amour a uni:

Airea izanik ilunpe  
argirik ezta batere;  
eta begiek bihotzetara  
heriotzea dakarte.  
Heriotzea, amorioa,  
ezin elkartu litezke.

(L'air même étant obscurité /il n'y a plus de lumière; /et les yeux vers le coeur /amènent la mort. /La mort, l'amour, /sont inconciliables).

Plus aucun renouvellement n'est possible, la présence, par deux fois, du mot "mort" (*heriotza*) est significative. Mais Joane n'a pas le choix, il doit être le plus fort:

Le héros qui doit réaliser le renouvellement du monde, qui doit vaincre la mort, personnifie la force créatrice de l'univers qui, se couvant elle-même dans l'introversion, serpent enlaçant son propre oeuf, menace la vie de sa morsure empoisonnée pour la reconduire à la mort et se réenfanter elle-même de cette nuit, en se surmontant (Jung 1987: 632).

Et c'est en se *surmontant*, précisément, qu'il pourra rejoindre à nouveau le monde où l'amour est possible, mais pour Joane, point d'amour sans Miren et nous verrons que Miren restera irrémédiablement crispée dans la mort. Dans la troisième strophe apparaissent les premières images annonçant la résurrection du héros:

eta gure aurean munduak agiri,  
hozen eta argi,  
eder eta garbi.  
Eta bihotzari,  
enadak kantari,  
Melodiak esaten dizkio legunki.

(et devant nous surgissent des mondes, /sonores et clairs, /beaux et purs. /Et l'hirondelle /qui s'adresse en chantant au coeur, /lui dicte tendrement des mélodies).

L'image de l'hirondelle, indissociable du printemps et de l'idée de renouveau est d'autant plus parlante qu'elle apparaît ici liée au chant et à la musique. La musique elle-même, est associée à la sonorité (*hozen*) "des mondes".

Musique du monde dont Boèce dit qu'elle "correspond à l'harmonie des actes issue de leur mouvement, à la succession des saisons et au mélange des éléments..." (Chevalier & Gheerbrant 1974). "Le cosmos, ajoute-il, est un immense concert". Le son nous renvoie à la *musique des sphères*, à l'origine première du Cosmos: au Logos qui est associé ici à la clarté, à la beauté et à la pureté (*hozen eta argi /eder eta garbi*). Joane, en re-naissant au monde, re-crée le monde. Mais, dans les vers qui suivent la même hirondelle évolue dans une toute autre ambiance. L'harmonie a laissé la place au sourire sarcastique du crâne dont le menton est couvert de baisers affectueux par l'oiseau:



Enada beltzak emeki  
 okotz honetan, ugari  
 musu bigunak, laztangarriak  
 eman zizkidan neroni:

(L'hirondelle noire doucement /me donna à moi /sur ce menton, beaucoup /de doux baisers).

Le ton lyrique s'est effacé devant le sarcasme et l'humour noir. L'hirondelle symbolise-t-elle aussi, la femme aimée? Il est remarquable de noter le parallèle qui existe avec une légende égyptienne qui conte comment Isis, la nuit venue, se transforme en hirondelle pour s'approcher du tombeau où gît Osiris et sur lequel elle tournoie en poussant des cris plaintifs jusqu'au lever du soleil symbole de l'éternel retour et de la résurrection (Chevalier & Gheerbrant 1974).

Il est fort possible qu'Aresti ait eu connaissance d'un tel texte et que l'image de l'hirondelle nous apparaisse ici dégradée, il est possible aussi qu'il ait spontanément fait revivre les mêmes images, qu'il ait retrouvé, ce qui n'étonnerait pas un mythologue, une légende plusieurs fois millénaire et qui lui était totalement inconnue.

De tels faits, qui abondent dans les rêves et dans les contes, nous renverraient à nouveau à la notion d'archétype. Il est hautement significatif, en tout cas, que le récit égyptien puisse prendre vie dans le texte que nous avons entre les mains, d'une façon si naturelle. Joane, n'est-il pas comme Osiris, après les épreuves et la mort, destiné à devenir soleil levant?

Dans le monde ténébreux de la tombe, nombreux sont les détails qui indiquent l'attente de la lumière et le poids de plus en plus insupportable que représentent pour le héros qui est en train de *se débarasser de ses bandelettes*, l'obscurité et le silence:

Etzen honen kexati izan gure aita;  
 etzen izan, baina  
 nire damua da  
 ta nire tristura,  
 etzen izan, baina  
 iluntasuna ta  
 isiltasuna nire etsaiak baitira.

(Notre père ne se faisait pas autant de soucis; /non, mais /c'est mon malheur et ma tristesse, /car l'obscurité /et le silence sont mes adversaires).

Une nouvelle fois, le texte nous renvoie, par conséquent, au son, à la parole, car, s'il y a un isomorphisme entre l'obscurité et le silence, il y en a aussi entre la lumière et la parole. Saint Jean dit en effet:

et la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas saisie. Il y eut un homme envoyé de Dieu. Son nom était Jean. Il vint pour témoigner pour rendre témoignage à la lumière "afin que tous crussent par lui". Celui-là n'était pas la lumière, mais il avait à rendre témoignage à la lumière. Le Verbe était la lumière véritable qui éclaire tout homme (Jean I, 1 à 9).

Ne doutons pas un seul instant de l'importance de ce chapitre de l'Evangile pour

la compréhension de *Maldan bebera*. Nous ne reviendrons cependant pas ici sur ce que nous avons déjà dit dans le chapitre précédent. Il est pourtant nécessaire de souligner qu'un telle parenté entre lumière et parole est de beaucoup antérieure au texte évangélique comme le note Durand:

l'isomorphisme de la parole et de la lumière est bien plus primitif et universel que le platonisme johannique. Constamment les textes upanishadiques associent la lumière, quelquefois le feu, et la parole, et dans les légendes égyptiennes, comme chez les anciens Juifs, la parole préside à la création de l'univers. Ces premières paroles d'Atoum comme de Yahvé sont un "fiat lux". (...) C'est que la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute-Puissance. (...) Cet isomorphisme de la toute-puissance céleste et de l'utilisation du verbe est manifeste en des cultures aussi éloignées que la culture indoue et que celle des Bambara (Durand 1979: 173-174).

L'association entre lumière et parole nous est apparue, dirions-nous, par antiphrase. Le sépulcre-chrysalide enserre de plus en plus la chenille. Poursuivant l'analogie, nous dirions que les ailes naissantes rendent au papillon le tombeau de plus en plus insupportable... Pour rendre et renforcer l'idée de renaissance, apparaît une autre constellation d'images évoquant le cycle végétal:

Lore guztiek aginka  
edan zidaten odola;  
haragi-ustu ninduten gero  
sagu bat banintz bezala,  
haek katu bat bere aitarik  
ez ezagutu duena.

(Toutes les fleurs burent /mon sang; /ensuite elles me vidèrent de mes chairs /comme si j'étais une souris, /et elles un chat /qui n'aurait pas connu son père).

Le ton est toujours grinçant et rappelle l'imagerie traditionnelle des danses macabres du Moyen Age avec parfois une complaisance morbide et baroque qui fait songer au *Finis Gloriam Mundi* et à *In Ictus Oculi de Valdés Leal*.

En littérature, les parallélismes sont innombrables, Villon, Ronsard, les romantiques, Baudelaire... Le ton sarcastique n'empêche cependant pas les images de véhiculer les symboles de toujours. Le végétal prend naturellement à nouveau ici la première place. Remarquons que le sang de Joane, après être devenu sève de l'arbre, devient corps de la plante. Les fleurs qui se nourrissent à présent de la substance vitale du héros n'ont plus rien de comparable avec celles qui entouraient la femme aimée; fleurs lunaires et carnivores, elles appartiennent encore au monde des ténèbres. Mais le cycle qui sous-tend leur structure existentielle est mouvement de transformation, régénération qui perpétue le cycle éternel. Nous retrouvons, quelques années plus tard, la même idée chez Xavier Lete:

Sinisten dur  
hartuko nauen lur hortatik  
landare berriak  
sortuko direla  
landereetatik zuhaitzak

zuhaitzetatik loreak  
 loreetatik fruituak  
 fruituetatik gizonak eta abereak  
 bazkatuko direla

("Sinisten dut" in *Bigarren poema liburua*).

(Je crois que /de cette terre qui me prendra /de nouvelles plantes /naîtront /que les plantes donneront des arbres /les arbres des fleurs /les fleurs des fruits /que de ces fruits /les hommes et les bêtes /se nourriront).

Dans *Maldan behera* cependant, le héros, parce que héros justement, est plus fort que la mort. Les plantes ne pourront en venir à bout parce qu'elle sont, comme d'ailleurs tout ce qui l'entoure, à son service; elles ne sont présentées que comme des corollaires du héros. Nous n'avons rien de tel dans le poème de Lete.

Joane, ainsi que l'apparition des végétaux le laissait prévoir, s'apprête à soulever la dalle qui le retenait prisonnier (le mot prison sera cette fois expressément mentionné); l'évolution devient de plus en plus rapide, la chenille a achevé son cycle:

Lauzak ene burua etzidan ukitu,  
 baina nire gainean du haunitz pisatu.  
 Nire presoia zela ezin dut ukatu,  
 naiz ta bazen handikan astiro mugitu.  
 Mintzul eta mutu,  
 sogor eta itsu,  
 geldi ta katigu,  
 nintzen, inoiz harriak kemenik ezpaitu.

(La dalle ne toucha pas ma tête, /mais elle a beaucoup pesé sur moi. /Je ne puis nier qu'elle fut ma prison, /bien qu'avec le temps /elle finit par bouger. /Je restai alors /muet sourd et aveugle, /immobile et captif, /car la pierre n'a jamais de force).

La pierre n'est pas vue comme symbole de force parce qu'elle est ennemie, elle s'oppose à Joane qui se doit aussi, en tant que héros, de vaincre les éléments, la nature, représentées par la pierre qui, bien que lourde, rigide et très puissante, ne résiste pas à l'homme:

Harri lodia altzatu,  
 nire kateak apurtu:  
 Libertatea aho zabalik  
 ederki nuen gozatu,  
 argi biziak nire begiak  
 zituenean urratu.

(Je soulevai l'épaisse pierre, /brisai mes chaînes: /m'emplis les poumons /et jouis pleinement /de la liberté, /quand la lumière éclatante /déchira mes yeux).

La pierre, qui aura une telle importance dans la poésie arestienne, est contaminée ici par les images nocturnes, elle a absorbé, dirions nous, toute l'obscurité qui vient de *l'intérieur* de la tombe, du dedans. Joane ne peut accéder à la lumière qu'une fois la pierre soulevée, il s'agit, notons-le, d'une lumière très vive (*argi bizia*), aveuglante, aussi tranchante qu'une épée qui déchire les yeux, lumière de la connaissance, auréole qui nimbe le héros.

Opposé à tout ce que symbolise en tant qu'obstacle, la dalle épaisse (*Iodia*) rejetée à terre, Joane se dresse, lui, comme une pierre vivante. Car Joane est lui même pierre, mais pierre cette fois caressée par les rayons du soleil, soleil qui naît en même temps que le héros dont il est le symbole. N'oublions pas, cependant, que le soleil dépend étroitement de la terre d'où il est issu... (cf. note 50).

La pierre plate est liée à la mort, à la crucifixion, c'est à dire au sacrifice du héros qui a accepté de mourir, de "s'intégrer au temps, fût-il destructeur, (...) de participer au cycle total des créations et destructions cosmiques" (Durand 1979: 354).

A l'inverse, l'homme dressé, l'homme-arbre que nous avons déjà rencontré dans *Hariztia* et dans *Herri-bitartea*, se transforme facilement en homme-pierre. La tendance qu'à l'arbre "à verticaliser son message symbolique" (Durand 1979: 352) fait que s'y adjoint sans difficulté l'image du bétyle.<sup>59</sup>

Il s'agirait, ajoute Durand, d'une imago-mundi, d'un rébus symbole de la totalité cosmique dans lequel la pierre représente la stabilité, tandis que l'arbre signifie le devenir. Très souvent à cet ensemble est adjoint, comme commentaire, le glyphe des phases lunaires. Quelquefois il y a contraction des deux symboles en un seul: telle serait la signification des bornes latines, représentant Terminus enraciné et auquel on offre des sacrifices sanglants. Chez les Sémites le Grande-Déesse est assimilée à l'*Asbé-ra*, le pieu sacré qui dans certains cas est remplacé par une colonne de pierre (Durand 1979: 392-393).

Jung avait émis, avant Durand, la même idée en constatant que "l'arbre est donc identique à la pierre et (qu'elle est) comme elle, un symbole de la totalité" (Jung 1983: 422). Nous ne pouvons ici, passer sous silence l'importance fondamentale qu'a acquise l'image de la pierre dans l'oeuvre d'Aresti. A tel point que trois de ses ouvrages ultérieurs s'intituleront précisément, *Harri eta Herri* (Pierre et Peuple), *Euskal Harria* (La Pierre Basque) et *Harrizko Herri Hau* (Ce Peuple de Pierre).

Un seul coup d'oeil sur les titres cités suffit pour remarquer que le poète confère à la pierre le même symbolisme qu'au chêne en qui il voit notamment l'arbre-aucêtre, image de pérennité et de force. Nous ne pouvons mentionner la pierre sans nous référer à un lieu qui eut pour Aresti, valeur de symbole: le sanctuaire d'Arantzazu. *Maldan bebera* fut, ainsi que le note Juaristi, rédigé à Arantzazu: "El poema está escrito en el santuario de Arantzazu, al que se retiró Aresti durante cerca de un año" (Juaristi 1979: 392-393).

Par la suite, Aresti reprit souvent la route qui, lacet après lacet, mène au magnifique site du sanctuaire où il rencontrera notamment le frère franciscain Joxe Azurmendi auquel il dédia, entre autres, le poème suivant dont nous donnons, vu son importance, de larges extraits:

(59) "Bétyle est un terme dérivé de "baïtulos", signifiant "la maison du Seigneur" venant de "El", dieu assyrien et de "beth" "demeure". Par la suite "bétyle" devint le nom générique désignant les pierres sacrées en usage dans les religions antiques et considérées soit comme le dieu lui-même, soit comme sa résidence temporaire. La célèbre Pierre noire de la Mecque est un bétyle, de même que l'omphalos delphien, considéré comme centre du monde" (de la Rocheterie 1984: 194-195).

Atzo ezagutu nuen  
nire laguna.  
Zerura pagatu nuen  
kotxea.  
Oñatin bazkaldurik  
Arantzazura gora,  
bertan topatu nuen  
fraile buru motza.  
Atzo ezagutu nuen  
nire laguna.  
Arantzazura bidea  
benetan luzea.  
Hori menderatutzen  
badaki kotxeak  
Zozoak eta bildotsak dira  
Andre dona Mariaren  
lagunak.  
Arantzatzu! Arantzatzu!  
Polilitoa.  
Joxepe lagun maitea:  
Nun da zeruko atea?  
kanta dezagun batea!  
Apur dezagun katea!  
Begira nola dagoen  
harana  
hodei beltzez estaldurik,  
harantza  
nire desoea haize hotzak

darama. (...)  
Aingeruen erreinuan  
eztu nik ikusi polilito bat  
baizik.  
Harria  
Harrizko dorrea.  
Nundik etorria  
izanen da argia?  
Joxepe maitea,  
esaidazu  
prometi zaidazu  
egun batean,  
etzidamu  
edo zure edo nire  
egunik azkenean,  
esanen didazula,  
arren,  
nork dakarren  
laugarren  
bertutea.  
Joxepe,  
bai,  
laugarren bertutea,  
zerbaitean sinesteko,  
zerbaitetik igurikitzeke,  
zerbait maitatzeko  
borondatea. (...)<sup>60</sup>

(Ayer conocí /a mi amigo. /Pagué un coche /para el cielo. /Habiendo comido en Oñate, /Aránzazu hacia arriba, /allí me encontré /un fraile de cabeza pelada. /Ayer conocí /a mi amigo. /El camino de Aránzazu, /camino verdaderamente largo, /pero el coche /bien lo sabe dominar. /Los mirlos /y los corderos /son los amigos /de la Virgen María. /Aránzazu! Aránzazu! /Polilito. /Querido amigo José: /¿Dónde está la puerta del cielo? /Cantemos a una! /Mira cómo está /el valle, /lleno de nubes negras, hacia allí /mi deseo lo lleva /el viento frío. (...) /En el reino de los ángeles /no he visto /sino /un polilito. /Piedra, /por todos lados /piedra. /Torre de piedra. /¿De dónde /vendrá /la luz? /Mi pura /fe? /Querido José, /dime, /prométeme /que un día /pasado mañana /o el último día /tuyo o mío, /me dirás, /por favor, /quién trae /la cuarta /virtud, /la voluntad /de creer en algo, /de esperar de algo, /de amar algo. (...)) [trad. de G. Aresti]].

On ne peut parler d'Arantzazu sans parler d'Oteiza qui sculpta, pour la façade du sanctuaire, une frise de pierre représentant le Christ et ses douze apôtres. Mais le 6 Juin 1955, soit un an après le début des travaux, le projet fut refusé par Rome.<sup>61</sup> Si

(60) G. Aresti poème M de la Troisième Partie de *Harri eta Herri* in *Gabriel Arestiren Literatur Lanak* II, p. 86.

(61) Voici, à ce propos, le témoignage de M. Pelay Orozco: "A finales del mes de Junio del año 1962 (...) estuve pasando unos días de descanso en Aránzazu (...) Pues bien: todavía recuerdo, como si fuera hoy, la profunda impresión que me produjo la primera vez que contemplé, tumbadas (olvidadas más bien) a un lado de la carretera que conduce al santuario y muy cerca ya de éste, varias de las patéticas figuras ya casi terminadas por el escultor ocho

l'autorisation tant attendue arriva, enfin au bout de plusieurs années, le sculpteur refusa de se remettre au travail jusqu'au premier Novembre 1968. Les statues restèrent donc couchées sur le bord de la route pendant treize longues années. Elles étaient là lorsque Aresti écrivait *Maldan behera*, elles étaient encore là lorsqu'il travaillait à *Harri eta Herri* et à *Euskal Harria*.

Les statues de pierre d'Oteiza impressionnèrent beaucoup le poète précisément parce qu'elles étaient couchées. Il semble, en effet, qu'il ait été surtout frappé par le détournement sémiologique qui en résultait, car les statues couchées d'Oteiza ne parlaient plus, elles devenaient du même coup muettes, d'autant que leur parole se devait d'être prophétique... Aresti, dans *Harri eta Herri*, écrivit un long poème en l'honneur d'Oteiza, poème qui est aussi un véritable credo:

(...) Nik eztut Jurgi Oteitza eskultorea ezagutzen,  
 baina hainbeste bider ikusi ditut haren harriak,  
 haren apostoluak,  
 bularretik eginikako baten ttua  
 edo gurdi batek zapaldurikako arratoiaren hilotza  
 balira bezala  
 kamino gaitz horretako bazterretan  
 eroririk,  
 ezen  
 oraindik eznaizen fariseokin akort  
 geratzen;  
 harri hoek beren lekuan ikus ditzadan arte,  
 eztut errotarriekin  
 komekatuko.  
 Nire komunioa  
 haragizkoa eta odolezkoa  
 izanen da.  
 Hea noiz demonio, betetzen duten, bai  
 harrizko aurpegi hori,  
 (...)  
 gizon oso prestu batek esan zidan lehengo egunean  
 Jurgi Oteitzak, Aita Donostiaren oroitarria imajinatu baino lehen,  
 kromleketako lurrarekin  
 egin zuela  
 hitz,  
 lurrian geratzen baitira

años antes, en la etapa en que puso manos a la obra integrando un excepcional equipo de artistas (...). Como es sabido, al año aproximado de iniciarse las obras hubieron de interrumpirse a causa de una orden venida de Roma. ¿Qué había sucedido? El padre Anasagasti nos lo explicaba, nos lo recordaba recientemente desde las páginas de *La Voz de España*: El prelado diocesano entregó a la Comisión diocesana de Arte Sacro los proyectos premiados para la Basílica. La Comisión verificó un "minucioso estudio" (...) y visitó las obras en construcción. Su informe fue enviado a Roma. El 6 de Junio de 1955 emite su veredicto la Pontífica Comisión Central para el Arte Sagrado en Italia (...) con firma del cardenal Constantini, que manifiesta que la citada comisión "tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados".

M. Pelay Orozco ajoute: "algunas de las esculturas de Oteiza que la Pontífica Comisión Central para el Arte Sagrado estimó en 1955 como aberrantes (...) se exhiben actualmente con todo honor en el Museo de Arte Religioso Moderno del Vaticano, entre otras obras, por cierto muy contadas y muy seleccionadas, de grandes maestros contemporáneos" (*Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, pp. 241-242-243).

ez bakarrik gizonen eta andreen hezurrak,  
baita haien pentsamenduak eta sentimenduak ere  
baizik.

Jurgi Oteitzak  
lurrarekin hitz egin zuen;  
nik eztut holakorik sinesten,  
baina hala ere  
egia dela  
dakit.

Jurgi Oteitza ezpaita gizon bat,  
Jurgi Oteitza gizonago bat baita;  
azken bolada honetan pentsamentura ekarri naute  
hura  
profeta bat  
dela. (. . .)<sup>62</sup>

((...)/Yo no conozco al escultor Jorge de Oteiza, pero he visto tantas veces sus piedras, /sus apóstolos, /tumbados /a la orilla de esa difícil carretera /como si fueran /el cadáver de una rata aplastada por un carro /o el esputo de un tuberculoso, /que todavía /no puedo /quedar de acuerdo con los fariseos; /hasta que no vea esas piedras en su sitio /no comulgaré /con ruedas de molinó. /Mi comunión será /de carne /y sangre. /A ver cuándo llenan de una vez /esa cara de piedra, /(...) /el otro día me dijo un hombre honrado, /que Jorge de Oteiza, /antes de imaginar el monumento al P. Donosti, /habló /con la tierra /de los cromleches, /porque en la tierra quedan /no solamente los huesos de los hombres y de las mujeres, /sino también /sus pensamientos y sus sentimientos. /Jorge de Oteiza /habló con la tierra; /yo no creo semejante cosa, /pero sin embargo /sé /que es verdad. /Porque Jorge de Oteiza no es un hombre, /porque Jorge de Oteiza es un superhombre; /en ese último tiempo me han traído al pensamiento /de que él /es un /profeta. /(...) [trad. de G. Aresti]).

Les vers ci-dessus le montrent: Aresti ne s'intéresse pas à la pierre qui descend du ciel mais à celle qui plonge ses racines dans la terre, celle précisément qui se nourrit de la chair et du sang des êtres humains dont elle perpétue et préserve la mémoire, pierre-témoignage, pierre-parole qui traverse les vicissitudes du temps. Seuls les prophètes, les artistes, les poètes peuvent encore déchiffrer ce que tant d'humains ont voulu transmettre en langage de pierre... Ainsi, dans un poème de *Euskal Harria*, intitulé *Harri eta Herri*,<sup>63</sup> les poètes Lizardi, Orixe, Lauaxeta et Loramendi vont, pour reprendre l'expression métaphorique utilisée par Aresti, fleurir<sup>64</sup> et donner naissance à tout un peuple de pierre:

(...) zuek laurok,

Lizardi

Orixe

Lauaxeta,

Loramendi,

nire barrenean kimacen zarazte

are oraindik,

harrizko herri bat zuen inguruan

eta zuek laurok

konturatu ere

ez zinazten

egin... (...) <sup>65</sup>

(62) G. Aresti poème Q Troisième Partie de *Harri eta Herri*. Cf. *G. Arestiren Literatur Lanak* II, p. 96.

(63) A ne pas confondre avec le recueil qui porte le même titre.

(64) En fait Aresti utilise le participe *kimatu* = "germer", et non "fleurir" (*loratu*), comme il le traduit lui-même.

(65) Poème "Harri eta Herri" de *Euskal Harria* in *G. Arestiren Literatur Lanak* III, p. 145.

((...)/aún todavía, /vosotros cuatro, /Lizardi, /Orixe, /Lauaxeta, /Loramendi, /floreceís dentro de mí /aún todavía /un pueblo de piedra alrededor de vosotros /y vosotros cuatro /ni siquiera /os dísteis /cuenta... /(...) [trad. de G. Aresti]).

Ce peuple de pierre est formé de pierres *levées*, Aresti lui-même en fait partie. Nous pouvons naturellement y voir, à nouveau, le côté diurne du symbole, l'affirmation de la virilité car "toute pierre n'est ouranienne et phallique que si elle est levée" (Durand 1979: 142). Mais ce peuple de pierres dressées,<sup>66</sup> est aussi une forêt de pierres. Aresti utilise bien le participe *kimatu*, ici dans le sens de "fleuri"<sup>67</sup> qui est propre au champ sémantique du végétal.

Ainsi voyons-nous, dans la poésie arestienne, comme dans des cultures fort éloignées dans le temps et l'espace, se rapprocher et se confondre le symbolisme de la pierre et celui de l'arbre comme dans le poème *Euskal Harria*, que nous citerons dans son entier. Notons que le poète se réfère à plusieurs des points dont nous avons déjà parlé comme le caractère terrestre de la pierre-arbre... Remarquons aussi, comme nous l'avons fait pour la fin de *Hariztia*, l'écho du chant d'Iparragirre, *Gernikako arbola*, qui réapparaît ici porté significativement par la dynamique des images:

Zerutik erori gabeko  
 harria  
 ongi labratua, i  
 maisü trebe cit trebe eta habil batek  
 landua,  
 oinarri,  
 gilzarri,  
 zimentarria,  
 (adoracen zaitugu),  
 (ez zara eroriko),  
 (mila urte inguru da), (euskaldunen artean),  
 arbolaren ixura emandako  
 harria,  
 ajola gabea landatu hindugun  
 itoginaren azpian,  
 eta ur-tantak  
 jan hau.  
 Hi,  
 arbola,  
 euskal harria.<sup>68</sup>

(Piedra /que no ha caído del cielo, /bien labrada /por maestro hábil muy hábil y diestro, /base, /pié, /cimientto, /(te adoramos), /(no caerás), /(hace cerca de mil años), /(entre los vascongados), /piedra /que ha tomado la figura del árbol, /descuidadamente te pusimos /bajo la gotera, /y el agua /te ha comido. /Tú /árbol, /piedra vasca [trad. de G. Aresti]).

(66) En basque "menhir" peut se traduire par *zutarri* (pierre dressée).

(67) Cf. autre signification de *kimatu* = "ébrancher" in Azkue, op. cit.

(68) Poème "Euskal Harria" in *Euskal Harria*, p. 228.



La pierre-arbre,<sup>69</sup> symbole du peuple basque, nous renvoie, explicitement cette fois, à l'image de la forêt de pierre que nous avons dans le poème *Harri eta Herri*.

A travers un autre poème, nous verrons comment l'arbre et la pierre vont à leur tour se féminiser et se retrouver dans l'image de la maison; arbre, pierre, maison, tous les trois fixés à la terre, à la Terre-Mère. D'où un nouveau glissement conduisant à la maison=pays natal:<sup>70</sup>

Ni bizi naizen etxea  
hain da zaharra...

(69) A noter que *baritz* = "chêne", peut se contracter en *baitz* = "rocher"; un exemple nous en est donné dans la première strophe de la chanson d'Elissamburu (1828-1891). *Ikusten duzu goizean* où l'on nous parle d'une maison qui se trouve entre quatre chênes: *lau baitz-ondoren erdian*. Le terme *ondo* = "plant" montre bien qu'il s'agit de l'arbre. Habituellement il est employé pour distinguer celui-ci du fruit comme *intzaur* = "noix" et *intzaur-ondo* = "noyer"; l'auteur semble, dans ce cas, avoir choisi *baitz* au lieu de *baritz* pour des raisons de métrique.

Cf. aussi article de H. Podge "Réflexions sur la poysémie et la polyonymie en basque" *FLV* 1971, 8, p. 137: "(...) le chêne en nos régions était bien l'arbre par excellence. A cet égard les indices probants sont loin de nous faire défaut. La chose n'est d'ailleurs propre ni à la Gascogne ni au Pays Basque, puisqu'on retrouve le même phénomène mutatis mutandis jusque chez les Mordvines de souche finno-ougrienne, chez les Hébreux etc. (...) si nous examinons quelques uns des composés de basq. *aritz* nous constatons sans peine qu'il leur arrive de référer à la notion d'arbre en général au moins autant qu'à celle de chêne en particulier; ainsi dans *kukuaritz* = arbre émondé, *urraitz* = noisetier, *zuraritz* = bois de construction ou baliveau, *motzaritz* = bois à brûler, etc. Enfin il n'est peut-être pas indifférent de rappeler que basq. *aritz* = chêne est fort différent (bien que *aritz* signifie parfois gland) de basq. *ezkur* = gland ou faîne (...)"

(70) Cf. aussi le très célèbre poème *Aitaren etxea* (La maison de mon père) (B Deuxième Partie in *Harri eta Herri*) que nous nous devons de citer ici: "Nire aitaren etxea defendituko dut. Orsoen kontra, sikatearen kontra, lukurreriarren kontra, justiziarren kontra, defenditu eginen dut nire aitaren etxea. Galduko ditut aziendak, soloak, pinudiak; galduko ditut korrituak, errentak, interesak, baina nire aitaren etxea defendituko dut. Harmak kenduko dizkidate, eta eskuarekin defendituko dut nire aitaren etxea; eskuak ebakiko dizkidate, eta besoarekin defendituko dut nire aitaren etxea; besorik gabe bularrik gabe utziko naute, eta arimarekin defendituko dut nire aitaren etxea. Ni hilen naiz, nire arima galduko da, nire askazia galduko da, baina nire aitaren etxeak irauena du zutik".

(Defenderé/la casa de mi padre. /Contra los lobos,/contra la sequía,/contra la usura,/contra la justicia,/defenderé/la casa/de mi padre. /Perderé/los ganados,/los huertos,/los pinares;/perderé/los intereses,/las rentas,/los dividendos,/pero defenderé la casa de mi padre. /Me quitarán las armas/y con las manos defenderé/la casa de mi padre;/me cortarán las manos/y con los brazos defenderé/la casa de mi padre;/me dejarán/sin brazos,/sin hombros/y sin pechos,/y con el alma defenderé/la casa de mi padre. /Me moriré,/se perderá mi alma,/se perderá mi prole /pero la casa de mi padre/seguirá/en pie) (Trad. de G. Aresti).

Oroz-Arizcuren de l'Université de Tübingen a fait traduire ce même poème en 500 langues (Cf. *Carmen vasconicum plus quingentis linguis versionibus aut characteribus redditum et expressum. Poesía de Gabriel Aresti en más de 500 lenguas*).

*Aitaren etxea* est à rapprocher, à son tour, du long poème qu'écrivit en espagnol Gabriel Aresti, en hommage à Sabino Arana y Goiri (1865-1903), fondateur du nationalisme basque, lors de la démolition de sa maison natale et intitulé *Desagravio ante las ruinas de Sabinetxe en Albia*. En voici quelques extraits:

"Y yo, Gabriel Aresti, en este día, en que ya la piqueta ha terminado su labor destructora, en que la casa durante tantos años deshonrada por la presencia vil de un babeante gusano corrompido, vieja casa de la que fue república de Abando en el alfoz de Uribe, tierra llana en este señorío de Vizcaya, donde nació y vivió su corta vida, donde parió su gran locura el hombre de corazón más grande que haya sido bautizado en iglesia de católicos no protestantes nunca, de Vasconia, el hombre que en su vida y en su gloria, en su paso fugaz, en su honda huella, recuerda el hombre aquí, como recuerda su demencia tan cuerda, y fue llamado Sabino Policarpo Arana y Goiri, en este día, digo yo, primero o treinta y tres de un mes cualquiera, día fuera de toda cuenta, triste fecha en que la casa número catorce (o acaso veinticuatro) de la calle del viejo alcalde Ibáñez de Bilbao, fue demolida por el odio, teja a teja, piedra a piedra, lentamente, saboreadamente, yo lo vi, mientras la fuerza pública guardaba las espaldas de los ultrajadores, acariciando con las metralletas el paso del hombre indiferente (...) Sabino Policarpo Arana y Goiri, no enmudezca jamás la voz que el pueblo me pusiera en los labios, por cantar la ruinedad (sic) del gobernalle roto, la mudedad (sic) de los castaños altos, la solidez de piedra del palacio y la antena (no cruz) del viejo templo Sabino Policarpo Arana y Goiri... padre mío...me escuchas...? óyeme...! (in *Poesía argitaragabea. Azken poesia*, p. 136. Cf. G. Arestiren *Literatur Lanak* 5).

Euskal mendietako  
 lehendabiziko harriaz  
 zen labratu;  
 aurreneko nafar haricaz  
 zicaizkion  
 ebaki habéak;  
 kantabriako lurretik ateratako buztinaz  
 egositako teilez eta adrailuez  
 estrainiako teilez eta adrailuez  
 zuten estaldu...<sup>71</sup>

(La casa en donde vivo /es ya tan vieja... /Fue labrada /con la primera piedra /de las montañas vascas; /las vigas /le fueron cortadas /del primer roble navarro; /la cubrieron /con los primeros ladrillos y tejas /cocidos /con la primera arcilla sacada /de la tierra cántabra... / [trad. de G. Aresti]).

Après cette longue, mais nécessaire, parenthèse sur le symbolisme de la pierre dans la poésie arestienne, nous devons revenir un instant sur l'importance de l'image de l'oeil dans les deux derniers vers de la cinquième strophe: *argi biziak nire begiak zituenean urratu* (quand la lumière éclatante /déchira mes yeux).

A peine le corps de Joane a-t-il laissé les ténèbres qu'il se ré-incarne. Joane voit. L'oeil déchiré par la lumière symbolise la clairvoyance que vient d'acquérir le héros, clairvoyance qui est un caractère divin. Cet oeil ouvert, auquel rien n'échappe, sera à l'origine de la vengeance. Un tel glissement de l'image de l'oeil qui voit les crimes à celui qui venge les crimes est une constante universelle (Durand 1979: 171). Constatation qui ne fait que souligner, encore une fois, l'intérêt du texte.

Mais une nouvelle dualité s'est glissée dans le récit, en effet, à Joane le ressuscité, le clairvoyant, s'oppose maintenant le squelette de Miren, hors du temps et de l'espace occupé par le héros. Dans la strophe suivante, Joane retrace, en quelques vers, l'histoire de leur amour au destin tragique. Il évoque leur condamnation sur "la montagne où l'on pend" (*Urkamendia*).<sup>72</sup> La référence au pendu,<sup>73</sup> revient plusieurs fois dans l'oeuvre d'Aresti.<sup>74</sup>

Curieusement, le poète ne reprend pas l'image du Golgotha ("c'est à dire lieu dit du Crâne", Matthieu XXVII, 33), mont sur lequel fut crucifié Jésus. Il y a cependant une différence de taille entre le champ sémantique évoqué par l'un et l'autre terme, différence qui n'a pas échappé à l'auteur, puisque, contrairement au Golgotha qui renvoie au cimetière, le pendu renvoie, encore une fois, à l'arbre et au thème de la régénération.<sup>75</sup>

(71) Poème "Kapitain piloru" in *Euskal Harria. Arestiren Literatur Lanak*, p. 208.

(72) Précisions que nous a données M. Etchehandy: "A mon avis, l'etymologie de *urkamendi* est 'la montagne où l'on pend', comme *urkagi*, *urkaleku* signifient 'lieu où l'on pend'. Il s'agirait donc d'un lieu d'exécution (cf. dict. Lhande).

(73) Cf. Texte en prose "Urkatuaren oinetara" ("Aux pieds du pendu") in *G. Arestiren Literatur Lanak* 6.

(74) Y aurait-il une nouvelle allusion à T. S. Eliot qui, on le sait, s'intéressa de très près à la douzième lame du Tarot de Marseille qui est précisément Le Pendu? Cf. L'Enterrement des morts in *Waste Land* "La Terre vaine" ("I do not find/The Hanged Man"). Cf. son ouvrage *The Esoteric Symbolism of the Hanged Man*.

(75) Jung rappelle qu'Odin fut "suspendu à l'arbre agité par le vent durant neuf nuits" (p. 441) et qu'il acquit ainsi "la connaissance des runes et de la boisson enivrante qui lui confère l'immortalité" (p. 706), et il ajoute: "Il n'est guère possible d'imaginer un symbole qui écrase davantage l'instinct. Le genre de mort lui-même exprime le

Mais seul Joane est regénéré, la supplication qu'il adresse à Miren est vaine:

Enekin erdu; errautsak laga.

Lurpean gera etzaitz.

(Venez avec moi; enlevez la poussière. /Ne restez pas sous terre).

Miren a d'ailleurs perdu son identité, elle n'est plus qu'un squelette au sourire sarcastique et grimaçant...<sup>76</sup> Miren n'est plus, elle a définitivement disparu, seule reste la mort, grotesque. Et le ton de Joane change aussi du tout au tout, de pathétique, il devient irrespectueux et provocateur.

Avant que la dalle ne retombe, il interpellera le squelette en lui adressant trois strophes dignes d'un *bertsulari*. Mais, en réalité, Joane s'adresse à la Mort en personne. Le rire, ainsi que tel a toujours été sa fonction, éloigne, désacralise, défie aussi:

Zure gorputza dago orain atinik hor:

Usainik zakarrena kanporantza dator.

Eztut igarten nola naizen horrela egon,

itsusian sarturik, ederretik kanpoz.

Ongi derizkior

zure arima motz

horri, zerren inoiz

aireak eztion

ezein gorputz hileri hain luzaro itxadon.

Bultzatu nautz ostikoz.

Kanpoan nago betikotz.

Eremu hori izan da beti

harrizka artean txit elkor,

eta euritea datorrenean

orduan ere bai legor.

(Votre corps gît là étendu sur le dos: /la plus violente des puanteurs se dégage au dehors. /Je ne comprends pas comment j'ai pu rester ainsi, /plongé dans le laid, loin de la beauté. /(...) /Je dis bien /à cette âme amputée /qu'est la vôtre que /jamais /l'air n'a encore /attendu aussi longtemps des cadavres. /On m'a poussé à coups de pieds. /Je

contenu symbolique de l'acte; le héros se suspend, pourrait-on dire, dans les branches de l'arbre maternel en se faisant attacher aux bras de la croix. Il s'unit en quelque sorte, dans la mort avec sa mère en même temps qu'il nie l'union et paie sa faute du tourment de la mort. (...) (1987: 441).

(76) Cf. Une charogne de Baudelaire:

"Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,

A cette horrible infection,

Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,

Vous mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des garces,

Après les derniers sacrements,

Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,

Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine

Qui vous mangera de baisers,

Que j'ai gardé la forme et l'essence divine

De mes amours décomposés! (Les Fleurs du Mal)

Cf. aussi "La beauté de Méduse" in *La chair, la mort et le diable* de M. Praz.

suis dehors définitivement. /Ce territoire caillouteux /a toujours été /particulièrement stérile, /et sec /même après la pluie).

Joane, après dix années passées dans la tombe (*hamar urte bonetan ezta dantza egin*, durant ces dix années je n'ai pas dansé),<sup>77</sup> s'apprête à quitter définitivement le territoire des morts. Il est permis de penser que ce laps de temps est nécessaire au héros afin de se préparer à la vengeance.

Le désert apparaît ainsi à nouveau. Domaine par excellence de l'ermite, image de désolation et de mort. Joane, pourtant, ressuscite, va au-delà de la mort, c'est à dire, au-delà du stade où s'est arrêtée Miren... La période passée dans la tombe est une nécessaire incubation, une sorte d'éclipse. Disparition temporaire de Jonas englouti par la baleine, du soleil avalé par la terre... En ce sens, nous pourrions rapprocher ce passage de *Partiera* du début de *Haritzia* où Joane se trouve dans la nécessité de trouver en lui les forces suffisantes pour affronter le désert et la nuit qui approche. La dalle retombe "à nouveau" (*berriz*), mais cette fois, seul reste un corps. Le choc de la pierre qui se referme sur la nuit sans fin rétablit instantanément, du même coup, ce monde où l'amour est possible car, ainsi que Joane le disait au début du poème:

Heriotzea, amorioa,  
ezin elkartu litezke.

(La mort, l'amour, /sont inconciliables).

Aussi, à peine le squelette est-il soustrait à sa vue, à peine a-t-il quitté définitivement l'enfer, que l'amour renaît, longue vague douloureuse ramenant à la mémoire toutes les images du bonheur associées à la femme tendrement aimée,<sup>78</sup> qui redevient pure, qui redevient belle mais qui, imperceptiblement, de fleur et de jardin qu'elle était<sup>79</sup> est devenue oiseau (cf. note 43):

Erori da behera berriz lauz-harria,  
estaldurik betiko neure maitalea,  
lore-mendian hartu nuen begonia,  
hainbat maitatu nuen Mirentxo maitea  
dontzella garbia,  
ukitu-gabea,  
hibaiko lorea,  
mendiko txoria.

(La dalle à nouveau est retombée sur le sol, /cachant à jamais mon amante, /bégonia que je cueillis dans le mont-fleuri, /la Mirentxo que j'aimai tant, /jeune-fille pure, /vierge, /fleur du fleuve, /oiseau de la montagne).

Notons qu'avant l'irruption de l'oiseau associé à la montagne, unité d'images significative qui apparaît souvent dans les chansons traditionnelles du Pays Bas-

(77) Indication temporelle inhabituelle dans *Maldan behera*. Dans le *Yi King* ou Livre des Transformations, par exemple, dix années forment un cycle complet (Cf. *Yi King* dans la trad. de R. Wilhem).

(78) Pour la première fois, Joane dénomme affectueusement *Miren*, *Mirentxo* (diminutif *-txo* pour "petite Miren").

(79) Au début de la strophe elle est comparée à un bégonia, plante aux fleurs particulièrement colorées.

que,<sup>80</sup> nous voyons surgir celle de la fleur, non plus associée à la montagne sur laquelle elle est enracinée (cf. *Lore-mendia*), mais au fleuve avec les idées d'écoulement des eaux, de passage, qui lui sont liées. La fleur qui pousse sur les berges du fleuve est déjà, pour l'imagination, loin de la terre... C'est le corps d'Ophélie qui disparaît emporté par les eaux et la barque de Caron qui s'approche...

La mort n'habite plus le jardin, mais non plus le tombeau, elle s'en est retournée dans un autre élément, l'eau qui est ouverture et voyage:

La mort est un voyage, dit Bachelard, et le voyage est une mort. (...) Si vraiment une mort, pour l'inconscient, c'est un absent, seul le navigateur de la mort est un mort dont on peut rêver indéfiniment (1978: 102).

L'association des deux mots *bibaiko lorea* (fleur du fleuve)<sup>81</sup> rend, on ne peut mieux, la mélancolie liée à ce que Bachelard nomme le complexe d'Ophélie car:

l'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle (Bachelard 1978: 122).

Mais un autre élément vient de surgir dans *Maldan behera*: l'air. L'air, nous l'avions déjà présent, notamment, dans la poussée irrésistible des cyprès de *Deskan-tsuaeren bitartez*, dans le corps érigé de Joane soulevant la dalle, dans l'évocation de la danse, etc. Le même élément entre à nouveau en scène, à travers l'image de l'oiseau, pour réapparaître encore une fois curieusement personnifié:<sup>82</sup>

Eta dolore haundiz datorkit airea  
esanik: Hator, librea;  
ezagut hezak hodeia:  
Horrek eztakik mundua dela  
haundia eta zelaia?  
Baina bihotza, errauts eginik  
han zen geratu, tristea.

(Et mû par une grande douleur l'air s'approche de moi /en me disant: Viens homme libre; /viens connaître les nuages: /elle ne sait pas que le monde /est grand et spacieux? /Mais mon coeur, devenu poussière /était resté là-bas, le malheureux).

L'eau a fait une apparition fugitive, l'air attire à lui le vivant, l'homme libre, mais repousse la morte qui rentre dans son élément: la terre. La réalité a repris le dessus. Une rivalité sans partage possible oppose l'élément air à l'élément terre. L'élément air attire à lui Joane, l'élément terre absorbe Miren et le coeur devenu poussière de Joane car le héros sait qu'il ne rencontrera plus l'amour dans le monde

(80) Cf. H. Polge: "(...) le papillon psychopompe est fréquemment associé à l'oiseau, qui, le cas échéant assume une mission apparentée (...) Ce synchrétisme nous le retrouvons en basque. Par *ieltxu*, on entend en effet, un fantôme dont Azkue prend la peine de spécifier qu'il a la forme d'un oiseau et par *jinkoillo* on entend un papillon, terme dont l'étymologie prouve qu'il s'agit à la lettre d'un volatile de Dieu". Mis à part cette intéressante association entre le papillon et l'oiseau, il est nécessaire de revenir à nouveau ici sur l'image de l'oiseau très fréquemment utilisée dans les chansons traditionnelles, pour désigner notamment la femme (cf. par exemple *Uso xuria, errazu*, dis-moi blanche colombe).

(81) Dans *Lore-mendia* Miren, au contraire est comparée à la fleur du jardin.

(82) Cf. vers cités précédemment: (...) *zerren inoiz aireak eztion ezein gorpuzt bileri bain luzaro itxadon* (...que/ja-mais/l'air n'a encore/attendu aussi longtemps des cadavres).

qui l'attend; il a éprouvé une passion absolue et exclusive qui est indissociablement liée à Miren mais il se prépare à la guerre et c'est pourquoi le héros ouranien et solaire se doit de "surmonter le vertige" (Bachelard 1978: 170) et de pénétrer dans le règne des images aériennes, ascensionnelles. Le cœur et tous les sentiments d'amour, de tendresse et de douceur qui lui sont associés restera enterré jusqu'à ce que vengeance soit accomplie.

Miren, dans la dernière strophe devient elle-même la Terre-Mère, évolution sensible des images qui souligne le côté maternel de la terre, une terre bonne et fertile qui perpétue le cycle vital, qui perpétue la vie:

Zimaur bortitzarekin landuriko ortua,  
honek oparo digu emanen frutua,  
ta da udaberrian guztiz loratua,  
Hori gertatu zaigu. Gu bezalakoa  
delako mundua.  
Da Miren gozoa  
Joane baitoa  
ihesi. Onartua  
izan bedi zimaurra, benedikatua,

(Jardin travaillé avec du puissant fumier, /il donnera des fruits abondants, /et au printemps il est entièrement recouvert de fleurs, /voilà ce qui nous est arrivé. Car le monde /est comme nous. /Miren est douce /car Joane /s'enfuit. Bienheureux /soit le fumier béni).

Le fumier est le lieu de toutes les métamorphoses, il nous ramène à l'image de la chrysalide se transformant en papillon; sur le fumier, comme sur la terre qui renferme des cadavres en décomposition, poussent, en effet, des fleurs aux couleurs éclatantes et des plantes vigoureuses.

Et si une rivalité entre la terre et le ciel semblait prendre forme, les vers ci-dessous qui prennent la suite des précédents montrent au contraire qu'il y a finalement harmonie entre les deux éléments:

zerren bestela zerua  
izanen zaigun galdua,  
ta zerumuga ezagutzeko  
daukat gurari gertua:

(Car sinon le ciel /sera perdu /et j'ai le désir très fort /de connaître l'horizon).

On pourrait dire que Joane a intégré son *anima*, c'est ce qui lui donne la force d'avancer et d'être pleinement homme. L'image du ciel est en concordance avec les schèmes ascensionnels qui surgissent, de plus en plus nombreux, et annoncent la Remontée effective, mais elle est aussi très certainement une allusion au chant D16 *Adorazioaren bitartez*.

Les derniers vers de la strophe reviennent sur la quête du héros et son nihilisme maintes fois évoqué, avec l'image de ciel ici symbole de transcendance, mais néant pour Joane qui y voit un abîme<sup>83</sup> insondable:

(83) *zolina* = littéralement "trou".

Eznaiz biziko zapaldu arte  
 zeruetako zolua.  
 (Tant que je n'aurai pas piétiné le ciel /je ne vivrai pas).

b) "Arbuioaren bitartez":

La remontée de Joane s'annonce mais elle ne peut commencer sans que sa mission ne soit accomplie, c'est pourquoi, il ne peut que s'opposer aux forces qui l'empêchent de retourner vers le village où habitent ses ennemis, les hommes vils qui l'ont jugé, condamné et crucifié:

Ukitzen nauten eskuek  
 naramate gorantza.  
 Eztute ezagutu  
 neronen mendekantza.  
 Eztut estimatuko  
 beren adiskidantza,  
 arima pisua baitut,  
 ta noa beherantza.

(Les mains qui me touchent /me poussent vers le haut. /Ils n'ont pas connu /ma vengeance. /Je ne tiendrai pas compte /de leur aide, /car mon âme est lourde, /et je m'en vais vers le bas).

La descente, dans ce cas, résulte d'un acte volontaire. Il ne s'agit en effet, nullement, d'une scission de la volonté en deux forces opposées d'égale puissance qui paralyse toute action réelle. La situation dans laquelle se trouve Joane n'est, par conséquent, absolument pas un corollaire de cette pensée du Zarathoustra de Nietzsche:

Ce n'est pas la hauteur: c'est la pente qui est chose épouvantable. La pente où le regard dévale vers le bas et où la main se porte vers le haut pour saisir. Là, le coeur à le vertige devant sa volonté double.

La force qui pousse Joane vers le village où résident ses bourreaux est la vengeance. Le mot apparaît, pour la première fois, dans le fragment de strophe que nous venons de citer. Joane est bien animé de *l'esprit de vengeance* de Zarathoustra. Il s'agit d'un sentiment porté et amplifié par le mépris<sup>84</sup> qu'il ressent envers des êtres inférieurs. La justice implacable que Joane s'apprête à rendre rappelle la sentence suivante de Yahvé:

Pour trois crimes de Damas et pour quatre, je l'ai décidé sans retour!  
 Parce qu'ils ont foulé Galaad avec des traîneaux de fer, j'enverrai le feu dans la maison d'Hazaël (...) (Amos I-3-4-).

Mais la vengeance ne sera, comme nous le verrons, qu'une étape car Joane aspire à

(84) Cf. G. Aresti "Léxico empleado por Leizarraga de Briscous": *arbuaiatu* ou *arbuayatu* = "despreciado" (FLV 13). Cf. aussi L. Villasante en *Axular-en Hiztegia*: *arbuaiatu* = "rejeter", "rebuter"; *arbuio* = "rebut", "saleté", "déchet".

retrouver *Lore-mendia*, nostalgie d'un état de bonheur et de parfaite harmonie que le héros désire retrouver en poursuivant le voyage vers l'ailleurs:

eta joan behar dut  
Eldorado berrira:  
Egiazko Palmira  
horretan diamante,  
opaloak balira,  
harri preziatuak  
ederrenak baitira,  
eznintzake itzuliko  
inoiz lore-mendira.

(et je dois aller /vers le nouvel Eldorado: /vers la véritable Palmyre /s'il s'y trouvait des diamants, /et des opales, /car les pierres précieuses /sont bien les plus belles, /je ne retournerais plus /jamais au mont fleuri).

L'Eldorado, Palmyre... Pays rêvés, fraîches oasis, îles merveilleuses aussi et villes mythiques qu'aucun horizon ne barre et que l'on sait inaccessibles... L'Eldorado et Palmyre, pays de l'or et des pierres précieuses symbolisent l'accomplissement de l'homme. Mais *Lore-mendia* n'est pas, en réalité, différent de ces deux lieux ouverts sur le rêve. Le jardin est vide, vide de Miren et Joane tout entier n'est qu'une grande soif en quête du Paradis (perdu) de l'Amour.

#### 2.4. "Judizioa" (E15), "Adorazioaren bitartez" (D16)

Ainsi que certaines strophes ou certains vers des chants du deuxième mouvement de *Maldan behera* le laissent déjà présager, le récit n'est pas toujours linéairement suivi et il n'existe pas ici de différence nette entre les chants pairs (structure D) et les chants impairs (structure E). L'histoire de Joane se trouve donc, parfois, émaillée par des considérations extérieures qui sont, en réalité, autant d'interventions du je (*ni*) arestien ce qui donne à la strophe, surtout à la strophe de structure D, particulièrement longue, un aspect quelque peu chaotique. Cela est notamment vrai pour *Judizioa* et pour *Mendekantza*, d'où nous tirons l'exemple ci-dessous qui est significatif:

Nire hezurretako zauritzar sakonok  
medikuntza-legean ezin dira konpon.  
Materia zikina bertatik zerion.  
Adiskide mamia nendukan Derion,  
mutiko guztiz on,  
hemen balitz egon...  
Eznengoke pasmoz  
zikindurik inoiz.

(Les maudites et profondes blessures de mes os<sup>85</sup> /ne peuvent être soignées par la médecine. /Un pus immonde en coulait. /J'avais un très bon ami à Derio, /un brave garçon, /s'il avait été là... /Je n'aurais jamais été /infecté par la gangrène).<sup>86</sup>

(85) *bezurrak* = "les os", mais aussi "squelette" cf. P. Lafitte in *Lexique Français-Basque*.

(86) Cf. traduction J. Atienza "Hoy no estaría yo, si así ocurriera/tan indeciso".



## a) "Judizioa"

Joane revient sur le châtement subi, sur l'amour interdit et sur l'importance du corps,<sup>87</sup> accrue par l'absence définitive.

Nire etsai zikinek juntatu gaituzte,  
baina hilerrietan separatu dute  
gure amorioa, ezpaita posible  
arimak maitatzea gorputzikan gabe.

(Mes odieux ennemis nous ont réunis, /mais dans le cimetière ils ont séparé /notre amour, car il n'est pas possible /que des âmes puissent s'aimer lorsque les corps ne sont plus).

Le héros explicite son dessein:

orain eznuke mendira igoko  
nire etsaiak hil gabe.

(maintenant je ne pourrais gravir la montagne /sans tuer mes ennemis).

et les raisons qui le poussent à commettre un tel acte:

Etsaien kontra nago erruz arnegari,  
eman zidatelako ondiko ugari.  
Aingeru Serafinek akerra dirudi,  
deabru Belialek epetxa kantari.  
Eta Dostoiefskii (sic)  
jaio ezpaledi,  
eznioke Prousti  
barkatuko hori:  
Zergatik gizonari eztion jarraiki.

(Je suis furieux contre mes ennemis /parce qu'ils me causèrent une grande infortune. /L'ange Séraphin ressemble à un bouc, /et le démon Bélial<sup>88</sup> à un roitelet<sup>89</sup> chantant.

(87) Contrairement à la première strophe de *Herri-bitartea*.

(88) Aresti a, non sans humour, montré sa préférence pour les démons et plus particulièrement pour Bélial. Mais il semble que l'allusion à Bélial, de même qu'aux autres démons, doive être bien plutôt un clin d'oeil adressé au dramaturge P. I. Barrutia (1682-1759) et à son oeuvre *Acto para la Nochebuena* qu'Aresti contribua à faire davantage connaître. Un extrait de sa correspondance confirme ce point de vue:

"(...) en el 2º Congreso de Vascófilos hablé yo sobre el tal Barrutia, y después de hablar sobre los valores poéticos y teatrales de la pieza (es verdaderamente maravilloso el impresionismo a lo Joyce que pone en algunas parrafadas, por ejemplo cuando al cómico se le aparecen los demonios: Baal, Belial, Lebiatan eta beste gaineko Jentea, Luzifer, Asmodeo eta Berzeburen ondoan;" (in *G. Arestiren Literatur Lanak* X, p. 135).

Par ailleurs, lorsque Aresti dit de sa femme qu'elle est une "perle d'Orient" (*Orienteko perlea, nobia neurea, (...)* "Perle d'Orient, ma fiancée, (...)", il semble qu'il se soit référé au même auteur (cf. par exemple: "Ven claro sol de Oriente" etc. in op. cit. p. 79).

Pour en connaître davantage sur l'origine historique de ces démons et plus particulièrement de Bélial, écoutons J. Lacarriere: "Belial (...) comme tous les démons ayant dans leur nom la racine Bel ou Bal, est une ancienne divinité phénicienne ou cananéenne. Il est à la fois très vicieux et très drôle, ce qui n'est pas incompatible; et se promène d'ordinaire sur un char de feu. C'est lui que l'Apocalypse désigne sous le nom de la "Bête" (in *En suivant les dieux* pp. 310-311).

Dans *Maldan behera*, nous ne pensons pas qu'il y ait une corrélation entre la bête achevée par Joane qui symbolise tout autant le pouvoir politique que religieux (n'oublions pas qu'un membre du clergé se trouve parmi les adversaires de Joane et que Joane le tue comme les autres) et l'allusion à Bélial. Bélial apparaît, en effet, toujours

/Et si Dovstoieski /n'avait pas vu le jour, /je n'aurais pu pardonner à Proust le fait /de n'avoir pas opté pour la cause de l'homme).

Nous aurons l'occasion, ultérieurement, de revenir sur le thème de l'engagement de l'écrivain qui est évoqué ici, pour Aresti, la fonction de la littérature est, en effet, comme pour Fry, "de doter la société d'une vision imaginaire de la condition humaine" (apud Todorov préface). La voix d'Aresti occulte momentanément ici celle de Joane en s'attaquant aux membres du "nouveau Parnasse"<sup>90</sup> symbolisés par Picasso, Proust et Bartok.<sup>91</sup>

sous son jour le plus favorable, il a déjà été mentionné dans "Kaminoan eginiko gogoeta eroak (C9)" en ces termes: "Demonioen artean, /politena Belial". (Parmi les démons, /le plus joli Béliel).

Nous le retrouvons aussi dans *Harri eta Herri* dans un nouveau poème dédié à son ami franciscain J. Azurmendi Oraegi, que nous citons intégralement vu son intérêt: Joxepe, /nire laguna, /hurrun dago, /han goian, /zerutik hurbil /eta ni berriz /hemen behean, /osin ilun honetan, /Bilbo deritzan /infernu honetan.. /Hura han goian, /Arantzatzu deritzan /gailur haretan, /paradisu haretan. /Hemen /Baal, /Belial, /Lebiatan; /Bafomet, /Paladin, /Goteun, /Asmodeo /eta /Berzebu /dira /ene /lagunak, /baina /hura, /han /goian, /tobaritx /baino /tobaritxagoa... (poème Z Deuxième Partie). (José, /mi amigo, /está lejos, /allá arriba, /cerca del cielo, /y yo en cambio/acá abajo, /en este oscuro pozo, /en este infierno /que se llama Bilbao... /El allá arriba, /en aquella cumbre, /en aquel paraíso /que se llama Aránzazu... /Aquí /Baal, Belial, /Leviatán; /Bafomet, /Paladin, /Goteun, /Asmodeo /y Belcebú /son /mis /amigos, /pero /él, /allá /arriba, /más /tovarich /que todos /los tovarichi...)

Trois points sont essentiellement à dégager ici:

1/ Aresti éprouve de la sympathie pour les démons qui ont toutes les tares et les travers des humains à quoi s'ajoute l'impertinence et le rire (les démons de Barrutia aiment s'amuser, boire, faire la fête...). Etre du côté des démons c'est, par conséquent, être du côté de l'homme...

2/ Les véritables démons ne sont pas ceux que l'on croit. L'enfer est "ici et maintenant" pour les gens humbles qui sont exploités.

3/ Par ailleurs, en poussant plus loin encore l'interprétation, on peut penser que prendre le parti de Baal (qui exalte les forces instinctives), de Léviathan (dans le Léviathan de Hobbes se trouvent développés, entre autres, les principes tels que le matérialisme ou la sensualité), de Belzebuth (le "Seigneur des mouches" dont il veut délivrer les hommes) ou Asmodée (qui sème l'erreur et la dissipation), de Baphomet ou de Béliel, équivalait encore à s'opposer à l'institution de l'Eglise ainsi qu'à une certaine morale bourgeoise conventionnelle fortement influencée par l'Eglise.

Aresti n'est pas, bien au contraire, contre l'action évangélique qui vise à défendre les pauvres et les opprimés, plusieurs témoignages sont là pour le confirmer, mais contre le pharisaïsme, l'hypocrisie sociale et l'injustice.

Notons, pour finir, ces nouveaux commentaires de J. Lacarrière: "(...) les origines païennes de certains démons sont si nettes que le christianisme ne put les admettre sans les transformer notablement (...) c'est aussi le cas de Léviathan qui, d'antique personnification de l'Abîme, devint dans la démonologie postérieure, un démon androgyne avec le grade de grand amiral sans doute parce qu'il personnifiait précisément l'Abîme marin (...) L'enfer chrétien, tel qu'on l'a imaginé, a toutes les apparences des enfers grec, latin, iranien, et judaïque: poix brûlante, goudron, pétrole, gaz délétère, chaudière en perpétuelle ébullition, grilles à rôtir où les damnés cuisent sur un feu de braises ardentes (...)". (in op. cit. pp. 310-311-312).

(89) Cf. Azkue: *epets* = "roitelet". P. Lafitte par ailleurs, donne *erregepettitta, larrapettitta, amanddi* pour "roitelet".

(90) Voici les grands points de la doctrine du Parnasse (née officiellement en 1867) qui sont aux antipodes de l'idée qu'à Aresti de la poésie:

"La Poésie n'inspirera plus de vertus sociales" (Leconte de Lisle); "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infime nature" (Théophile Gautier). Mais le slogan le plus concis fut jeté par Victor Hugo en 1829 au cours d'un discours sur la stylisation abstraite des caractères tragiques de Voltaire: "Plutôt cent fois l'Art pour l'Art". (...)

Et R. Sabatier de conclure: "Toute la question est là: l'art peut-il être serein? La suite apprendra sans doute aux parnassiens qu'ils ont engendré quelques maux: l'inhumanité, la fabrication, le factice, le formel. Mais l'on est tenté de voir dans leur doctrine une réaction normale, biologique, du corps poétique contre certaines facilités. En somme un relais indispensable aux essors de la poésie" (in *Histoire de la poésie française-La poésie du XIXe siècle-2-Naissance de la poésie moderne*, p. 13).

(91) On pourrait objecter à Aresti que M. Proust n'a absolument pas été complaisant avec les milieux de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie dans lesquels il évoluait et dont il connaissait toutes les tares.

Bihotzean sarturik daukat mendekantza:  
 Picasso, Proust ta Bartok damutuko dira.  
 Hasarre haundiz noa orain haiengana,  
 besapean zuzia, eskuan haizkora,  
 ahoan labaña eta gañibeta.  
 Hau da nire harma  
 poteretsuena:  
 Saihets-artean dudan arbuio sakona.  
 (...) Parnaso berri hori negarrez  
 orduan geratuko da.

(La vengeance est fichée dans mon coeur: /Picasso, Proust et Bartok s'en repentiront.  
 /Une grande colère me pousse vers eux, /la torche sous le bras, la hache dans la main,  
 /le poignard entre les dents /et le couteau. /Voici mon arme la plus puissante: /le  
 profond mépris que j'ai au fond de moi. /(...) /Alors le nouveau Parnasse /se couvrira  
 de larmes).

Notons, par ailleurs, dans le thème de la vengeance, de la colère et de la douleur, des accents qui rappellent l'élégie pathétique que chanta Doña Sancha Ochoa de Oçaeta après l'assassinat de son mari Martín Bañez de Artaçubiaga survenu en Mai 1464 près de la ville de Mondragón:

Oñetaco lurrau jabilt icara,  
 Lau araguioc vere an verala  
 Martin Bañes Ybarretan il dala.  
 Artuco dot escu batean guecia,  
 Bestean çuci yraxegua.  
 Erreco dot Aramayo guztia.

Voici ce qu'en dit Garibay:

Su significación es: Que la tierra de los pies le temblaba y de la misma manera las carnes de sus cuatro cuartos, porque Martín Bañez era muerto en Ibarreta, había de tomar en la una mano el dardo, y en la otra un acha de palo encendida, y había de quemar a toda Aramayona. Esta es la sustancia de estos versos, dando a entender en los tres primeros el gran sentimiento de la desgraciada muerte de su marido, y en los otros tres restantes su venganza (Mitzelena 1964: 90-91).

Dans *Maldan behera*, la torche et les armes tranchantes, symboles de force, d'agressivité virile, vont de pair avec l'ascension du héros cherchant à atteindre la lumière.<sup>92</sup> Durand note à ce propos que

Le schème ascensionnel, l'archétype de la lumière ouranienne et le schème diairétique, semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle. Ces thèmes correspondent aux grands gestes constitutifs des réflexes posturaux: verticalisation et effort de redressement du buste, vision d'autre part, enfin tact manipulation permis par la libération posturale de la main humaine (1979: 136).

Bachelard, fait observer: "C'est la même opération de l'esprit humain qui nous

(92) Cf. l'importance de l'image de la torche (*zuzia*).

porte vers la lumière et vers la hauteur” (1978: 24). Puis Joane descend vers la cité où l’avocat qui l’a condamné le reçoit par ces mots:

(...) Adizu!  
Zure maitea mendekatzeko  
gura bakarra dakarzu,  
edo naiago duzu dirutan  
egin duguna kobratu?

((...)) Dites-moi! /Est-ce le seul désir de venger votre aimée qui vous amène ici, /ou bien voulez-vous que nous vous payions en espèces /ce que nous avons fait?).

Au cynisme de la réponse fait face la détermination de Joane: *Hauzi zakar hau ezta konponduko legez* (Ce violent procès ne s’arrangera pas juridiquement). Nous retrouvons un thème très fréquent dans la poésie arestienne, dans *Zuzenbide debekatu*, comme dans *Harri eta Herri* et les autres recueils: celui de la justice. Justice du pouvoir totalitaire face à celle de l’opprimé qui se dresse pour préserver ses droits et sa liberté.

Nous remarquons que le ton de *Maldan behera* est en train de changer insensiblement, comme si Aresti s’attachait à *décoder*, en partie, l’histoire de Joane...

Toutes les indications données plus haut semblent indiquer que Joane ne venge pas seulement le meurtre de Miren mais aussi les hommes opprimés. Il est capital de constater que Joane agit au nom de la collectivité. Sa force c’est d’être libre, léger. Le domaine de Joane est l’air, élément, par excellence, de la liberté.

“Es libre el pájaro en su vuelo, porque obedece al aire” disait José Bergamín. La rêverie dynamique première de *Maldan behera* est une rêverie aérienne. La Colère qui enflamme Joane est semblable à un trait de foudre, car “celui qui un jour allumera la foudre /Doit longtemps être pareil à un nuage” (Nietzsche)

L’agenouillement que Joane impose à ses victimes humiliées met encore davantage en valeur sa supériorité royale:

Belaunika zaitzte! Edo bestela nik  
heriotze osteko eremu beltzetik  
pauzu geldiarekin honera etorririk,  
eztitzuet emanen batere atsedetik

(...)

Para zaitzte zutirik!  
Etzakuskitet damurik.  
Eztakizue zuek egiten  
nire aurrean otoitzik?

(Agenouillez-vous! Ou alors /moi qui du désert obscur de l’outre-tombe /suis venu ici d’un pas lent, /je ne vous laisserai pas de répit. /(...)) /Restez debout! /Je vois que vous ne regrettez rien. /Ne savez-vous pas /me prier?).

Contrairement à ce qui s’était passé dans *Lizardia*, Joane exige ici d’être adoré comme un être divin par ses anciens tortionnaires. Une telle attitude semble aussi être dictée par un défi lancé à Dieu car nous dit Jean de Patmos:

une fois les paroles et les visions achevées, je tombai aux pieds de l’Ange qui m’avait

tout montré, pour l'adorer. Mais il me dit: Non, attention, je suis un serviteur comme toi et tes frères les prophètes et ceux qui gardent les paroles de ce livre; c'est Dieu qu'il faut adorer (Ap. XXII-8-9-).

Mais les anciens bourreaux ne tardent pas à montrer leur véritable visage et à perdre les masques qui faisaient d'eux des êtres respectables et craints:

Hark zeuden negarrez, igurikitzen noiz  
deskargartuko nuen haizkora hain zorrotz  
hura beren buruen gainean, zerren bost  
urtean egon ziren nire zai, ondikotz  
beterik. Hamabost  
eliz-, lege-gizon,  
erlojeru, arotz,  
errementari motz,  
alkate, nekazari eta igeltseru on.

(Ils étaient là en larmes, attendant /quand viendrait le moment où je lancerai le fil effilé de la hache /sur leurs têtes, car, /durant cinq années ils m'attendirent, dans l'affliction. /Quinze /Hommes d'église et de loi, /horloger, charpentier, /forgeron hargneux<sup>93</sup>, /maire, bons agriculteurs et plâtriers).

Nous reviendrons ultérieurement sur l'importance de la hache dans ce poème et sur son symbolisme particulier tant au Pays Basque que dans la symbolique universelle. Attardons-nous brièvement sur la résurgence du nombre cinq dont la signification ne nous semble pas très claire dans ce contexte, à moins qu'il ne faille l'associer au nombre dix (Joane avait auparavant indiqué qu'il avait passé dix ans dans la tombe).<sup>94</sup> Quant au nombre quinze, il est très clairement associé aux adversaires et nous aurons, ultérieurement, l'occasion d'en rechercher une possible signification symbolique. Notons que les adversaires retrouvent spontanément les gestes des hommes-singes de *Lizardia*:

Egunean iraulten egon da gorua,  
erramu freskoekin eginez koroa,  
apainduko didana gogorki burua,  
ezta inor ni bezain ohoretatua.

(La journée durant le rouet a tourné, /avec la couronne de lauriers fraîchement coupés, /qui perera ma tête, /nul n'est aussi honoré que moi).

Le rouet qui tourne évoque, bien entendu, le tissage et ce que Durand dénomme *la technologie du textile* (1979: 372). Et le tissu nous ramène à "tout ce qui commande ou intervient dans notre destin" (Chevalier & Gheerbrant 1974). Mais c'est la résurgence du schème de la circularité sous son aspect de roue en mouvement<sup>95</sup> qui

(93) *motz* = "laid" (Biscaye), "courtaud, petit de taille". Cf. Azkue in op. cit.

(94) Cinq sont, d'autre part, les chants qui séparent "Herri-bitartea" de "Judizioa".

(95) M. Etchehandy apporte les éclaircissements suivants: "Le cercle-qui est inséparable de son centre-semble bien être une figure archétypale que l'homme porte inscrite en son inconscient. La fascination qu'il exerce reste vive chez les Basques. Les cromlechs peuplent leurs montagnes. Le mode d'occupation du sol communautaire, en des temps reculés, atteste le même schéma mental: le berger recevait la jouissance de deux parcelles, l'une en haute montagne pour la saison d'été, l'autre en piémont pour l'hiver. Or ces deux parcelles étaient circulaires. Au centre du cercle se trouvait une pierre sur laquelle était gravé un carré dans lequel figuraient les diagonales et les médianes

paraît être ici le fait le plus important. Ainsi se trouvent liés le symbole de la destinée et celui de la *totalité temporelle et du recommencement* (Durand 1979: 372).

Par ailleurs, la couronne de lauriers qui est, sans équivoque, l'insigne du pouvoir et de la supériorité, rattache, une nouvelle fois, Joane au monde végétal et au processus cyclique ce qui, en réalité, ne fait que nous ramener au grand thème de l'éternel retour (cf. Champeaux & Strecks 1981: 24-25).

b) "Adorazioaren bitartez"

Les trois strophes qui composent ce chant de structure D, développent le thème du chant précédent: les fidèles de Joane on fait élever une chapelle. Joane est ainsi vénéré comme un dieu vivant et Miren comme une martyre. Vénération empreinte de théâtralité, ce qui est fait pour souligner la facticité des sentiments exprimés. Seule reste dans le coeur de Joane, Miren. Miren à qui il s'adresse en un long monologue:

Zure memoriak egin  
dituzte gaur elizan,  
eznadien hasarra  
ostopo baten gisan.

(Ils ont chanté vos louanges /aujourd'hui à l'église, /pour éloigner le péril, /pour que je ne me fâche pas).

Mais les yeux de Joane sont capables de *voir*:

Ezti-makatza da  
aurkitua kalizan  
asturugaizki izan.

(Mais, malheureusement, /dans le calice on a trouvé /du miel sauvage).

La coupe eucharistique ne contient ni le corps, ni le sang du Crucifié, la participation communienne ne peut, par conséquent, avoir lieu, et les péchés ne sont pas remis. Dans l'Évangile, il est dit, en effet:

(...) Jésus prit du pain, le bénit, le rompit et le donna aux disciples en disant: Prenez, mangez, ceci est mon corps. Puis prenant une coupe, il rendit grâces et la leur donna en disant: Buvez-en tous; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui va être répandu pour une multitude en rémission des péchés (Matthieu XXVI-27-28).

Au contraire, la coupe contient du miel qui est un suc vital, "doublet naturel de l'aliment le plus naturel qu'est le lait" (Durand 1979: 296-297). Le miel est bien "le symbole au coeur des choses" dont parlent les Upanisads\*\* (apud Durand, *ibid.*). Il

(croix) indiquant les huit directions de l'espace. Aux huit points où ces lignes, imaginaiement prolongées touchaient le cercle, on dressait une pierre, délimitant ainsi le Saroi ou aire de pacage. (...)

Il n'est pas jusqu'à la langue basque qui ne témoigne de l'importance du centre et du cercle. Par exemple, arriver à ses fins se dit *erdietsi* (*erdi*=centre; *etsi*=fermer; *etsi*=clôture). (...) L'Église adopta ce monument, (\*), souvent sans ajouter le moindre signe chrétien, qu'elle a pu penser superflu. ("Renouveau du cimetière basque" in *Zodiaque cahiers*, Juillet 1989, p. 7).

(\*) M. Etchehandy se réfère à la stèle discoïdale basque.

(\*\*) Pour orthographe française cf. Eliade/Couliano *Dictionnaire des Religions*, 1990.

semble, et l'adjectif sauvage (*makatza*)<sup>96</sup> est là pour renforcer cette impression, qu'il s'agisse du breuvage sacré païen opposé au breuvage eucharistique du Nouveau Testament.<sup>97</sup> Ce n'est pas un hasard si le symbole du breuvage sacré "est relié aux schèmes cycliques du renouvellement, au symbolisme de l'arbre, comme aux schèmes de l'avalage et de l'intimité" (ibid.). Le miel, par sa belle couleur dorée, évoque aussi le soleil et la lumière.

Joane, contrairement au Christ, ne pardonnera pas et ce n'est pas la vie éternelle qui est annoncée mais la mort sous l'image du champignon promis à la décomposition:

Hilen dira, berenua  
dagoelako zizan.

(Ils mourront, car le poison /est dans le mousseron).<sup>98</sup>

## 2.5. "Mendekantza" (E17), "Griñaren bitartez" (D18):

### a) "Mendekantza"

Joane se trouve toujours dans la chapelle mais elle est dénommée *elizatzar* (maudite église)<sup>99</sup> à présent et l'adjonction de l'adjectif *tzar* (mauvais),<sup>100</sup> indique qu'un changement se prépare. Mais, pour l'instant, tout semble encore intact et Joane poursuit son monologue:

Elizatzar honetan orain ezpanengo,  
elitzaidake inola gogorà etorriko  
zure oroitzapenik edo geratuko  
litzake lore gabe etor zedineko.

(Si je n'étais pas maintenant dans cette maudite église /votre souvenir ne m'aurait jamais effleuré, /ou bien il serait resté /mort-né).<sup>101</sup>

Ces quelques vers pourraient laisser penser que Joane n'aime plus Miren ou qu'il refuse de rester attaché ainsi à une morte, ce qui revient au même. En réalité, rien n'a changé, Joane ne fait que refouler ses souvenirs<sup>102</sup> et l'inconscient, qui n'oublie jamais rien, arrive à se frayer un chemin vers la conscience grâce à l'ambiance particulière et surtout au silence qui règne dans ce lieu de culte marial. Miren y est vénérée, effectivement, non seulement comme une martyre, mais comme une vierge. Nous pourrions dire qu'il y a une évidente féminisation de la chapelle, ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant.<sup>103</sup>

(96) Cf. Dict. Azkue: *makatz* = "sauvageon", "arbre fruitier sauvage"; ex. "*madari-makatz* = poirier sauvage" etc.

(97) Le miel entre dans la composition du "soma" ou "haoma" "breuvage qui (...) est produit soit par "barattage" de l'ocean sacré, soit dérivé du miel à la suite d'une fermentation."

(98) Cf. trad. Juaristi: "Morirán, pues hay/helena en el fruto" (in op. cit. p. 295). trad. Atienza: "(...) Y/acabarán muriéndose/porque está envenenado/el fruto de la copa." (in op. cit. p. 209).

(99) Atienza et Juaristi confondent *tzar* (mauvais) et *zabar* (vieux) et traduisent tous les deux *elizatzar* par "vieja iglesia".

(100) Nous avons traduit *elizatzar* par "maudite église" pour restituer le ton du vers original.

(101) Joane utilise, en fait, l'image très expressive de la fleur. Ainsi le souvenir douloureux de l'amour à jamais perdu de Miren, pourrait être comparable à une fleur qui perdrait ses pétales en franchissant la barrière de la mémoire... Autrement dit, la fleur qui s'épanouit dans l'inconscient ne peut qu'être abîmée en franchissant la barrière sélective de la conscience.

(102) Ce que l'image de la fleur révèle on ne peut plus clairement.

(103) "La psychanalyse, plus que tout autre, a été sensible à ce sémantisme féminin de la demeure et à l'anthropomorphisme qui en résulte; chambres, chaumières, palais, temples et chapelles sont féminisés. En France le

Il faudrait aussi ajouter que Joane n'a pas encore réalisé, dans cette seconde étape, son unité, il n'a pas, pourrions-nous dire, encore vaincu ses ennemis "extérieurs" qui peuvent, en fait, n'être que ses propres "démons" intérieurs.

Les mots d'amour éperdus qu'il adresse à Miren, à la fin de la première strophe, montrent qu'il ne tardera pas à se lancer dans l'action:

Nire memori onak ezin daidike lo.  
Nire negarrak ezti  
kontsoluari deituko.  
Ene maitea, ene laztana,  
zu gaberikan eztago  
mundu honetan zori gaiztoan  
alaitasunik neutzako.

(Ma mémoire vigilante ne peut s'assoupir. /Mes pleurs ne feront pas /appel à la consolation. /Ma bien-aimée, mon amour, /sans vous il n'y a pas /en ce bas monde et dans le malheur /de joie pour moi).

Il se tourne alors, sombre et furieux, vers ses adorateurs et les fustige en refusant désormais toute mise en scène:

Zuen otoiitzok eta erreguok  
egiaz dira debalde.  
(Vos prières et vos supplices /sont inutiles).

et toute compromission:

Etzaitzte, pobreak, oraintxe defendi;

caractère féminin de la chapelle est très net, souvent, elle est "Notre-Dame", presque toujours elle est consacrée, au moins partiellement, à la Vierge Marie" (G. Durand 1979: 277).

Ajoutons que la non existence des genres dans la langue basque, n'enlève, bien entendu rien, au caractère très clairement "féminin" ici de *kapera*, comme de toute demeure ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le souligner.

La mythanalyse permet d'éclairer des points litigieux de ce genre qui contiennent bien souvent de nourrir les polémiques comme en témoignent ces propos de L. Michelena qui, de plus, offrent l'intérêt de nous remémorer G. Aresti: "Se supone, en segundo lugar, que es conocido de todos que los nombres vascos no tienen género, aunque los entes designados por ellos puedan tener sexo. Por eso, estoy seguro, porque le he visto reaccionar en circunstancias muy semejantes (su réplica fue: ¿Por qué Euskadi Roja? ¿Por qué no Euskadi Rojo?) de que nuestro malogrado Aresti, al ser el título Amalur, habría preguntado sin tardar: "¿Amalur, por qué no Aitalur?". Porque la tierra *lur*, va precedida ahí de *ama* "madre", por la simple razón de que el latín *terra* y sus continuadores, a empezar por *tierra*, son de género femenino, al igual que el alemán *Erde*, el ruso *zemlja*, y así sucesivamente.

L. Michelena ajoute cependant la précision suivante: "Fuera del género, podría decirsenos, hay creencias basadas en mitos, tradiciones, etc., que justificarían una asignación de sexo, en principio arbitraria. Tal ocurre, en efecto, con el sol que podría ser *Catalina* entre nosotros antes que *Lorenzo*, ya que una invocación popular en verso lo llama *eguzki amandrea*) (*Lengua e historia*, pp. 94-95).

La psychanalyse et l'étude des mythes, précisément, permet de comprendre, à l'opposé de ce qu'affirme Michelena, que l'attribution d'un sexe à certaines images comme celles du soleil, de la terre et de la patrie (Cf. ce que dit Durand) etc., n'est absolument pas "arbitraire".

Cela nous rappelle un article de G. Aresti où il s'en prend d'ailleurs à Michelena en personne, au sujet d'une n<sup>o</sup>ème polémique tournant autour du "sexe des anges" et dans ce cas précis sur le sexe du printemps dans la poésie de Lizardi. Michelena opinait que Lizardi féminise le Printemps à cause de l'influence sur lui l'espagnol, ce à quoi Aresti répond: "Ezti inporta. Ezrut hori kontuan edukiko, Lizardiren poesiaren barreneko muina erderazkoa ala euskerazkoa denik bakarrik edukiko dut kontuan munduak sortu dituen poeten artean maitagarrietako bat dela" (Peu m'importe. Je ne vais pas attacher de l'importance au fait que la poésie de Lizardi puisse être, au fond, influencée par la vision espagnole ou la vision basque du monde; je vais simplement tenir compte du fait que Lizardi est, parmi les poètes, un des plus exquis) ("Lizardi euskaldun" in *G. Arestiren Literatur Lanak* 10, pp. 191-192).



nire goikotasuna eztadin ofendi;  
 dezagun ederki zer naizen entendi;  
 dezazuen agintzen dudana obedi;  
 honera nator ni,  
 haltu eta haundi,  
 bortitz eta egoki.  
 Errezatzen hari  
 zarate, gero nadin zuetzaz urriki.

(Malheureux, ne vous défendez pas à présent; /afin que ma supériorité ne soit pas offensée; /que vous compreniez parfaitement qui je suis; /que vous obeissiez à mon entendement; /voici que je viens, moi, /haut et grand, /dur et incorruptible.<sup>104</sup> /Vous êtes en train de prier, /pour qu'ensuite je vous prenne en pitié).

A l'heure de la vengeance, Joane parle plus que jamais comme le Dieu de l'Ancien Testament:

Nire hustasunaren barnean harrika,  
 heiahoraz egiten nuen gogoeta;  
 nolako gastigua zen egokiena  
 nire borroeroari emateko; eta  
 ezin nuen pentsa  
 beste ezin gauza:  
 Talion izanen da!  
 (...) Barnean duten oro nahi diet atera).

(Dans mon vide intérieur, à coups de pierre, /à coups de cri, je pensai, /au meilleur châtiment /que je pourrai infliger à mes bourreaux; /et l'évidence s'imposa: /ce sera la loi du Talion! /(...) /Je veux leur extraire tout ce qu'ils ont au dedans de leurs corps).

Joane, à nouveau, s'écarte donc de la nouvelle loi prêchée par le Christ:

Vous avez entendu qu'il a été dit: Oeil pour oeil et dent pour dent. Eh bien! moi je vous dis de ne pas tenir tête au méchant: au contraire, quelqu'un te donne-t-il un soufflet sur la joue droite, tends-lui encore l'autre; veut-il te faire un procès et prendre ta tunique, laisse-lui même ton manteau (Matthieu V):

Le héros bafoue le précepte évangélique. Il se dresse même contre lui haut et grand (*haltu eta haundi*), comme un arbre, une colonne, une statue de pierre, comme un défi... Pas de pardon, pas de pitié et surtout pas d'amour pour l'ennemi, ainsi que Yahvé l'ordonne à Moïse<sup>105</sup> sur le mont Sinaï:

(...) tu donneras vie pour vie, oeil pour oeil, dent pour dent, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure, plaie pour plaie (Exode XXI, 23 à 25).

Et, dans *Maldan Bebera*, Joane "dur et aveugle" règle ses comptes:

(104) Cf. in Dict. Lhande: *egoki*: 7/ "le propre des hommes", 8/ "convenable".

(105) Cf. le poème 200 puntu où, parmi d'autres épisodes de la Bible, apparaît celui de Moïse sauvé des eaux, du Pharaon et de la révolte des Hébreux. M. Etchandy nous fait observer: "La loi du Talion, loin d'être une incitation à la Vengeance, est, au contraire, destinée à *proportionner* la peine à l'offense: oeil por oeil = un seul oeil pour un oeil, pas deux yeux por un. C'est un très grand progrès par rapport à Genèse 4.23 par ex.: tuer un homme pour une blessure, un enfant pour une meurtrissure, Caïn vengé sept fois et Lamek soixante dix sept fois".

Orduan hasi nuen, gogor eta itsu, nire burruakaldia: Geratzeko kitu.  
(C'est alors que, dur et aveugle, /j'initiai ma bataille: afin d'être quitte.)

Les vers précédemment cités (*Barnean duten oro nai diet atera*, Je veux leur extraire tout ce qu'ils ont au dedans de leur corps) qu'il faut prendre à la lettre, puisque Joane rentrera réellement dans les corps de ses ennemis, montre que nous avons affaire à une nouvelle interprétation du *démoniaque gérasénien*<sup>106</sup> dont nous avons eu une première version dans *Iratze-ederra*. Ici, il existe cependant des différences importantes. Le héros a, à présent, vaincu la mort ce qui explique que l'épisode ait lieu de jour alors que dans *Iratze-ederra*, l'âme errante du héros prenait possession du corps des animaux parce qu'elle était précisément terrorisée par la nuit; mais surtout, les corps possédés sont, cette fois, humains ce qui, curieusement, concorde avec l'observation suivante de M. Eliade:

Toujours en rapport avec l'idée que le magicien peut quitter son corps à volonté-est une idée strictement chamanique, (on rencontre, aussi bien dans les textes techniques que dans le folklore, un autre pouvoir magique, celui d'"entrer dans un autre corps" (parapurakâyapreveça) (1988: 325).

Joane ne se sert de ce pouvoir que pour détruire. Ainsi va-t-il extraire les entrailles des adversaires pour les vider littéralement, de l'intérieur, et mettre ainsi à nu leur vacuité:

Beren larruetatik arin nintzen sartu,  
eta errai guztiak nizkien altzatu:  
Garunea kendu,  
hesteak ohostu,  
bihotza zabaldu,  
giltzurrunak moztu:  
Gizonaren bularrak labirintu bat du.  
Baina ez nintzen ez, galdu:  
Gauza guztiak aurkitu  
nituen beren leku gertuan,  
eta kanpora botatu  
nituen denak, erroiek izan  
lezaten nundik gizendu.

(Je traversai avec légèreté leur peau, /et soulevai toutes leurs viscères: /leur extrayai la cervelle, /volai leurs intestins, /ouvris leurs coeurs, /coupai leurs reins: /la poitrine de l'homme cache un labyrinthe. /Mais je ne me perdis pas: /Je trouvai toutes choses /à leur juste place, /et je jetai le tout au dehors, /afin que les corbeaux /puissent avoir de quoi se rassasier).

La cervelle, substitut de la tête complète (Chevalier & Gheerbrant 1974), est une des parties les plus précieuses du corps humain, c'est pourquoi elle est retirée; les intestins étaient déjà extraits des cadavres que l'on destinait à l'embaumement dans l'Ancienne Egypte et précieusement enfermés dans une urne; le coeur, centre vital, est ouvert et les reins, symboles de puissance, enlevés. Mais aucun de ces organes

(106) Ou "garadénien" in Matthieu VIII 28.

symboliques ne sera conservé, afin de montrer que le mépris est total. Il semble que le meurtre des adversaires marque la définitive victoire du héros sur les forces de la nuit,<sup>107</sup> du mal et de la mort. Après ablation de leurs organes vitaux, Joane, vainqueur absolu, pourra remonter vers les sommets. C'est ici qu'apparaît l'image du corbeau dévoreur de charognes perçu davantage sous son aspect d'oiseau solaire (Durand 1979: 144) qui aide le héros en parachevant son travail de destruction, que véritablement maléfique.<sup>108</sup>

Mais le châtement n'est pas accompli, il reste, en effet, à effacer l'âme:

Arimaren erraiak ebatsi nizkien,  
pena litezen denak munduan dolorez.  
Fedé, karitatea, esperantza kentzen  
ausartu nintzen nire nekearen ordez.

(Je volai les racines de leur âme,<sup>109</sup> /afin qu'ils peinent tous douloureusement en ce bas monde. /Comme prix de mon tourment, j'osai leur enlever /la foi, la charité, l'espérance).

Joane, et à travers lui Aresti, n'a que faire des vertus chrétiennes, ni d'un au-delà, ce qui l'intéresse, ce pourquoi il lutte, c'est le monde représenté ici par Miren, par le martyr et la mort de Miren, la femme-jardin, symbole de la *Terre - Mère*:

Gizon etoiak hutsitu ditut  
mendekantzaren ohórez.  
Hoiek Mireni zioten zorra  
kitatu diet ongien.

(J'ai vidé les hommes vils /par l'honneur de la vengeance. /Je leur ai enlevé de la façon la plus appropriée /la dette qu'ils avaient envers Miren).

Le châtement est consommé. Joane reste seul face à lui-même, non plus dressé dans sa toute puissance, mais épuisé de fatigue et blessé comme un homme, tout simplement:

Burrukaldi haundia gaur irabazi dut;  
etsaien harmadurak errez hautsi ditut.

(107) Joane pénètre dans la "nuit" des corps? L'allusion au labyrinthe n'est d'ailleurs pas innocente.

(108) "La couleur du corbeau, son cri lugubre, le fait aussi qu'il se nourrit d'animaux morts en font pour nous un oiseau de mauvais augure. (...) En Grèce, le corbeau était consacré à Apollon, la corneille à Athéna. Ce sont des corbeaux qui déterminèrent l'emplacement de l'omphalos de Delphes, selon Strabon, des aigles selon Pindare, des cygnes selon Plutarque. Ces trois oiseaux ont au moins ceci en commun qu'ils jouent le rôle de messagers des dieux et remplissent des fonctions prophétiques. Les corbeaux étaient également des attributs de Mithra. Ils passaient pour doués du pouvoir de conjurer les mauvais sorts" (in op. cit.).

Cf. aussi C. G. Jung qui dit que le corbeau est associé au *nigredo* "à l'état initial présent dès le début du processus de métamorphose en tant que qualité de la *Prima materia* (Matière primordiale), du "chaos" ou de la *Massa confusa* (Masse confuse), ou produit par la décomposition des éléments" (apud de la Rocheterie 1984: 91).

Le corbeau apparaît notamment dans le poème F de la Troisième Partie de Harri eta Herri: *Esanen ditut egia /Hau ezta usategia Erroi artean izan nintzaaden Benetan ausategia* (Te diré la verdad/Esto no es palomar/Entre los cuervos fui/verdadamente muy atrevido.) (Trad. G. Aresti). Le corbeau est opposé ici à l'oiseau bénéfique qu'est le pigeon. Il est, bien entendu, associé à la mort et il évoque l'adversité en général. Dans ce cas précis, il pourra, par exemple, symboliser le franquisme, mais, de par sa couleur noire, noire comme la soutane des prêtres, il peut aussi symboliser le clergé.

(109) Trad. Juaristi: "Arrebaté las entrañas de los animales" (p. 303). Trad. Atienza: "Extraje las entrañas de los animales" (p. 215).

Eta nire nekea ezin diteke neur.  
 Eskumako belauna daukat hogei apur.  
 Egin diot agur  
 lehen neukan gorputz  
 osoari. Ta gaur  
 eztaikit jada deus,  
 ezpada eztaukadala ezein saiheits-ezur.  
 Nire zauriak sendatutzeko  
 jezarri nintzen atabur  
 baten gainean, (...)

(Aujourd'hui j'ai gagné une grande victoire; /j'ai brisé avec facilité les armures des ennemis. /Et mon épuisement ne peut se mesurer. /Mon genou droit est brisé en vingt endroits. /J'ai renoncé à l'ancienne intégrité de mon corps. /Et aujourd'hui /déjà je ne sais rien, /si ce n'est que je n'ai plus de côtes. /Pour soigner mes plaies /je m'assis sur une tombe').

Nous pourrions, à nouveau, observer une curieuse correspondance entre le geste de s'asseoir sur une tombe et certaines observations faites par M. Eliade qui note que l'on devient poète "c'est à dire inspiré, en dormant sur le tombeau d'un poète"<sup>110</sup> et qui ajoute:

typologiquement, ces coutumes se rapprochent de l'initiation ou de l'inspiration des futurs chamans et magiciens passant la nuit auprès des cadavres ou dans les cimetières (...) (car) les morts connaissent l'avenir (Eliade 1988: 301).

Le geste de Joane indique bien le désir de communiquer symboliquement avec les morts, c'est à dire, dans ce cas, avec Miren. Les adversaires paraissent avoir été totalement désintéressés puisqu'aucun de leurs cadavres ne subsiste:

Begiratu ere nuen gatazka-lekutik,  
 eta eznuen ikusi batere hilotzik.

(Je regardai aussi depuis le champ de bataille, /et je ne vis aucun cadavre).

Serait-ce parce que leur vie fut inconsistante, vide, *creuse* pour reprendre l'expression utilisée par le traducteur français de T. S. Eliot?<sup>111</sup>

Eztute nekerik  
 daudelako hutsik.

(Ils n'ont pas de soucis, /parce qu'ils sont creux).

Nous pourrions dire que les ennemis de Joane symbolisent

l'esprit du méchant, (...) l'angoisse, l'interdiction, l'adversaire qui se dresse comme obstacle sur la route de la vie, qui lutte pour la durée éternelle ainsi que contre tout grand exploit singulier (...) (Jung 1987: 290).

Joane vient, effectivement, de libérer les hommes du joug des oppresseurs c'est le sens, à notre avis, qu'il faudrait donner aux vers suivants:

(110) L'action de s'asseoir et non de dormir peut n'être que le résultat de la dégradation d'une image très ancienne.

(111) Cf. T. S. Eliot "Les Hommes Creux" (*The Hollow men*) in T. S. Eliot, *Poésie édition bilingue*. Trad. P. Leyris.

Beren aurrean ezta kausitzen  
 lehengo behatz-toporik.  
 Hoek ibili litezke orain  
 sufritu gabe mundutik.

(L'obstacle ancien /n'est plus sur leur chemin. /Ceux-ci pourront, à présent, /parcourir le monde sans souffrir).

Grâce à cet exploit extraordinaire, Joane vient d'atteindre la Sagesse, il vient de reconquérir l'arbre de vie tant désiré. Selon une lecture psychologique, la lutte contre les adversaires ne serait pas autre chose que la lutte contre sa propre ombre, la résurgence du "thème archétypique du triomphe du Moi sur les tendances régressives" (Jung 1987b: 120). Les vers suivants:

Orain eztago itzalik.  
 Ezta zeruan goibelik.

(Maintenant il n'y a plus d'ombre. /Et au ciel plus de nuages obscurs)

semblent confirmer cette impression. Joane mentionne ensuite, à plusieurs reprises, les blessures infligées par ses ennemis:

Nire hezurretako zauritzar sakonok  
 medikuntza legean ezin dira konpon.  
 Materia zikina bertatik zerion. (...)  
 Falta zaizkidan hezurrok  
 eztira ikusten lurreon.

(Ces maudites et profondes blessures infligées à mes os /ne peuvent être soignées par les lois de la médecine. /Un pus immonde en coulait. /(...) /Ces os qui me manquent /ne sont pas par terre).

En réalité, de telles blessures sont de véritables mutilations. Résurgences quelque peu altérées (Joane n'est ni aveugle ni amputé), de rites initiatiques qui comportent "presque toujours", affirme Durand, "une épreuve mutilante ou sacrificielle"<sup>112</sup> et il ajoute:

Il faut souligner l'étroite connexion de ces rituels mutilants avec les rituels du feu. (...) Dans de nombreuses légendes et scénarios relatifs aux maîtres du feu, les personnages sont infirmes, unijambistes, borgnes et rappellent probablement des mutilations initiatiques.

Puis la strophe s'achève par les vers suivants:

Gora begira nire begiak  
 ikusten dute derrigor,  
 zer zen jazoko gizon artera  
 haizkora gabe banentor.

(112) "L'initiation", dit Durand, "comporte tout un rituel de successives révélations, elle se fait lentement par étapes et semble suivre de très près, comme dans le rituel mithriaque, le schème agro-lunaire: sacrifice, mort, tombe, résurrection. L'initiation comprend presque toujours une épreuve mutilante ou sacrificielle qui symbolise au deuxième degré une passion divine (...)" (in op. cit.).

(Mes yeux sont fixés sur les hauteurs, /et ils ne peuvent que voir, /ce qui se serait passé parmi<sup>113</sup> les hommes /si je n'avais pas ma hache lors de ma venue).<sup>114-115</sup>

La strophe suivante montrera que le terrible fléau tant redouté n'était autre que la bête, c'est à dire le dragon. Mais, avant d'y revenir, il est nécessaire ici de préciser l'importance de la hache qui a, dans la main de Joane, la même fonction que l'épée ou la lance<sup>116</sup> dans celle du chevalier vainqueur du dragon. Armes tranchantes, elles font, nous l'avons déjà noté, partie du *Régime Diurne*.

Mais pourquoi Joane brandit-il une hache et non une épée? Une partie<sup>117</sup> de la réponse pourrait résider dans le fait que la hache, depuis les temps les plus anciens et dans les cultures les plus diverses, est directement reliée à la foudre et au monde ouranien.<sup>118</sup> Son symbolisme n'est pas différent chez les Basques ainsi que Barandiaran et à sa suite Caro Baroja, l'ont fait remarquer:

El rayo, note Caro Baroja, —según las ideas del pueblo vasco— es un hacha neolítica o un cuchillo o punta paleolítica que cae en tierra introduciéndose siete estados. Luego, cada año, sube un estado hasta llegar a la superficie. El que posea una piedra de rayo sabe que con ella puede proteger su casa en caso de tempestad. Pero hay también quienes creen que el rayo es hacha de hierro o bronce. Todo ello no hace sino reforzar la hipótesis de la existencia en la época neolítica y en los posteriores de un culto al hacha, unido al celeste, hipótesis reforzada por la arqueología. Todavía en los caseríos y en las chozas de los carboneros y pastores se pone un hacha de acero con los filos hacia arriba, en la misma puerta o entrada, a fin de proteger de las tempestades y sobre todo de los rayos.<sup>119</sup>

Barandiaran, par ailleurs, observe:

el hecho de que estas creencias y prácticas indoeuropeas existan todavía, aunque vinculadas a objetos modernos (hachas de acero), revela que su origen en el pueblo vasco data del período eneolítico. Pues la sustitución de las armas de piedra por las

(113) L'adlatif singulier *-ra*, indique que la bête est allée vers les hommes. Nous avons finalement opté pour cette traduction plutôt que pour "se serait dressée parmi les hommes" où cette idée ne figurait pas.

(114) *banentor* (verbe non-auxilié ou "fort" de *etortzen* au passé signifie, en fait "si je venais". Nous sommes là en présence du suppositif "forme verbale qui marque la supposition grâce au préfixe *-ba*" (Cf. *Grammaire* de Lafitte).

(115) Cf. Trad. Atienza: "(...)/mis ojos adivinan/lo que me pasaría entre los hombres/si llegara hasta ellos/sin el hacha".

(116) O. Beigbeder, commentant une scène de chasse figurée à Saint Ursin de Bourges, apporte des précisions intéressantes sur le symbolisme solaire des lances: "instruments de la justice divine. Parallèles, elles évoquent les rayons de l'Arbre qui viennent du haut où nous avons indiqué l'idée du temps solaire et l'on sait que le fantassin et les cavaliers qui percent les animaux, symboles des tempéraments à vaincre, opèrent aussi au nom du "Soleil de Justice" (in *Lexique des symboles*, p. 102).

(117) L'épée, par ailleurs, serait plus adaptée dans les mains d'un chevalier ou d'un héros chrétien ce qui n'est pas le cas de Joane. Elle apparaît souvent dans les chansons de geste où elle porte même parfois un nom qui la caractérise comme la fameuse *Durandal* du preux Roland. —L'épée est isomorphe de la lance en ce sens qu'elle est associée à la lumière mais aussi à la force et à la puissance.

(118) Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant (1974): "on trouve un peu partout de l'Europe celtique à l'Europe moderne, et de l'Occident à la Chine des T'ang, des haches de pierre qu'on suppose avoir été produits par la foudre: en fait, elles ne sont pas produites par elle mais elles représentent la foudre".

(119) J. Caro Baroja note à ce propos: "Sabido es que muchos filólogos ven la palabra *aizt* = piedra, como componente de *aizkor* = el hacha, *aiztura* = la azada etc., aún cuando unos cuantos quieran dar a estas últimas palabras un origen romance" (...) "Cuando los señores Aranzadi, Barandiarán y Eguren exploraron los dólmenes de la sierra de Aizgorri ("Atzgorri"), en Guipuzcoa, supieron que en la cueva meridional de Zabalaitz, el pastor Antonio de Iparraguirre había hallado un hacha de bronce hincada en el suelo verticalmente" (1975: 26-27).

hachas de metal en esas funciones rituales, tuvo que hacerse en un tiempo en que todavía no se había perdido el conocimiento de que también aquellas piedras eran realmente hachas (1975: 27).

Le dragon que Joane a pourfendu, grâce à la hache céleste, apparaît dans la strophe suivante:

Eta ikusten dute han goian bestia,  
lengo gizon beteek hamorruz jarria,  
oraingo gizon hutesek bera jaurtikia,  
hamiltegi batean azkar eroria,  
lepo ebakia,  
buru itzulia  
hartzamar gabea,  
agin aterea,  
antolatzen duela infernu berria.  
Ahora dator barrea,  
ezpainetara irria.  
Errez izan da higuindua  
harmak lurrera jotea.  
Ehortz dezagun bein da betiko  
gizasemeen etsaia.

(Et ils<sup>120</sup> ne peuvent que voir là-haut la bête, /que les hommes accomplis d'antan placèrent avec fureur, /que les hommes creux d'aujourd'hui ont lancée vers le bas, /tombée dans un ravin, /le cou tranché, /la tête retournée, /les griffes enlevées, /les canines arrachées, /préparant l'enfer nouveau. /Le rire me monte à la gorge, /je m'es-claffe. /Il a été facile /de jeter à terre les armes de celui qui est tant haï. /Enterrons une fois pour toutes /l'ennemi des hommes).<sup>121-122</sup>

Ainsi que J. Azurmendi l'avait déjà noté, Aresti semble s'être référé à l'Apocalypse. Le texte biblique nous sera d'ailleurs précieux pour comprendre certains passages quelque peu ambigus de ce chant. La Bible nous dit que le Dragon transmet à un moment donné son pouvoir à la bête qui

se mit à proférer des blasphèmes contre Dieu, à blasphémer son nom et sa demeure, (...). On lui donna pouvoir sur toute race, peuple, langue ou nation. Et ils l'adoreront, tous les habitants de la terre dont le nom ne se trouve pas écrit, dès l'origine du monde, dans le livre de vie de l'Agneau égorgé (Ap. XIII,6-7-8).

L'Apocalypse mentionne ensuite une autre Bête:

Au service de la première Bête, elle en établit partout le pouvoir, amenant la terre et ses habitants à adorer cette première Bête dont la plaie mortelle fut guérie (Ap. XIII,12).

La terreur que cette seconde Bête inspire à tous les hommes est plusieurs fois soulignée:

(120) Le sujet étant *begiak* (les yeux) (dans ce cas précis *begiek* à l'ergatif pluriel), qui se trouve mentionné dans la strophe précédente.

(121) Cf. Dict. de Lhande: *gizaseme*=1/ "homme"; 2/ "Fils de l'Homme", "Jésus Christ".

(122) Cf. trad. Atienza "Nos dará definitivamente tierra/el cruel enemigo de los hombres" (p. 219).

(...) par les prodiges qu'il lui a été donné d'accomplir au service de la Bête, elle fourvoie les habitants de la terre, leur disant de dresser une image en l'honneur de cette Bête qui frappée du glaive a repris vie. On lui donna même d'animer l'image de la Bête pour la faire parler, et de faire en sorte que fussent mis à mort tous ceux qui n'adoreraient pas l'image de la Bête. (Ap. XIII,14-15)

Il semble bien qu'Aresti fasse allusion à cet épisode lorsqu'il parle de la bête que "les hommes accomplis d'antan placèrent là-haut avec fureur" (*lengo gizon beteek hamorruz jarria, loraingo gizon butsek bera jaurtikia*). Ces hommes sont accomplis,<sup>123</sup> précisément, parce qu'ils sont capables de ressentir du mépris, de la haine contre le tyran, par opposition aux hommes creux,<sup>124</sup> empaillés d'aujourd'hui qui ne sont même pas de violentes âmes perdues.<sup>125</sup>

(123) *Bete* signifie littéralement "plein". Nous avons préféré traduire par l'adjectif "accompli" l'étymologie du verbe "accompli" étant précisément *complere* = "remplir".

(124) *Huts* signifie littéralement "vide" ou "qui n'a rien dedans" (Cf. Dict. Lhande) ce qui est bien le sens de l'adjectif français "creux". Aresti reprend très certainement ici l'image utilisée déjà par T. S. Eliot dans *The Hollow Men* (Les Hommes Creux) (cf. note 111).

(125) Cf. Poème I des *Hommes Creux*: "Nous sommes des hommes creux /Les hommes empaillés /Cherchant appui ensemble /La caboche pleine de bourre. Hélas! /Nos voix desséchées, quand /Nous chuchotons ensemble /Sont sourdes, sont inanes /Comme le souffle du vent parmi le chaume sec /Comme le trottris des rats sur les tessons brisés /Dans notre cave sèche. /Silhouette sans forme, ombre décolorée, /Geste sans mouvement, force paralysée; /Ceux qui s'en furent /Le regard droit, vers l'autre royaume de la mort /Gardent mémoire de nous —s'ils en gardent— non pas /Comme de violentes âmes perdues, mais seulement Comme d'hommes creux /D'hommes empaillés. " (Trad. P. Leyris).

T. S. Eliot expliqua le choix du titre *The Hollow Men* par ces mots: "Le Titre, *The Hollow Men* fait écho à Jules César, IV, 2, 22, où Brutus emploie cette expression à propos de Cassius qui commence à le décevoir. Cf. aussi prologue de H. Fluchère à *Meurtre dans la cathédrale*: "Triste héros que l'homme moderne, qui évolue entre ciel et terre, entre la lèpre repoussante des cités industrielles où se forge sa puissance, et le vaste découvert de l'idéal qui n'est plus pour lui qu'un parc de brèves vacances, où les artistes ont tant de mal à l'entraîner. Hanté de rêves nostalgiques et d'appétits sensuels, il va jusqu'au vieillissement, frustré de grandeur passée, avili dans le sordide de son existence, conscient de sa voix blanche, du vide de son esprit, de l'aridité de son cœur. Il a soif, il cherche la pluie bienfaisante, il voudrait connaître le sens de sa vie, il serait prêt à passer par l'épreuve du feu pour retrouver sa pureté, se purger de ses miasmes, sortir de cette pénombre où nasille un gramophone, tandis que des accents étouffés lui parlent de sa déchéance. Tels sont les *Hommes Creux*, les Mannequins qui exhalent dans l'obscurité leur murmure désespoir" (p. 20).

Nous devons ajouter que, malgré l'immense admiration qu'il éprouvait pour T. S. Eliot, Aresti semble lui reprocher (injustement) de ne pas s'être davantage impliqué dans la société: *Thomas Eliot haundia Amerikan /Erzuen inoiz ere hartu parterikan /Modu dotore batez hango politikan /Gizon honek etzuen ikusi Gernikan /Inoiz bilotzikan /Behin bakarrikan /Apaiz bat bilikan Kanterburitikan /Zein ederki eztauen ikusi gaitzikan. ("Le grand Thomas Eliot né en Amérique/ne prit jamais part à la politique de son pays/Cet homme ne vit jamais de cadavres à Guernica/Une seule fois/un prêtre mort/à Cantorbéry/Comme il est bon de constater qu'il ne vit pas le mal).*

Le jugement d'Aresti est injuste parce qu'Eliot en dénonçant, avec une langue unique où chaque mot représente son poids de chair et de sang, la tragédie de la vie, a, du même coup, dénoncé toute tragédie et ce, au delà du temps et de l'espace... Le vibrant hommage que lui rend H. Fluchère dans son prologue écrit le 31 Juillet 1939, soit un mois à peine avant la déclaration de la seconde guerre mondiale (1er Septembre 1939), n'en devient que plus significatif:

"Il y a cette intensité avec laquelle Eliot-c'est là vraiment à quoi se reconnaît un grand poète, comme Villon, comme Dante, comme Baudelaire-a pris conscience de la tragédie de son époque, et comment il a pu se sauver de la désintégration et du désespoir. L'unité profonde de l'oeuvre des trois poètes que je viens de citer réside en ceci qu'ils ont tous peiné comme en géhenne devant le problème de la mort, dans leur corps et dans leur esprit, ayant, pour le résoudre, les seules conceptions réalistes, religieuses ou matérialistes que leur temps leur offrait. Les terreurs tempérées d'ironie résignée d'un Villon devant le gibet, les angoisses somptueuses d'un Dante gravissant, au sortir de l'enfer, les degrés de sa purification, les sueurs morbides d'un Baudelaire que les voluptés de l'amour et de la douleur ne sauvent pas de la charogne décrépite, et pourrissant peu à peu au sein des rêves d'une cite infernale— tout cela constitue la matière harmonieuse de l'oeuvre, se retrouve et se sent à chaque vers, à chaque mot, et cela est aussi



Dans l'Apocalypse seuls Dieu qui "fait éclater (ses) vengeances" (Ap. xv, 3-4) et l'Ange de Dieu peuvent dominer la Bête.<sup>126</sup> Puis à la fin des mille années et d'une ultime tentative de séduction, Satan, "jeté dans l'étang de feu et de soufre" rejoindra alors "la Bête et le faux prophète et leur supplice durera jour et nuit, pour des siècles et des siècles" (Ap xx, 10).

Dans *Maldan behera*, Joane enterre la bête. Elle retourne, non pas dans l'Abîme mais au sein de la Terre Mère, une manière de préfigurer le retour de la Femme, puisqu'elle ne pourra ressusciter qu'à cette condition. De même, c'est à cette seule condition que l'homme pourra être délivré:

Nire gorputza eta odol berotsua...  
 Hezur batzu oraindik... Ezpaitzen naikoa!  
 Hau da gizonakandik dakardan kontua.

(Mon corps et mon sang ardent... /Encore quelques os... n'avais-je pas assez donné!  
 /Voilà ce que m'apporte la foi en l'homme)<sup>127</sup>

La Bête de l'Apocalypse a un chiffre: "c'est un chiffre d'homme: son chiffre, c'est 666" (Ap. XIII, 18), dit Jean de Patmos. Les exégètes qui ont tenté de déchiffrer ce passage ont pensé qu'il pourrait s'agir du chiffre de Néron.<sup>128</sup> Aresti ne devait certainement pas ignorer un tel fait. Cela nous conduit à penser que la bête de *Maldan behera* désigne elle aussi, très certainement, un personnage historique qui ne serait autre, dans ce cas, que le général Franco. La suite de la strophe ne fait que renforcer cette impression:

Bildots berria, mantsoa,  
 Jainko bortitza, ordu honetan  
 dago geugana heldua  
 joran bizian eduki nahi  
 genuen salbamentua.

(Nouvel et doux Agneau; /Dieu sévère et grand: /grâce à Vous, à cette heure /est parvenu jusqu'à nous /le salut /qu'avec ardeur nous avons cherché durant notre vie à atteindre).

L'Agneau dont parle Joane est, bien entendu, l'Agneau mystique (le Christ) qui apparaît dans Apocalypse XIV.<sup>129</sup> Il annonce l'instauration de la *Jérusalem céleste* et

émouvant que le dessin d'un auroch taillé contre la paroi de la caverne, parce que l'homme des cavernes ne pouvait pas tailler autrement ni autre chose, parce que ces hommes ont dit, avec la matière et l'instrument que leur temps leur offrirait, leur tragédie personnelle au sein de la tragédie universelle. Tous les visages du monde passent ainsi à l'éternité, parce qu'il s'est trouvé quelqu'un pour les sentir profondément tels qu'ils sont et leur donner corps" (in op. cit. pp. 18-19).

(126) Cf. Ap. xx,1,2: "descendu du ciel, ayant en main la clef de l'Abîme, ainsi qu'une énorme chaîne. Il maîtrisa le Dragon, l'antique Serpent —c'est le Diable, Satan— et l'enchaîna pour mille années. Il le jeta dans l'Abîme, tira sur lui les verrous, apposa des scellés, afin qu'il cessât de fourvoyer les nations jusqu'à l'achèvement des mille années".

(127) Le suffixe *-gatik* indique "malgré" ou "à cause". P Lafitte précise que seul "le contexte peut (...) indiquer si *-gatik* est causal ou concessif." (Cf. P. Lafitte *Grammaire basque*). Dans le vers *Hau da gizonagatik dakardan kontua*, il est clair que le suffixe *-gatik* à un sens causal, *gizonagatik*=à cause de l'homme, par la faute de l'homme.

(128) Cf. Bible de Jérusalem, note p. 2135: "Chaque lettre a une valeur numérique suivant son rang dans l'alphabet et le chiffre d'un nom est le total de ses lettres. Plusieurs identifications ont été proposées dont celle de Néron".

(129) Cf. Ap. xiv, 1: "Puis voici que l'Agneau apparut à mes yeux; il se tenait sur le mont Sion, avec cent quarante-quatre milliers de gens portant inscrit sur le front son nom et le nom de son père".

seuls les cent quarante-quatre mille "rachetés de la terre" (Ap XIV, 3), peuvent apprendre le cantique de la libération car "ceux-là ont été rachetés d'entre les hommes comme prémisses pour Dieu et pour l'Agneau" (Ap XIV, 4).

Dans *Maldan bebera*, Joane oppose d'un côté la douceur de l'Agneau à la sévérité et à la suprématie du Dieu de l'Ancien Testament et c'est à celui-ci qu'il rend grâce (*Zuri eskerrak*, "grâce à vous" dit-il). Il prône ainsi la loi du Talion, de la fureur et de la vengeance, au lieu du pardon et de l'amour universel. Le salut est à ce prix car c'est avec des armes que l'on triomphe de la bête, du dragon... Mais il n'y a mention d'aucune transcendance, l'homme est seul maître de son destin. Le salut dont parle Joane est une *Jérusalem terrestre* opposée à la *Jérusalem céleste* de l'Apocalypse.

b) "*Griñaren bitartez*"

La nostalgie de Miren est là, lancinante. Joane revoit en mémoire le cimetière tel qu'il l'a laissé et la dalle qui scelle hermétiquement le tombeau où repose Miren. Lieu de tristesse mais lieu de paix aussi où aucune bête apocalyptique ne peut trouver asile:

Nire maitalea dago  
etzanda lauza-pean.  
Bestiarik eztago  
ezein duda gabe han.

(mon amante /gît sous la dalle. /Là-bas, pas de bête /cela ne fait aucun doute).

La bête n'aurait, en effet, que faire d'un lieu où repose un être humain accompli:

Garbia da dena  
Mirenen gorputzean.  
Piztu dadin artean.  
Hilotzen artetik  
jaiki dadin artean.  
Ezta gutziarik  
beraren bihotzean.  
Zein ederki egöten den maitearen aldean!

(Dans le corps de Miren /tout est pur. /En attendant qu'elle ressuscite. /En attendant qu'elle se lève d'entre les cadavres. /Il n'y a pas de cupidité /en son coeur. /Qu'il est bon de rester /près de son amour!).

On peut se demander pourquoi Joane éprouve le besoin de mentionner à nouveau la bête en précisant qu'elle ne se trouve pas dans le cimetière (*Bestiarik eztago /(...) han, Là-bas, pas de bête (...)*) et alors qu'elle semblait avoir bel et bien disparu (*behin eta betiko*, une fois pour toutes). Peut-être une telle allusion n'a-t-elle pas d'importance particulière? Il n'est pas impossible, cependant, qu'il y ait là une référence à la *seconde mort* dont parle l'Apocalypse:

Et je vis les morts, dit Jean de Patmos, grands et petits, debout devant le trône; on ouvrit des livres, puis un autre livre, celui de la vie; alors, les morts furent jugés d'après le contenu des livres, chacun selon ses oeuvres. Et la mer rendit les corps qu'elle gardait, la Mort et l'Hadès rendirent les morts qu'ils gardaient, et chacun fut

jugé selon ses oeuvres. Alors la Mort et l'Hadès furent jetés dans l'étang de feu — c'est la seconde mort, cet étang de feu — et celui qui ne se trouva pas inscrit dans le livre de vie, on le jeta dans l'étang de feu (Ap. XIX, 12 à 15).

Tant que la seconde mort n'est pas advenue l'Hydre peut guérir de ses blessures.

Par sa pureté d'âme, nous l'avons déjà suggéré, Miren n'a rien à craindre de la bête non plus que de la mort. Ainsi, en filigrane, ce sont les chants E19 et D20, où nous assistons à la remontée de Joane et à la résurrection de Miren, qui se trouvent annoncés. Nous référant toujours à l'Apocalypse, nous pourrions dire qu'il pourrait s'agir de la *première résurrection*,<sup>130</sup> celle qui intervient après le Jugement et qui ne concerne que:

les âmes de ceux qui furent décapités pour le témoignage de Jésus et la Parole de Dieu, et tous ceux qui refusèrent d'adorer la Bête et son image, de se faire marquer sur le front ou sur la main (Ap. XIX, 4).

Miren, celle qui, par amour, a suivi Joane jusqu'au martyre sur la croix est bien la seule qui mérite de ressusciter, c'est pourquoi Joane précise qu'elle se lèvera seule d'entre les cadavres (*hilotzen artetik*).<sup>131</sup> Toutes ces précisions indiquent que Joane s'apprête à remonter, à s'en retourner auprès de Miren (désignée par le nom symbolique de *lore-mendia*):

Zein pozik bihurtzen naizen  
orain lore-mendira!

(Avec quelle joie, je m'en retourne /à présent vers le mont fleuri).

Avec, dans son coeur, un sentiment que l'on pourrait prendre pour de la compassion:

Joane dago indar gabe  
gizonari begira.  
Sakon sartu zitzaidan  
bihotzean kupira.

(Joane est sans forces /lorsqu'il contemple l'homme. /La compassion pénétra en moi /profondément).

En réalité, Aresti, par l'intermédiaire de Joane, ne fait que dénoncer l'éternelle lâcheté de l'homme. Les vers suivants n'offrent aucun doute à ce sujet:

Munduko gizonak  
manaiakorrak dira.

(Les hommes de ce monde /sont dociles).

Ils sont dociles et aisément maniables parce qu'ils fuient devant la nécessité de combattre le dragon... Seule une nature héroïque ose et désire tuer le dragon: Joane, en réalisant cet exploit formidable, affirme, du même coup sa qualité de héros. Mais

(130) Cf. Ap. XIX, 4,5,6 "Ils reprirent vie et régnèrent avec le Christ mille années. Les autres morts ne purent reprendre vie avant l'achèvement des mille années. C'est la première résurrection. Heureux et saint celui qui participe à la première résurrection!"

(131) *hilotz* (cadavre) et non *hil* (mort).

le dragon ne désigne pas seulement le tyran extérieur, il est surtout l'obscurité en nous, la bête fauve en nous, comme le note Jung:

Chez la plupart des gens, le côté ténébreux, négatif de la personnalité reste inconscient. Le héros, au contraire, doit se rendre compte que l'ombre existe et qu'il peut en tirer de la force. Il lui faut s'accorder avec ses puissances destructrices s'il veut devenir assez redoutable pour vaincre le dragon. En d'autres termes, le Moi ne peut triompher qu'autant qu'il a d'abord maîtrisé et assimilé l'ombre (1987b: 120).

Italo Calvino, analysant le thème de saint Georges vainqueur du dragon chez des peintres comme Carpaccio, Uccello, Giorgione, Pisanello ou le Tintoret, arrive aux mêmes conclusions que le célèbre psychiatre suisse:

c'est le fond obscur de lui-même que saint Georges affronte, un ennemi qui a déjà fait sa litière de nombreux jeunes gens ou jeunes filles, un ennemi intérieur qui devient un objet d'exécration extériorisée. Histoire d'une énergie projetée dans le monde ou journal d'une introversion? (Calvino 1976: 120).

Et les mots qu'il ajoute sur le jugement du dragon à travers l'art pictural, ne peuvent qu'aller dans le sens d'une autre lecture, plus psychologique, de *Maldan behera*:

Saint Georges conduit le dragon en laisse sur la place, pour le mettre à mort au cours d'une cérémonie publique. Mais dans toute cette fête de la ville libérée de l'incube, il n'y a personne qui sourie: tous les visages sont graves. Les trompettes et les tambours résonnent, c'est une exécution capitale que nous sommes venus voir, l'épée de saint Georges est suspendue en l'air, nous avons tous le souffle suspendu, nous sommes sur le point de comprendre que le dragon ce n'est pas seulement l'ennemi, le différent, l'autre, mais encore nous, que c'est une partie de nous-mêmes et que nous devons la juger) (ibid. 121).

Dans ce sens, Miren serait la princesse libérée par le chevalier et on comprend mieux pourquoi sa résurrection ne vient qu'après la défaite des adversaires symbolisés par le dragon et pourquoi la remontée ne peut s'amorcer qu'à présent. Un changement très net apparaît dès cet instant, changement matérialisé par la résurgence des images aériennes:

Zer eginen zenuke zuk  
 hegaztina bazina?  
 Kabiarik eznuke  
 ezpanintz hegaztina.

(Que feriez-vous /si vous étiez oiseau ? /Je n'aurais pas de nid /si je n'étais pas oiseau).

A travers l'image du nid c'est l'archétype de la mère qui resurgit et les idées d'abri et de protection qu'il suggère (*Etxean sarturik /dadukat bake fina*, A l'intérieur de la maison /j'ai une paix totale, dit Joane); le nid, encore une fois, n'est autre que Miren:

Nire Miren maiteak  
 dirudi erregina.

Dotoreki sartu zidan  
harenganako mina.

(Ma Miren bien aimée /semble une reine. /C'est avec élégance /qu'elle m'insuffla le mal d'elle).

Après la victoire sur les forces obscures, Joane pourra bientôt se réunir avec Miren, femme autant intérieure qu'extérieure.

### Troisième Chapitre. La Remontée

#### 3.1. "Azkenengo besarkada" (E19), "Ditxaren bitartez" (D20):

##### a) "Azkenengo besarkada":

Les premiers vers du chant E19 reviennent sur le thème précédemment traité du dragon qu'il a fallu vaincre pour pouvoir accéder à un autre niveau de réalité:

Mirenen maitasuna daukat haltuago  
zerupen dagoen ezein gauza baino.  
Munduko gizadia salbaturik dago.  
Orain ezta problema, ezta misterio.

Joanerentzako:  
Argitan dago oro,  
agiri ta klaro.

(L'amour que j'ai pour Miren m'est plus précieux /que tout ce qui existe ici-bas. /L'humanité est sauvée. /A présent, il n'y a plus de problèmes, plus de mystère. /Pour Joane: /tout est clair, /évident et limpide.)

Aux images aériennes s'associent celles de la lumière, de la transparence. Le but semble proche:

"Nire zauri gordinak sendaturik gabe,  
handikan jaiki nintzen, zerrin ezta nire  
gurari nagusia ezergatik ere  
bakarrik egotea. Hori da debalde."

(Sans même que mes plaies à vif ne soient guéris, /je me levai de ce lieu, car /mon désir n'est absolument pas /de rester solitaire. Cela est vain.)

On ne peut s'exprimer plus clairement: Joane cherche effectivement à se réunir "à son autre moitié", la partie féminine en lui dont l'ombre l'avait provisoirement séparée. Cette interprétation psychologique nous paraît d'autant plus importante qu'Aresti parle lui-même, ainsi que nous l'avons précédemment mentionné, d'hommes *accomplis* et d'hommes *creux*. Il ne semble pas, en effet, que les vers cités renvoient seulement à la seule solitude d'Adam dont parle la Genèse.<sup>132</sup>

Joane se dirige vers le cimetière mais en fait, il va vers *Love-mendia*, vers la beauté et la sensualité de la Miren de *Love-mendia*:

Maitea, nun zaude?

(132) Cf. Gen. II,18: "Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Il faut que je lui fasse une aide qui lui soit assortie", dit Yahvé.

Negar egin dute  
 larrosek, ez barre.  
 Bestea da beste.

Usainen akorduek hara naramate.

(Où êtes-vous mon amour? /les roses ont versé des pleurs, /elles n'ont pas ri. /Le reste est autre. /le bouquet des odeurs me porte là-bas).

Le vers *Maitea nun zaude?* et la chanson traditionnelle, pleine de nostalgie qu'il évoque,<sup>133</sup> rend la marche vers le cimetière encore plus poignante et émouvante. Mais comme le note Bachelard: "le chemin abrupt est un adversaire actif qui va répondre à notre dynamisme par un dynamisme contraire" (1978: 172) et la remontée ne semble pas si aisée lorsque le vent souffle de face et que le corps a tant de mal à se défaire de la gangue terrestre:

Ta urrats geldiarekin harantza noa ni,  
 nire kontra datorren haizean iheri;  
 pisuarekin ere nago burrukari.  
 Mirenek itxadoten didala banenki.

(Et d'un pas lent je vais là-bas, /flottant<sup>134</sup> dans le vent contraire; /je lutte aussi contre le poids. /Ah! si je savais que Miren m'attend?).

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner que Zarathoustra, lui aussi, connaît cette "volonté double", lui qui affirme "ce n'est pas la hauteur: c'est la pente qui est chose épouvantable". Joane se voit ainsi à nouveau attiré par le bas, alors que toute sa volonté le porte vers les sommets:

Honela ezin liteke aurrerantza segi!  
 Eznaiz atzera itzuli;  
 eztut indarrrik eduki.  
 Altzipresaren kerizpe beltzak  
 ikusten ditut hurruti:

(Je ne puis avancer de cette manière! /Je ne me suis pas retourné. /Je n'en ai pas eu la force. /Je vois au loin /les sombres refuges du cyprès).<sup>135</sup>

Rien ne peut empêcher Joane de suivre le chemin qui mène au cimetière, "vers l'est, vers la montée vers le secret de l'éternité et de la renaissance" (Jung 1987: 667), vers les cyprès<sup>136</sup> qui s'élancent vers le ciel... Le seul désir de Joane l'errant, le voyageur qui nulle part ne s'est longtemps arrêté (*Eztut orain artean bilatu nun pausa*, Jusqu'à présent je n'ai pas cherché où me fixer, dit-il), est de se réfugier à nouveau dans le caveau/demeure où gît le squelette de Miren:

(133) Il s'agit du chant traditionnel souletin: *Maitia nun zira?*, dont les premiers vers commencent ainsi: *Maitia, nun zira? Nik etzaitit ikbusten, Ez berririk jakiten, Nurat galdü zira?* (Mon amour où êtes-vous? /Je ne vous vois plus, /et je n'ai plus de nouvelles de vous, /où vous êtes-vous perdue?).

(134) *iberi* ou *igeri* = "nager".

(135) Dans le texte original *altzipres* est au génitif singulier: *altzipresaren* (du cyprès) *kerizpe* = abri, refuge (Cf. Dict. Azkue).

(136) Notons que le schème ascensionnel lié au cyprès est, à présent, occulté et qu'il y a contamination, au contraire, par les valeurs de l'intimité (intimité du "noir" de la nuit). Cela étant certainement dû à l'importance particulière de la tombe qui "abrite" le corps de Miren. Cf. C. G. Jung: "Le figuier est l'arbre phallique. A remarquer que Dionysos planta un figuier à l'entrée de l'Hadès, comme on plaçait des phalli sur les tombes. Le cyprès voué à la déesse Aphrodite (cypris) devint finalement signe de mort puisqu'on le plaçait à la porte de la maison mortuaire" (1987: 371-373).

Haragi gabe, han datza  
 nire Mirenen gorputza:  
 Al banintzake nire hezurrak  
 hezur hoietan deskantsa...!  
 Hau da benetan eskapu gabe  
 gora naraman ametsa.

(Décharné, le corps /de ma Miren gît là-bas: /Ah! si je pouvais /faire reposer mes os sur les siens... /Voilà le rêve sans issue /qui me porte là-haut).

Joane embrasse ensuite la terre du cimetière comme on embrasserait la terre de sa patrie:

Har-lauzaren azpira nuen begiratu,  
 emanik lehenbizi errautsean musu;  
 Miren nuen honela auspez adonatu;

(Je regardai sous la dalle de pierre, /en embrassant tout d'abord la poussière; /c'est ainsi que j'adorai Miren face contre terre).

Il s'agit ici sans nul doute d'un geste d'adoration envers la Terre Mère ou la Grande Mère<sup>137</sup> que Joane embrasse comme s'il retrouvait sa patrie.<sup>138</sup> La présence de l'archétype de la mère est, bien entendu, fréquente en littérature et notamment chez les romantiques:

cette mère primordiale, nous dit Durand, cette grande matérialité enveloppante à laquelle se réfère la méditation alchimique et les esquisses de rationalisation légendaires du folklore populaire et des mythologies, (qui) se voit confirmer comme archétype dans la poésie. Déjà le romantisme français marque une nette propension au mythe de la femme rédemptrice dont Eloa constitue le type. C'est le rôle de l'Antigone de Ballanche, la Rachel d'Edgar Quinet, c'est le mythe que reprend avec éclat *La Chute d'un ange*, c'est la vaste épopée "religieuse et humanitaire" que l'abbé Constant (alias Eliphaz Lévi) voue à la mère de Dieu tandis que les pages de Lacordaire consacrées à Marie Madeleine font pendant à *Aurélia*. Mais nul mieux que le romantisme allemand n'a eu l'intuition de la féminité bienfaisante (...) (Durand 1979: 263-264).

Les vers suivants nous parlent du désir qu'à Joane de s'unir au squelette de Miren:

bere behatz-artea ere milikatu  
 nai nuen, setatsu;  
 oin zolak ukitu,  
 orpoak laztandu,  
 belauak topatu:  
 Hamabost egunean bertantxe geratu.

(137) G. Durand remarque: "À toutes les époques, et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une Grande Mère, une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité" (in op. cit. p. 268).

(138) "La patrie est presque toujours représentée sous les traits féminisés: Athéna, Rome, Germania, Marianne ou Albion. De nombreux mots désignant la terre ont des étymologies qui s'expliquent par l'intuition spatiale du contenant: "lieu", "large", "province", ou par des impressions sensorielles primaires, "ferme", "ce qui reste", "noir" (...) Henri de Régnier, lorsqu'il écrit que la femme "est la fleur éclose à l'entrée des vies souterraines et périlleuses... fissures vers l'au-delà par où s'engouffrent les âmes", retrouve l'intuition primordiale de la Bible, du Coran comme des lois de Manou et du Véda pour qui le sillon fertile et la vulve féminine ne font qu'un" (Durand 1979: 263).

Bere ankartea maitatu  
 eta gerria berotu;  
 bere petxua behin egon zen  
 saihets-ezurak hotzitu  
 ta bere agin zuri-zuriak  
 hamorru haundiz apurtu.

(Je voulais aussi /lécher avec obstination l'intervalle entre ses doigts; /toucher la plante de ses pieds, /embrasser ses talons, /rencontrer ses genoux: /rester là pendant quinze jours. /Aimer son bassin, /et réchauffer sa taille; /refroidir ses côtes /qui un jour furent ses seins, /et de fureur /briser ses dents<sup>139</sup> immaculées).

Mais le ton de ces vers est mitigé, une pointe d'humour noir apparaît. C'est que la danse macabre n'est pas loin... Au delà, cependant, n'est-ce pas l'union entre le ciel et la terre, entre Joane le héros ouranien et Miren la femme chthonienne, union qui se réalisera dans le chant D20, qui est annoncée ici? L'idée de danse macabre nous semble, en effet, relativement secondaire, dans ce passage par rapport à celle de "couple divin" ciel-terre qui est un leit-motiv de la mythologie universelle (Durand 1979: 262, *Eliade*, 213).

Joane appréhende de soulever la dalle et de devoir plonger à nouveau au sein des valeurs nocturnes annoncées par ces mots:

Harria gora jaso bedi, esan nuen.  
 Bihotza taupadaka, begiak negarrez.

(Que la pierre se soulève, dis-je. /Le coeur battant la chamade, les yeux pleins de larmes).

Mais la tombe est vide. Le cimetière et la chapelle qui la jouxte n'ont plus désormais de raison d'être. "Dedans je ne trouvai rien!" (*eta eznuen aurkitu barrenean ezer!*) s'exclame-t-il. Il n'y a rien, *Nada* écrit aussi le squelette surgi de son tombeau dans les *Désastres de la guerre* de Goya... Et Joane de s'écrier:

Hermita hau leher  
 bezate trumoiek!  
 Eror bedi lurrera ahalik lasterren!  
 Aurrerantzean inoiz ez!  
 Ezpedi torre hau ager  
 gure memori flakoan, eta  
 salbatu diren gizonek Jaingoikoari dieten zorra  
 paga bezate halaxe.

(Que le tonnerre /détruise cette chapelle! /Qu'elle tombe à terre au plus vite! /Que dorénavant jamais! /cette tour n'apparaisse /face à notre inconsistante mémoire, et /que les hommes qui se sont sauvés /payent de cette façon /la dette qu'ils ont contractée envers Dieu).

Nous avons déjà mentionné l'importance de cette chapelle dont Joane parle au

(139) *bagin* = "molaire", mais "avoir mal aux dents" se dit *bagineko mina* (Cf. Dict. de Lhande).



passé (elle est en ruines) dès le deuxième chant de *Maldan behera: Hariztia*. Elle rappelle étrangement celle qui hante la mémoire de T.S.Eliot:

En ce creux de ruine au milieu des montagnes  
A la faible clarté de la lune, l'herbe chante  
Sur les tombes culbutées, autour de la chapelle  
La chapelle vacante où n'habite que le vent.  
De fenêtres point, la porte ballotte  
Quel mal pourraient faire des os desséchés.<sup>140</sup>

La dalle est soulevée et voici que resurgissent les images de l'obscurité, du chaos et de la mort... Cette même dalle que Joane avait refermée sur la nuit afin de n'être pas lui-même avalé par le ventre de la terre... Du caveau ouvert ne peuvent que s'échapper des relents de matières en décomposition, des odeurs de moisissure et d'enfermement.

Les ruines, antithèses des monuments orgueilleux que les hommes construisirent pour montrer leur puissance et la puissance divine, marquent bien la chute des valeurs anciennes et, en fin de compte, la "mort de Dieu"... Mais, contrairement à notre attente, le nihilisme arestien n'empêchera ni la remontée, ni la "révélation qu'apporte le Voyage" (Vierne 1978: 279). La révélation sera représentée, dans ce cas, par Miren.<sup>141</sup> Tout ceci ne fait que confirmer une "présence contraignante et créatrice à la fois du mythe" (Vierne 1978) dans le récit que nous étudions. Les vers suivants nous le montrent avec on ne peut plus de clarté:

Mirenen bila joan behar dut arneguz.  
Hau da nire gurutz  
pisuena! Jesus!  
Jainko gabe zeruz  
zeru gurutzatuz!  
Nire desesperantzak esperantza dakus.

(Je dois partir à la recherche de Miren par malédiction.<sup>142</sup> /Voici quelle est ma croix /la plus lourde! Jésus! /Devoir traverser le ciel /d'où Dieu est absent! /Du sein de mon désespoir point l'espérance).

Joane n'a pas encore achevé son voyage qu'il poursuit malgré l'accomplissement de sa mission qui était de sauver les hommes de l'emprise du dragon. S'il n'y avait, en filigrane la contrainte du mythe dont parle S.Vierne, Aresti aurait-il mené jus-

(140) *The Waste Land* (La Terre Vaine), poème "What the thunder said" (Ce qu'a dit le tonnerre). Trad. de P. Leyris.

(141) Nous pourrions, toutes proportions gardées, évoquer le "sommeil" de la Belle au Bois Dormant (dans la version des frères Grimm), dont B. Bettelheim fait une interprétation très freudienne mettant en avant les problèmes liés à la sexualité. Nous retiendrons, cependant, parmi tout ce qui est dit, le passage suivant: "Le monde ne devient vivant que pour ceux qui le réveillent. On ne peut se "réveiller" du danger de dormir sa vie sans se relier positivement à un autre. Le baiser du prince rompt le charme du narcissisme et réveille une féminité qui jusqu'alors, était restée embryonnaire. (...) La rencontre harmonieuse du prince et de la princesse, l'éveil de chacun d'eux devant l'autre, est le symbole de ce qu'implique la maturité: non seulement l'harmonie vis-à-vis de soi-même mais également l'harmonie vis-à-vis de l'autre. L'auditeur décidera s'il doit interpréter l'arrivée opportune du prince comme un événement qui provoque l'éclosion de la sexualité ou celle d'un moi supérieur. (...) (1976: 389).

(142) Cf. in Axular *arnegu* = "malédiction, juron, blasphème" (in L. Villasante *Axularren biztegia*, s.u.).

qu'à son terme la quête du héros? Le voyage n'aurait pas été interrompu à mi chemin ainsi qu'on peut l'observer dans de nombreuses oeuvres contemporaines?<sup>143</sup> On peut se poser la question d'autant qu'il a jugé nécessaire d'adjoindre un vingt et unième chant...

Miren ne se trouve pas dans la tombe symbolique, elle se trouve ailleurs, c'est à dire plus haut, plus loin: *Mirenen beiagora bodeietan dabil* (Le cri de Miren s'entend dans les nuages) dit Joane... Seules les images aériennes peuvent accompagner un être qui désire se diriger vers les sommets. Un être ivre de liberté ne peut se satisfaire d'aucune tombe et Miren, après avoir été assimilée à la *Grande Mère* chthonienne, est sublimée. Le renversement des valeurs étant signalé par l'image du suaire maculé de boue, abandonné par terre et relevé par le héros:

Bere krobixet<sup>144</sup> zuri garbia  
lohi zikinez beterik  
lurrean datza, eta negarrez  
goratu nuen bertatik.

(Son suaire blanc et pur /maculé de boue /gît par terre, en pleurs /je le relevai de là).

L'image de Miren bascule donc, insensiblement, et se rapproche de plus en plus de celle de la Vierge "Mère des Cieux", Vierge de lumière. Eliade y aurait très certainement vu une nouvelle manifestation des "mythes de polarité":

c'est à dire de la bi-unité qui se manifeste, soit par la consanguinité des héros avec leur antagonisme (...), soit par la théophanie du couple divin dans laquelle on voit la divinité accouplée à sa parèdre (...), soit par association en une même divinité de caractères contradictoires (...) (Durand 1979: 332).

Ainsi, tout naturellement, surgit l'image du Paradis: *Paradisu bat nabi dut, ban gaitezen bil!* (Je veux un Paradis, afin que nous puissions nous y réunir!). Paradis perdu par deux fois, en quittant sa mère (cf. *Untergang*) et en quittant la femme aimée ce qui, d'après une perspective plus psychologique, peut n'être qu'une seule et

(143) Voici ce qu'observe J. Biès: "(...) l'ultime aboutissement de la descente aux Enfers a été réalisé par les écrivains nihilistes chantres de la "mort de Dieu" et lointains descendants de ces "primitifs" qui ne reconnaissent, à la rigueur, d'existence qu'au *deus otiosus*: Sartre, Camus, Vian, Bataille, qui, à l'instar de Milton et de Swift, sont descendus dans les profondeurs, mais qui, à la différence de Virgile, de Dante, de Bunyan, n'ont pu en remonter, interrompant en sa moitié le processus initiatique ("Chamanisme et littérature" in *Cahiers de l'Herne consacré à M. Eliade*, pp. 254-255) S. Vierre, spécialiste de J. Verne (Cf. *Rite, roman, initiation*, P. U. G., Grenoble 1973 et *Jules Verne et le roman initiatique*, Sirac, Paris 1973), fait observer la présence d'un pessimisme grandissant chez le romancier: "(...) dans les romans de J. Verne, il arrive souvent que l'initiation échoue. (...) Le groupe (...) des Indes noires mène une vie idyllique dans la mine d'Ecosse, sans jamais chercher à revoir le soleil, comme si l'initiation n'aboutissait pas à la renaissance. Comme si la renaissance en ce monde moderne du positiviste XIXe siècle était impossible. On sent chez Jules Verne, grand rêveur d'aventures, une tendance régressive personnelle que de nombreux symboles et thèmes attestent, et un pessimisme croissant, notamment devant la science menaçante et devant la sottise des hommes dès qu'ils forment des sociétés importantes (...). Peut-être est-ce en cela qu'il nous fascine d'autant plus, en notre XXe siècle qui a appris à être plus sceptique encore sur les bienfaits de la techniques... Aussi, dans bien d'autres oeuvres de notre époque, le secret n'est-il pas révélé: dans *Le Roi Pêcheur* de J. Gragq, le Graal ne se manifeste pas, (...). Sion espère que se révélera l'Inconnu, comme dans *Le Désert des Tartares* de Buzzati, le destin lui-même s'y oppose. La "lecture initiatique" éclaire donc bien des oeuvres modernes, à commencer par le poème d'Eliot, *The Waste Land* déjà signalé par Eliade (*Naissances mystiques*) (...)". ("La littérature à la lumière des mythes" in *Cahiers de l'Herne consacré à M. Eliade*, pp. 279-280).

(144) *krobixet*=suaire, voile de femme (Cf. P. Lhande in op. cit).

même chose. Une “métaphysique de la liberté” (Bachelard 1978: 300), suppose qu’un être puisse avoir suffisamment de légèreté pour remonter: “La substance pure est un être volant”, dit Bachelard “il faut l’aider à déployer ses ailes” (ibid.).

C’est à présent seulement que peut commencer la véritable ascension, celle qui dépasse l’aire du cimetière. Le cimetière a beau, semble-t-il, surplomber le village, il n’en appartient pas moins, de fait, à la vallée:

Malda gorea dago nire aurean, hor.  
Gizona nintzanean sei urtean egon  
nintzen eremuaren akordua dator  
nire gogora, eta intzirinaz diot:  
Bazekiat gogoz  
hire bide zihor  
guztiak nola igon.

(Le chemin qui monte est là, devant moi. /Je me remémorai le désert où je passai /six années du temps où j’étais humain: /Je sais de mémoire /de quelle façon /gravir tous les sentiers).

A nouveau, comme à la fin de *Hariztia*, de *Lizardia*, d’*Iratze-ederra* ou de *Loremendia*, une voie se présente devant ce voyageur au delà de l’humain (*gizona nintzanean*). Mais le héros devra, cette fois, faire le chemin en sens inverse, afin de retrouver Miren et, tout naturellement, c’est le début de *Maldan behera* qui est évoqué:

Hariztiraino heltzekotz  
urteak dira hamabost.  
Harantza noa, zerren Mirenen  
hezurak dauden mendion,  
bide bateko seinale batzuk  
harantza naramatenok.

(Pour atteindre la chênaie /il faut quinze années. /Je vais là-bas, car les ossements de Miren /se trouvent sur cette montagne, /marques sur un chemin /qui m’y conduit).

Nous retrouvons à nouveau le nombre quinze que nous avons déjà rencontré au cours du récit (rappelons que quinze sont les ennemis de Joane). Mais il n’a, semble-t-il, aucune signification particulière à moins qu’on ne l’associe au nombre six (Joane rappelle dans la même strophe les six années passées dans le désert) afin d’obtenir le nombre particulièrement symbolique de vingt et un.

Si l’on considère, en effet, qu’il faut quinze ans pour arriver à *Hariztia* et que six autres années sont encore nécessaires pour traverser l’épreuve représentée par le désert, il faut bien vingt et un an pour atteindre le sommet! Vingt et un sont aussi les ennemis de Joane et de Miren et non quinze comme le nombre des bourreaux de *Herri bitartea* pouvait le laisser penser car il ne faut pas oublier d’ajouter les six nièces de Miren qui avaient, les premières, prononcé la condamnation. Vingt et un sont les poèmes de *Maldan behera* et vingt et un les chapitres de l’évangile de Jean... Nombre capital qui symbolise un cycle parfait, achevé, où les opposés s’harmonisent.<sup>145</sup>

(145) Ce nombre n’est apparemment pas étranger non plus au monde mythologique basque ainsi que le note J. I. Hartsuaga: “Anbotoko Señoria Mariren beste ordezkarien izankidea dela esango dute arrazoiez antropologoek,

La remontée se fait de manière beaucoup moins structurée que la descente, pas de maître initiatique pour conseiller une voie à prendre (nous verrons que le Chêne est desséché), la montagne que gravit Joane n'est plus sacrée (elle ne "parle" pas comme dans *Untergang*), aucune femme initiatrice pour éclairer et guider le héros dans sa quête:

Eznaute enteratu zein den mugarria,  
nun bukatuko zaidan hemengo bidea,  
zein den Mirenek hartu duen portalea.

(On ne m'a pas indiqué quelle est la borne, /on ne m'a pas dit où s'arrêtera ce chemin,  
/quel est le porche qu'à choisi Miren).

Nous pourrions presque penser que Joane se trouve dans un véritable labyrinthe d'où aucun fil d'Ariane ne peut le sortir. Mais il n'en est rien. La remontée, semble, en effet, être facile et linéaire, contrairement à la descente qui était jalonnée d'épreuves et de purifications de toutes sortes. Il n'y plus aucune indication sur le chemin à suivre parce que cela n'est plus nécessaire. Joane ignore où s'arrête le chemin et où l'attend Miren, devant quel porche, autrement dit, devant quelle *porte*.<sup>146</sup> L'image de la porte désigne symboliquement ici le lieu de passage entre deux mondes et "l'imminence de l'accès et de la possibilité d'accès à une réalité supérieure" (Chevalier & Gheerbrandt 1974).

Joane approche du but, plus il monte, plus l'image de Miren se confond avec celle de la Vierge Marie jusqu'à s'identifier complètement avec elle. Mais le mouvement des images ne s'arrête pas là car la Vierge et le Christ lui-même ne forment qu'une seule entité:

nire gutizia,  
laster gozatzea  
da nire maitea,  
zeinen aurpegia  
oiha! aberatseon dakardan jarria.  
Bera da Salvatorea,  
ni Beronika berria.  
Birjina Miren dultze gozoa  
gurutze bati josia,  
zeru berrira igon zenuen:  
Hauxe da nire gloria.

(mon désir /est de jouir bientôt /de la présence de ma bien-aimée, /dont le visage /est imprimé sur ces riches tissus que je porte avec moi. /Elle est le Sauveur, /moi la

baina Mañarian Señora hori bakarrik ezagutzen dute, eta badakite jakin, zazpi urte Anboton, zazpi Oizen eta zazpi Mugarran egiten dituela, hogeitabat urteko ziklo hertsi hori behin eta berriz errepikatuz. (Les anthropologues diront avec raison que la Dame d'Anboto est l'une des représentations de Mari, mais à Mañaria, ils ne connaissent que cette Dame, et ils savent qu'elle passe sept années à Anboto, sept à Oiz et sept à Mugarra, répétant inlassablement le cycle fermé de vingt et un ans). (in *Euskal mitologia konparatua*, p. 163).

(146) O. Beigbeder 1989 fait observer que pour la Vierge "de la maternité virgine, le Ciel, donc l'ouverture de la porte est promise aux "purs" (in *Lexique des Symboles*).

nouvelle Véronique. /Vierge Miren douce et tendre /attachée à une croix, /vous montâtes aux cieux: /Ceci est ma gloire).

Au delà de l'humour ou de l'ironie que contiennent des vers de style *aldrebesak* où Miren est identifiée au Christ et surtout Joane à sainte Véronique, l'image de Miren crucifiée et sauvée fait resurgir l'archétype de l'arbre comme "lieu de la transformation et du renouvellement" (Jung 1982: 418), c'est à dire, comme *numen féminin* relié à l'arbre de la connaissance.<sup>147</sup>

La dernière strophe marque la fin de l'ascension. Joane revoit, semble-t-il *Lore-mendia* et *Hariztia* avant d'atteindre le sommet et, débarassé de toute pesanteur, de s'envoler littéralement dans les airs:

Azkenengo mendia: Badakust ortua.  
 Atzean da betiko arbola sikua.  
 Bidean utzi dugu gure arrastoa.  
 Nahi duena gure atzean bijoa!  
     Banaiz nekaturua,  
     ta doloraturua!  
     Mendia haltua,  
     gizona flakoa...  
 Honera datorrena ezteza zimua!  
     Azpian daukat mundua.  
     Ez goian berriz zerua.  
     Hezurrik gabe azkar erori  
     zait orain nire burua:  
     Aire naizela haize batean  
     Mirenen bila banoa.

(L'ultime montagne:<sup>148</sup> Je vois le jardin /derrière se trouve l'arbre desséché de tous-jours. /Nous avons laissé nos traces sur le chemin. /Que celui qui le veuille nous suive! /Je suis épuisé, /et endolori! /La montagne est élevée, /l'homme faible... /Celui qui arrive jusqu'ici n'est pas un singe! /Le monde est à mes pieds. /Mais le ciel, par contre, n'est pas en haut.<sup>149</sup> /Comme je n'ai plus d'os /ma tête est vite tombée: /Je suis aérien et emporté par le vent /je m'en vais à la recherche de Miren).

L'arbre de *Hariztia* est desséché parce qu'il a accompli sa mission<sup>150</sup> et que Joane a traversé toutes les épreuves. Nous pouvons penser aussi qu'il (l'arbre) se retrouve transmuté dans la croix céleste qui porte Miren. Joane, par sa victoire, montre bien qu'il est un surhumain et non pas un "singe". Homme se suffisant à lui-même,

(147) "La poésie donne à l'arbre le titre honorifique de "femme", c'est à dire, comme "numen" féminin relié à l'arbre de la connaissance" (1987: 411).

(148) Trad. Atienza: "Tras el último monte veo el huerto" (p. 231).

(149) Trad. Juaristi: "y el cielo encima"; Trad. Atienza: "y todo el cielo encima"; les deux traducteurs font un contresens.

(150) Le dessèchement peut fort bien renvoyer, d'autre part, au paysage désertique de *Hariztia*. Quoi qu'il en soit, Joane parti, l'arbre mythique n'avait plus de raison d'être puisqu'il était fait du sang de Joane, c'est à dire que Joane lui-même est arbre et chêne... Cela ne peut être autrement lorsque l'on songe que Aresti se veut aussi Haritz (chêne)... Cf. aussi L'enterrement des morts in *La Terre Vaine*: "Quelles racines croissent/Parmi ces rocaillieux débris? (...)/L'arbre mort n offre aucun abri, la sauterelle aucun répit,/La roche sèche aucun bruit d'eau. Point d'ombre/(...)".

instaurateur d'une philosophie nouvelle, homme exemplaire (il laisse ses "traces" sur le chemin) qui se veut voie ouverte pour les individus d'exception.

Joane est aérien ce qui, dit Bachelard, est un, "signe du surhumain" (1978: 166); aérien comme le Zarathoustra de Nietzsche. Homme libre car l'air est la "matière de notre liberté":

cette substance infime qu'on traverse d'un trait dans une liberté offensive et triomphante, comme la foudre, comme l'aigle, comme la flèche, comme le regard impérieux et souverain (Bachelard 1978: 157).

b) "*Ditxaren bitartez*"

*Ditxaren bitartez* ferme le cycle du deuxième et dernier mouvement de *Maldan behera*. Ce poème représente l'aboutissement du voyage de Joane. Les trois strophes qui la composent tournent autour du même thème: l'union avec la femme aimée et la réalisation de la nouvelle alliance entre l'homme et la femme (*ezkontza berri*, nouveau mariage).

Il ne nous est plus fait mention de l'arbre de la croix mais de l'arbre de vie planté dans l'Eden (*paradisuan sustraitu den arbola*, l'arbre qui s'est enraciné au paradis), isomorphe du cœur palpitant et chaud (*bihotz berriotan/dirakien odola*, le sang qui bouillonne/dans ces cœurs neufs). Le glissement de l'image de l'arbre de la croix (supportant le corps de la femme) à l'arbre de vie du Paradis que nous pouvons observer dans *Maldan behera* et dans la symbolique chrétienne du Moyen Age en particulier, trouve, en réalité, son origine dans un passé très lointain comme le note Jung:

il ne faut pas s'étonner que la légende chrétienne ait fait de l'arbre de mort qu'est la croix, le bois de vie, l'arbre de vie, de sorte que l'on a assez souvent représenté le Christ crucifié à un arbre de vie verdoyant et portant des fruits. Cette réduction de la croix à l'arbre de vie, qui se trouve déjà comme symbole cultuel chez les Babyloniens, le spécialiste de l'histoire de la croix, Zöckler, la considère comme tout à fait vraisemblable. La signification préchrétienne du symbole (universellement répandu) n'y contredit pas, bien au contraire, car son sens est précisément *vie*. De même la présence de la croix dans le culte solaire (ici aux bras égaux, ou croix swatiska comme représentation de la roue solaire), ainsi que dans le culte de la déesse de l'amour, n'est d'aucune façon en contradiction avec le sens (historique) ci-dessus. La légende chrétienne a abondamment utilisé ce symbolisme (1982: 412-413).

Après lecture des lignes ci-dessus, nous pensons que dans *Maldan behera*, c'est l'image de la femme associée à l'arbre qui a fait basculer l'arbre de la croix en arbre de vie. Mais, ainsi que nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, Miren n'est pas forcément quelqu'un d'extérieur à Joane. Miren nous semble, en effet, être beaucoup plus l'anima du héros qu'un deuxième personnage. Il est aisé de remarquer, par exemple, qu'elle n'a pratiquement aucune consistance dans le récit. Dans *Ditxaren bitartez*, un tel fait devient flagrant: seul s'exprime Joane, seul pense Joane; à aucun moment le bonheur de Miren ne nous est même suggéré: elle est invisible, muette, immatérielle... Les vers de la dernière strophe sont, en ce sens, particulièrement clairs:

Ahatzi dugu guztia  
 lurrean genkiena:  
 Ni ta zu hitzak, eta  
 gurea ta zuena;  
 larruko laketa  
 ta amaren ditiena:  
 Maria Matxalena,  
 Maria Birjina;  
 azpikoa, gorena.  
 Orain bat gara biok:  
 Adarra ta txortena.  
 Arraza berri bateko  
 animala lehena.

(Nous avons tout oublié /tout ce que nous savions sur terre: /Les mots "moi" et "vous", et /"le nôtre" et "le vôtre"; /les plaisirs de la chair /et le sein maternel: /Marie Madeleine, /La Vierge Marie,<sup>151</sup> /ce qui est en bas, ce qui est le plus élevé. /A présent tous les deux ne formons plus qu'un: /La branche et la tige. /Le premier animal /d'une race nouvelle).

L'ascension a représenté, pour Joane, la plus grande des ruptures de niveau et nous pourrions ajouter, à la suite de M. Eliade, que toute ascension "est une rupture de niveau, un passage dans l'au-delà, un dépassement de l'espace et de la condition humaine..." (apud Champeaux & Sterckx 1981: 161).

L'accomplissement du héros passe par la rencontre avec la femme ce que Jung décrit par ces mots:

lui aussi, et avant tous les autres, retrouve dans la femme, la mère, pour redevenir enfant et pouvoir ainsi reconquérir l'immortalité. Cet archétype du féminin, *l'anima*, apparaît d'abord sous la figure de la mère et se transfère ensuite de celle-ci à la femme aimée (1982: 550).

C'est ainsi que se réalise la *coincidentia oppositorum*<sup>152</sup> qui est "si abondamment et si simplement exprimée par les symboles et (qui) n'est donnée nulle part dans le Cosmos" (Eliade 1979: 233). En d'autres termes et nous en tenant à la psychologie analytique, le chant D20 décrirait la réalisation du Soi.<sup>153</sup>

(151) On peut retrouver l'association des opposés Marie Madeleine (=pécheresse=Eve)/Marie (pure), dans le passage suivant de Saint Augustin: "Par une femme la mort, par une femme la vie. Par Eve la chute, par Marie le salut. Celle-là, corrompue, a suivi le séducteur; celle-ci pure a engendré le Sauveur. Celle-là reçut volontairement du serpent le breuvage et le transmet à l'homme, en sorte que tous deux méritaient de mourir. Celle-ci, remplie de grâce céleste, engendre la vie par laquelle la chair morte peut ressusciter (Sermon III, 4 cité par O. Beigbeder 1989):

(152) *Orain bat gara biok*, "maintenant tous deux ne formons plus qu'un", dit Joane. En réalité la strophe tout entière porte sur la rencontre et l'union des opposés.

(153) Voici la définition de C. G. Jung: "La croissance de la personnalité se fait à partir de l'inconscient, dont les frontières ne peuvent être délimitées. Par suite l'ampleur de la personnalité qui se développe graduellement est également *illimitée*. Mais, en rigoureuse opposition avec le surmoi freudien, elle est individuelle. Elle est même l'individualité dans le sens le plus élevé, et par suite théoriquement limitée, puisqu'il est impossible qu'un être individuel présente toutes les qualités (J'ai désigné le phénomène de la réalisation sous le nom de *processus d'individuation*). (...) Le terme de "Soi" m'a semblé être une désignation adéquate de cet arrière-plan inconscient dont l'exposant de la conscience est toujours le moi. Le moi se trouve à l'égard du Soi dans un rapport de patient à agent ou d'objet à sujet, car les décisions qui émanent du Soi englobent le moi et, par la suite, le dominant (...).

Dans *Ditxaren bitartez*, le Soi se manifeste dans la félicité de l'union amoureuse (d'où le titre du poème), l'amour étant, comme le dit Jung "l'un des plus puissants moteurs des choses humaines" (1987: 137).

Joane devient ainsi le fondateur d'une nouvelle "race" (*arraza berri batekol/animali lebena*, premier animal/d'une race nouvelle),<sup>154</sup> homme doté de "la plus haute intensité de vie" (Adler apud de la Rocheterie 1984: 11) parce qu'accompli. Patriarche d'une lignée d'hommes responsables qui s'impliquent, s'engagent dans la vie sociale au nom de l'homme. Métaphysique de la liberté qui croit en l'homme et qui compte sur l'homme afin de rendre plus habitable cette éternelle *vallée de larmes*...

#### Quatrième Chapitre:

#### Vision imaginaire d'une condition à travers le chant F21

Ainsi que nous l'avons souligné auparavant (cf. 1ère Partie), le titre de ce chant est fort révélateur. Sa teneur philosophique est soulignée par la mention *gogoeta eroak* (folles pensées). La précision apportée par le complément circonstanciel de lieu *Malda goran* (sur le sommet de la montée) renvoie, d'une part, au titre général du chant: *Maldan bebera* (Descente), tout en s'opposant à celui-ci. Mais la nuance apportée par l'inessif de l'adjectif *goran* (sur le haut) est d'importance car il ne s'agit pas simplement, en effet, de l'antithèse de *Maldan bebera* qui serait *Maldan gora* (Remontée) et non *Malda goran*.

L'adjonction de l'inessif *-n* à *gora* indique que l'ascension est achevée: au caractère dynamique du titre général de l'oeuvre, s'oppose le caractère statique du chant F21. Ni J. Juaristi (1976: 331) ni J. Atienza (1979: 235), n'ont tenu compte de ce fait puisque tous deux traduisent "Necios pensamientos pendiente arriba", mais com-

---

Tant que le Soi est inconscient, il correspond au surmoi de Freud et constitue une source de conflits constants. Mais s'il s'est retiré des projections, c'est à dire s'il n'est plus l'opinion des autres, l'homme sait qu'il est son propre oui et son propre non. Alors le Soi agit comme une unico oppositorum et constitue par là l'expérience la plus immédiate du divin que la psychologie puisse en définitive saisir" (1982: 281-284).

Le même auteur, dans *Psychologie et alchimie*, apporte les précisions indispensables suivantes: "Il est absolument inconcevable qu'il puisse exister une figure *définie* quelconque capable d'exprimer l'indéfini de l'archétype. C'est pourquoi je me suis vu forcé de donner à l'archétype correspondant le nom psychologique de "soi", concept assez précis, d'une part, pour exprimer l'essence de la totalité humaine et assez imprécis, d'autre part, pour communiquer aussi le caractère indescriptible et indéterminable de la totalité. Ces qualités paradoxales du concept du soi sont conformes au fait que la totalité se compose de l'homme conscient, d'une part, et de l'homme inconscient, d'autre part. Or, on ne saurait définir ce dernier ou en préciser les limites. C'est pourquoi, dans son acception scientifique, le terme de "soi" ne se réfère ni au Christ ni au Bouddha, mais à l'ensemble des figures correspondantes, chacune d'elles étant un "symbole du soi". Ce mode d'expression procède d'une nécessité méthodologique de la psychologie scientifique et n'implique en aucune manière un préjugé transcendantal (...)" (1970: 25).

J. De la Rocheterie ajoute que "Le Soi s'exprime par des images symboliques multiples en mythologie comme dans les rêves: le trésor difficile à atteindre, la Toison d'or, le Graal, le Mandala, la Rosace, la Source, la Pierre Philosophale ou la Jérusalem Messianique de l'Apocalypse, par exemple".

Jung a appelé *processus d'individuation* cet élargissement de la conscience vers le centre de gravité psychique, c'est à dire "un processus de différenciation qui a pour but de développer la personnalité individuelle. (lat. *individus*: "qui n'est plus divisible").

Atteindre l'individuation, c'est atteindre notre propre totalité unifiée où se réalise la *conjunctio oppositorum*, ce que les Hindous appellent "entrer en nirvâna", du sanskrit *Nir* et *Dvâna* signifiant "extinction des dualités", qui nous déchirent et dont la principale est évidemment l'antagonisme conscient-inconscient" (1982: 11-12).

(154) Noter que Joane dit *animali lebena* (premier animal) et non "premier homme" (*gizon lebena*)...



ment auraient-ils pu traduire correctement un titre original lui-même massacré qui est devenu, dans les deux versions, *Malda gora eginikako gogoeta eroak* (Folles pensées m'étant venues lors de la remontée), avec disparition pure et simple de l'inessif!

Il est à noter qu'un simple coup d'oeil sur les chants impairs C3, C5, C7 et C9 qui portent tous la même mention *gogoeta eroak* aurait permis d'observer la présence, toujours renouvelée, du même complément de lieu avec inessif -n: *Sendan eginiko gogoeta eroak, estratan, galtzadan, kaminoan*. Une telle constante montre bien qu'Aresti n'a fait que reprendre scrupuleusement la même construction pour le titre du chant F21.

Autre fait marquant: l'histoire particulière de Joane et de Miren qui s'est achevée dans le chant D20, ne nous est plus expressément mentionnée bien que l'ensemble du chant F21 et surtout les quatre derniers vers aient précisément un but didactique.<sup>155</sup>

#### 4.1. Les mythes d'engagement:

La première strophe reprend l'idée darwinienne de l'évolution avec l'apparition de l'anthropoïde<sup>156</sup> (*zimiorik zaluiena*, le plus agile des singes)<sup>157</sup> délaissant les arbres parce que capable désormais de dominer la station debout et, ce faisant, de libérer ses mains. L'homme est né, le singe n'est plus:

Zimiorik zaluienak,  
utzi ditu zuhatzak.  
Hibaiondoko haretan,  
markaturik behatzak.  
Arrokardean gizonak,  
ematen ditu urratsak.

(Le plus agile des singes, /a délaissé les arbres. /Il a laissé les empreintes de ses doigts, /dans les sables qui bordent le fleuve; /Entre les rochers, l'homme /fait désormais résonner son pas).

La deuxième strophe est clairement reliée à la précédente par la présence de *orduan*.<sup>158</sup>

(155) Nous verrons que tel est le propre de tous les chants de ce type du Premier Mouvement de *Maldan behera*.

(156) Cf. définition de C. G. Jung: "l'homme en tant que fait archaïque" (1970: 168).

(157) A rapprocher du vers *zimiorik ederrena* (le plus beau des singes) in Lizardia (B4). Dans une lettre adressée à T. Peillen qui se trouvait à l'époque en Algérie, Aresti cite les deux vers *Zimiorik zaluienak, utzi ditu zuhatzak* (Le plus agile des singes, /a délaissé les arbres) du chant F21, dans une lettre pleine d'humour: "Mambrú se fué a la guerra; mire Ud. mire Ud. qué pena, no sé si volverá". Esta canción te cantaré cuando te parables enteramente, mi dilecto José Domingo. Espero que los bigotes te hayan crecido ya hasta las orejas, mi daliniano y bizarro soldado francés. Pobre Chomin, en el desierto. Hacía tiempo que no tenía tus noticias, y que se quite de la cabeza que la antropología no sea más que una parte de la zoología. Porque al fin y al cabo el hombre, con bigote o sin bigote, con lentes o sin lentes, no es más que un mono estúpido. Un verso más: *Tximiorik zaluienak utzi ditu zuhatzak*...

¡Cuánta presuntuosidad tenemos los simios! Porque no más el tximu vizcaino *tximinoe* viene del castellano *simio*, con la sibilante palatalizada como *zerri-txerri* y *txerri=zerri* del castellano *cer-do* como *ezkerra* de *izquier-do*, o viceversa o una berza en bici(cleta). En fin, que creo que tienen razón los que dicen que estoy un poco *burutik*. Pero cuando miro a mi alrededor creo que llegué un poco tarde al reparto, y mi razón de *folly* ha sido escasa comparada con la que les tocó en suerte a muchas otras serenísimas personas" (in *G. Arestiren Literatur Lanak* 10, p. 133).

(158) *orduan* est formé de *ordu* (heure) + inessif singulier -an="alors", "à cette heure", "en ce temps", "en ce moment".

Orduan heldu zitzaien,  
 jaunaren aingerua.  
 Jan zazu amaren ugatza,  
 eta edan zazu ura.  
 Hau da biderik onena,  
 iraingitzeko gula.

(C'est alors que leur apparut<sup>159</sup> l'ange du seigneur. /Mangez le sein de votre mère, /et buvez l'eau. /Telle est la voie la meilleure, /pour apaiser la gourmandise).

Cet ange pourrait, bien entendu, être l'ange de Dieu mais le substantif *jauna* sans majuscule, donne à penser qu'il s'agit plutôt d'un ange *déchu* qui professe l'acceptation des instincts et la satisfaction des désirs. Ne serait-il pas, en réalité, un des multiples visages de Dionysos?...

La strophe suivante, qui ne semble avoir aucun lien avec la précédente, se présente comme suit:

Negu beltzeko gauetan,  
 ezta agertzen izarrik.  
 Porru gizenak iruntsi,  
 litzake edozein zerrrik.  
 Horregatikan morroiak,  
 geratzen dira itzarrik.

(Lors des nuits noires, /les étoiles n'apparaissent pas. /N'importe quel porc peut /dévorer les gras poireaux. /C'est pourquoi les valets de ferme, /restent éveillés).

Ne pourrions-nous pas reconnaître là l'injonction de celui qui recommande une vigilance d'autant plus accrue que la nuit est noire, que l'époque est dure, dure pour celui qui est à la merci de n'importe quel "porc"? Le porc, animal dévorant surgi des ténèbres absolues (même les étoiles sont absentes), ressemble étrangement au dragon, ennemi déclaré de la lumière et de l'homme aérien...

La quatrième strophe enchaîne sur le thème de la supériorité absolue de l'homme sur les autres animaux:

Mundu guztiko lurretan,  
 gizona da nagusi.  
 Hura baino gauza bortitz,  
 edo sendoagorik.  
 Hegoitik iparraldera,  
 eztu lurak ikusi.

(Sur la terre entière /l'homme est vainqueur. /Du sud au nord, /la terre n'a jamais vu, /plus vigoureux /ou plus fort que lui).

Vers qui font penser au passage de la Genèse où Dieu dit: "Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre", (Gen. I-26). Dans ce cas précis, l'homme est plus puissant

(159) En fait *heldu* signifie "venir" et même ici plutôt "descendre". Cf. P. Lhande in op. cit.

encore puisqu'il n'y a aucune transcendance. Le ciel est vide et ainsi la terre se referme sur l'homme condamné à vivre dans la "vallée":

Legeak debekatu du,  
herrian geratzea.  
Atzerritarren eskuân,  
dirudi jungudeak.  
Haur txikiaren odola,  
edan duen sugea.

(La loi a interdit, /de rester dans le pays. /L'enclume, /semble être aux mains des étrangers. /Le serpent qui a bu /le sang du petit enfant).

La terre des hommes est une "vallée de larmes" où règne la loi du plus fort,<sup>160</sup> d'où l'image de l'enclume sous domination étrangère.<sup>161</sup> L'enclume, "principe passif" (Chevalier & Gheerbrant 1974), ne peut, en effet, être fécondée que par le forgeron qui est, sans aucun doute possible, un habitant de la terre d'où elle est originaire. En ce sens, elle serait isomorphe de la Terre Mère, ce qui explique l'apparition, ensuite, de l'image du petit enfant, lié, pour des raisons évidentes,<sup>162</sup> à la terre. Le serpent, lui, est isomorphe des étrangers et des forces des ténèbres qui apportent mort et désolation (boire le sang=dévitiser). Il ne s'agirait, par conséquent, pas du serpent chthonien surgi des régions souterraines et "principe masculin de la *Magna Mater*" (de la Rocheterie 1984: 219), mais plutôt du serpent de la Genèse qui est associé à tout ce qui sépare et empêche, par cela même, l'état d'enfance, l'état édénique de s'instaurer.<sup>163</sup>

Aresti a précédemment évoqué l'image de l'enclume associée à celle, inséparable, du marteau,<sup>164</sup> dans la dernière strophe de *Sendan eginiko gogoeta eroak*:

Ingude-mailu artean,  
hauzirik zaharrena.  
Eztira konforme izanen  
andrea ta gizona.  
Burnia trabailatzeko,  
behar da lan zekena.

(Entre le marteau et l'enclume, /le plus vieux des procès. /L'homme et la femme /ne seront pas d'accord. /Pour modeler le fer, /un travail sordide est nécessaire).

L'accent est tout d'abord mis sur l'opposition irréductible existant entre le principe femelle (l'enclume) et le principe mâle (le marteau) d'où les images ultérieures de l'homme et de la femme "qui ne seront pas d'accord" (*eztira konforme izanen*)...

(160) Loi qui interdit, annihile la liberté, pousse à l'exil.

(161) Cf. in chant C7, les vers:

Erdaldunen ingudean,  
probatu zen indarra

(La force fut essayée/sur l'enclume des étrangers) avec opposition étranger/autochtone.

(162) Cf. in A11 thème de l'ensevelissement.

(163) Il s'agit, semble-t-il, d'une nouvelle représentation du "dragon" vu précédemment. Cf. aussi N. Fry, p. 258.

(164) Cf. Axular (XVIII<sup>e</sup> siècle): *Mailu-kolpeek ingudea gogortzen bezala* (comme les coups de marteau endurent l'enclume) (trad. Azkue); cf. Azkue in op. cit.

L'union des deux principes inconciliables dépend du forgeron à qui il incombe de travailler le fer avec violence.<sup>165</sup>

Le forgeron est l'assistant indispensable du Créateur, il forge l'outil divin qui servira à la création et à l'organisation du monde. L'importance du forgeron est capitale dans de nombreuses cultures (cf. Chevalier & Gheerbrant 1974). Il apparaît, bien entendu, à travers les divers récits mythologiques du Pays Basque. Ainsi, l'un des attributs de *Basajaun*, dont nous avons déjà parlé, est-il d'avoir, le premier, inventé la fonte des métaux (comme il est aussi le premier agriculteur). Invention que l'homme dut, par ruse, lui dérober comme le conte Barandiaran:

Gracias al empleo de un ardid, consiguió San Martinico, arrancar al *basajaun* el secreto de la fabricación de la sierra, según relatos de la región de Oyarzun. El *basajaun* fabricaba sierras en su taller; no así San Martinico, que carecía de modelo para ello. Al oír esto el *basajaun*, le preguntó: “¿Es que tu amo ha visto la hoja del castaño? —“No la ha visto pero la verá”— contestó el criado que luego refirió a San Martinico lo sucedido. San Martinico vio la hoja dentada del castaño y labró a su estilo una lámina de hierro. De noche fue el *basajaun* al taller de San Martinico para comprobar si éste había fabricado alguna sierra, y al encontrar allí una, le torció alternativamente los dientes queriendo así inutilizarla. Pero con esto mejoró la herramienta y las sierras de San Martinico tenían dientes triscados, mientras que el *basajaun* no había todavía inventado esta mejora para las suyas. Así se propagó el uso de la sierra en el mundo. Con igual treta logró San Martinico averiguar cómo el *basajaun* hacía la soldadura de dos piezas de hierro. Para ello mandó anunciar en la región de Cortezubi que él había descubierto el procedimiento para soldar el hierro. Entonces el *basajaun* preguntó al pregonero: “¿Es que San Martinico asperjó con agua arcillosa las piezas de hierro?” —“No lo hizo, pero ya lo hará”— contestó el pregonero. Y así, utilizando como fundente la arcilla con agua, San Martinico logró la soldadura del hierro, técnica que luego se propagó por los pueblos (Barandiaran 1972: 58).

Une légende recueillie toujours par Barandiaran montre, d'autre part, que le vainqueur du terrible dragon *Herensuge*<sup>166</sup> fut aussi un forgeron: “En Mondragón fue

(165) L'idée de chaleur alliée à celle de frottement renvoie clairement à la sexualité; cf. Bachelard (1981). Cf. aussi G. Durand: “Déjà Jung avait souligné le remarquable isomorphisme sémantique et même linguistique entre le bois, les rituels agraires et l'acte sexuel. (...) De même dans le rituel des forgerons et des alchimistes, c'est le feu de bois, qui est directement relié à l'acte sexuel. (...) Le feu, produit de l'acte sexuel, fait de la sexualité un tabou rigoureux pour le forgeron” (1979: 384).

(166) Voici comment le définit Barandiaran: “Genio diabólico que aparece en forma de serpiente, como lo indica el segundo elemento de su nombre: *suge* “culebra”. En algunos relatos es representado con siete cabezas; en lo más con una sola. Sus habitaciones más renombradas son: la caverna de Ertzagania (sierra de Ahuski), la supuesta de Aralar (Santuario de San Miguel), (...) Los temas relativos a Herensuge dieron motivo a la formación de varios relatos populares de que se hicieron eco algunos escritores, como Chaho en su descripción “Le serpent de Valdetxe” (*Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan*, p. 176, Bayonne) y Juan Delmas en su *Guía Histórica descriptiva del viajero en el señorío de Vizcaya* (Bilbao 1864). “Algunos de los temas concentrados alrededor de este genio”, poursuit Barandiaran, “han interferido con los de *Sugaar* o *Sugoi*, otro genio que adopta forma de serpiente”. En efecto, el area de *Sugaar* aparece englobada, fragmentada y confinada a los lugares más apartados por la de Herensuge, lo que es a su vez indicio de su mayor antigüedad en el país” (p. 100 in op. cit.).

Notons aussi, pour leur intérêt, les observations faites par le même auteur au sujet de *sugaar* (de *suge*, “serpent” + *ar*, “mâle”) le serpent chthonien: “El nombre *Sugaar* significa “serpiente macho”, “culebro”. En la región de Añun se dice que *Sugaar* atraviesa frecuentemente el firmamento en figura de una hoz o media luna de fuego. Su paso es presagio de alguna tempestad. Se supone que *Sugaar* habita en regiones subterráneas (...). En la región de Azcoitia llaman *Maju* a este genio y dicen que es marido del personaje mítico *Mari* (...). Este *sugaar* o culebro es de quien

un herrero quien lo mató con una barra de hierro que previamente puso rusiente en su fragua" (ibid.). Cette indication souligne, s'il en était besoin, les pouvoirs colossaux, extra-ordinaires qui sont attribués au forgeron, puisque normalement, nous l'avons vu et les légendes basques le confirment, seuls peuvent triompher du dragon les archanges, les saints et les héros:

Según la leyenda de Orduña, poursuit Barandiaran, fue un ángel quien le segó la cabeza. La leyenda de Teodosio de Goñi (cf. Caro Baroja 1974: 155-215), es más explícita al explicar con Pormenores cómo San Miguel puso fin a la serpiente de Aralar (ibid. 100).

C'est que le forgeron est le "maître du feu".<sup>167</sup> Feu qui est chaleur mais qui est aussi lumière surgie des ténèbres ainsi que le montre bien la première des gravures d'A. Ibarrola intitulée *burdin irakina* (fer en fusion) illustrant le recueil *Euskal Harria* de G. Aresti publié en 1967<sup>168</sup>. Comme le dit Durand (1979: 385), reprenant l'idée de Bachelard "c'est peut-être dans ce "tendre travail" —de faire le feu— que l'homme à appris à chanter". Puis il ajoute:

L'ethnologie confirme cette intuition: chez le primitif ce sont les techniques rythmiques du feu, du polissage, de l'abattage, du batelier ou du forgeron qui s'accompagnent de danses et de chants. En de nombreuses langues sémitiques, en sanskrit, en scandinave et en turcotatar, la dignité de "maître du feu" est explicitement unie à celle de "maître des chansons". (...) Cette affinité de la musique, spécialement rythmique, de la danse et de la poésie scandée, et des arts du feu qui se retrouve à des niveaux culturels très différents, est encore plus explicite dans la constellation musique sexualité (ibid.).

Ainsi, par un cheminement inattendu, pouvons-nous relier la première des gravures d'Ibarrola<sup>169</sup> représentant le forgeron en pleine activité et la dernière, intitulé *boza* (la voix), voix prophétique du poète: seule la voix du prophète qui "clame dans le désert", éclaire et instruit, seule elle préserve la *mémoire*, donne un sens aux faits.<sup>170</sup> La strophe suivante se rapporte précisément à un épisode tragique de l'histoire ancienne:

Lope García de Salazar en su *Crónica de siete Casas de Vizcaya y Castilla* (1454) dijo ser un diablo que en Vizcaya le llaman Culebro, señor de la casa y de cuya unión con una princesa que vivía en Mundaca nació Jaun Zuria, primer señor de Vizcaya" (1972: 220).

(167) Cf. M. Eliade: "Les forgerons ont la fonction de guérir et même de prédire l'avenir" (1988: 363) "leur pouvoir sur le feu" et surtout la magie des métaux, ont valu partout aux forgerons la réputation de redoutables sorciers" (ibid. 368).

(168) Les gravures d'A. Ibarrola parues dans l'édition originale de *Euskal Harria* de 1967 apparaissent dans un certain ordre: 1/ *burdin irakina* (hierro hirviente); 2/ *Kantabriako ixasoa* (mar de Cantabria); 3/ *euskal harria lancera* (a trabajar la piedra vasca); 4/ *indarra eta eskubidea* (la energía y el derecho); 5/ *goldea eta habea* (el arado y la viga); 6/ *apupilo* (de posada); 7/ *ba dakizu nun nagoan* (ya sabes mi paradero); 8/ *aitaren exe eragocia* (la impedida casa del padre); 9/ *haragizkoak eta arimadunak balira bezala* (como si fueran de carne, como si tuvieran alma); 10/ *gizonak asko sufricen du* (el hombre sufre mucho); 11/ *boza* (la voz).

Dans *G. Arestiren Literatur Lanak* III, les gravures citées (plus trois qui furent censurées en 1966) apparaissent dans un autre ordre. Or J. M. Torrealday nous a confirmé que cet ordre ne correspond pas à celui du manuscrit original d'*Euskal Harria* (édition non censurée).

(169) Cf. le poème écrit par Aresti en hommage à A. Ibarrola emprisonné dans les geôles franquistes, in *Harrizko Herri Hau* (Ce Peuple de Pierres) et intitulé *Hiru urte luze* (Trois longues années).

(170) Cf. le poème *Hitzza eta Boza* (La Parole et la Voix) in *Harrizko Herri Hau*, pp. 42-43, in *G. Arestiren Literatur Lanak* IV.

Kartagoko errautsetan,  
 etzen aurkitzen urik.  
 Hango amen ditietan,  
 esnea baitzen urri.  
 Haur txikiak hil ziraden,  
 gosez ta egarriz.

(Dans les cendres de Carthage, /on ne trouvait plus d'eau. /Car dans le sein des mères /le lait était rare. /Les petits enfants moururent, /de faim et de soif).

L'évocation du siège et de la destruction de Carthage est à rapprocher de l'image de l'enclume aux mains des ennemis. Nous voyons resurgir l'archétype de la mère sous l'image de la *Cité-Mère* (Jung 1970: 142, Fry 1957: 221). Cité sans eau, c'est à dire sans source de vie (Jung 1970: 154), isomorphe de la femme sans lait qui apparaît tout naturellement dans les vers ultérieurs.

*Delenda Carthago*, c'est bien la Carthage détruite qui reste gravée dans les mémoires, celle qui fut violée et dont les enfants moururent, nouvelle évocation de la fin de l'état édenique, symbole, ainsi que nous le verrons par la suite, du martyr subi par Guernica<sup>171</sup> (cf. poème *Gernika* de Iratzeder qu'Aresti avait très certainement dû lire où les ruines de la ville basque sont assimilées à celles de Carthage et de Numance...). La strophe suivante paraît n'avoir aucun lien avec les thèmes traités précédemment, nous constaterons cependant que l'allusion rapide au personnage de Joseph et à la famine, démontre le contraire:

Hori da lege berria,  
 Josepen ezpainetan.  
 Ta bere diru guztia,  
 doako limosnetan.  
 Ezta barbarik egoten,  
 hemengo dupinetan.

(Telle est la nouvelle loi, /dans la bouche de Joseph. /Et tout son argent, /s'en va en aumônes. /Il ne reste pas de fèves, /dans les marmites de ce pays).

La référence à Joseph n'est pas nouvelle puisque dans le chant C9 *Kaminoan eginiko gogoeta eroak*, nous trouvons les vers suivants:

Josepe arotza zen beti,  
 gizon guztiz prestua.  
 Senideek eta hauzoek,  
 franko estimatua.  
 Bere egitate denetan,  
 egoten zen zentzua.

(Joseph le charpentier<sup>172</sup> /était toujours l'homme brave entre tous. /Très estimé /par parents et voisins. /Tous ses actes /étaient dictés par le bon sens).

La strophe qui suit semble bien montrer qu'il s'agit du même Joseph charpen-

(171) Guernica (Biscaye), fut bombardée par l'aviation allemande le 27 avril 1937.

(172) *arotz*: "il signifie proprement "menuisier", car celui qui travaille le bois s'appelle *Mendi-arotz, zurgin*" (in op. cit.). Cf. *Azkue* in op. cit. *arotz* signifie aussi "forgeron", s'agit-il d'une simple homographie ou faut-il s'en référer à l'idée que dans le travail du forgeron le bois comme source d'énergie a une place fondamentale?

tier, père de Jésus, et non de Joseph conseiller du Pharaon qui annonça à ses frères leur libération future.<sup>173</sup>

Gauza guztien gainetik,  
Jaungoikoa maitatu.  
Zure burua bezala,  
lagun hurkoa amatu.  
Orraziaren hortzekin,  
zorririk ez zapaldu.

(Par dessus tout, /aimer Dieu. /Aimer son prochain, /comme soi-même. /Avec les dents du peigne, /ne pas écraser de poux).

En filigrane, Aresti condamne à nouveau, la "nouvelle loi" (celle du Nouveau Testament) au profit de l'ancienne (celle de l'Ancien Testament) qui était basée sur la loi du Talion...

Obéir à la "nouvelle loi" signifie en clair, accepter l'exil (*Legeak debekatu du/berrian geratzea*, La loi a interdit de rester dans le pays), accepter l'oppression, sans protester, sans appliquer la loi du Talion... Une telle morale est incompatible, on le comprend, avec "l'esprit de vengeance" qui a animé Joane dans son périple.

Ainsi, il apparaît que les chants de structure C (chant C3, C5, C7 et C9), qui n'ont apparemment aucun lien avec l'histoire du héros (ils ne reflètent ni les pensées de Joane, ni les étapes de son itinéraire), ont un rôle tout à fait significatif à jouer.

C'est grâce au chant F21 que nous pouvons toucher du doigt la profonde unité sémantique qui existe entre les "folles pensées" (*gogoeta eroak*), qui sont en réalité celles d'Aresti, du "bertsulari" Aresti, et la quête de Joane. Car *Maldan behera* est, à vrai dire, étroitement lié au réel et à un contexte social bien précis: celui des provinces basques dans l'Espagne franquiste des années 1950...

Selon cette optique, les nombreuses références à la Bible ont pour fonction d'"exprimer un engagement" (Todorov préface Fry 1984: 18-19). La Bible a été, en effet, pour des générations d'écrivains occidentaux, le "Grand Code de l'Art", selon le mot de Blake, comme nous le rappelle T. Todorov:

Pendant près de deux mille ans, l'Europe de l'Ouest a exprimé ses engagements à travers un vaste ensemble de mythes; ces mythes restent vivaces de nos jours, même si Rousseau et les romantiques, Marx et Freud ont apporté des éléments mythologiques nouveaux. Cet ensemble trouve son origine dans la Bible, dans la tradition judéo-chrétienne qui, depuis les temps de sa création, a réussi à absorber les autres mythes présents dans la mémoire collective: ceux de la mythologie classique comme ceux de l'amour courtois, les légendes de Nibelungen comme celles du roi Arthur. La Bible, comme l'a dit Blake, est le "Grand Code de l'Art", proposant un modèle de l'espace, du ciel à l'enfer, comme du temps, depuis la genèse jusqu'à l'apocalypse; tous les poètes européens s'en sont servis, qu'ils l'aient su ou non (Fry 1984: 18-19).

La strophe suivante, tirée de l'un des chants de structure C, illustre parfaitement les propos de Todorov:

(173) "Enfin Joseph dit à ses frères: "Je vais mourir, mais Dieu vous visitera et vous fera remonter de ce pays vers le pays qu'il a promis par serment à Abraham, Isaac et Jacob. Et Joseph fit prêter ce serment aux fils d'Israël: "Quand Dieu vous visitera, vous emporterez d'ici mes ossements" (Gen. L-24-25).

Babilonian katigu  
 baikeunden euskaldunak.  
 Idiak uztarri-pean,  
 ziren gure pareak.  
 Hantxe genbiltzen gu nola,  
 astoak zama pean.

(Car nous les Basques étions /captifs à Babylone. /Les bœufs sous le joug /étaient nos pareils.  
 /Là-bas nous déambulions /comme des ânes batés) (*Estratan eginiko gogoeta eroak* v).

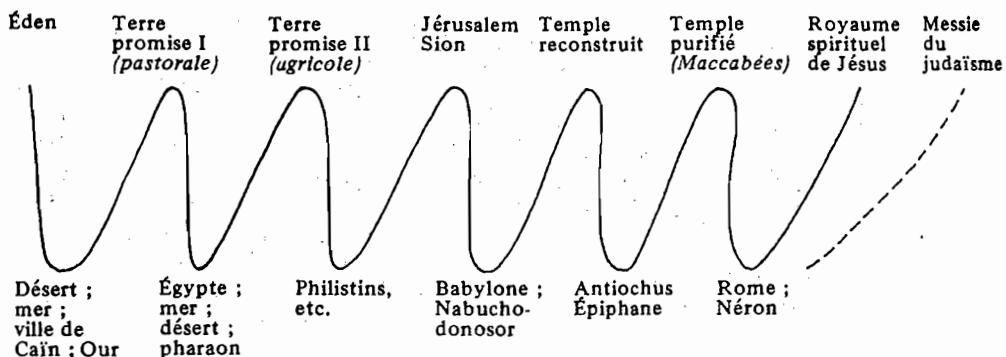
Une autre strophe, tirée cette fois de *Galtzadan eginiko gogoeta eroak* (C7), traite, en termes encore moins voilés, du même thème:

Modu asko daude hemen,  
 odolak edateko.  
 Ezpainarekin edo-ta,  
 ezpata bitarteko.  
 Bidea bilatu dute,  
 guri gaztigatzeko.

(Ici, il y a plusieurs façons, /de boire le sang.<sup>174</sup> /Du bout des lèvres ou, /par l'entremise de l'épée. /Ils ont trouvé la voie, /pour nous châtier).

Notons la récurrence de l'image du sang<sup>175</sup> qui doit être mise en parallèle avec la scène du serpent buvant le sang du petit enfant dans le chant F21. Par conséquent, le serpent est isomorphe, non seulement, du sujet indéterminé à la troisième personne<sup>176</sup> qui représente l'adversité c'est à dire le dragon que nous avons rencontré dans les chant E17 et D18, mais aussi lors de l'évocation de Babylone,<sup>177</sup> la "Grande Prostituée" qui apparaît comme l'image d'une ville démoniaque rivale ici de Carthage ou, comme nous le verrons plus loin, de Jéricho.<sup>178</sup>

Nous pensons qu'il s'avère à présent, du plus haut intérêt de reproduire le schéma suivant réalisé par N. Fry (1984: 238):



(174) Aresti écrit en fait "les sangs" en mettant le substantif *odol* (sang) au nominatif pluriel: *odolak*.

(175) Observons que le sang est bu et non pas répandu. Cf. à ce sujet Chevalier & Gheerbrant (1979).

(176) *bidea bilatu dute*, "ils ont trouvé la voie" ou "ils ont trouvé le moyen de".

(177) Il est intéressant de noter les commentaires faits par Eliade au sujet de l'étymologie du mot Babylone: "(...) toute cité orientale se trouvait (...) au centre du monde. Babylone était une Bab-ilani, une "porte des dieux" car



L'auteur ajoute le commentaire suivant:

(...) tous les points hauts et tous les points bas sont métaphoriquement reliés les uns aux autres. C'est à dire que le jardin d'Eden, la Terre Promise, Jérusalem et le mont Sion sont des synonymes interchangeables pour désigner la demeure de l'âme et, dans l'imagerie chrétienne, ils sont tous identiques, sous leur forme spirituelle (rappelons que ce mot signifie "métaphorique", quoi qu'il puisse signifier d'autre), au Royaume de Dieu dont parle Jésus. Pareillement, l'Egypte, Babylone et Rome sont spirituellement le même lieu, et le pharaon de l'Exode, Nabuchodonosor, Antiochus Epiphane et Néron sont spirituellement la même personne. Et les libérateurs d'Israël-Abraham, Moïse et Josué, les Juges, David et Salomon sont tous des prototypes du Messie ou du libérateur final (ibid.).

Ainsi pourrions-nous dire que les Basques, comme les Hébreux, sont "captifs" (*katigu*) à Babylone identifiée au *caudillo* et à son régime.<sup>179</sup>

D'autant que N. Fry, nous montre comment, à chaque époque, la Grande Prostituée en est venue à désigner le pouvoir totalitaire du temps:

La Grande Prostituée est identifiée à Babylone qui a emmené les Juifs en captivité et évidemment à la Rome des Césars persécuteurs. (...) Dante identifiait ces images à Philippe, roi de France, et à la Papauté d'Avignon. (...) une certaine polémique protestante du XVI<sup>ème</sup> siècle considérait l'Eglise catholique romaine comme une extension de l'Empire romain, identifiant cette Eglise à la Prostituée et le Pape à l'Antéchrist. Blake les identifiait, d'une manière plus traditionnelle, à une recrudescence du pouvoir de l'Etat qu'il voyait prendre forme en son temps; c'est ce qu'il appelait le "déisme". Nous devrions l'appeler "totalitarisme", cet effort pour concevoir l'Etat comme un corps unique incarné par son chef, le *Ein Reich, Ein Volk, Ein Führer* de l'Allemagne de Hitler (1984: 149-150).

Si l'on se réfère aux très nombreuses références à l'Ancien ou au Nouveau Testament qui existent dans l'ensemble de l'oeuvre arestienne, il apparaît que leur fonction n'est pas simplement de parler au lecteur un langage familier, dans le sens où, comme la grande majorité des lecteurs basques de la fin des années 1950, il a reçu une éducation catholique, mais surtout de se servir d'un certain discours, et plus particulièrement des "mythes de libération" (Fry 1984: 95) pour transmettre à ce même lecteur, un espoir: "Hiltzeko edo ez hiltzeko", dira plus tard Aresti

beti geratzen baitzaio  
gizonari  
esperantzaren  
bat.

(Car pour mourir ou ne pas mourir /toujours reste /à l'homme /un espoir).<sup>180</sup>

c'est là que les dieux descendaient à terre" in *Images et symboles*, p. 53.

(178) N. Fry précise: "(...) l'image d'une ville démoniaque rivale comme l'image d'une ville et d'un temple démoniaques, apparaît en relation avec Babylone, Tyr et d'autres centres infernaux" (1984: 225). Cf. le poème de G. Aresti "Telefonoz (Gaurko gomorra-moderna gomorra)" in *Euskal Harria*, p. 173 et *Harrizko Herri Hau*, p. 72 in *G. Arestiren Literatur Lanak* III et IV.

(179) Cf. in *Zuzenbide debekatua: Orain Janjan eta Adolfo ta Pilato...* (Et maintenant Janjan et Adolf et Pilate (...)) in *G. Arestiren Literatur Lanak* I, p. 394.

(180) Cf. poème de G. Aresti *Biharamunean* (Le lendemain) in *Harrizko Herri Hau*, p. 168.

Il est bien entendu que de telles références n'ont absolument rien à voir avec la position personnelle de l'auteur vis à vis de la foi chrétienne. Peu de temps après *Maldan bebera*, le poète écrit, par exemple, ceci:

Eta egun batez Sion berri batera  
heltzen bagara gu gezurrezko juduok  
Jainkorik eztaukagun populu triste hau.

(Et si un jour nous parvenons à une nouvelle Sion /nous les faux Juifs /triste peuple qui n'avons pas de Dieu).

En 1962, dans une lettre adressée à J. Azurmendi, Aresti se dit, sans ambages, athée:<sup>181</sup>

Zuregan, egia esaten permitituko didazu, gauza batek molestutzen nau. Nire arima edateko duzun egarria. Barkatuko didazu, baina zure karta bakoitzean beti zaude esperantza horretan, ni komertitzeko, niri Jaunagana bihur arazteko. Konprenituko duzu nire belarrietan lelo aspergarri bat egiten da. Mesedez utz zaiozu horri, Eta ez horregatik nirekin hasarra. (...) nik katoliko eta apaizgai bezala errespetatzen zaitut, eta zure iritxirik ez tut burutik kendu nahi izanen. Iralabarrin dago apaiz berri bat kulpitotik esatekoak esaten dituenak. Bere zereginarekin, bere apaizgoarekin kunplitzen du. Errespetua diadukot, naiz eta iritzi batekoak ez karen.

(181) J. Juaristi note: "En 1956, Aresti era aún un nacionalista ortodoxo y un creyente sincero, incluso fideísta, angustiado —como los otros dos grandes escritores bilbaínos, Unamuno y Otero— por la temporalidad y la culpa. Entre esa fecha y 1958, sus convicciones políticas y su fe religiosa se vinieron abajo con estrépito. Con estrépito literario, al menos, porque este último año publicó en *Egan* un extenso poema, *Bizkaitarra* (literalmente "el nacionalista" o "el seguidor de Sabino Arana"), en que, valiéndose de un euskera popular y de la métrica de los bersolaris, expone con un estilo desganado y casi impúdico (teniendo en cuenta la contención sentimental que ha caracterizado secularmente a la literatura vasca) las experiencias que le llevaron al abandono de sus creencias. Pero Aresti no es un escéptico: el desvanecimiento de las viejas ilusiones fue seguido pronto por un decidido compromiso social de su poesía. Algo debió influir en ello la amistad de Blas de Otero, del pintor comunista Agustín Ibarrola y de otros intelectuales y artistas vascos de la izquierda no nacionalista. La crisis personal de Aresti puede ser mejor entendida si se sitúa en su contexto histórico. Entre 1956 y 1960 toda la sociedad española sufrió unas aceleradas transformaciones, pero el impacto de éstas en el País Vasco fue especialmente intenso (...)" (1984: 114-119).

A propos de *Maldan bebera*, le même auteur ajoute: "El mensaje de *Maldan bebera* puede inferirse fácilmente del carácter de *katábasis*, descenso a los infiernos o a la muerte, que toma en sus últimas etapas el viaje del protagonista. Si éste como afirma Sarasola, es un símbolo de la colectividad vasca en su avance histórico, no cabe duda de que Aresti intentaba decirnos que el ingreso en la modernidad supondría la muerte del pueblo vasco. Por una parte, Aresti siente esta "caída en el mundo" como inevitable; por otra, apegado como está a una cosmovisión tradicional, se resiste a aceptarlo. *Maldan bebera* refleja una doble crisis: la del propio poeta y la de la sociedad vasca —o, quizá, más concretamente, la de la comunidad vasco-nacionalista— a finales de los años cincuenta" (in op. cit. p. 118).

Le lecteur se rendra compte que nous proposons une interprétation assez différente de *Maldan bebera*. Il est à remarquer que J. Juaristi, en ne mentionnant pas le second mouvement du poème, arrête son interprétation sur la "descente aux Enfers". Il est clair, par ailleurs, que pour le critique, cette descente s'achève dans le chant A11 (Juaristi suit l'argumentation de Sarasola) alors que pour nous, elle ne s'achève qu'après l'accomplissement de la vengeance et la défaite des adversaires, c'est à dire dans le chant D18. De même, nous ne pouvons être d'accord avec Juaristi qui précise qu'Aresti "se résiste" à accepter la "chute dans le monde". Tout montre, au contraire, que la pensée future de G. Aresti, telle qu'elle se développera dans les poèmes postérieurs à *Maldan bebera*, est déjà en germe dans *Maldan bebera*. En effet, seuls deux chants sont consacrés au stade paradisiaque (B8 et D20), quatre à la "descente" proprement dite (chants A1, B2, B4 et B6) et neuf (chants B10, A11, D12, E13, D14, E15, D16, E17 et D18) à la "vallée", c'est à dire à l'"enfer".

Lorsque, pour finir, Juaristi affirme qu'Aresti "tente de nous dire que l'accès à la modernité entraînera la mort du peuple basque", nous pensons que son opinion n'est absolument pas justifiée dans ce cas; tant l'oeuvre elle-même, que les poèmes ultérieurs prouvent le contraire, d'autant que le poète puise, non seulement dans la tradition basque, mais aussi dans la tradition occidentale, pour rénover, actualiser, adapter l'euskara à ses besoins et à sa vision d'homme de son temps.

(Vous me permettez de vous dire une vérité à votre sujet; une chose me dérange. La soif que vous avez de boire mon âme. Vous me pardonnerez mais dans chacune de vos lettres, vous montrez le même espoir, celui de me convertir, de me rapprocher du Seigneur. Vous comprendrez que mes oreilles entendent là un refrain bien ennuyeux. Je vous en prie n'y faites plus allusion. Et ne vous fâchez pas avec moi pour cette raison. (...) Moi je vous respecte en tant que catholique et séminariste, et je ne voudrais pas vous enlever vos opinions. A Iralabarri, il y a un nouveau prêtre qui, du haut de son pupitre, dit ce qu'il a à dire. Il remplit sa mission, son devoir de prêtre. Je le respecte, bien que nous ayons des opinions différentes).<sup>182</sup>

De nombreux poèmes ultérieurs à *Maldan behera* feront référence aux faits rapportés par la Bible (Ancien et Nouveau Testament) et Aresti donnera lui-même, souvent en quelques vers isolés, l'explication. En voici quelques exemples:

Eta hi, Gernika, ene ebangelioa haiz; <sup>183</sup>	Zeren, nola sufrituko nuke neure gurutzea ebanjelio bat predikatu gabe? <sup>184</sup>
(Et toi, /Guernica, /tu es /mon évangile)	(Car, comment pourrais-je supporter /ma croix, /sans /prêcher /un évangile?).

Ces vers encore où Aresti ne se contente pas d'attaquer les dignitaires franquistes mais aussi la grande bourgeoisie de Bilbao assimilée, tout naturellement, aux pharisiens de l'Évangile:

Gure elizetako dorreek <sup>185</sup> haltuagoak izan behar dute, eta zilo bat egin behar dugu aldare nagusitik goiko gurutzer hea fariseoen otoitzek zerura bide bat bilatzen duten.	governategian ere, zutik dago. Eztira oraindik konturatu zerura fariseoen fabriketako keek igotzen dutela, ez haien otoitzek.
--	--

(Las torres de nuestras iglesias /tienen que ser más altas, /y debemos hacer un agujero /desde el altar mayor /hasta la cruz de arriba, /para ver /si las oraciones de los fariseos /encuentran un camino hacia el cielo. /Ahora Caifas, no solamente en el templo, /ahora también en el palacio gubernamental /prevalece. /Todavía no se han dado cuenta /que al cielo /suben /los humos de las fábricas de los fariseos, /no /sus oraciones).<sup>186</sup>

Quelques fragments tirés de la correspondance du poète vont dans le même sens:

(182) Lettre datée de Pâques 1962. Cf. in *G. Arestiren Literatur Lanak* x.

(183) G. Aresti *Ene ebangelioa* (Mon évangile) in *Harrizko Herri Hau*, p. 64. Cf. *G. Arestiren Literatur Lanak* IV.

(184) G. Aresti "Bezperan" in *Harrizko Herri Hau*, p. 166. Cf. *G. Arestiren Literatur lanak* IV; les poèmes ultérieurs prouvent le contraire, d'autant que le poète puise, non seulement dans la tradition basque, mais aussi dans la tradition occidentale.

(185) Allusion au chant traditionnel *Gure eliz dorreko* (Les vieilles cloches de notre église). Cf. *Kantu Kanta Kantore*, p. 41.

(186) G. Aresti "Profeta bati (Jurgi Oteitzari azaldu nahirik)" (A un profeta. (queriendóselo explicar a J. O.) in *Harri eta Herri* (Poème Q Troisième Partie). Cf. *G. Arestiren Literatur Lanak* II, pp. 103-104. Traduction de G. Aresti.

Eznaiz bildur. Zuk profetizatzen didazun bezalaxe, Janjanek gartzelan sartzen banau, ohorea izanen da niretzako. Nire poemaren tesia egiaztatua geratuko da. Nire haragian sentitzen badut tormentua, harro-harro ibiliko naiz, Jesukristok esan zuen bezala, zuzenbideagatik izanen naizelako, eta azkenean dohatsua izanen naiz.

(Je n'ai pas peur. Si comme vous me le prophétisez, Janjan doit me mettre en prison, ce sera pour moi un honneur. La thèse de mon poème<sup>187</sup> sera vérifiée. Si je dois sentir le tourment dans ma chair, j'en tirerai vanité, parce que, comme l'a dit Jésus-Christ, ce sera à cause de la justice, et finalement j'en serai heureux).<sup>188</sup>

Bart zazpiretan (arratseko zazpiretan, alegia) sartu nintzen ohean, eta utzi gabe irakurri nuen Niko Kazantzakiren "Kristo Berriz Gurutzean Josia". Kristau guztiek dardukate obligazioa liburu hori irakurteko. Hea Kristo maitatzen ikasten duten. Nik maitatzen dudana bezala, Kristo, pobreen eta jente xehearen aiskide hori. Igandean entzun nuen, zure gioia radiotikan. Baina, mesedez, irakur zazu berriz Ebanjelioa, eta emaziozu Kristoren hitzari, gizon batek enteni dezakeen interpretazioa.

(Hier à sept heures (du soir s'entend), je me mis au lit et lis d'une seule traite le *Christ recrucifié* de Nikos Kazantzakis. Tous les chrétiens se doivent obligatoirement de lire un tel livre. Voyons s'ils apprennent à aimer le Christ. Comme moi j'aime le Christ, cet ami des pauvres et des humbles. Dimanche, j'écoutai votre programme à la radio.<sup>189</sup> (...) Mais, de grâce, lisez à nouveau l'Évangile, et donnez à la parole du Christ, l'interprétation qu'un homme puisse comprendre).<sup>190</sup>

Mais à quoi bon se référer si souvent aux mythes de libération contenus dans la Bible, d'autant qu'ils paraissent si lointains et si peu compatibles avec la réalité quotidienne? C'est que, répond Fry:

la fonction de la littérature, (est) non pas d'échapper au réel, mais de voir en lui la dimension du possible. Et un programme d'action, bien qu'il ne puisse pas ignorer l'histoire, peut souvent, s'opposer à elle. C'est très évident pour les mythes de libération qui parlent de quelque chose en quoi l'Histoire ne nous encourage guère à croire. Ainsi l'Exode est un mythe de la libération d'Israël et de sa sortie d'Égypte qui n'a visiblement qu'un rapport très indirect avec les événements historiques, quelle que soit l'époque qu'on lui attribue (...). Mais l'Égypte symbolique n'est pas dans l'Histoire, elle s'étend sur le passé, le présent et l'avenir. Plusieurs milliers d'années après la période de l'Exode, nous avons le célèbre spirituel:

Go down, Moses  
Way down in Egypt Land  
Tell old Pharaon  
Let my people go.

(Descends, Moïse, /Descends au pays d'Égypte, /Dis au vieux Pharaon /Qu'il laisse partir mon peuple).

Les Israélites n'étaient pas des Noirs, et les noirs américains du XIX<sup>e</sup>me n'avaient pas de griefs contre l'Égypte ancienne. Ce qu'il y a, c'est que, lorsqu'un groupe d'hommes ressent quelque chose avec autant de force que les esclaves l'esclavage, l'Histoire, en tant que telle n'est que cendre et poussière: seul le mythe, qui donne une idée d'une

(187) Il s'agit de *Zuzenbide debekatua*.

(188) Lettre à J. Azurmendi datée du 23 IV 1961 in *G. Arestiren Literatur Lanak* x.

(189) J. Azurmendi animait une émission à Radio Arantzazu.

(190) Lettre à J. Azurmendi datée du 13 VI 1961 in *G. Arestiren Literatur Lanak* x.

action pouvant contenir les destinées de ceux qui pensent à l'entreprendre est capable de donner quelque espoir et quelque soutien (1984: 95-96).

Pour la même raison, dans le long poème *200 puntu* où il est fait si souvent allusion à Moïse, Aresti écrit à un moment cette strophe que personne, bien entendu, ne songerait à placer dans un autre contexte que celui du Pays Basque Sud de 1960:

Altzatzen ezipagara, galdurikan gaude  
Dudatu gaberik, egin dezagun gerra  
Gure etsai zitala, desegindu arte.

(Si nous ne nous révoltons pas, nous sommes perdus / Sans douter un seul instant, faisons la guerre / Jusqu'à l'annihilation de notre ignoble ennemi).

Ailleurs, dans le *Lamento por la prisión* de Gabriel Moral Zabala,<sup>191</sup> nous reconnaissons les accents du *Romance de la guardia civil española* de F. García Lorca, avec en sus une critique très acerbe adressée à l'encontre de la hiérarchie de l'Eglise catholique espagnole étroitement liée au pouvoir franquiste:

Qué te habrán hecho, amigo mío, a tí?  
Qué te habrán hecho, cuando ni pudiste  
hablar conmigo, recibir mis cuitas,  
dejarme gozar de tus palabras?  
Yo los miro. Con sus bigotes negros  
y sus caras cetrinas, han pasado  
por los lugares en nos gozamos,  
machacando la tierra con las botas,  
marcialmente marcando el paso van  
al sonar de trompetas y timbales,  
por rendir culto a lo sagrado, brutas  
bestias sin nada claro en el pelo, marchan

puros, sin lepra, todos puros, hacia  
el tabernáculo que tanto odiamos.  
Y me sacude un golpe de sabor  
de agua sucia la boca y los riñones,  
y miro al cielo para preguntar  
si es cierto que el Señor de los Ejércitos  
los guía a nueva tierra prometida,  
y seremos nosotros cananeos,  
y las murallas de nuestra ciudad  
acaso se derrumben cuando suenen  
sus agudas trompetas. Miro al cielo,  
interrogo; y no responde nadie. (...) <sup>192</sup>

Dans ce dernier poème, nous pressentons cependant un changement de perspective vis à vis du mythe de libération. Aresti, en effet, n'identifie plus la situation des Basques avec celle des juifs persécutés, mais au contraire, avec celle des Cananéens et des habitants de Jéricho,<sup>193</sup> c'est à dire avec celle des Palestiniens... Nous assistons ainsi, sous nos yeux, à l'émergence d'un nouveau mythe d'engagement né des péripéties de l'histoire: aujourd'hui, ce ne sont plus les descendants de Moïse qui sont sans patrie,<sup>194</sup> mais les Palestiniens qui ont été dépossédés de leurs terres. Aresti explique ouvertement sa position dans une lettre adressée à B. Atxaga<sup>195</sup> en 1974:

Zazpi egunetako gerran euskaldun guztiak zeuden israeldarren alde. Ni palestinoen aldekoa nintzela euskaldun gaiztoa omen nintzen. Anti-semita deitzen zidaten. Udazken hartan Lamentazioetako Murruren aurrean zegoen kazbah palestinoa israldarrek destruitu zuten beren buldozerrekin. Baina etxeak ez zituzten desokupatu. Beraz berdin joan ziren bertederotara etxeetako paretak, nola zartaginak, lapikoak, umeak, gizonak eta andre ernariak.

(191) Rappelons que *Zuzenbide debekatua* lui est dédié.

(192) Traduction de G. Aresti in *G. Arestiren Literatur Lanak* v, p. 111.

(193) Cf. livre de Josué chap. IV et livre des Juges.

(194) Cf. poème contre Moïse in *Harri eta Herri*, p. 199 in *G. Arestiren Literatur Lanak* II.

(195) B. Atxaga (1951) le chef de file de la nouvelle génération des écrivains basques.

(Pendant la guerre des sept jours,<sup>196</sup> tous les Basques étaient en faveur des Israéliens. Moi, j'étais taxé de mauvais Basque pour être du côté des Palestiniens. On me traitait d'antisémite. Cet automne-là, les Israéliens détruisirent la casbah palestinienne qui était devant le Mur des Lamentations avec leurs bulldozers. Mais ils ne vidèrent pas les maisons. Alors, pêle-mêle, les murs des maisons, les poêles, les marmites, les enfants, les hommes et les femmes enceintes furent jetés à la décharge. Aresti 1984: X).

Mais c'est surtout dans le poème *Jericho berria* écrit sur le mode archaïque, dont nous citerons de larges extraits, que nous pouvons observer le revirement qui s'est opéré dans l'optique du poète. Aresti reprend le thème de la destruction de Jéricho pour en faire une ville symbole, une ville martyre (tout le pays devient d'ailleurs ville symbolique), autre image de la Carthage de *Maldan bebera* et bien entendu de Guernica l'évangile d'Aresti. Ce que les médias dénomment pudiquement le "problème palestinien" a dépassé l'histoire pour devenir à son tour mythe:

Hortxe dabilça judu hosteac  
Jerichoren inguruan;  
murrailac ere hautsico dira  
cembait asteren buruan.  
    Haurrac bothaco dira  
    biciric hilobira,  
hecatombe seguruan,  
hau leitzen dugu haien  
Biblian,  
Ioshuaren liburuan.  
Esne ezta darien lurren  
orain da jabe cerria;  
ahardi horrec ceinen liraina  
duen beguira guerria.  
    Eta begui-okerrac  
    biztu dituen gerrac  
eztira gauça berria:  
Animaliec uztartu dute  
Palestinaco herria.  
Jericho berri içugarri bat  
da Palestina osoa;  
bertan juduec goçatzen dute  
bicitze-molde goçoa.

Baina hango semeon,  
    agureon, ameon  
bicitze lastimosoa!  
Nola bicico dira batera  
Ardia eta otsoa!  
Palestinoen burruan guinen  
heuscaldunac ere sarthu  
irlandarrac eta kurdoac  
itsuqui ciren ausartu  
    eta vietnamitac!  
    haiekin siamitac...  
hoiec ez dira lokartu...  
Libertatera daraman bide  
hori nahi dugu hartu...  
Ea guztion artean dugun  
beraten thronotic kenten  
urrhezco jainco judua eta  
bere sceptruea etentzen  
    içanen gara  
    nola udan enara  
airean arin aldentzen  
gure jabeen orhoitzapena  
bethico dugun azquentzen.

(Voici les troupes juives /autour de Jéricho; /même les murailles vont être détruites /dans quelques semaines. /Les enfants seront jetés /vivants dans la tombe<sup>197</sup> /en une hécatombe certaine, /voilà ce que nous lisons dans leur Bible, /dans le livre de Josué. / /À présent le porc est le maître<sup>198</sup> /des terres où coule le doux miel; /voyez comme cette truie /a la taille fine /et les guerres /que le borgne<sup>199</sup> a fait naître /ne sont pas

(196) En fait la guerre dura bien six jours: du 5 au 10 Juin 1967, et non sept comme l'indique Aresti.

(197) Il faut noter la résurgence du thème de l'enfant martyr dans la Cité-Mère.

(198) A rapprocher de l'image du porc qui apparaît dans le chant F21.

(199) Allusion à Moshé Dayan, ministre de la guerre de l'Etat d'Israël entre 1967 et 1974; nommé Ministre de la Défense nationale à la veille de la guerre des six jours, et considéré, avec le général Rabin, comme l'artisan de la victoire israélienne.

choses nouvelles: /les animaux ont mis le joug /sur le peuple de Palestine /Toute la Palestine /est une immense Jéricho /là-bas les juifs jouissent /d'un mode de vie agréable. /Mais quelle dure vie /que celle que nous menons, nous fils, /aïeux, enfants de cette terre! /Comment la brebis et l'agneau/pourraient-ils vivre ensemble! //Nous les Basques primes fait et cause /pour les Palestiniens /les Irlandais et les Kurdes /osèrent faire de même sans hésiter /et les vietnamiens! /et avec eux les habitants du Siam... /Ils ne se sont pas endormis... /Nous voulons prendre /ce chemin qui mène à la liberté... //Voyons si tous ensemble /nous jetons au bas de son trône /le dieu d'or<sup>200</sup> des Juifs /et brisons son sceptre /nous serons libres, /comme l'hirondelle qui, /en été, s'éloigne avec légèreté dans le ciel /voyons si à jamais nous perdons /le souvenir même de nos maîtres).<sup>201</sup>

Le thème de l'esclavage donnera vie, par contraste, aux images aériennes, images de l'arbre cosmique, du cyprés, du danseur, etc. dans *Maldan behera*; images d'oiseaux, l'hirondelle dans les vers ci-dessus ou la cigogne dans *Glosa de las cigüeñas*, daté du 10 Décembre 1968, qui, devient pour Aresti comme pour Meabe, oiseau bénéfique, symbole de liberté.<sup>202</sup>

Si de lejos venís y váis más lejos  
si cantáis libertad en ténues ecos,  
si es que esclavas no sois (¿de quién?) ni dueñas (Aresti 1984: v).

En somme, il n'y a aucune différence entre la bête jetée à bas et vaincue par Joane dans *Maldan behera* et le "dieu d'or" des Juifs dont Aresti souhaite le renversement, comme il n'y a pas non plus de différence, pour le mythe, non pour l'histoire, entre la situation des Hébreux en Egypte, celle des Palestiniens dans les territoires occupés et celle des Basques dans l'Espagne franquiste. Le même processus fait que Franco /Janjan est tour à tour Pilate, Hitler, les Israélites détruisant Jéricho ou Moshé Dayan, de même que Guernica, ville martyre, sera tour à tour Carthage et Jéricho...<sup>203</sup> Nous voyons bien ainsi, se vérifier, une fois de plus, ce que M. Eliade (1975: 58) a dénommé l'*anhistoricité* de la mémoire collective.<sup>204</sup>

(...) le souvenir d'un événement historique ou d'un personnage authentique ne subsiste pas plus de deux ou trois siècles dans la mémoire populaire (...). La mémoire populaire fonctionne au moyen de structures différentes; catégories au lieu d'événements, archétypes au lieu de personnages historiques. Le personnage historique est assimilé à son modèle mythique (héros etc.) tandis que l'événement est intégré dans la catégorie des actions mythiques (lutte contre le monstre, frères ennemis etc.).

(200) Cf. le parallèle possible avec le veau d'or.

(201) Poème non daté mais ultérieur à 1967 ainsi que l'allusion à Moshé Dayan le prouve. Cf. in *G. Arestiren Literatur Lanak* v.

(202) Voici, en effet, ce qu'Aresti écrit dans un article daté de 1967: "Tomas Meaberen alegi bat etortzen zait burura orain: Zikoinak. Harentzat zikoinak hegatzina bakan hauek, libertatearen sinboloak dira (...)" (Une fable de Tomas Meabe me vient à l'esprit: Les cigognes. Pour lui, les cigognes, ces oiseaux rares, sont symboles de liberté) (in *G. Arestiren Literatur Lanak* x, p. 199).

T. Meabe qui parle ainsi du vol des cigognes: "Ahora pasan, símbolo vivo de lo que cada vez más creo que es el único motivo de vivir; pasan por lo alto, entre nubes hostiles, como perdidas; y siento no sé qué respeto raro. Encuentro bien esta vergüenza de las cigüeñas de tener hermanas que no aman la libertad, que son y no son; y encuentro bien que quieran matarlas a picotazos. La doméstica va contra las alas, es mal ejemplo para las crías y un peligro para el porvenir de la especie. (...)" (in *Catorce fábulas*, p. 121). Notons, que dans le Lévitique xi 19, la cigogne est considérée comme un animal impur.

(203) Se reporter au schéma de N. Fry et à ce qui a été dit antérieurement.

(204) Le poète ne fait qu'exprimer quelque chose qui se trouve déjà dans la mémoire collective.

Eliade, se référant à un fait divers devenu mythe en l'espace de quelques années,<sup>205</sup> tire la conclusion suivante:

C'était le mythe qui disait vrai: l'histoire véritable n'était déjà plus que mensonge. Le mythe n'était-il d'ailleurs pas plus vrai; du moment qu'il faisait rendre à l'histoire un son plus profond et plus riche: il révélait une destinée tragique (ibid.).

Fry, de son côté, ajoute:

seul le mythe, qui donne une idée d'une action pouvant contenir les destinées de ceux qui pensent à l'entreprendre est capable de donner quelque espoir ou quelque soutien (1984: 95-96).

G. Dumézil, analysant *La saga de Hadingus*, seconde partie du premier livre des *Gesta Dannorum* de Saxo Grammaticus<sup>206</sup> décrit le même phénomène lorsqu'il observe, à propos de l'auteur:

Le clerc Saxo, le Seelandais Saxo ne se sent pas tellement scandinave, n'a pas de devoir envers la culture scandinave: sévère aux Norvégiens autant qu'aux Allemands, égratignant les Suédois, il ne fait l'éloge que de l'Islande, qu'il connaît par des Islandais de rencontre, instruits et séduisants. Il n'a pas voulu que narrer d'abord aussi bellement que possible, puis prolonger vers le passé l'histoire de son Danemark, de ses princes. (...) De plus, faute de ce que nous appelons "préparation philologique", il a dû se contenter d'une information de seconde main, ou plutôt de seconde bouche, puisqu'elle paraît avoir été surtout orale: de poètes islandais voyageant en Europe, les uns bien approvisionnés, les autres médiocres, il a peut-être sollicité, en tout cas reçu, la connaissance de sagas, de strophes, et aussi d'une mythologie déjà "pensée" en termes d'histoire. (...) S'il fait, ici et là, des faux-sens de mots ou de choses, il a une qualité fondamentale: il aime ces vieux récits, ces vieilles erreurs religieuses, ce paganisme même, et ne risque pas de commettre le contresens majeur auquel n'échappent pas tant de philologues, nos contemporains, qui ne bronchent sur aucun mot d'un récit, mais n'en sentent pas l'esprit, n'en perçoivent pas la structure et la philosophie implicite (ibid.).

A cause des mythes de libération présents et agissant à travers lui, *Maldan behera* n'aurait-il pas pu être censuré tout comme le furent *Euskal Harria* et *Harrizko Herri*

(205) Il arrive parfois, très rarement, qu'on surprenne sur le vif la transformation d'un événement en mythe. Peu de temps avant la dernière guerre, le folkloriste roumain Constantin Brailoiu a eu l'occasion d'enregistrer une admirable ballade dans un village de Maramuresh. Il était question d'un amour tragique; le jeune fiancé avait été ensorcelé par une fée des montagnes et, quelques jours avant son mariage, cette fée l'avait, par jalousie, précipité du haut d'un rocher. (...) le folkloriste s'enquit du temps où la tragédie avait eu lieu: on lui répondit que c'était une très ancienne histoire, qui s'était passée "il y a longtemps". Mais en poussant son enquête, le folkloriste apprit que l'événement datait à peine de quarante ans. Il finit même par découvrir que l'héroïne était en vie. Il lui rend visite et écoute de sa propre bouche l'histoire. C'était une tragédie assez banale: par mégarde son fiancé glisse un soir dans un précipice; il ne meurt pas sur le coup; ses cris ont été entendus par des montagnards, on le transporta dans le village où il s'éteint peu de temps après. A l'enterrement, sa fiancée avec les autres femmes du village, avait répété les lamentations rituelles usuelles, sans la moindre allusion à la fée des montagnes.

Ainsi quelques années avaient suffi, malgré la présence du témoin principal, à dépouiller l'événement de toute authenticité historique, à le transformer en un récit légendaire: la fée jalouse, l'assassinat du fiancé, la découverte du corps inanimé, la plainte, riche en thèmes mythologiques, de la fiancée. (...) (Eliade 1975: 60-61).

(206) Auteur né vers le milieu du xii<sup>e</sup> siècle au Danemark et dénommé plus tard Grammaticus à cause de "sa connaissance des belles lettres"; cf. Dumézil (1987: 15).



*Hau*,<sup>207</sup> tout comme l'aurait été *Zuzenbide debekatua* si les responsables d'*Egan* l'avaient publié intégralement? Nous serions tentée de répondre par l'affirmative. Pourquoi ne le fut-il pas? Parce qu'il bénéficia d'un certain nombre de facteurs dont le manque de notoriété de l'auteur, la réputation de complexité et de difficulté d'accès qui lui fut fait,<sup>208</sup> le manque de version bilingue et le fait de n'avoir jamais bénéficié d'une publication indépendante<sup>209</sup> malgré le souhait du poète, ne furent pas des moindres. Quoi qu'il en soit, dans *Maldan behera* et bien avant *Harri eta Herri*, s'annonce, sans équivoque possible, le rejet de "l'art pour l'art" de la part d'un auteur qui pourrait dire avec T. Todorov que "toute réduction des arts à une fonction purement esthétique de contemplation est erronée, car elle ignore (la) dimension sociale essentielle" (in Fry 1984: 18).

Nous ajouterons qu'Aresti a eu très clairement conscience du rôle joué par la littérature dans la société de son temps. Rôle d'autant plus indispensable que le régime politique au pouvoir est de type totalitaire mais rôle qui s'avère aujourd'hui, selon T. Todorov, tout aussi important dans les sociétés démocratiques:

Le rôle réservé aux arts dans les sociétés démocratiques est, de plus, qualitativement nouveau: c'est celui d'un laboratoire où se préparent, en liberté, de nouveaux mythes d'engagement. Ce n'est pas un hasard si les arts sont réprimés dans les sociétés qui vivent sous la règle d'un engagement unique, comme les sociétés totalitaires. Non seulement la littérature est sociale mais aussi la société (démocratique) a besoin de la littérature (ibid.).

Ainsi que l'atteste son premier manifeste sur la fonction du poète publié en 1960 dans *Egan*, Aresti n'a jamais cessé, jusqu'à sa mort, de se soucier du lien qui rattache l'écrivain à la société de son temps. Ceci dit, il reprend à son compte la conception romantique du poète persécuté, du poète maudit<sup>210</sup> même. Ayant certainement en mémoire les fameux vers de Baudelaire dans *L'Albatros* (1967: 6):

(207) Cf. G. Arestiren *Literatur Lanak* IV. J. M. Torrealday précise que *Harrizko Herri Hau* ne fut pas séquestré même s'il s'en fallut de peu. Voici les troubles raisons avancées par les censeurs: "En su conjunto es rechazable por sus implicaciones políticas y matiz exaltador de la ideología marxista. Su temática fundamental es la protesta. Protesta contra el centralismo, contra la intromisión política e idiomática contra los mismos vascos, a veces por abandonar sus ideales y reivindicaciones. En muchas ocasiones su protesta es el autor se enfurece contra la pérdida del idioma y la incursión del castellano, en otras, su protesta tiene mayor envergadura arremetiendo contra el régimen político, exaltando la figura del Che Guevara, al que se equipara con Cristo, citándose frecuentemente a Lenin y Marx. Altamente politizado especialmente a partir de la página 94, contiene elementos subversivos y alentadores del espíritu nacionalista" (in op. cit. pp. 72-173).

(208) Ce dernier critère est un paramètre dont il faut tenir compte si l'on en juge par la conclusion, particulièrement perfide et cynique des censeurs: "Es una poesía de difícil lectura. Sólo la pueden leer un grupo de escogidos. En sí es totalmente rechazable y creo que también con criterios de depósito. Tal vez, por lo difícil de su lectura interese más un silencio administrativo que un secuestro que siempre lleva consigo publicidad" (in op. cit. p. 173).

(209) Bien que cela semble totalement incompréhensible, *Maldan behera* n'a jamais bénéficié d'une publication à part; il en est de même dans la dernière publication des oeuvres de G. Aresti: *Maldan behera*, contrairement à *Harri eta Herri*, à *Euskal Harria* et *Harrizko Herri Hau*, apparaît conjointement à d'autres poèmes.

(210) Rappelons que la notion de poète maudit doit son origine au livre de Verlaine *Les poètes maudits* (1883-1884): "Non seulement cette publication marque un événement, mais encore définit-elle une notion qu'on retrouvera de nos jours, celle de "poète maudit". La publication de 1883 et celle de 1884, dans la revue *Luièce* de Léo Trézenic, présentait Tristan Corbière, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé, noms auxquels s'ajoutent, en 1888, ceux de Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et Paul Verlaine lui-même. Que sont pour Verlaine ces "poètes maudits"?-Avant tout, ce qu'il appelle des "poètes absolus", inconnus dans leur temps. Il est à noter que la célébrité des poètes nommés date de son célèbre essai" (R. Sabatier in op. cit. p. 198).

Le Poète est semblable au prince des nuées  
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
 Exilé sur le sol au milieu des huées,  
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher

il écrit en effet:

(Poeta) persegitua izanen da, harmaz ezpada, orduan gezurrez edo bortxaz, edo lausenguz, baina mundu honetatik aparte egonen da, zerrén kantatzen dien gizonak ezta dukaten entzuteko belarririk, ezta dukaten, konprenitzeko bururik (...).

(Le Poète) sera persécuté, si ce n'est pas par les armes, par le mensonge ou la nécessité, ou à coups de flatteries, mais il restera en marge de ce monde, car les hommes à qui il s'adresse n'ont pas d'oreilles pour entendre, ni de cerveau pour comprendre (...)  
 (Aresti 1984: x, 15-26).

Aresti se veut poète *outsider* et non poète *laureatus*. Seule l'intéresse la réalité quotidienne, la vie des ouvriers, des pauvres, des exploités, ceux qui incarnent la "vérité" (*egia*). Il s'y emploiera en simplifiant parfois au maximum le discours que d'aucuns caractérisent de "prosaïque"<sup>211</sup> ou en s'inspirant de la littérature traditionnelle (bertsularisme, chants etc.). Un vers qu'il a emprunté à Bécquer résume l'idée qu'il se fait de la fonction de la poésie: "Qué es poesía?... Poesía eres tú" (Aresti 1984: x, 17).

Les propos tenus par Aresti dans *Poesia eta euskal poesia* et dont nous n'avons mentionné qu'un bref passage, font irrésistiblement penser à ceux tenus par Gogol dans *Les âmes mortes*:

Heureux l'écrivain (...) qui ne trahit jamais le ton élevé de sa lyre, ne s'abaisse point vers les humbles mortels et plane loin de la terre dans la région du sublime. (...) Un autre sort attend l'écrivain qui ose remuer l'horrible vase des bassesses où s'enlise notre vie, plonger dans l'abîme des natures froides, mesquines, vulgaires—que nous rencontrons à chaque pas au cours de notre pèlerinage terrestre, parfois si pénible, si amer—et d'un burin impitoyable étale au grand jour ce que nos yeux indifférents se refusent à voir! (...) Il n'évitera pas (...) le jugement de ses hypocrites et insensibles contemporains, qui traiteront ses chères créations d'écrits méprisables et extravagants, qui lui attribueront les vices de ses héros, lui dénieront tout coeur, toute âme et la flamme divine du talent. (...) les détracteurs tourneront en dérision les mérites de l'écrivain méconnu; nulle voix ne répondra à la sienne; il demeurera isolé au beau milieu du chemin. Austère est sa carrière, amère sa solitude (1949: 158).

Ainsi Aresti ressentira-t-il toujours une profonde admiration envers les bertsularis de l'époque classique, "seuls poètes populaires basques"<sup>212</sup> auxquels il doit tant. Ce qui lui fera écrire:

(211) Que d'autres comme J. Basterrechea "Oskillaso" condamnent violemment: "No es de extrañar que un euskaldun poco versado en lenguas encuentre hermoso el euskara escrito de Aresti a quien entiende fácilmente. Por eso es peligrosa la influencia de Aresti. Además personas de gran renombre y que gozan de un gran prestigio han proclamado a los cuatro vientos las excelencias de Aresti como escritor euskérico. (Euskaldun) (...) permítame que te aconseje que no leas a Aresti, no sea que tu euskara sufra gran deterioro a causa de su influencia" (in *El libro negro del euskera*, p. 102).

(212) "Bertsulariak dira euskaldun poeta herritar bakarrak" (Les "bertsularis" sont les seuls poètes basques populaires) (G. Aresti in Conférence d'Ondarroa en 1964, p. 47).

Nire poesia oso merkea da,  
herriaren ahotik hartu nuen  
debalde,  
eta debalde ematen diot  
herriaren belarriari.

(Mi poesía es muy barata, /la tomé de balde /de la boca del pueblo, /y de balde la devuelvo /a la oreja del pueblo) ([trad. G.Aresti], Aresti 1984: III).

Il admirera particulièrement celui qu'il considère comme leur chef de file: J. M. Lujanbio "Txirrita" dont il dit dans un article dirigé aux "lettrés":

Bai, ba dakit, euskaldun jakintsu jaun ene antolojia edo erakusketa honetako portalean hain "kategoria" gutiko bertsolari (poetaren gradoa ere ukatzen diozue) hau jartzen dudalako, kopeta ilunduko zaitzula, begitarteak beltzurituko zaizkizula; baina zu eta ene artean amiltegi bat zabaltzen da: zu karrikaren beste galtzadan zaude, eta ni, berriz, hemengo aldean, herriak okupatzen duen galtzadan nago, Txirritarekin, bertsolariekin, bizimodua nekez eta dolorez aurrera ateratzen duen jende xehearekin. (Oui, je sais, monsieur le lettré, que votre front s'assombriera et que vos sourcils se fronceront en voyant que j'ai accordé à un "bertsolari" de si peu d'importance (vous leur déniez même le grade de poète) un tel espace dans mon article,<sup>213</sup> mais entre vous et moi s'étend un abîme: vous, vous êtes de l'autre côté de la rue, et moi, par contre, de ce côté-ci, à la place occupée par le peuple, avec Txirrita, avec les gens humbles pour qui la vie est difficile et douloureuse).<sup>214</sup>

Mais son intérêt ne se limitera pas aux improvisateurs comme Txirrita ou Xenpelar, J. San Martin nous donne, à ce propos, quelques lumières sur la période qu'il passa à Eibar (1966), sur l'intérêt qu'il portait aux problèmes sociaux, la manière dont il intégrait dans son oeuvre ce qu'il voyait, ce qui le concernait, le touchait:

Han, lehenengo aldiz gertatu zitzaion halako huelga eta manifestapenak ikustea eta langileak meetinetan euskaraz egiten entzutea. Hori harentzat oso inpresionantea izan zen (...) Hango modismoak, esaldiak, hitzak asko inporta zitzaizkion, hitzak asmatzea eta hitzak biltzea. Biltzen zituen herrian, esaldiak, hitzak eta baita ere herriaren ohiturak (...) Sozial gaiekin zoan asko kezkatuta, berarendako, literaturaren konpromisoa, langileriaren alde egiten zen literatura zen, eta hori zabaldu zuten Espainian ba Blas de Oterok eta ba Gabriel Celayak... (...) Aditzera eman nion sozial gaiak nola tratatu zituzten lehenengo bertsolariek eta lehenengo bertsolarien artean Juan José Iraola "Lexo"-k eta Azkoitiko sindikalistek

(Ce fut là-bas (à Eibar) que, pour la première fois, il entendit des ouvriers parler en basque lors des meetings organisés autour des manifestations. Cela l'impressionna fort. (...) Il attachait une grande importance aux expressions, aux phrases, aux mots

(213) Aresti consacrait une page hebdomadaire à la critique littéraire dans *Anaitasuna*.

(214) Cf. de *Zeruko Argia* "José Manuel Lujanbio Retegi Txirrita". Cf. aussi in *G. Arestiren Literatur Lanak* X, l'article "La sidrería y el convento (o sobre cuál es la mejor escuela para un bertsolari)": "Desde que los bertsolaris se han acercado al convento por dejar la sidrería, no creo que haya bertsolari que dé cuenta de cual es su misión, de por qué y para qué compone y canta. Se dedican a hacer reír o hacer llorar, olvidando de que lo que tienen que hacer es hacer temblar. Verdaderamente Lazkao-Txiki es un buen cómico, pero mejor lo es Gila. Xalbador es un gran lírico, pero me quedo con Paul Eluard o Blas de Otero. Pero, sin embargo, los bertsolaris viejos no me dejan elección, me tengo que quedar con ellos o quedarme sin nada".

utilisés par les autochtones. Il relevait et consignait ainsi, non seulement leurs mots, phrases, expressions diverses, mais aussi leurs coutumes. (...) Il était surtout préoccupé par les thèmes sociaux, pour lui, l'engagement en littérature passait par le souci d'écrire pour la condition ouvrière. Telle fut aussi l'idée que diffusèrent Blas de Otero et Gabriel Celaya en Espagne... (...) Je lui fis observer comment les anciens "bertsularris" traitaient les thèmes sociaux et parmi eux Juan José Iraola "Lexo" et les syndicalistes de la ville d'Azkoitia).<sup>215</sup>

Aresti avait en réalité une très haute idée de la poésie et de la fonction poétique. Pour lui, la poésie était encore comme dans l'antiquité, liée au chant et à la prophétie, il préférait même, nous dit J. San Martin, les chants traditionnels aux couplets des improvisateurs.<sup>216</sup>

Très nombreuses sont, dans la poésie arestienne, les allusions à la "vérité", à la dimension prophétique de la parole (d'où le lien avec le Logos de saint Jean), facteur de bouleversement et de transformation. Parole créatrice qui n'est jamais dans la bouche des puissants mais dans celle des humbles, des enfants, des prophètes qui annoncent de nouvelles aurores et dans celles des poètes. Voici, parmi de très nombreux exemples, des fragments significatifs tirés de recueils variés:

Mientras exista el pueblo habrá esperanza.  
O! Pueblo noble, obreros, campesinos.  
Poetas no, profetas, adivinos,  
Te queremos fortuna y bienandanza.  
("Poemas Galegos en Bizcaia", Aresti 1984: v, 90)

(...)	pobre,
Tabernak utz	Bilbaoko plaza batean
kanpoko bailak utz,	kantatzen,
gizonak;	dantzatzen,
zinemak utz,	koplatzen
nobedadeak utz,	du ten
andreak.	haur batzuren
Geldi bedi zuen urratsa	ezpain freskoetan,
kalearen erdian,	oraindik nagusitu ez den
hemen aurkitzen da	herri baten
Bladi Oterok eskatu zuen	ahoa:
bertsoa,	Melilla ya no es Melilla,
kalearen erdian	Melilla es un matadero
gizonari geldi-arazitzeko	donde maran a los hombres
bertsoa	como si fueran corderos. (...)
eta gainera, alegere,	

((...)) Dejad las tabernas, /dejad los campos de football /hombres /dejad los cines, /dejad las modas, /mujeres. /Deténgase vuestro paso /en medio de la calle, /aquí se encuentra /el verso que pedía Blas de Otero /un verso /para que el hombre se detenga /en medio de la calle, /y además, /alegre, /pobre, /en los frescos labios /de unas niñas /que /cantan, /danzan, /coplean /en una plaza de Bilbao, /en la boca /de un pueblo /que

(215) J. San Martin in interview que nous lui fîmes en Octobre 1989.

(216) "Berak bertsolaria baino maitiago (zuen) koblakaritza, kanta zaharrak, koplak", (Lui-même préférait les vieux couplets, les chansons anciennes à l'art des improvisateurs) in interview.

todavía no ha crecido: /Melilla ya no es Melilla. /Melilla es un matadero /donde matan a los hombres /como si fueran corderos. /(...).<sup>217</sup>

Ces vers encore où l'on entend à nouveau en sourdine la voix de Blas de Otero.<sup>218</sup>

Ez ezazue tapa	gizonaren ahoa.
gizonaren ahoa.	Hicaz
Defendi dadin.	balia dadin,
Hainbeste bidegabe	hicaz
egin zaio	zerbica dadin.
azken ehun mila urte honetan...	Honela konpreni
(...)	dezazuen
Bakar-bakar-bakarrikan	zertarako
geracen zaio	jaiocen den
hica.	mundura.
Baina ez zazue,	Ez,
baina ez zazue,	ez zazue tapa
baina ez zazue,	gizonaren ahoa.
ez zazue tapa	

(No le tapéis /la boca al hombre. /Que se defienda. /Se le ha hecho /tanta injusticia /en estos últimos cien mil años... /Solamente le queda /la /palabra. /Pero no le tapéis, /pero no le tapéis, /Pero no le tapéis, /la boca al hombre. /Para que se valga /de la palabra, /para que se sirva /de la palabra. /Para que así /comprendáis /para qué /nace /al mundo. /No, /no le tapéis /la boca al hombre).<sup>219</sup>

Ce fragment, enfin, extrait de *Harri eta Herri*:

Egia bat esateagatik,  
nire izena  
kenduko badute  
euskal literaturaren  
urrezko  
orrietatik, inoiz,  
inola,  
inun  
eznaiz  
isilduko.

(Si por decir una verdad /han de borrar /mi nombre /de las páginas áureas /de la literatura vasca; /en ningún momento, /de ninguna forma, /en ningún lugar /podré /callarme).<sup>220</sup>

Il est permis de penser que le poids conservé encore aujourd'hui par la littérature orale au Pays Basque (chansons traditionnelles, improvisations des bertsularis, récits et légendes) a permis plus facilement à un poète comme Aresti de rester proche de la

(217) Poème "Gizonari geldiarazitzeko bertsoak" in *G. Arestiren Literatur Lanak* IV, pp. 52 à 59 et in *G. Arestiren Lanak* V, pp. 198-199.

(218) Cf. in *Pido la paz y la palabra*, le poème Acenas: "Me pongo la palabra en plena boca y digo Compañeros (...)" et les vers suivants: "Ni una palabra brotará de mis labios que no sea verdad" (sans titre). A comparer avec le poème A Première Partie in *Harri eta Herri*; Cf. aussi "en la inmensa mayoría" in *Con la inmensa mayoría*.

(219) Trad. Aresti. Poème "Gizonaren ahoa" (La boca del hombre) in *Euskal Harria*. Cf. *G. Arestiren Literatur Lanak* III, pp. 192 à 194. Cf. aussi poème XIV in *Harrizko Herri Hau* (avec changement d'orthographe), pp. 60 à 63.

(220) Poème W Deuxième Partie in *Harri eta Herri*, pp. 64 à 65.

définition antique du poète. Le rôle très actif qu'il joua durant sa courte vie et sa popularité (ou son impopularité...) s'expliquent, bien entendu, par le contexte socio-politique de l'époque où il vécut, des bouleversements de toutes sortes et des prises de position qui furent les siennes, mais aussi, et surtout peut-être, par la structure mentale d'une société qui a conservé encore la faculté d'apprécier la poésie par l'intermédiaire du chant, dans ce qu'elle a de vivant, de vital, de fascinant pour l'imaginaire.<sup>221</sup>

Aresti eut bien, ce que nous pourrions appeler le génie de percevoir dans sa propre communauté, ce lien encore vivace bien que ténu, ce souvenir, encore vivant, qui reliait le poète traditionnel basque au passé le plus lointain et à la mémoire collective. Une telle intuition fut, pour l'oeuvre poétique arestienne, et pour la poésie basque, un grand facteur de régénération et de renouvellement.

C'est en puisant aux sources de la tradition la plus ancienne qu'Aresti a retrouvé la dimension *orphique* du langage poétique. Cela va bien dans le sens de ce que Fry, illustrant ses propos par les conclusions auxquelles était arrivé avant lui l'historien et philosophe italien G. Vico, observe:

La première phase du langage, comme l'indique Vico, est intrinsèquement poétique: elle est contemporaine d'un stade de société dans lequel la connaissance héritée culturellement a pour principale source le poète, comme Homère pour la culture grecque. On a reconnu très tôt que la première fonction sociale du poète est en relation avec quelque chose de très ancien et de très primitif dans la société et dans l'usage que celle-ci fait des mots. Les critiques élisabéthains, par exemple, nous disent qu'aux temps préhomériques, à l'époque des Orphée et des Hermès Trismégiste légendaires, le poète était le dépositaire de toute sagesse et de toute connaissance, l'enseignant (...). Il y avait à cela des raisons techniques: le vers, avec ses schémas sonores, formulaires, est ce qui transmet le plus facilement une culture orale dans laquelle la mémoire, ou le maintien en vie de la tradition, est d'importance primordiale (1984: 64).

#### 4.2. Deux structures temporelles

Les quatre dernières strophes de *Malda goran eginiko gogoeta eroak* forment un tout homogène et demandent à être étudiées à part. L'analyse des autres strophes du chant a permis de dégager la particularité des mythes d'engagement traités et leur importance dans l'ensemble de l'oeuvre poétique arestienne, importance indissolublement liée au rôle du poète et à sa position par rapport au temps. Le fait qu'Aresti s'inspire et puise dans l'événement, c'est à dire dans l'histoire, n'empêche pas de nourrir le mythe, de lui donner une vie nouvelle. Dès lors, le poème exprime bien plus que les rêves, les espoirs et les souffrances d'un individu isolé, il exprime aussi une mémoire collective. Le poème acquiert ainsi la dimension anhistorique qui est le propre de la mémoire collective (Eliade 1975: 59).<sup>222</sup>

(221) Certains des poèmes d'Aresti (poème F de Troisième Partie de *Harri eta Herri*, poème B Deuxième Partie in op. cit. etc...) ont été "récupérés" par la mémoire collective et sont devenus "anonymes" parce que chantés, ce qui est un signe. Cf. article de J. Haritschelhar "La chanson populaire basque transmission orale, transmission écrite" in *RIEV*, Tomo XXXI.

(222) " (...) un mythe raconte des événements qui ont eu lieu *in principio* c'est à dire "aux commencements" dans un instant primordial et atemporel, dans un laps de temps sacré" (1979: 73).

De même que le mythe dépasse l'événement en le rendant atemporel, nous verrons, à travers les quatre dernières strophes du chant F21, comment cette tranche d'histoire qu'est la vie individuelle de l'homme, à chaque fois achevée par le cataclysme de sa propre mort et par conséquent du monde qu'il perçoit, est à son tour dépassée par les rythmes cosmiques devant lesquels "le monde historique dure l'espace d'un instant" (Eliade 1975: 85). Mais si la structure cyclique est le fondement essentiel de *Maldan behera*, il n'en est pas moins vrai qu'une autre structure, "messianique", ne cesse d'apparaître et d'interférer même parfois<sup>223</sup> pour finalement être intégrée dans le processus cyclique général (remontée de l'enfer vers le paradis).

Dès le premier vers de la neuvième strophe, nous sommes renvoyés au paysage désertique du chant B2, *Hariztia*:

Eremuko arrocketan,  
armirmak kantari.  
Hare-arteko ziloan,  
eztago denborarik.  
Mendietako errekan,  
urak daude gaur gazi.

(Dans les rochers du désert, /les araignées chantent. /Dans le trou<sup>224</sup> qui est dans les sables. /le temps est aboli. /Dans les rivières des montagnes, /les eaux aujourd'hui sont salées).

L'image de l'araignée, contrairement à celles du désert et du rocher, apparaît pour la première fois dans *Maldan behera*. Sans aucun doute l'araignée renvoie à l'image du fil et à celle des liens, "pièges de la Mort" dit la Bible.<sup>225</sup> Eliade note, rappelons-le, que "les lacets, les cordes, les noeuds caractérisent les divinités de la mort" (1979: 134-135, cf. aussi Durand 1979: 118: "le lien est la puissance magique et néfaste de l'araignée"). Le chant est-il lié au rythme du travail de tissage qu'imperturbable, l'araignée effectue? Car c'est la destinée humaine que tisse savamment, la "bonne aragne", telle celle qui hante la *Terre Vaine*:

Nous avons existé par cela seul, cela seul  
Qui n'est point consigné dans nos nécrologies  
Ni dans les souvenirs que drape la bonne aragne.<sup>226</sup> (Trad. P. Leyris)

Pour Nietzsche, elle est l'image épouvantable et goulue de la Mort: "Je suis déjà mort, dit Zarathoustra, c'est fini. Araignée qu'as-tu à tisser autour de moi? Veux-tu du sang? Ah! la rosée tombe, l'heure vient". Animal lunaire, "artisan du tissu du monde, détenant les secrets du passé et de l'avenir" (Chevalier & Gheerbrandt 1974), elle va évoquer aussi pour Nietzsche le mythe de l'éternel retour.<sup>227</sup> Et cette lente araignée qui rampe dans la lumière de la lune, et cette lumière de la lune elle-même, et moi et toi, près de la porte de la ville en train de chuchoter, chuchotant ensemble à propos de choses éternelles-ne faut-il pas que nous ayons tous déjà été?"

(223) Nous pensons que la raison d'être du chant F21 naît de la confrontation de ces deux structures.

(224) G. Aresti utilise littéralement *ziloa*= trou, il peut cependant s'agir d'une grotte ou d'une caverne.

(225) Cf. Samuel 2. xxii. 7 et Psaume XVIII 6: "Les filets du Shéol me cernaient, /les pièges de la Mort m'attendaient".

(226) T. S. Eliot "Ce qu'a dit le tonnerre" in *La Terre Vaine*. Cf. note 407 de *La Terre Vaine* où T. S. Eliot indique: "Cf. Gérontion": l'araignée, dès lors, que fera-t-elle? Va-t-elle suspendre son ouvrage?"

(227) Peut-être à cause de la forme circulaire de la toile.

Les araignées se sentent bien dans le désert arestien; le désert, lieu de prédilection de l'homme "véridique":

J'appelle véridique, dit Zarathoustra, celui qui s'en va dans les déserts d'où Dieu est absent et qui a brisé son coeur vénérateur (...). Délivrée du bonheur des valets, délivrée des dieux et des adorations, sans crainte et terrible, grande et solitaire: telle est la volonté de celui qui est véridique. Depuis toujours les véridiques, les esprits libres ont habité les déserts, maîtres du désert. (Nietzsche 1983: 141).

Dieu est absent; le temps est aboli (*eztago denborarik*), l'eau est "salée", "eau d'amertume, elle s'oppose à l'eau claire fertilisante" (Chevalier & Gheerbrandt 1974), elle est par conséquent isomorphe de la terre aride et stérile du désert.<sup>228</sup> Univers du *nihil*, du pessimisme, de la mort encore.

Les deux premiers vers de la strophe suivante enchaînent sur le vertige métaphysique d'un univers où n'existe aucune certitude (*Bide honetako amaian, leztago mugarri-rik*, Au bout de ce chemin, il n'y a pas de borne) et semblent répondre aux deux premières strophes du chant F21:

Eznaute enteratu zein den mugarria,  
nun bukatuko zaidan hemengo bidea,  
(On ne m'a pas indiqué quelle est la borne, /on ne m'a pas dit où s'arrêtera ce chemin,  
(...)).

Evoquer le chemin qui n'a pas de fin, c'est faire une allusion directe à la structure circulaire de l'oeuvre et dire en clair que l'itinéraire de Joane ne s'achève pas dans le chant D20. Puis viennent deux autres vers qui tont, à nouveau, une allusion directe à une chapelle en ruines:

Etxe erdi-erori hau,  
munduan den guztirik.  
(Cette maison à demi détruite, /tout ce qu'il y a au monde).

Ne s'agit-il pas d'un édifice religieux? n'est-ce pas la chapelle en ruines qui apparaît par anticipation dans le chant B2 *Hariztia*, celle qui est construite dans le chant D16 par les "adorateurs", l'église que Joane maudit dans le chant E17, dont il souhaite la destruction dans le chant E19. Ne la trouvons-nous pas aussi chez Nietzsche?

Car j'aime même les églises, dit Zarathoustra, et les vieilles tombes des dieux, lorsque enfin le ciel d'un oeil pur regarde à travers leurs plafonds crevés; j'aime à être installé comme l'herbe ou le pavot rouge sur les églises détruites. (Nietzsche 1983: 328).

L'homme n'a aucun recours, aucun "toit" qui le protège,<sup>229</sup> il est seul et nu, condamné à être responsable et condamné à se forger à la seule force de sa volonté.

L'avant-dernier vers de la strophe, *Atzena da aurrerantzean* (La fin est dans le commencement) reprend l'idée émise dans les premiers vers du cinquième poème de

(228) Les Romains répandaient du sel sur la terre des villes qu'ils avaient rasées pour rendre le sol à jamais stérile. Cf. J. Chevalier et A. Gheerbrandt in op. cit.

(229) La métaphore des "plafonds crevés" des églises, renvoie, bien évidemment à la "mort de Dieu".



*Burnt Norton*, (T.S. Eliot, *Quatre Quatuors*) qu'Aresti avait déjà dû lire à cette époque bien qu'il l'ait traduit en basque beaucoup plus tard: (cf. *T.S. Eliot enskaraz*)

Ou disons que la fin précède le commencement,  
Que la fin et le commencement ont toujours été là  
Avant le commencement, après la fin.  
Et tout est toujours maintenant.<sup>230</sup>

Le dernier vers revient sur le *nihil* nietzschéen symbolisé auparavant par le désert: *eztago ezer bizirik* (Plus rien ne vit).

Dans l'avant-dernière strophe, l'homme rendu à lui-même contemple paisiblement la voûte céleste et le mouvement des forces cosmiques:

Argizagiak astiro,  
dabiltza izartegian.  
Eguzkirik ezteanean,  
iluminatzen dira.  
Gauza misterioitsuak  
gizonaren begian.

(Les étoiles doucement, parcourent leur domaine. /Elles s'illuminent /lorsqu'il n'y a pas de soleil. /Des choses mystérieuses existent /dans l'oeil de l'homme).

Contemplation silencieuse où le temps semble aboli et la liberté retrouvée car c'est "à travers l'abolition du temps et du "flux" du temps par la pensée de l'éternel retour que peut se constituer la liberté où vouloir libre" (Goldschmidt in Introduction Nietzsche, 1983: 473). Mais la psychologie analytique nous apprend que le thème du ciel étoilé "récapitule tous les aspects (...) du thème de l'oeil" (Jung 1982: 219), (ce que la strophe elle même montre d'ailleurs dans une remarquable unité des images) et qu'elle "représente une formulation de l'inconscient avec ses luminosités disséminées."<sup>231</sup> Jung précise que "Le ciel étoilé est bien véritablement le livre ouvert de la projection cosmique, le reflet des mythologèmes, des archétypes" (1982: 515).

Il symboliserait, par conséquent, l'inconscient collectif qui surgit précisément lorsqu'il n'y a plus de soleil (c'est à dire lorsque la conscience est endormie). Nous sommes ainsi tentée de rapprocher ces vers d'une strophe du chant C7 *Galzadan geginiko gogoeta eroak*:

Gizonak eztu pausurik,  
hil ezta din artean.  
Hil bere iloba maitea,  
egin du amandreak.

(230) "Burnt Norton (poème V)" in *Quatre Quatuors*. Cf. aussi "East Coker et The dry Salvages" dans le même recueil; cf. aussi le poème IV de "Mercredi des Cendres":

Voici que les années défilent, qui emmènent  
Au loin violons et flûtes, qui ramènent  
Celle qui marche dans le temps entre somme et veille, et que vêtent  
De blancs plis de lumière: engainée de blancs plis.  
Diaprées de pleurs brillants, les années, qui ramènent  
Sur un mètre nouveau les vers anciens. Rachète  
Le temps. (...).

(231) Lire à ce propos l'analyse que fait Jung (1982: 515) de la vision d'I. de Loyola.

Ezta eguzkirik agertu,  
egun hodei-artean.

(L'homme ne se repose, /que lors de sa mort. /L'aïeule a tué /son petit-fils bien aimé.  
/Le soleil n'est pas apparu /aujourd'hui entre les nuages).

Le destin mortel de l'homme, son retour à la terre est mis en parallèle avec la course solaire. Cela n'a rien d'étonnant puisque le héros est toujours solaire et que sa descente aux Enfers et sa remontée ont de tout temps été assimilées à la chute puis à la *renaissance* de l'astre diurne. Les vers:

Hil bere iloba maitea,  
egin du amandreak.

(L'aïeule a tué /son petit-fils bien aimé)

semblent se rapporter aux récits recueillis par Barandiaran au début du siècle et plus particulièrement à l'adieu à la "grand-mère" soleil dont nous avons déjà parlé: *Eguzki amandrea badoia bere amangana* (La abuela sol va hacia su madre).

Un lien de parenté relie par conséquent, la terre au soleil, puis celui-ci à l'homme, l'homme étant absolument dépendant des forces cosmiques (meurtre rituel de l'homme par le soleil) qui le font, le dépassent, lui survivent et finalement le réintègrent (retour de l'homme, comme du soleil au sein de l'"aïeule" primitive: la terre).

La dernière strophe de *Maldan behera*, sera particulièrement importante pour la compréhension de l'oeuvre. Nous voyons réapparaître l'homme solitaire accompagné de l'aigle, ce qui nous renvoie, une fois encore, à *Hariztia*:

Aintzinatikan gizona,  
arranoaren alde.  
Gizonak bitinak hiltzen,  
eta arranoak jaten.  
entzun ditugun pronuak,  
izan dira debalde

(A priori /l'homme est du parti de l'aigle. /L'homme tuant les victimes /et l'aigle les mangeant. /Les prédications que nous avons entendues /ont été vaines).<sup>232</sup>

Le parti-pris en faveur de l'aigle, perçu ici de manière totalement positive comme oiseau solaire, nous renvoie à la philosophie nietzschéenne et à l'idée de surhumanité. L'homme accompagné de l'aigle, ayant pactisé avec l'aigle,<sup>233</sup> n'est-ce pas "l'homme prométhéen",<sup>234</sup> ne craignant plus aucune colère des dieux?

L'aigle "dévorant" n'est-il pas en même temps, le soleil dévorant, le soleil "noir".<sup>235</sup> Et le geste, sans cesse répété, de tuer et de dévorer, ne trahit-il pas le

(232) Cf. l'aigle adversaire puis l'aigle vaincu et transmuté.

(233) Rappelons que l'aigle ne mange que des proies vivantes, non des cadavres, ce qui est le propre des vautours, des corbeaux, etc.

(234) Cf. J. Duchemin: "C'est bien (...) le poète allemand (Goethe), qui, par sa géniale intuition a donné vie et force à cette conception, d'où est née, dans les temps modernes, une innombrable postérité à la révolte de Prométhée.

Ainsi présenté, le thème central de la légende de Prométhée prend une allure très différente de celle qu'il avait auparavant. Une semblable conception n'est pas seulement à l'origine de ce que nous appellerions aujourd'hui l'homme prométhéen. Elle aboutit logiquement à l'affirmation nietzschéenne: "Dieu est mort", et à la glorification du surhomme, c'est à dire, en réalité, d'un être purement humain dans son principe, mais qui, par le jeu des facultés supérieures d'un esprit hors de pair, s'élève au dessus de l'humanité; ne reconnaissant plus au-dessus de lui aucun être personnel" (1974: 124-125).

(235) "il ne faut pas oublier que l'astre en lui-même peut avoir un aspect maléfique et dévorant et dans ce cas être un "soleil noir". (Durand 1979: 168).

pessimisme fondamental du poète qui regarde en face sa propre mort, futur fatalement déjà compris dans le présent et le passé, (cf. les poèmes de T.S. Eliot déjà cités) récurrence de la figure circulaire "symbole de la totalité temporelle et du recommencement" (Durand 1979: 372) qui permet à l'homme de prédire l'événement à venir car qui accède au sommet de la montagne s'expose fatalement à la descente... En fin de compte, l'homme et l'aigle ne sont-ils pas un? L'aigle n'est-il pas une autre image du propre Aresti<sup>236</sup> comme un poème ultérieur donnerait à le penser?

Ai, nik	mendi goran,
arrano zahar honek,	arroka artean;
neure asturua onartu	(...)
behar dut,	Ni,
eta horregatik,	arrano hau,
ene beldur baitzarete,	neure herritik deserritua,
oihanean ez dut neure kafia	oihana eta zuhaitzak ezagutzen ditudan
egiten.	hegatzina
Hurrutia nago	bakoitza.
neure humeekin,	

(Ah! moi, /moi le vieil aigle, /je dois /accepter mon sort, /et c est pour cette raison, /parce que vous avez peur de moi, /que je n'édifie pas mon nid dans la forêt. /Je reste au loin /avec mes enfants, /sur le sommet de la montagne, /entre les rochers; /(...)/Moi, /le vieil aigle, /exilé de mon pays<sup>237</sup> /oiseau /unique /moi qui connaît la forêt et les arbres) ("Oihanetik arranoa" in Aresti 1984: v, 66-69).

L'homme arestien est bien "à priori" du côté de l'aigle "symbole collectif, primitif du père, de la virilité et de la puissance" (Baudoin apud Durand 1979: 154), aigle aux ailes déployées, isomorphe du soleil levant, emblème de saint Jean et du Logos créateur.<sup>238</sup> Tout à la fois animal dévorant et dévoré (cf. "soleil dévorant dévoré" in Durand 1979: 94) par la terre du côté de l'occident.<sup>239</sup>

Les derniers vers seront, la chute du livre entier.<sup>240</sup> Ils sont construits autour du dernier mot *debalde* (inutile, vain) qui renvoie à la mort et au désert, allusion à la vanité du discours et, à l'inutilité même du fait poétique face au temps et à la désintégration finale certaine.<sup>241</sup>

(236) Une telle désanimalisation affecte très facilement des oiseaux tels que l'aigle, le corbeau, le vautour ou la colombe (Cf. Durand 1979: 145).

(237) Allusion possible au chant traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle signé Haroztegui: *Orbiko xoria*. Le même oiseau va servir de thème à un poème de X. Lete, mais cette fois, l'oiseau, qui précisément est un aigle, au lieu de naître et mourir au pays, se trouve exilé. Il faut rappeler que Haroztegui (pseudonyme de Gorostazu 1829-1868) a probablement dû s'inspirer du proverbe 372 d'Oihenart (Oihenart 1992: 25): *Orbiko xoria Orbin laker* (L'oiseau qui s'est nourri à la montagne d'Orhi, ne se plaît que là). Trad. Oihenart.

(238) "Dans la tradition médiévale, le Christ est constamment comparé au soleil, il est appelé "sol salutis", "sol invictus" (...)" (Durand 1979: 167). Par ailleurs, le Canadien J. P. Proulx affirme que les Basques enseignèrent aux Indiens de la "Nouvelle France" à donner au soleil le nom de Jésus: "Charles Lalemant (...) writes, in his relation of 1626, that the Indians called the sun Jesus, a name he says they had gotten from the Basques" (in *Whaling in the North Atlantic From Earliest Times to the Mid-19 th Century* p. 20).

(239) Le Paradis lui, se trouvant à l'Est.

(240) Comme souvent dans les couplets traditionnels.

(241) Cf. in Durand le symbolisme lunaire de la roue: "La roue n'a d'ailleurs pris que très tardivement une acception solaire: lorsque pour des raisons techniques, elle s'est munie de rayons (...). Mais primitivement la roue zodiacale (...) est une roue lunaire. Il en va de même du swatiska qui la plupart du temps a évolué vers un symbolisme solaire, mais qui primitivement porte en son centre le croissant lunaire..." (1979: 374).

Ainsi voyons-nous se profiler deux structures contradictoires. D'une part, une conception "totalisante et cyclique" (Durand 1979: 408) de l'histoire, représentée par le mythe de l'éternel retour, laissant entendre que Joane doit, à chaque fois, recommencer son itinéraire d'Ouest en Est et d'Est en Ouest, de même que le lecteur doit, après le chant F21, reprendre la lecture du livre à son "début".

Cette première structure est plusieurs fois signalée par l'auteur à travers la référence éliotienne *Atzena da aurrerantzean* (La fin est dans le commencement), la remarque, fondamentale, *eztago denborarik* (le temps est aboli), de même qu'à travers les projections vers le passé (souvenir de l'état d'enfance et des persécutions subies dans *Untergang*) ou vers l'avenir (vision des événements à venir présente dans *Hariztia*) et les vers indiquant que le chemin n'a pas de fin (*eztago mugarririk*).

Nous pourrions représenter cette première structure par un cercle.<sup>242</sup> Un passage du *Zaraboustra* pourrait illustrer à la perfection ce processus cyclique: "Tout s'en va, tout revient; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refléurit, éternellement se déroule l'année de l'être".<sup>243</sup>

La seconde conception, qui apparaît très nettement à travers les "mythes de libération", présente une structure "progressiste et messianique" (Durand 1979: 408) que nous pourrions représenter par le schéma qui se trouve à la page suivante.

Le but de Joane, est, en effet, de désaliéner l'homme, de lui rendre sa liberté en le libérant de l'oppression<sup>244</sup> par la seule force de la Parole, du Logos libérateur qu'il est venu apporter du haut de la montagne, à l'image des prophètes et du Messie. En ce sens, nous pourrions dire qu'il croit en une "fin révolutionnaire".<sup>245</sup>

Mais pourquoi, malgré le mot *debalde* qui clôt d'une façon pessimiste le livre en remettant en question le discours qui y a été tenu, et par voie de conséquence, l'utilité même du livre, Aresti n'a-t-il pas été jusqu'au bout de son geste en détruisant *Maldan bebera* et en arrêtant d'écrire?

Peut-être, tout simplement, parce que,

L'artiste, qui est capable d'expérimenter au-delà de la volonté de survie, fournit le modèle du surhomme...<sup>246</sup>

Dans un beau sonnet, encore inédit, intitulé *Bizia diot* (Je dis la vie)<sup>247</sup> écrit vraisemblablement au moment où il se savait déjà condamné par la maladie, Aresti

(242) Cf. schéma 2 in thèse. Le chant F21, qui contient les deux références fondamentales au temps ("le temps est aboli" et "la fin est dans le commencement") représente l'axe sur lequel *Maldan bebera* est construit.

(243) Nietzsche in op. cit. p. 312. Goldschmidt ajoute les lignes suivantes: "Par l'éternel retour Nietzsche pense le saisissement philosophique (...) devant l'inachèvement de toute pensée. Tout est à recommencer, la pensée n'est pas contenue dans son expression. Mais l'éternel retour figure aussi la vieille idée de la circularité du temps (dans ce passage le nain le dit bien "le temps est un cercle") (in op. cit. 219).

(244) Joane s'est révolté contre la société bourgeoise et l'Église.

(245) Terme utilisé par Durand (1979: 408). Le voyageur, le poète, arrive, en réalité, à bout du "dragon".

(246) "Eloge de la pensée faible" in *Magazine Littéraire*, n. 279 p. 21. Goldschmidt, de son côté précise: "Parler de divinisation de l'homme serait, malgré ce que l'association de termes a de tentant, un contresens, l'homme recèle la volonté d'être origine du surhumain, d'être le créateur non d'une lignée mais d'un éternel retour de cette même volonté; c'est là ce que Zarathoustra appelle ses enfants" (p. 473). "C'est peut-être là l'aspect le plus "actuel" du livre de Nietzsche, cet effort pour retrouver en l'homme l'accès à lui-même, non pas quelque chose qui le dépasse mais par qui il se dépasse et par là éternellement se retrouve" (p. 476).

(247) Sonnet qui se trouvait dans le lot de poèmes dactylographiés provenant des archives de Kriselu que P. Urkizu nous a confié. Ces poèmes ont été publiés dans leur quasi totalité (sauf les trois qui sont ici en annexes).

revient sur son nihilisme des débuts et s'interroge sur l'utilité réelle de l'écriture face à la tragédie finale de l'existence, pour conclure le poème avec un *alferrik da* (c'est inutile) qui rappelle étrangement le *debalde (dira)* qui clôt *Maldan behera*:

Bizia gorri bizian jarri da orain.  
(Odola, Jainkoa, beti izan da gorria).  
Bizia diot, hala nola ezer geratuko  
ezpada, nik orain arte eskribitu dudarik.

Eskribitzea haize hegalari baten modukoa  
baita, eta publikatzea bazter bateko  
pilarea. Bizia diot poltsuko bizia,  
airosoki hil eta bazterretik aipatu.

Heriotzea sorbaldan dakardala, bizira  
nator, eskribitu dudan guztia kondentazera.  
Behin isilik egon zen gizonaren hondakina.

Orain zentzura nator, inoiz hilen ezten  
nire lanera. Biziaren eta herioaren besta  
burura. Gainerakoa, baia, alferrik da.

(La vie s'est vêtue de rouge vif à présent. /Le sang, Dieu, a toujours été rouge). /Je dis la vie, même si rien ne reste /de ce que j'ai écrit jusqu'ici. //Car écrire est comme un vent ailé /et publier, un pilier latéral. /Je dis la vie, la vie pulsation, /que j'ai tuée avec désinvolture et mentionnée en marge. //La mort sur les épaules, je m'approche de la vie, /pour condamner tout ce que j'ai écrit. /Restes d'un homme qui un jour demeura silencieux. /A présent, je recouvre la raison, je me dirige vers mon oeuvre immortelle. /Vers la grande Fête entre la vie et la mort. /Le reste, l'affirmation, est inutile).

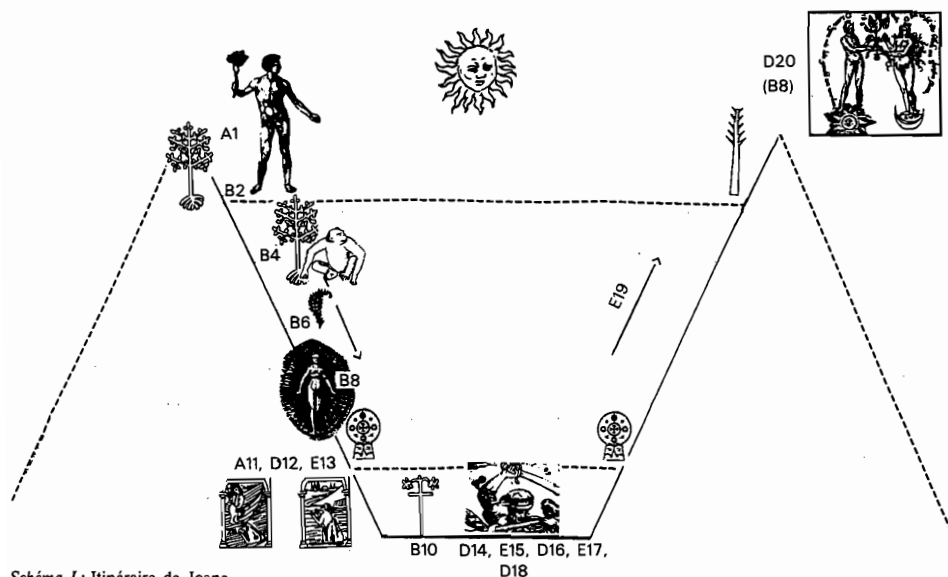


Schéma I : Itinéraire de Joane

Schéma II : Structure cyclique de Maldan Behera

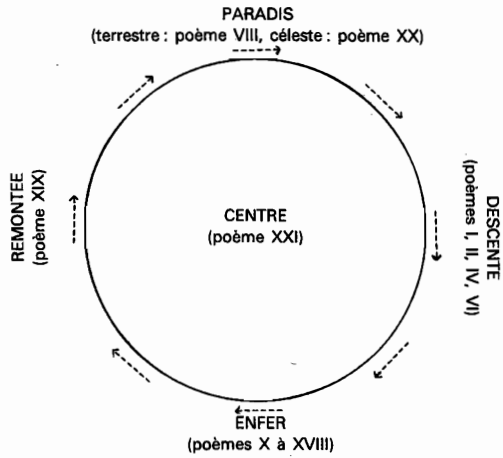
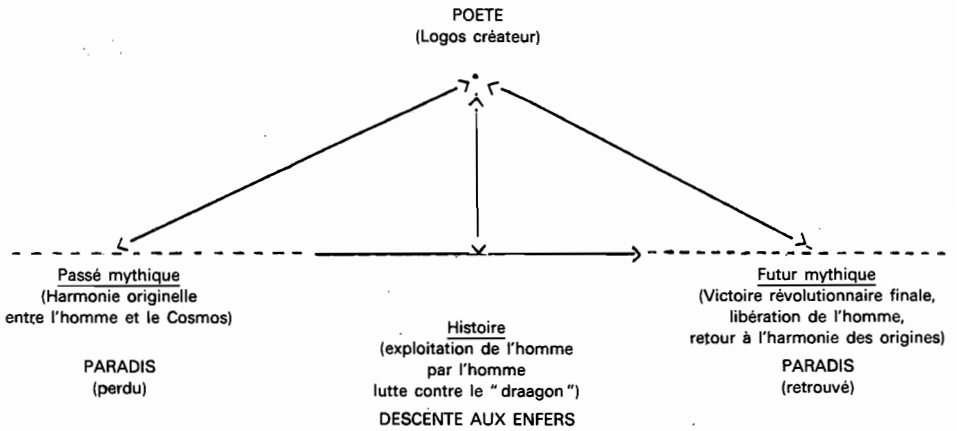


Schéma III : Structure messianique de Maldan behera



## CONCLUSION

Ayant primitivement opté pour une étude critique de l'ensemble de l'oeuvre poétique de G. Aresti, nous avons finalement dû nous limiter à la seule étude de *Maldan behera*. A cela plusieurs raisons. En premier lieu, l'ampleur de la tâche qui aurait dépassé le cadre du présent travail; en second lieu, l'intérêt exceptionnel qu'offre une oeuvre telle que *Maldan behera* dans la littérature contemporaine d'expression basque; en troisième lieu, le choix que nous avons délibérément fait et ce, après maints tâtonnements, d'opter pour la critique de l'Imaginaire.<sup>1</sup> Un tel choix n'a pas été facile, la critique littéraire contemporaine offrant plusieurs perspectives d'approche dont certaines tendent d'ailleurs aujourd'hui à se mêler. Ainsi, nous sentons-nous redevables aussi, en particulier, aux travaux de T. Todorov, U. Eco et R. Barthes, travaux qui concernent davantage la Sémiotique de la littérature ou la Poétique que l'étude de l'Imaginaire dans le sens où l'entend G. Durand (1979: 11), c'est à dire "l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de *l'homo sapiens*".

Nous aurions pu aussi opter pour une critique psychanalytique de tendance freudienne et déceler, à travers maints aspects de *Maldan behera*, certaines relations entre la vie intime du poète (souvenirs d'enfance, relation vis à vis du père, de la mère, etc.) et l'oeuvre. Mais, notre goût personnel nous a davantage orientée, avouons-le, vers l'optique de G. Bachelard qui pense donner à l'imagination (cf. Durand 1979: 26) sa vraie place en se démarquant, pour ce faire, de la psychanalyse<sup>2</sup> qui ne voit dans un "symbole psychanalytique" qu'un "concept sexuel" (cf. Tadié 1987) G. Bachelard pense, en effet que:

l'image est autre chose. L'image a une fonction plus active. Elle a sans doute un sens dans la vie inconsciente, elle désigne sans doute des instincts profonds. Mais, en plus, elle vit d'un besoin positif d'imaginer (apud Tadié 1987: 111).

Par ailleurs, il est indéniable que "l'Imaginaire est ce carrefour anthropologique qui permet d'éclairer telle démarche d'une science humaine par telle autre démarche de telle autre" (Durand 1979: 11). Ce critère a été pour nous d'un grand intérêt et c'est ce qui nous a poussée, en particulier, à nous pencher sur la pensée de C. G. Jung et sa théorie de *l'inconscient collectif*,<sup>3</sup> de même que sur les travaux de l'historien des religions M. Eliade, sur ceux de l'ethnologue J. Caro Baroja, et de l'anthropologue J. M. de Barandiaran notamment en ce qui concerne l'aire basque à proprement parler.

Nous avons pensé qu'une telle perspective critique serait particulièrement appropriée à une oeuvre telle que *Maldan behera* et qu'ainsi un voile pourrait être levé sur certains aspects de l'oeuvre restés obscurs comme, par exemple, la fonction du

(1) Cf. classifications établis par Tadié 1987.

(2) J. Y. Tadié souligne que G. Bachelard utilise le terme de "psychanalyse" dans un sens particulier, (1987: 107).

(3) Cf. de La Rocheterie en donne la définition suivante: "fond commun psychique universel producteur d'archétypes, d'images et de symboles, indépendamment du temps, de l'espace et d'un psychisme individuel" (p. 9).

deuxième mouvement, l'importance du chant F21, sans parler de la dynamique particulière des images.

S'agissant, ne l'oublions pas, d'une oeuvre écrite en euskara, il nous a semblé qu'une telle étude pourrait permettre de montrer à la fois les différences qu'une culture particulière a développées et surtout les similitudes existant, par delà l'espace et le temps, entre les êtres humains qui ont en commun un fond collectif d'images primordiales. Ce dernier point nous a paru d'autant plus important que contre tout "colonialisme intellectuel" consistant à "considérer les valeurs privilégiées de sa propre culture comme des archétypes normatifs pour d'autres cultures". (Durand 1979: 10), nous pensons aussi que "Ce qui est seul normatif ce sont ces grands assemblages pluriels en images, en constellations, en essais, en poèmes ou en mythes" (ibid.).

Ceci dit et tournant autrement ces derniers propos, nous serions tentée d'ajouter que nous regrettons, dans *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, l'absence de toute référence à la culture ou à certaines expressions linguistiques utilisées par les Basques, absence d'autant plus regrettable que l'auteur cite de nombreuses sociétés humaines et des termes linguistiques variés empruntés à des langues qui ne sont pas toutes d'origine indo-européenne.

Cette réserve faite, nul besoin d'ajouter que *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* nous ont été précieuses pour comprendre la dynamique des images et leur structuration. Tout aussi fondamental a été le *Grand Code* de N. Fry qui nous a permis d'apporter un nouvel éclairage à la fonction des nombreuses références bibliques présentes dans *Maldan behera*.

Ce travail se devait cependant tout d'abord de réexaminer la structure morphologique de l'oeuvre étudiée. Structure qui avait été peu analysée en profondeur. Nous avons pu ainsi mettre en lumière l'influence fondamentale et essentielle des techniques traditionnelles, tant celles dues au talent des improvisateurs du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup>, qu'à celles transmises oralement, de génération en génération, par l'intermédiaire des chants, des complaintes, traditionnels. Techniques, bien entendu, remaniées, refondues par Aresti.

Cette étude morphologique et les conclusions que nous en avons tirées ont eu aussi pour but de répondre à une affirmation de J. Atienza que nous trouvons, non seulement dénuée de tout fondement, mais tout à fait tendencieuse et inacceptable

Aunque buena parte de las estrofas utilizadas por Aresti no pueden ser rastreadas en la tradición literaria en lengua vasca ni en lenguas limítrofes, se observará que el poeta guarda coherencia en los esquemas empleados. Los repite, bien por sentirse a gusto expresándose en ellos, *bien por crear nuevas estructuras conscientemente para la pobre poesía de una lengua poco cultivada.*<sup>4</sup>

(4) Souligné par nous. On comprendra aussi que nous ne pouvions absolument pas être d'accord avec L. M. Mujika qui vanta lors du Deuxième Congrès Mondial Basque de 1987 les mérites de l'ouvrage d'Atienza (*bere lana orain arte Aresti-ren poesigintzak eduki duen detenitunetakoa da (...)*), "son travail figure parmi ce qui s'est fait de plus profondi sur Aresti)...

Nous ne pouvons non plus être d'accord avec l'affirmation suivante du même auteur. "Beste autore zenbaitek *Maldan behera* poeman Eliot-en "The Waste Land" obraren eragina kausitu du. Gure iritzian, berriz, obra horren



L'analyse de la structure morphologique nous a permis de compléter les premières observations qui avaient été faites par I. Sarasola dans son prologue à *Obra Guztiak* et de dégager deux grands mouvements suivis du chant F21 qui, bien plus qu'un simple épilogue, forme, à lui tout seul, un troisième mouvement.

A la structure morphologique, nous avons dû adjoindre une structure sémantique qui nous a permis, entre autres points, de donner leur juste place (par rapport à *Maldan behera*) à des poèmes comme *Zuzenbide debekatua* et surtout de souligner qu'à une unité morphologique s'ajoutait une unité sémantique reposant sur le réseau de significations formé par les titres et la symbolique des nombres.

La Deuxième Partie de ce travail a été exclusivement consacrée à la lecture initiatique de *Maldan behera*, lecture qui nous a permis cette fois, de dégager l'unité profonde du poème et la dynamique particulière des images. Tout cela étant mis en lumière et porté par le personnage principal, Joane, l'itinéraire parcouru et les étapes jalonnant cet itinéraire.<sup>5</sup>

Enfin, grâce à l'analyse du chant F21 et aux parallélismes que nous avons établis avec des poèmes ultérieurs à *Maldan behera*, nous avons pu dégager deux structures temporelles, l'une cyclique et totalisante,<sup>6</sup> l'autre messianique.<sup>7</sup>

Nous sommes ainsi en mesure d'affirmer que *Maldan behera* contenait déjà en germe ce qui allait faire le succès de *Harri eta Herri*: choix délibéré d'un langage direct et dénué de complexes<sup>8</sup> qui se revendique cependant de la tradition, tant orale qu'écrite (d'Axular par exemple),<sup>9</sup> évocation du quotidien dans sa réalité souvent sordide, mais avec ses touches de lumière et de tendresse pour Meli, ses filles, ses amis...

Mais si *Harri eta Herri* se trouve annoncé à travers l'orientation philosophique prise par l'auteur de *Maldan behera*, *Harri eta Herri* est loin d'égaliser la force dramatique de *Maldan behera*. Est-ce parce qu'Aresti y a une conscience particulièrement aigüe de sa propre tragédie? *Munduan balego ilusio bat, zer bat, asperkunde honetatik kanpoan*. "Si dans le monde il y avait au moins une illusion, quelque chose, en dehors de cet ennui" cf. supra Durand) dit-il...

Tragédie personnelle du poète, qui a la couleur et les contours de Bilbao un jour

---

eragina ez da, hain hurbilekoa (...) Elioten obra hori erne irakurri dugu, eta bi liburuen arteko hariak hurbilak baino gehiago aski urrunak, generikoak dira". ("Un autre auteur a retrouvé trace de l'influence du *Waste Land* d'Eliot dans *Maldan behera*. Nous pensons, au contraire, que l'influence de cette oeuvre n'est pas si évidente (...) Nous avons lu cette oeuvre d'Eliot, et nous trouvons que les liens reliant les deux livres sont plus éloignés que proches, ils sont d'ordre générique).

(5) Cf. schéma 1. Cf. 219.

(6) Cf. schéma 2. Cf. 220.

(7) Cf. schéma 3. Cf. 220.

(8) Cf. Les nombreuses allusions d'Aresti au langage et à la communication in *Harri eta Herri*, in G. Arestiren *Literatur Lanak* X. Cf. aussi article de Gregorio San Juan "Gabriel Aresti treinta y cinco años atrás", encore inédit à l'heure où nous écrivons ces lignes (à paraître dans la revue *Zurgai*). "(...) el idioma con el que soñaba o que quería contribuir a crear no era el idioma sabiniano de la paz bucólica, "a fala dos devanceiros", sino uno de nueva fabricación, que incorporase palabras de fuera de su area, idiotismos, erderismos, neologismos".

(9) Cf. in *Harri eta Herri*.

de pluie, souricière semblable à une cathédrale où nulle fuite et nulle protection ne sont plus possibles.<sup>10</sup>

Mais Aresti est d'abord une *voix*. Voix tonitruante et dérangeante de "l'enfant terrible" de la littérature basque, de celui qui se sentait parfois comme le "dernier des mohicans",<sup>11</sup> et aussi le "mal aimé":

Niri gizon gaizki portatuaren ofizioa jokatzan tokatzen zait beti. Horregatik asko gorrotatzen naute, edo es naute maitatzen, behintzat.

(A moi, il m'incombe toujours le mauvais rôle. C'est pourquoi on me hait beaucoup ou, du moins, on ne m'aime pas).

Il ajoute, cependant bien vite:

Baina norbaitek kantatu behar ditu egiak, eta ofizio atsekabe hori, euskaltzaletasunaren antzertokian ofizioak partitu zirenean, niri tokatu zitzaidan.

(Mais quelqu'un se doit de chanter les quatre vérités, et ce rôle déplorable m'échut, lorsque, dans le théâtre de la "basquitude", on distribua les différents rôles) (ibid.).

Aresti était un acteur, il aimait le jeu de la scène. Mais les événements dramatiques se précipitent à partir de 1970: lui, déjà si amer et désabusé, perd alors sa quatrième petite fille, celle qui fut baptisée *Neskato illun* ("Fillette de l'obscurité") et son père Gabino. Puis, en 1974, alors qu'il est déjà très malade, viendront les attaques virulentes de "Begiarmen".<sup>12</sup>

Mais, par delà toutes les polémiques qu'il alimenta et auxquelles il prit part "sur la scène de la basquitude", il restera le souvenir d'un poète qui, non content d'être un grand poète, fut aussi un homme croyant et luttant pour des valeurs autres que celles de l'argent, du pouvoir, de notoriété... Antithèse de *l'homme creux*.

L'homme demande à être d'abord respecté et l'oeuvre, étudiée dans toute son envergure. Le présent travail n'est qu'une première pierre dans ce sens.

(10) Cf. la troisième citation en exergue de *Maldan behera*: "There is no danger for us, and there is no safety in the Cathedral". Ainsi que nous l'avons déjà noté cette citation provient de *Meurtre dans la Cathédrale* de T. S. Eliot. Nous citons, dans la traduction de H. Fluchère le contexte dans lequel ces vers apparaissent; le choeur des femmes de Cantorbéry récite: "Restons ici, près de la cathédrale et attendons. /Le danger nous attire-t-il? Est-ce le sentiment de la sécurité /Qui fait pencher nos pas du côté de la cathédrale? /Quel danger peut-il être pour nous, /Pauvres de nous, les pauvres femmes de Cantorbéry? /Quelle tribulation qui ne nous soit déjà familière? /Il n'est pas de danger pour nous. /Non plus que de sécurité dans cette cathédrale. (Souligné par nous). /Mais le présage d'une action dont nos regards seront les témoins obligés /Pousse nos Pas vers la cathédrale..."

Les femmes savent que saint Thomas Becket archevêque de Cantorbéry, lord chancelier d'Angleterre sous Henri II le plantagenêt et qui est rentré la veille en Angleterre après sept ans d'exil, sera assassiné par les sbires du roi qui l'attendent à l'intérieur même de la cathédrale...

Lorsqu'Eliot écrit la pièce, il s'est déjà converti au catholicisme; seulement, les vers qu'Aresti cite en exergue, sortis de leur contexte, peuvent laisser penser, effectivement, qu'aucun édifice religieux n'est un abri pour l'homme "surhumain", l'homme de la "mort de Dieu"...

(11) Cf. article "Naikoa" in *Zeruko Argia* 1966 "Azken mohikano bat bezala sentitu naiz zenbait denboran" (Il m'est arrivé parfois de me sentir comme le dernier des mohicans).

(12) Cf. *Sei idazle plazara*. Sous le pseudonyme de *Begiarmen* se seraient cachés trois auteurs.

## Bibliographie

- Agiriak. *Euskal poetak eta artistak G. Aresti-ren omenez*. 1978. Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintziala. Donostia-San Sebastián.
- Al amor de Blas de Otero* (ouvrage collectif). Mundaiz. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Deusto. Donostia-San Sebastián. 1986.
- Alberoni, F., 1980, *Le choc amoureux*. Ramsay. Paris.
- Allières, J., 1977, *Les Basques*. P.U.F.
- , 1979, *Manuel Pratique de Basque*.
- Aranzadi, J., 1982, *Milenarismo vasco. Edad de oro etnia y nativismo*, Ed. Taurus. Madrid.
- Aresti, G., 1970, *Batasunaren kutxa* (ouvrage collectif). Ed. Itxaropena. Zarautz.
- , 1973, *A. B. C. Hiztegi tipia*. Ed. Lur. Erandio-Bilbao.
- , 1976, *Obra Guztiak. Obras Completas. Poemak*. (2 tomes). Ed. Kriselu. Donostia-S.S.
- , 1986, *G. Arestiren Literatur Lanak* (= 1. *Leben poesiak*; 2. *Harri eta Herri*; 3. *Euskal Harria*; 4. *Harrizko Herri Hau*; 5. *Azken poesiak. Poesia argitaragabeak*; 6. *Narratiba*; 7. *Antzerkia*; 8. *Izulpinak. I*; 9. *Izulpinak. II*; 10. *Artikuluak. Hitzaldiak. Gutunak*). Susa.
- Atienza, J., 1979, *Maldan behera-Harri eta Herri*. Edición bilingüe. Ed. Cátedra. Madrid.
- Azkue R. M. de, 1969, *Diccionario vasco-español-francés*. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.
- Azurmendi, J., 1978, *Mirande eta kristautasuna*. Ed. Itxaropena. San Sebastián.
- Bachelard, G., 1978, *L'air et les songes*. Editions José Corti. Paris.
- , 1979a, *L'eau et les rêves*. Editions José Corti. Paris.
- , 1979b, *L'intuition de l'instant, suivi de «Introduction à la poésie de Bachelard» par J. Lescuré*. Editions Gonthier. Paris.
- , 1980, *La terre et les rêveries du repos*. Ed. José Corti. Paris.
- , 1981, *La psychanalyse du feu*. Gallimard. Paris.
- , 1986, *La terre et les rêveries de la volonté*. Editions José Corti. Paris.
- Barandiaran, J. M. de, 1953, *El hombre prehistórico en el país vasco*. Ed. Ekin. Buenos Aires.
- , 1960, *Mitología vasca*. Ediciones Minotauro. Madrid.
- , 1972, *Mitología vasca. Obras completas (t. I)*. Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.
- Barrutia, P. de, 1983, *Gabonetako ikuskizuma (Acto para la nochebuena)*. Etudes critiques de J. A. Lakarra, J. Kortazar, J. M. Lekuona, J. M. Velez de Mendizabal sous la direction d'E. Knörr. Diputación Foral de Alava. Vitoria-Gasteiz.
- Barthes, R., 1972, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Points Seuil. Paris.
- , 1982, *Le plaisir du Texte*. Ed. Points Seuil. Paris.
- Baudelaire, C., 1967, *Les Fleurs du mal*. Ed. Baudelaire. Paris.
- Begiarmen, 1974, *Sei idazle plazara*. Ed. Jakin. Aranzazu.
- Beigbeder, O., 1989, *Lexique des symboles*. Ed. Zodiaque.
- Bettelheim, B., 1976, *La psychanalyse des contes de fées*. Robert Laffont. Paris.
- Cahiers de l'Herne: Mircea Eliade, 1978, Editions de l'Herne. Paris.
- Bible de Jérusalem*. Nouvelle Edition Desclée de Brouwer, Mai 1989.
- Calvino, I., 1976, *Le château des destins croisés*. Seuil. Paris.
- Caro Baroja, J., 1973, *Los Vascos*. Ed. Istmo. Madrid.
- , 1974, *Ritos y mitos equívocos*. Istmo. Madrid.
- , 1975a, *Brujería Vasca*. Ed. Txertoa. Donostia-San Sebastián.
- , 1975b, *Estudios vascos*. Ed. Txertoa. Donostia-San Sebastián.
- Castelao, 1974, *Nós*. Ed. Jucar. Madrid.
- Champeaux, G. et Sterckx, dom S. o.s.b., 1981, *Introduction au monde des symboles*. Ed. Zodiaque.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A., 1974, *Dictionnaire des symboles* (4 tomes). Seghers. Paris.

- II Congrès mondial basque (Communications)*. Vitoria-Gasteiz. 1987.
- Dante Alighieri, 1966, *La Divine Comédie*. Traduction d'H. Longnom. Garnier. Paris.
- , 1982, *Commedia. Inferno*. Garzanti. Milano.
- , 1990, *La divine comédie*. Ed. bilingue. Trad. de Jacqueline Risset. G. F. Flamarion. Paris.
- Diharce, X., «Iratzeder», 1983, *Biziaren olerkia*. Ed. Mensajero. Bilbao.
- Duchemin, J., 1974, *Prométhée (le mythe et ses origines)*. Les Belles Lettres.
- Dumezil, G., 1987, *Du mythe au roman*. P. U. F. Paris.
- Durand, G., 1979, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Ed. Bordas. Paris.
- , 1980, *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Ed. Denoël-Gonthier. Paris.
- Eco, U., 1979, *Le nom de la rose*. Grasset. Paris.
- , 1982, *L'oeuvre ouverte*. Points Seuil. Paris.
- Eliade, M., 1975, *Le mythe de l'éternel retour*. Gallimard. Paris.
- , 1979, *Images et symboles-Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Avant-propos de G. Dumézil. Gallimard. Paris.
- , 1988, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Payot.
- , Couliano, 1990, *Dictionnaire des Religions*. Plon. Paris.
- Eliot, T. S., 1946, *Meurtre dans la cathédrale*. Seuil. Paris.
- , 1969, *Poésie. Premiers poèmes. La terre Vaine. Les Hommes Creux. Mercredi des Cendres. Poèmes d'Ariel. Quatre Quatuors*. Ed. bilingue, traduction de Pierre Leyris. Seuil. Paris.
- , 1983, *Lau Quarteto. Lur Eremua. Gizon Hutsak*. Traduction de G. Aresti, J. Sarrionandia et de J. Juaristi. Ed. Hordago. Donostia.
- Etxea ou la maison basque* (ouvrage collectif). Lauburu 1980.
- Euskal Literatura 72*. Ed. Lur. Donostia 1972.
- Euskaltzaindia (Académie de la Langue Basque), 1977, *El libro blanco del euskara*. Bilbao.
- Fry, N., 1957, *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- , 1984, *Le Grand Code. La Bible et la Littérature*. Préface de T. Todorov. Seuil. Paris.
- Foucault, M., 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard. Paris.
- García Lorca, F., 1970, *Romancero Gitano*. Losada. Buenos Aires.
- , 1974, *Seis poemas galegos*. Edición tetralingüe (galego, castellano, catalán, euskera). Akal editor. Madrid.
- Gardner, H., 1975, *T. S. Eliot. Poésie et théâtre*. Seghers. Paris.
- Gogol, N. V., 1949, *Les âmes mortes*. Gallimard. Paris.
- Hartsuaga, J. I., 1987, *Euskal mitologia konparatua*. Kriselu. Donostia-San Sebastián.
- Haritschelhar, J., 1969, *Le poète souletin Pierre Topet-Etchahun (1786-1862). Contribution à l'étude de la poésie populaire basque du XIXe siècle*. Société des Amis du Musée Basque. Bayonne.
- , 1986a, «L'antibertsolarisme dans Basa Koplariari (1838) de Jean Baptiste Camoussarry (1815-1842). Données sur l'étude des mentalités au XIXe siècle», *RIEB* 31: 1.
- , 1986b, «La chanson populaire basque. Transmission orale, transmission écrite», *RIEB* 31: 3.
- Jakobson, R., 1977, *Huit questions de poétique*. Seuil. Paris.
- Juaristi, J., 1987, *Literatura vasca*. Taurus. Madrid.
- Kantu, Kanta, Kantore*. 1967, Imprimerie Les Cordeliers. Bayonne.
- Jung, C. G., 1970, *Psychologie et alchimie*. Buchet-Chastel. Paris.
- , 1982, *Les racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*. Buchet-Chastel. Paris.
- , 1987a, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Georg. Ed. Genève.
- , 1987b, *L'homme et ses symboles* (ouvrage collectif). Robert Laffont. Paris.
- Kintana, X., 1980, *Hiztegia 80-vasco-español, español-vasco*. Ed. Elkar. Bilbo.
- Klima, L., 1984, *Je suis la Volonté Absolue (Métaphilosophiques)*. Café Clima Editeur. Langres.

- Lacarrière, J., 1984, *En suivant les dieux. «Le légendaire des hommes»*. Ed. Ph. Lebaud.
- Lafitte, P., 1953, *Lexique français-basque*. Ed. Herria. Bayonne.
- , 1978, *Grammaire basque (navarro-labourdin littéraire)*. Ed. Elkar.
- Lafon, R., 1980, *Le système du verbe basque au XVIIe siècle*. Elkar. Zarautz.
- Larrea, J. M., 1983, *Miranderen lan kritikoa*. Ed. Pamiela. Pamplona.
- Latiegi, V. de, Oñatibia, D. de, 1983, *Euskaltzaindia, el batua y la muerte del euskera*. Ed. Lorea.
- Lhande, P., 1926, *Dictionnaire basque-français et français-basque*. Ed. Gabriel Beauchesne. Paris.
- Lekuona, J. M., 1982, *Abozko euskal literatura*. Erein. Donostia-San Sebastián.
- Leloup, J. Y., 1989, *L'Evangile de Jean*. Albin Michel. Paris.
- Malaxecheverria, I., 1982, *El bestiario esculpido en Navarra*. Príncipe de Viana. Pamplona.
- Marcos de Portela, R. P. M., 1969, *Catecismo del labriego* (traducido al castellano por Carlos Martines y Gabriel Aresti). Ed. Kriselu.
- Marliave, O. (de), 1987, *Trésor de la mythologie pyrénéenne*. Ed. Esper. Annales pyrénéennes. Toulouse.
- Meabe, T., 1968, *Catorce fábulas*. Kriselu 2. Bilbao.
- Michelena, L., 1964, *Textos Arcaicos Vascos*. Ed. Minotauro. Madrid.
- , 1985, *Lengua e Historia*. Paraninfo. Madrid.
- , 1989, *Historia de la Literatura Vasca*. Ed. Erein.
- Mujika, L. M., 1987, «Gabriel Arestiren poesian eragin zenbait», Communication au IIe Congrès Mondial Basque.
- Nietzsche, F., 1983, *Ainsi parlait Zaratoustra*. Traduction de Georges Arthur Goldschmidt. Librairie Générale Française. Paris.
- Oihenart, A., 1657, *Les proverbes basques recueillis par le Sr. d'Oihenart, plus les poésies basques du même auteur*. Facsimilé. Université de Bordeaux III.
- , 1992, *Proverbes et poésies basques (1657-1664)*, d'Arnaud d'Oihenart. Présentation de J. B. Orpustan. Ed. trilingue. Ed. Izpegi.
- Oroz-Arizcuren, F. J., 1987, *Carmen vasconicum plus quingentis linguis versionibus aut caracteribus redditum et expressum. Poesía de Gabriel Aresti en más de 500 lenguas*. Tubingen University Press.
- Orpustan, J. B., «Contre l'absurde et envahissante graphie *bait da, bait zen*, etc.», *Bulletin du Musée Basque*, n. 124.
- Ortiz-Osés, 1988, *El Matriarcalismo vasco*. Universidad de Deusto. Bilbao.
- Otero, B., 1976, *Con la inmensa mayoría*. Losada. Buenos Aires.
- , 1981, *Expresión y reunión*. Alianza Editorial. Madrid.
- Poemas al Ché*. (Recueil de poèmes dédié à Che Guevara par les poètes de l'Etat espagnol). Instituto del libro, La Habana.
- Paz Andrade, V., 1975, *Pranto matriarcal*. Edición pentalingüe. Edición de Castro. La Coruña.
- Praz, M., 1977, *La chair, la mort et le diable-le romantisme noir-Denoël*. Paris.
- Proulx, J.-P., *Whaling in the North Atlantic-From Earliest Times to the Mid-19th Century*. Parks Canada.
- Richard, J. P., 1976, *Poesie et profondeur*. Seuil. Paris.
- Rocheterie, J. (de la), 1984-86, *La Symbolologie des Rêves*. I: *La Nature*; II: *Le Corps Humain*. Ed. Imago. Paris.
- Torrealdai, J. M., 1977, *Euskal Idazleak Gaur-Historia social de la lengua y literatura vascas*. Ed. Jakin. Oñati.
- Sabatier, R., 1977, *La poésie du XIXe siècle, 2-Naissance de la poésie moderne*. Albin Michel. Paris.

- Safa, Z., 1964, *Anthologie de la poésie persane (XI-XXe siècle)*. Gallimard-Unesco.
- San Martín, J., 1978, *Gogo. Gure herriko gauzak (Cosas de nuestro país)*. Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa. San Sebastián.
- Satrústegui, J. M., 1980, *Mitos y creencias*. Ed. Txertoa. San Sebastián.
- Tadié, J. Y., 1987, *La critique littéraire au XXe siècle*. Belfond. Paris.
- Todorov, T., 1987, *La notion de la littérature et autres essais*. Points Seuil. Paris.
- Tovar, A., 1980, *Mitología e Ideología sobre la Lengua Vasca*. Alianza Editorial. Madrid
- Varenne, J., 1966, *Zaratroustra et la tradition mazdéenne*. Seuil. Paris.
- Villasante, L., 1980, *La «H» en la ortografía vasca*. Ed. Franciscana Aránzazu. Oñate.
- von Franz, M. L., 1983, *Nombre et Temps. Psychologie des profondeurs et physique moderne*. Ed. La Fontaine de Pierre.
- Yi King, 1973, *Le livre des Transformations*. Trad. de Richard Wilhelm. Trad. Française E. Perrot. Médicis. Paris.
- Zavala, A., 1969, *Xenpelar bertsolaria*. Ed. Auspoa. Tolosa.
- Zelaieta, A., 1976, *Gabriel Aresti*. Ed. Kriselu. Bilbao.
- Zulaika, J., 1975, *Adanen poema amaigabea*. Kriselu. Donostia.

*Oeuvres littéraires et articles de Gabriel Aresti parus dans diverses revues et périodiques.*

ANAITASUNA

- 1956 «Illunpean argitu behar», III, IV, V.
- 1970 «Jakín eta ekin», 30 v, pp. 6-7.
- «Poetei emandako pagua», 15 VI, p. 6.
- «Larresoro: *Sustrai bila*», 30 VIII, p. 6.
- «Jean Mirande: *Haur besoetakoa*», 15 IX, p. 10.
- «Munstro bat, bi munstro», 15 XI, p. 12
- 1971 «Etxeberri Ziburukoa: *Noelak*», 28 II, p. 12.
- «José Manuel Lujanbio Retegi "Txirrita"», 15 IV, pp. 8-9.
- «Bernat Etxapare (XVI mendekoa)», 15 V, pp. 8-9.
- «"Asaba zaharren baratza" Lizardi (1)», 15 VIII, pp. 8-9.
- «Euskaldunaren espillu» (Introduction à l'article de X. Amuriza), 30 VIII, pp. 6-7.
- «Nork dio gezurra», 15 IX, p. 7
- «Zapatak noizean behin garbitu behar», 15 IX, p. 10.
- «Badaezpadakoak eta seguruak», 30 IX, p. 9.
- «Guti eta gaizki dakigunok», 30 IX, p. 16.
- 1972 «Euskal teatro zaharrak San Antongo elizan», 15 I, p. 8.
- «Euskal asto-lasterrak», 15 v, p. 16.
- «Euskaldunaren hazia» (poème), 15 v, p. 4.
- «Mugak» 15 v, p. 14.
- «Euskal asto-lasterrak» (signé Arestiar), 30 v, p. 16.
- «Eror-jaikika» (poème), 15 VII, p. 11.
- «Euskal asto lasterrak» (signé Malgizon Arestiar), 15 VII, p. 16.
- 1973 «Ateak nola?», 30 IV, p. 4.
- «Peru Abarka-ren alienazioa», 15 v, p. 10.
- «Guztiok dakigu erdara: inor ez da idiota», 15 XI, p.10.

EGAN

- 1956 «Amalaudun bi» (poème), 3-6, p. 14.
- «G. Mistral: "Korta"» (Trad.), 5-6, p. 72.
- «Ch. Baudelaire: "Bedeinkazioa" et "Trisurazko madrigala"» (Trad.), 3-4, pp. 148-152.
- «Umezurtz Aberatsak Gabonetan jokatutak nahi» (Gabonetako ipuin tristetako) (conte) 5-6, pp. 296-300.
- 1958 «Marqués de Santillana: Serranilla X» (Trad.), 3-6, p. 148.
- «XXXI» (poème), 3-6, p. 152.
- 1959 «Bizkaitarra (3)» (poème), 1-4, pp. 7-11.
- «Bizkaitarra (4)» (poème), 5-6, pp. 125-129.
- «Olerkaria (Denporatik ateratzen den

- probetxuaren ipui barregarria)» (conte), 5-6, pp. 139-141.
- 1960 «Bizkaitarra» (5) (poème), 1-2, pp. 11-20.
- «Abertzalea (Gizarteari edukitzen zaion amorioaren ipui garratza)» (conte), 1-2, pp. 32-34.
- «Gaurko lau poeta», 1-2, pp. 113-115.
- «Poesia eta euskal poesia», 3-6, p. 154 et suivtes.
- «Andre Madalen enamoratua» (Gizonandre amorioaren gaineko ipui lotsagarria), 3-6, pp. 182-185.
- 1961 «Erderazko lau poeta, bi gipuzkoar eta beste bi bizkaitar: A. Figuera, S. de Otero, G. Zelaia eta J. M. Basaldua» (Trad.), 13, pp. 21-45.
- 1961 «Zuzenbide debekatua» (fragments du poème), 1-3 pp. 10-15.
- «Gure eguneroko beharra» (Gizonaren izaerazko ipui zaharra), (conte), 4-6, pp. 182-184.
- «Mugalde herrian eginikako tobera» (pièce), 4-6, pp. 262-308.
- 1962 «Jainkoa jaio da Otxargogan» (conte), 4-6, pp. 214-219.
- 1963 «Etxe aberatseko seme galdua eta Maria Magdalenaren seme santua» (pièce), 4-6, pp. 324-348.
- 1964 «Mailu barekin» (poème), 1-6, pp. 51-67.
- «Eta gure heriotzeko orduan». (Kristau trajedia)» (pièce), 1-6, pp. 207-235.
- «Bladi Otero: *Majoria Haundiarekin* (G. Arestik euskerara eman zezan, Bladi Oterok berak eginikako hautaera) (Zati bat)» (Trad.), 4-6, pp. 190-199.
- 1965 «Mundu munduan» (roman), 1-6, pp. 186-258.
- 1967 «Justizia txistulari» (pièce), 1-6, pp. 138-176.
- «Alfred de Musset: «Musset'en hiru bertso»: Andaluza (l'Andalouse), Barberiaren kantua (Chanson de Barberine), Gogoratu (Rappelletoi!). G. Arestik aspaldi euskal bertsoan emanak» (Trad.), 1-6, pp. 53-55.
- 1982 «Gabriel Aresti: bere poesien antolojia la-  
burra (prologue de J. S. Martin), 1-6, pp. 13-57.
- 1983 «Uma-oncitic negarra». V. Paz-Andrade zenaren *Pranto Matriarcal*, G. Arestik itzulia» (Trad.), 1-6, pp. 59-67.
- 1985 «F. G. Lorca: *Sei poema galego*. G. Arestik itzuliak» (Trad.), 3-4, pp. 83-89.
- «Danteren *Komedia* (lehenbiziko kantua). G. Arestik euskaratua» (Trad.), 5-6, pp. 79-84.
- 1986 «Haserre dantza (From *Zuberotar maskarada* "Suite de danses souletines et mixaines") (prose poétique)», 1-2, pp. 96-97.
- «Prélude à la musique de la dance ("From Suite des danses Souletines et mixaines") (prose poétique), 1-2, pp. 98-100.
- «Bitina bat arratsaldean» (poème), 1-2, p. 103.
- «Zezenak egunsentian» (poème), 1-2, p. 104.
- «Egin azpahitu nire nahia» (poème), 3-4, p. 125.
- «Urkatuaren oinetara» (nouvelle), 3-4, pp. 139-142.
- «Zelan bizi garen» (poème), 5-6, pp. 97-105.

## ESKUTITZAK

- 1959 «Onaindiari», p. 113.  
«Onaindiari», pp. 148-149.

## EUSKERA

- 1959 «Pedro I. Barrutia, Mondragoeko eskribauaren *Gabonetako Ikuskizuna* euskeraz eskribitutako lehengo teatruko lana», IV, pp. 139-149.
- 1960 «Maldan behera. (Miren eta Joaneren historiaren bukaera)» (1959), V.
- 1962 «Nola erein teatroaren gaurkotasuna euskaldunen artean», VII, pp. 285-287.
- 1971 «Resumen de las disertaciones sobre la figura de Barrutia», XVI, p. 34.
- 1974 «Sua iztupari bezala gatxetza gu euskarari», XIX, p. 239.

## EUZKO-GOGOIA

- 1954 «Dance dans la pierre», IX-X, p. 133.  
«Godalet dantza», IX-X, p. 133.

- «Irrisarriren olerkiak», XI-XII, s. p.  
 «Udazken kantua», XI-XII, s. p.  
 «Gauontzak», XI-XII, s. p.  
 1955 «Ezer ez», I-II.  
 «Maite gurpila», I-II, p. 3.  
 «Ilhargiari», X-XII, p. 85.
- FONTES LINGVAE VASCONUM
- 1971 «Flexiones verbales empleadas por Pedro de Axular en su obra *Gero*», n. 8.  
 1972 «Flexiones verbales empleadas por Leizarraga de Briscous en sus traducciones vascas de 1571», n. 11.  
 1973 «Léxico empleado por Leizarraga de Briscous», n. 13.
- HIERRO
- 1962 «Dos folletos alaveses firmados por "Ikasle" y "Bordazale"», V 23.  
 1966 «Isabel de Vizcaya», IV 14, p. 7.  
 «Bilingüismo en las Juntas de Guernica», IV 28, p. 7.  
 «Diccionarios de lengua vasca», VI 18.  
 «La película "Pelotari"», VII 16.  
 «Reivindicaciones para quién?».  
 «Homenaje a Kirikiño y a la cátedra de lengua vasca».  
 «La sidrería y el convento. (O sobre cuál es la mejor escuela para un bersolari)».
- MUGA
- 1982 «Olerkaria», Año III, n. 20.
- OLERTI
- 1954 «Intxina (Aitor Arregiri, musikatu dagian)», pp. 80-81.  
 1959 «Onaindiari», I, p. 60.  
 «Barteko ametsa», III, p. 163.  
 1960 «200 puntu», III, p. 153-158.
- TXISTULARI
- 1965 «Koplas de aurreku» (41), p. 25.  
 «Disentir» (44), p. 13.  
 1966 «La letra H en euskera» (45), pp. 34-35.
- ZERUKO ARGIA
- 1963 «Basarri bertsolariari», 17, XI, 38 p. 4.  
 «Nire ofizinatik: Basarri bertsolariari», 22 XII, p. 4.  
 «Nire ofizinatik: Basarri bertsolariari», 29 XII, p. 4.  
 1964 «Priestleyen "Ertzaina etxean" Bilbo'ko Ayala teatroan», 29 III, p. 4.  
 «Elizardi poeta», 11, IV p. 3.  
 «*Harri eta Herri* (Kritika batzuren kritika)», 19 VII, p. 3.  
 «Lizardi euskaldun», 2 VIII, p. 3.  
 «Alferraren galduko bixia», 4 X, p. 3.  
 «Pernando errespetatu bear», 6 XI, p. 4.  
 «Zergatik Unamuno ala Domingo Agirre», 8 XI, p. 3.  
 «Nire alaben izenak», 20 XII, p. 3.  
 1965 «Urte berrion dizula *Zeruko Argia*», 7 II, p. 3.  
 «Nire bihotzetik: Gaurko euskal poesia», 24 I, p. 9.  
 «Nire bihotzetik: Martinaren ilusioa», 28 II, p. 3.  
 «Nire bihotzetik: Gu mendearen semeok», 14 III, p. 3.  
 «Nire bihotzetik: Bego Abaituari agur diola», 28 III, p. 3.  
 «Datorren aste santurako burubidea», 11 IV, p. 7.  
 «Ez neri kulparik bota», 25 IV, p. 3.  
 «Zinaurriaren egiazko alegia», 20 VI, p. 3.  
 «Historia tristeago bat», 22 VIII, p. 3.  
 «Labaien jaunaren azken liburua», 12 XII, p. 3.  
 1966 «Jarrai taldea Bilbao'n historia triste barekin», 16 I.  
 «Blas Oterorekin eskuz-esku», 16 I, p. 12.  
 «Naikoa», 23 I, p. 3.  
 «Jarrai taldea Bilbaon historia triste barekin», 16 I, p. 9.  
 1967 «Karlos Santamaria jaunari eskutitz agiria», 19 II, p. 13.  
 «Bilbaoko erdal herritik», 2 IV, p. 3.  
 «Astos y astokillos edo aldapa behera arin batean azken pauso bat», 30 IV, p. 3.  
 «Azken hitz bat Bilbaoz», 11 VI, p. 3.  
 «Hizkuntza eta herritasuna», 16 VI, p. 3.  
 «Lur honetan» (poème), 22 X, p. 9.  
 1968 «Euskeraren batasuna», 7 VII, p. 3.  
 1969 «Poetaren hil-burukoa» (signé Kriselulu), 19 I, p. 3.  
 «Betiko zezena toreutzen», 6 IV, p. 6.  
 1970 «Jainkoa eta haurrak», 31 V, p. 3.



## ZURGAI

- 1984 «Topet-Etxahunen kontrako judizio berria» (texte présenté et traduit par J. Juaristi), pp. 34-37.

*Articles sur, ou citant, Gabriel Aresti parus dans diverses publications  
(quotidiens, hebdomadaires, revues etc.):*

## ARGIA

- 1983 M. Hernández: «Nazim Hikmet eta Aresti», n. 960, 16 I, pp. 25-27.

## ANAITASUNA

- 1969 Borja: «El Corte Inglés, Marx eta neskak», 30 IX, p. 7.
- 1970 Anaitasuna: «Batasunaren kutxa», 15 VII, p. 6.
- Aranberri, L. A., «Amaren metodoa», 15 IX, p. 8.
- Zuzendaritza: «"Anaitasuna" eta euskera batua», 15 IX, p. 15.
- Azurmendi, J., «Batasunaren kutxa», 30 IX, p. 8.
- Zubizarreta, I. M., «Arestiar jaunaren munstroak», 15 XI, p. 5.
- Arregi, M., «Aresti delakoaren munstroak direla ta», 15 XII, p. 14.
- 1971 Euskaldungoa: «Gabriel Aresti idazlearen liburu berria», 15 V, p. 4.
- Urtiaga, P., «Liburu berria *Lau gartzelak*», 15 V, p. 10.
- San Martin, J., «Espriu-ren eritzia Bernat Etxepareari buruz», 15 VI, p. 16.
- Agirre, K., «Gabriel Arestiren "Bernat Etxepare" idazlanari buruz ohar bi», 30 VI, p. 72.
- Amuriza, X., «Aldoux Huxley-ren *Brave new world* nobelaren itzulpenari buruz», 30 VIII, p. 6-7.
- Haranburu-Altuna, L., «Ibon Sarasola: *Euskal literaturaren historia*», 30 VIII, p. 16.
- Kintana, X., «Aditzaren batasunaz», 15 IX, p. 12.
- , «"Lur" etxearen liburu berri bat», 30 X, p. 7.
- Haranburu-Altuna, L., «Gabriel Arestiren Harriak (lehen partea)», 30 X, pp. 8-9.

«Recuerdo de cinco clérigos vascos escrito en octava rima castellana para solaz de preceptivistas» (poème), p. 40.

- Kintana, X., «Fernando Mendizabali erantzunaz», 30 XI, p. 8.
- Torre, J., «*Kaniko eta Belxitina* liburu berria», 15 XI, p. 7.
- Mendizabal, F., «Euskal hiztegirako zenbaît pentsagarri», 15 XI, p. 16.
- , «Literatur Saiaera» saria Ibon Sarasolarentzat», 30 XI, p. 3.
- , «Gabriel Aresti poeta zigorpean», 30 XI, p. 4.
- Haranburu-Altuna, L., «G. Arestiren Harriak (Bigarren partea)», pp. 6-7.
- Osa, E., «Euskara "mantxatua" behar dogu», 30 XI, p. 14.
- Hormaetxe: «*Kaniko eta Belxitina*», 30 XI, p. 16.
- 1972 «Prozesatua», 15 I, p. 2.
- «Liburu berriak», 15 III, p. 15.
- «Haritik landa», 15 IV, p. 16.
- «Arestiren judizioa zela eta», 15 V, p. 5.
- Haranburu-Altuna, L., «Oskorri», 15 VI, p. 6.
- , «Gabriel Aresti lanean», 15 XI, p. 4.
- , «G. Aresti eta Manuel Maria poeten hitzaldia Deustuan», 30 XII, p. 7.
- 1973 «*Lau teatro Arestiar*, Gabriel Arestik, Lur-en», 15 IV, p. 6.
- «Aurtengo zenbait berri», Lur-eko eki-poa, Lur-en, 15 IX, p. 6.
- Haranburu-Altuna, L., «Mitxelenaen tristura», 15 II, pp. 8-9.
- Mitxelena, L., «Iparragirre abilla dala askori diot aditzen», 15 III, pp. 8-9.
- San Martin, J., «Mitoak direla eta», 15 IX, pp. 1-2.
- 1974 Atxaga, B., «Euskal Theatro Berriaren bila (1)», 31 I, pp. 8-9.
- , «Euskal Theatro Berriaren bila (2)», 31 XII, pp. 6-7.

- Kintana, X., «Euskal entseiugintza 1974: *Sei idazle plazara*», 31 XII, pp. 7-8.
- 1975 Torrealday, J. M., 15 I, pp. 1-2.
- , «Mitxelena, Aresti eta Larresoro lankideok!» in «Mitxelena eta Larresoro», 15 I, pp. 8-9.
- «Kriselu editoriala», 28 II, p. 9.
- Gereño, X., «Zulaika, Joseba: *Adanen poema amaigabea*. Kriselu. Donostia», 15 V, p. 9.
- Kintana, X., «Gabriel Aresti Segurola (in memoriam)», 15 VII.
- , «Aita Imanolekin», 15 VIII, p. 12.
- Inurritegi, A., «Atzo eta gaur. Lehen unada», 15 VIII, pp. 3-4.
- Intxausti, J., «Bigarren unada», 15 VIII, pp. 7-8.
- , «Gabriel Arestiren omenez», 15 XI, pp. 5-6.
- CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO
- 1974 Bustamante, «La literatura vasca contemporánea», Col. «Los suplementos», n. 44.
- 1975 Zelaieta, A., «Recuerdo de Gabriel Aresti», VI-VII, p. 77.
- DEIA
- 1983 «Arestiren poesía eta giro politikoa aztertzen», 10 XII.
- EGAN
- 1959 Apat-Etxebarne, «A. Joakin Bedoña-Loramendiri gorazarrea», 5-6, p. 181.
- 1960 ———, «Olerkari bat», 1-2, p. 87.
- 1961 ———, «Lizardi zenaren omenez», 1-3, p. 113.
- Labayen, A. M., «Pedro Barrutia Mondragoeko eskribauaren *Gabonetako ikuskizuna*», 4-6 pp. 249-252.
- Egan: «G. Aresti'k irabazi du 1961 Toribio Alzaga teatro saria», p. 308.
- 1964 Michelena, L., «Gabriel Arestiri», 1-6, pp. 157-158.
- 1966 Labayen, A. M., «Aspaldiko teatro zale bat oraingo teatroaren aurrean», 1-6, p. 3.
- 1969 San Martin, J., «Marcos da Portela. *Nekazarien Dotrina*», 4-6, pp. 155-157.
- 1975 ———, «Gabriel Aresti Poetaren Heriotza Orduan», 1-6, pp. 15-17.
- 1977 ———, «Euskal literaturaren beste aurpegiak», 1-6, pp. 154-160.
- , «Euskal literatura bere barne-  
tik ikertuaz», 1-6, pp. 160-163.
- , «H letraren arazoa gipuzkoar-  
ren artean», pp. 177-180.
- 1979 ———, «Euskal poetak eta artistak  
G. Arestiren omenez», 1-6, pp.  
334-335.
- 1982 ———, «G. Aresti: bere poesien anto-  
lojia laburra», 1-6, pp. 13-19.
- 1983 Satrustegi, J. M., «Aresti eta Tauer-en  
arteko harremanak», pp. 23-48. ?
- 1984 Otsalar, «P. Oroz Arizkuren: "G. Arestiri  
omenaldi" Gernicæ Tubingæ anno  
MCMLXXXIII», p. 130.
- 1985 Zelaieta, A., «G. Arestiren 200 pun-  
tuak», Enero, A 53.
- San Martin, J., «G. Aresti eta bitan  
banatzen den elkarrizketa», 3-4,  
p. 191.
- Zelaieta, A., «G. Arestiren 200 pun-  
tuak», Enero, Abril, p. 41.
- «Gabriel Arestiren azken agurrean»,  
3-4, p. 192.
- 1986 San Martin, J., «G. Aresti zenaren lan-  
nak», 1-2, pp. 93-95.
- «Asterix komikiak eta G. Aresti», 3-4,  
pp. 198-199.
- «Aresti zenaren *Mundu munduan* eta lan  
argitaragabeak», 5-6, p. 81.
- EGIN
- 1983 «Gabriel Aresti y Sarrionaindia en la  
inauguración de la XVIII Feria  
del Libro y Disco Vasco», 9 XII.
- 1984 «Euskal literaturaren istorio anakroni-  
koa (kapituluka)», 11 II p. 35.
- 1985 «Euskaltzaindiak Gabriel Aresti oroitu  
zuen ospatutako azkenengo batza-  
rrean», 28 VI.
- «Denuncian dejación del Ayuntamiento  
de Bilbo para homenajear a  
Gabriel Aresti», 31 XII.
- 1986 «Arestiren obra osoa laster kaleratuko,  
talde lana eta bestelako laguntzei  
esker», 18 VIII, p. 15.

«Harrizko Aresti Hau», nuevo espectáculo de Maskarada», 14 XI.

1988 A. E. (Eibar): «Etxeparetik Arestiraino, emakumeen figura euskal literaturan aztergai», 28 I.

## ERE

1980 «Gasteizko mahainguru batetan, Arestiri buruzko polemika interesgarria» (n. 27).

Irigoyen, A., «Gabriel Aresti y la poesía vasca según Atienza» (n. 29).

Oñaederra, L., «Arestiren Maldan behera eta hitzaurre bat» (n. 24).

«Literatura vasca: horas bajas» (n.49).

1981 «Oskorri: diez años de música» (n.71).

## EUSKALDUNA

1975 Euskaldunak «Agur Aresti» (Baiona), VII 16.

## EUSKERA

1958 Euskaltzaindia, «Berriak eta gai laburrak», III, p. 169.

1959 ———, «Euskaltzaindiaren agiria euskal itzei buruz», IV, p. 214-215.

———, «Euskaltzaleen biltzarra», IV, p. 94-216.

Gorostiaga, «Euskera bat edo unificación del euskera», IV, p. 96-98.

Irigoyen, «Berkak eta izkuntza. euskeraren batasun berezkoa», IV, pp. 173-179.

Txillardegui, «Batasunaren bidea», IV, pp. 150-170.

1961 Euskaltzaindia, «G. Arestik irabazi du 1961 T. Alzaga saria», VI, p. 356.

1962 ———, «G. Aresti Orixe sariaren irabazle», VII, p. 361.

Lizundia, J. L., «Euskaltzaindiari zuzendutako karta», VII, pp. 326-328.

1963 Arrue, «Gaurko lau euskal poeta», VIII-IX, pp. 179-198.

Berriatua, I., «Bermeoko arrantzaleen lexikua», IX-X, pp. 385-392.

1968 Euskaltzaindia, «Lizardi saria», p. 290.

———, «Literatura euskeraren batasunari buruzko berria: elkartasun gogo nagusi», X, p. 20.

1971 Euskaltzaindia, «Aditz batzordea», pp. 130-131.

1972 Euskaltzaindia, «Euskaltzaindiaren Agiriak», p. 249.

———, «Euskaltzaindiaren Agiriak», p. 228.

Uribarren, D., «Barrutiaz», p. 160.

## FONTES LINGVAE VASCONUM

1978 Mitxelena, K., «Miscelánea Filológica vasca» n° 30, p. 409.

## HEMEN

1986 Ga. Arguello, X., «Meli Esteban, Gabriel Arestiren antitesia», 21 XI, p. 23.

1987 Agirre, J., «A. Arkotxa: "Arestik ikuspegi tradizionala zuen emakumeaz"», 15 V, p. 21.

## HERRIA

1975 Lafitte, P., «Gabriel Aresti hil zaiku», VI 19.

Pontto, G., «Gabriel Aresti», VII 10.

## HIERRO

1975 Hierro, «Ha muerto el académico y escritor G. Aresti», VI 6.

Ortiz Alfau, «Tertulia», VIII 4.

## HITZ

1974 Harriaga, «Aresti eta *Hiztegi Tipia*», IV (n. 1), p. 42.

1975 Xaxpi, «Mitxelena, Larresoro eta Aresti plazara», III (n.2) p. 35.

Matauko, «Gabriel Aresti hil zaigu», VIII (n. 4), p. 4.

## HOJA DE LUNES DE SAN SEBASTIÁN

1975 San Martín, J., «Sei idazle plazara», 6 X.

———, «Gabriel Aresti poetaren heriotza orduan», 9 VI.

## HOJA DE LUNES DE BILBAO

1975 Merino, J. L.: «Ha muerto Gabriel Aresti: empieza a ser leyenda», 9 VI.

## INFORMACIONES

1975 Informaciones, «En la muerte de Aresti Seguro, un soñador para una lengua» (Madrid), VI 10.

## JAKIN

- 1964 «Baionako batzarraren erabakiak», VIII.  
 1965 «Aresti jaunari barkazio eske», II.  
 1966 Azurmendi, J., «Langileen kasta galdua», XXII.  
 San Martin, J.: «Lete eta Sarasola», XXII.  
 1968 «Ermuko batzarra», XXXI-XXXIII.  
 1983 Azurmendi, J., «Josu Landaren *Gerraondoko poesia*», n. 29, pp. 167-172.  
 1985 ———, «Aresti: sentsibilitate konkretu bat (aurre ohar batzu eta hiru azterkizun)», n. 36, pp. 5-30.  
 Arrieta, J. A., «Gabriel Arestiren oroitzapenetan», n. 37, pp. 167-172.  
 1986 Zelaieta, A., «Gabriel Aresti eta Xabier Lete poeta sozialak?», n. 40, pp. 129-135.  
 1987 Arkotxa, A., «Emaztearen rola Arestiren narratiban», n. 45, pp. 59-78.  
 1988 Hernández Abaitua. «Auskal aditz languntzailearen problematika estilistikoa. Arestiren prosaz oharrak». n°48  
 1989 ———, «Arestiren literatur hizkintzaz» n° 52.

## KANDELA

- 1983 «Gonbidatua, G. Aresti. Arantxa Urretavizcayarekin solasean», n. 1.

## LA GACETA DEL NORTE

- 1962 Arruza, M., «Desprecio del léxico vasco y la sintaxis del vascuence en una premiada obra teatral», V, pp. 27-30.  
 1975 La Gaceta del Norte, «Ha muerto el poeta y comediógrafo vasco Gabriel Aresti», Bilbao, VI, p. 7.

## PAMIELA

- 1986 Abrisketa, A., «Aresti 1967», n. 11.

## TRIUNFO

- 1975 Haranburu-Altuna, L., «Ha muerto Gabriel Aresti», n. 666.

## ZERUKO ARGIA

- 1963 Eizmendi, I., «Gabriel Aresti jaunari», I XII, p. 6.  
 Santamaria, C., «Aingerukeria», 18 VIII.

———, «Aresti eta Magdalena», 21 VII, p. 6.

Xabier, T., «Gorabera batzuek, euskal teatro buruz».

Zeruko Argia, «Euskal literatura bizi da».

1964 Eizmendi'tar I., «Nere bordatxotik: Gizonetik gizonera», 12 I, p. 6.

San Martin, J., «Lajioak», 29 III, p. 3.

Aita Onaindia, «Bilintx ala Becquer?», 8 III, p. 3.

Arbide, «Bide-giroak», 22 III, p. 3.

San Martin, J., «Bearrezko gaurkotasuna», 19 IV, p. 3.

Arritokieta, «Euskeran aide berriak», 26 IV, p. 3.

Beobide'tar I., «Teatro Taldeak Lanean», 3 V, p. 6.

Tolaretxipi, X., «Teatro-Saioa Donostian aste ontan», 10 V, p. 10.

N. A. G.: «Euskera Euskaltzaindiaren aldizkaria», 10 V, p. 6.

Etzaniz'tar N., «Aresti'tar Gabriel'en euskerazko itzaldia», 24 V, p. 1.

Amillaitz, «Euskal-antzerki idazleak. Beraztegi'n bildu ziran», 24 V, p. 1.

Tolaretxipi X., «Euskal Teatroa Donostian», 24 V, p. 4.

Tar J. A., «Herri eta harri», 6 VI, p. 2.

Zeruko Argia, «Datorren urteko San José eguna euskal antzerki eguna aukeratua», 6 VII, p. 1.

———, «Nora?», 5 VII, pp. 4-5.

Etar J. A., «"Bilbao" Harri eta Herri», 7 VII, p. 2.

Azurmendi J., Arantzazukoa, «Gabriel Aresti poeta, arro, ero... ta biraolari?», 12 VII, p. 3.

Arritokieta, «Euskeran aide berriak», 12 VII, p. 3.

Irigaray A., «H letra zaharra», 26 VII, p. 4.

Beobide tar I., «Antzerki txokoa», 26 VII, p. 7.

M. Pelay Orozko'k, «Eztabaida», 26 VIII, p. 4.

Xabier T., «Labayen jaunak gure galderari erantzuten dio», 23 VIII, p. 4.

Arregi, R., «Euskeraren batasuna dala ta Baiona'ko Batzordea. Euskeraren etorkizunerako pausoa garrantziduna», 6 XI, p. 3.

- Egiguren'dar P., «Bertsolariak Bizkaian Lopategi txapeldun», 13 XI, p. 4.
- Beobide'tar I., «Antzerki txokoa», 4 X, p. 7.
- Zeruko Argia, «Espelunca'ko billera Donostian», 1 XI, p. 8.
- M. Pelay Orozko'k, «Olerkariaren bide bakarra», 22 XI, p. 3.
- Soloazpi, «Gaztetze (sic) ari gera», 29 XI, p. 3.
- Arteche, J. de, «Gure eztabaidak», 6 XII, p. 3.
- «Aresti'ren *Beste mundukoak eta zoro bat lengoan*», 20 XII, p. 8.
- 1965 Santamaria, C., «Laño artean», 1, p. 3.
- Joseba, «*Aresti'ren Beste mundukoak eta zoro bat*-ekin teatro berria asi zela, esan genezakegu», dio Lete'k», 24 I, p. 12.
- Onaindia, A., «T. S. Eliot hil da», 14 II, p. 3.
- Hernandorena, «Euskaldun antzerkia», 21 II, p. 7.
- Lete, X., «Carrasquedo Olarra jauna eta beste batzueri», 23 V, p. 3.
- Beobide, «Antzerki txokoa», 5 XII, p. 9.
- «Teatro zaarra», 12 XII, p. 9.
- 1966 Mendieta, «Autokritika pixkat» (G. Aresti), 6 III, p. 3.
- Altuna'tar P., «Mugika'ren hiztegia dela-ta», 27 III, p. 9.
- Beobide, I., «Antzerki Txokoa», 27 III, p. 9.
- Kintana'tar F. X., «Gabriel Aresti'ri ihardespena», 3 IV, p. 3.
- Zubikarai, A., «Lan garratzen billa», 10 IV, p. 9.
- Saizarbitoria, «Krisellu bat Bilbaon», 24 IV, p. 7.
- Aita Villasante, «Nere erruz, nere erruz, nere erru andiz», 1 V, p. 3.
- Lizundia, J. L., «Antzerkia ala Ametzerkeria», 22 V, p. 7.
- Sarasola, I., «Euskal Literatura eta abar», 5 VI, p. 7.
- Beobide, I., «Antzerki txokoa», 19 VI, p. 9.
- «Iztegia ta Euskal ikastolen etorkizuna. Euskaltzaindiaren billeran erabilitako gai nagusienak», 3 VII, p. 1.
- Gereño, X., «Kriselu bat Euskal antzerkian», 19 VI, p. 13.
- «Bermeo», 19 VI, p. 13.
- Saizarbitoria, «Artista horiek», 4 XI, p. 7.
- «Lizardi sariketara aurkeztutako poemak», 18 XII, p. 1.
- San Martin, J., «Gaurko egoera etorkizuneruntz begira», 25 XII, p. 3.
- 1967 Argibide, «Euskal giroa nagusitzen. Euskal Abestien irugarren Txapelketa», 8 I, p. 9.
- Santamaria, C., «Gabriel Aresti, adiskide ta idazle ospatsuari», 16 IV, p. 3.
- Montoro Sagasti, J. J., «Tudela'ko batek Aresti'ri», 20 VIII, p. 3.
- Txomin, «Antzerki ikastaro kritika», 30 VII, p. 9.
- Saizarbitoria, «Euskal Harria», 24 IX, p. 7.
- Montoro Sagasti, J. J., «Oiek bai dirala euskaldunak», 8 X, p. 3.
- Gereño, X., «Gabriel Aresti'ren azken bonba», 22 X, p. 3.
- San Martin, J., «Nahasmenduak», 5 XI, p. 3.
- Nun-ezthenka, «Aresti'ren liburu berria», 26 XI, p. 9.
- 1968 Zelaieta, A., «Oi poeta gaixua», 21 I, p. 11.
- Sudupe, I., «Ez dut moztuko bizarra», 11 II, p. 7.
- Gereño, X., «Aresti'ren hitzaldian, Santiago apostol'eko bigarren eskandaloa», 24 III, p. 12.
- Kintana, X., «Bilbo'ko Euskal jakintza astea. Erderaz egingo luken herria ez litzake euskal herria», 24 III, p. 12.
- San Martin, J., «*Egunetik egunera orduen gurpillean*, Xabier Lete'ren lenengo poema liburua», 19 V.
- «Euskaltzaindiaren billera», 8 IX, p. 1.
- «Euskalerriko berri interesgarriak», 29 XII, p. 8.
- Gereño, X., «Gabriel Aresti'rekin alkar hizketan», 22 XII, p. 11.
- «Euskal poesia eztago geldi. Mikel A. Intxausti, aurtengo "Agora" saria», 29 XII, p. 3.

- 1969 Basabil, «Kataluña'tik Sergio Vilar eta gure literatura, Enbeita zarraren bertso batzuk kantuz», 30 III, p. 3.
- C. Santamaria'k, «Zezenkeriak eta Xiboleteak», 13 IV, p. 3.
- (Signature collective dont celle de G. Aresti), «Xiboleteak Karlos Santamariari», 20 V, p. 4.
- Basarri, «Nere bordatxotik, "Bakoitzari berea"», 20 V, p. 4.
- San Martin, J., «*Jakin*-en frutuak euskal literaturan», 1 VI, p. 11.
- «Euskaltzaindia bilduta»,  
D. I., «*Euskal elerti* 69: Manifestu baten indarrek», 28 XII, p. 7.
- 1970 Lasa, J., «"Jainkoa eta haurrak"-Aresti jaunari galdera eta oarketa zenbait», 14 VI, p. 3.
- Txalintxo, «Aresti jaunari erantzuna "Jainkoa eta haurrak"», 28 VI, p. 3.
- Arcelus, X., «*Uhin Berri* liburua Jon San Martinek aurkeztua», 18 I, p. 6.
- Ugalde-tar M., «*Uhin berri*, Juan San Martin», 25 I, p. 6.
- Arenaza'tar J., «Oñaz eta Ganboa», 15 II, p. 3.
- Kintana, X., «Euskaldun berrien alde», 15 II, p. 6.
- Han Zen Batek, «II Euskal Idazle Elkartearen bilera», 13 IV, p. 6.
- Etxaniz'tar N., «Euskaltzaindia bilduta», 19 IV, p. 6.
- Lekuona, J. M., «Aozko poesia ta olerki uain berria», 1 XI, p. 3.
- 1971 Haranburu-Altuna, L., «Euskal mitologia: Bizardunen jainkoa», 18 IV, p. 3.
- , «Euskal mitologia: Ama-lurra», 13 VI, p. 13.
- , «*Ajea du Urturik...* ajea du euskal herriek, A. Lertxundirekin», 12 IX, p. 12.
- Amatiño, «Liburuak», 12 XII, p. 4.
- 1972 Iturrioz, I., «Baionako III euskal astea», IX, p. 7.
- 1974 «Sei idazle plazara», 29 III, p. 4.
- 1975 Amatiño, «Gabriel Aresti hil da», 15 VI, p. 4.
- Lete, X., «Gabriel Arestiren Heriotzean», 15 VI, p. 12.
- «Zenbait iritzi», 15 VI, p. 12.
- Amatiño, «Poetari ohore», 22 VI, p. 4.
- , «Izen deiturak», 20-27 VII, p. 4.
- «Aresti poetaren omenez», 1 XI, p. 4.
- «Arestiren omenetan», 21-28 XI, p. 4.
- «Arestiren omenetan», 30 XI, p. 12.
- «Berrekintza», 9-16 XI, p. 4.
- 1980 Hernández Abaitua: «Aresti, herri eskizofreniaren exponentea» III - 33.

## ZURGAI

- 1984 «Gabriel Aresti», número extraordinario.

*Autres revues ou cahiers consultés:*

## MAGAZINE LITTERAIRE

- 1990 «Le Nihilisme», Juillet-Août, n. 279.

## ZODIAQUE

- 1988 Duvert, M., «Les stèles discoidales basques (1)», Avril, n. 156.

- 1989 Etchehandy, M., «Les stèles discoidales basques (2)», Juillet, n. 161.

## ANNEXES

POESIA DEBEKATUA (*version inédite de Z. d.*)

EZ BAIT DA LIBRE (*poème inédit*)

BIZIA DIOT (*POÈME INÉDIT*)

## POESIA DEBEKATUA

## —1— FRAN-FRAN MOTZAREN EKARRERA

Orduan jaditsi ziren hara nafarrak,  
gurutz gorria ta bihotza berriz beltza.

Debartzete zetortzan jainko onarekin.

Haiekin zetortzan: Etiopianoak,  
Ligurietako zesar atorra beltzak,  
ta Atila berriaren barbaro krudelak.

Egia da ezen mozarabearekin  
firmatu zutela tratua, ekartzearren  
bakearen errege bat arbitratzera.

Ez nuen ikusi inundik erregerik.  
Esaten zidaten errege zela ona,  
hala nola ez balitz gizon bat hur ere.

Orduan gudua, nola zen presentatu?  
Karrikako galtzak erregearen kontra.  
Bikarioen kontra mekartuko gonak.

Biek daduzkate jainkoaren baimenak,  
zeru haltuaren botereak harturik,  
eramateko gizon-gaien gobernua.

Esan zuten behin Gaztela zaharrean,  
gorrotatzen dugun eremu meharrean,  
alkate hoberena erregea dela.

Oraintxe dirudi, gure zoritzarrean,  
gure bekatuaren penitentzi-karrean,  
errege hoberena alkatea dela.

\*\*\*

Hire laguna zen, hire lagun maitea,  
hire adiskide maitearen andrea,  
eta seme-alaba bia zeduzkaten.

Begoñan ezkondu ziren egun batean,  
gaua egin baino lehen. Eta ni nintzen  
seme nagusiaren aita-pondekoka.

Bidali zidaten niri Donibanetik  
Pabeko bandera Abandon asmatua,  
orain artean gorde dudana etsean.

Hiru koloreak asko maite zituzten,  
eta egunero ziotseten haiekin  
mintzatzen zireneri, bildurrikan gabe.

Hire begietan Daltonen akats hori  
eduki dut beti, eta horregatik  
ez nuen konprenitu haien maistasuna.

Eta beraz egun batean deserrira  
harek ihes egin zuenean, ez nion  
arrazoirik bilatu, gertaera hari.

Gizona ez zuten afuzilatu, baina  
nola hogen hura kobratu behar zuten,  
andreairene gainean erori ziraden,  
eta haren bilo guztiak motzturikan,  
paseatu zuten kale guztietatik,  
kapelurik buruan eraman gabarik.

\*\*\*

Miren eder hura ez zen nire laguna.  
Gaitz erititzen nion gogo guztiarekin,  
hala nola berarek on erititzen zidan.

Eman behar zaio bakoitzari berea:  
Onari premio, gaiztoari gaztigu,  
andre on prestuari errespeto haundi.

Fran-franen alaba izan zen gure neska.  
Halaz er ez zion inoiz haren aitaren  
notizia zehatzik inor-inork eman.

"Zerorren aita da honbre-bueno eta  
"alkate nirea. Bi ofizio dira.  
"Eta haien artean, ze diferentzi da?"

Eta esan nion: "Nire neska biguina,  
"barka zazu, baina ez nago ni konforme  
"zure aitak daraman gobernuarekin."

"Gartzeletan daude mutilak giltza-pean,  
"eskoletan ez da egiaz ikasten,  
"zerbait erreinu hontan usteldurik dago.

"Eta zerbait hori, nire neska maitea,  
"zure aitaren da bihotza, eta nik ez dut  
"nahi nire semeok eduki dezaten  
"bihotz usteldurik. Beste arrazakoa  
izanen bazina, nire amodioa.  
"eskeiniko nizuke bihotz-bihotzetik."

\* \* \*

Bata bestearen aurrian jezarririk  
gaundien biak, eta haren aurpegi motzak  
oroit-arazi zidan nire Mirenena.  
Nola da posible, pentsatu nuen nire  
arima barnean, nolatan da posible,  
pentsatu nuen nire arima barnean,  
  
nola demonio izanen da posible,  
arima barnean pentsatu nuen, nola  
izanen da posible hemen gerta dadin

—2— FRAN-FRAN MOTZAREN JASAERA

Orduan jaditsi ziren... nora?... nafarrak,  
euskaldun guztien anaia nagusiak.

Haien anai guztiak iraindu zituzten.  
Famili batean direnean hauziak,  
ez da konprenitzen zergatik baketzera  
etorri behar duten hombre-buenoak.

Eta nola Kahin eta Abek (sic) zaharrek,  
eta nola zimu basatiek egiten  
dituzten oihanean zima bategatik,  
halarik euskaldun herri artean ere,  
erdikoa zuen zihortu nagusiak,  
anaia tipiaren begirada pean.

Ipui zaharra da euskaldunen artean  
nola egun batez etorri behar duen  
jainkoaren semea gu gobernatzera.  
Egia da ezen erresumen izenak  
konfunditzen diren nire buru flakoan,  
baina halatan ere etorri behar du.

Eta egun hartan euskaldunen artean,  
giputz ta lapurtar, bizkaitarren artean,  
zuberotar, arabar, nafarren artean,  
Haize-onetatik juduek ekarriarik,  
gaz-ziklonetako golgotara jasorik,  
arbol oker batetik urkaruko naute.

\* \* \*

Nire laguna zen, nire lagun maitea.  
Egiten genuen goizaldean musean:  
Zortzi errege zeuden ta zortzi bateko.  
Jokatzen genuen txorizo frijitua

zimu bategandik jaio dadin aingeru  
liluragarri bat, edo erraldoi haundi  
eta boteretsu bat nano bategandik

"Errege-zaldiak daduzkat", esan zidan.  
"Paretara dizut egiten nik apostu,  
"zure bizi nire alabaren kontra.  
Musik ez zen egon, eta nire kartarik,  
kontatu dut lehen, ez nuela ikusi;  
ez nenkien parerik mendukan ala ez.

Baina nola niri berdin zidan orduan  
ezkont-oheak ta krubixet usainduak,  
dudatu gabetanik: "Nahi", esan nion.  
Hala nola Jesus gurutzaren azpian,  
erakutsi nuen nire jokua eta  
mahaiaren gainean lau errege zeuden.

eta ardo beltza koka-kola batekin,  
kai-aldeko taferna euskaldun batean

Eta trankil bizi izaten zen etsean.  
Estudiatzera zoan akademira:  
Zubi-injineroa izan nahi zuen.  
Euskaldun dantzari zaletasun handia  
edukitzen zion gure mutil azkarrak,  
aureskularirikan hoberena bait zen.

Etorri ziraden gauntzak deiarrez,  
euskal dantzan zuten aurkitu bekatua,  
kondenatu zituzten aureskulariak.  
Zilibitua zen infernuko soinua,  
atabalek berriz deabruen barrea,  
joareak betiko kondenzazioa.

Hola gobernatu zuten gure herria:  
Petroak ebaki bait zizkidaten gero,  
aparejatu zuten gernika ta sion.  
Honela baitabil bakarrikan zerria,  
zuzenak maitatu behar direnez gero,  
haren ama-putari kaka egin nion.

\* \* \*

Alaba bat zuen gure Fran-fran zikinak.  
Honi ere Miren zeritzaion Jainkoak,  
ezagutu ditudan andre denei bezala,  
ezagutu nauen bakoitzari bezala.  
Eta elkarrekin paseatzen baziren,  
Erriboleto eta Gilda ziruditen.

Eta neska hura nire atzean zoan,  
ez zekiellako zer zen gizon iren bat,  
esposatzea zidan eskatu milatan.



Baina nola naizen gizon oso tristea,  
ez daukadalako zergatikan esposa,  
haren eskaerari uko egin nion.

Behar-bada hori izan zitzaidan kausa  
zergatikan nire zuzenak ukaturik,  
birritan sartu nauten gartzela honetan.  
Benetan izan zen mendekantza zikina:  
"Nirekin edo ta inorekin ez gero.  
"Ez duzu laketikan inoiz gozatuko"

Baina nola naizen gizon oso alaia,  
nola ez dukidan nola naizen inola,  
nolatan buru gabe nabilen munduan,  
gupida gabarik beti tratatu nauen  
ihardukiera ohore-gabe horrek,  
ez dit niri batere axolarik ukan.

\* \* \*

Eta jarri ginen mahai luze batera.  
Musean ez daki: Hau agirian dago,  
zeren nire atzean baratu diraden  
biak, Beldubai ta Coizparrai lagun biak.

Ikusi nituen haien asmoak. Eta  
jokatu nuen, kartak ikusi gabarik.

Gutziz probable zen modu honetan ezen  
gure mus-partida galduko nukeela,  
hau ez bait zen metodo mesedagarria.

Baina... Ze arraio! Aleginak eginen  
nituen itsurik, zeren hobea bait da  
edonola bizia, inolar ez baino.

Hau bait zen tratua, harekin firmaturik  
eduki nuena, musean egiteko  
judizio batean egin behar zena.

Honela egiten da hemen justizia.  
Zergatik duzue nahi, gizon doilorrok,  
orain egin dezadan deklarazioa?

Zergatik kaiolan nerau sartu nauzue?  
Hemendik entzuten dut oro, baina niri  
ez didazue entzuten minez zer diodan.

Jerusalenen da bigarren ez eginen  
eguzki-itxaltzean ta lur-ikara latza,  
ez dituzuean eskuak garbitzen.

### EZ BAIT DA LIBRE

Zergatik ez nauk  
ni ere  
mintzatuko  
Euskadiz,  
espainiar komunistak,  
euzkotar abertzaleak,  
Donostiako Bontzo traketsa  
eta frantses zentroko deputatuak

mintzatzen  
direnean?  
Ez al nauk ni  
haek guztiak baino  
askozaz  
euskaldunagoa?  
Demokratagoa?

### BIZIA DIOT

Bizia gorri bizian jarri da orain.  
(Odola, Jainkoa, beti izan da gorria)  
Bizia diot, hala nola ezer geratuko  
ezpada, nik orain arte eskribitu dudarik.  
Eskribitzea haize hegalarri baten modukoa  
baita, eta publikatzea bazter bateko  
pilarea. Bizia diot, poltsuko bizia,  
airosoki hil eta bezterretik aipatu.

Heriotzea sorbaldan dakardala, bizira  
nator, eskribitu dudan guztia kondenatzera.  
Behin isilik egon zen gizonaren hondakina.

Orain zentzura nator, inoiz hilen ezten  
nire lanera. Biziaren eta herioaren besta  
burura. Gainerakoa, baia, alferrik da.



- XVII. RICARDO GÓMEZ - JOSEBA A. LAKARRA (eds.), *Euskalaritzaren historiaz II: XIX-XX. mendeak*.
- XVIII. JOSEBA A. LAKARRA, *Harrieten Gramatikako biztegiak (1741)*.
- XIX. MANUEL AGUD - † ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco, II., Arduun-Beuden*, 1990, 1993. 1.000 pta. (800).
- XX. LUIS MICHELENA, *Lenguas y protolenguas*, 1963, 1986, 1990. 1.000 pta. (800).
- XXI. ARENE GARAMENDI, *El teatro popular vasco. (Semiótica de la representación)*, 1991. 2.000 pta. (1.600).
- XXII. LASZLÓ K. MARÁCZ, *Asymmetries in Hungarian*, 1991. 2.500 pta. (2.000).
- XXIII. PETER BAKKER, GIDOR BILBAO, NICOLAAS G. H. DEEN, JOSÉ I. HUALDE, *Basque pidgins in Iceland and Canada*, 1991. 1.500 pta. (1.200).
- XXIV. MANUEL AGUD - † ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco, III. Beule-Egileor, Babarraso-Bazur*, 1991. 1.000 pta. (800).
- XXV. JOSÉ M<sup>a</sup> SÁNCHEZ CARRIÓN, *Un futuro para nuestro pasado*, 1991. 2.500 pta. (2.000).
- XXVI. MANUEL AGUD - † ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco, IV. Egiluma-Galanga*, 1991. 1.000 pta. (800).
- XXVII. JOSEBA A. LAKARRA - JON ORTIZ DE URBINA (eds.), *Syntactic theory and Basque syntax*, 1992. 3.000 pta. (2.500).
- XXVIII. RICARDO GÓMEZ - JOSEBA A. LAKARRA (eds.), *Euskal dialektologiako kongresua (Donostia, 1991-ko irailaren 2-6)*, en preparación.
- XXIX. JOSÉ IGNACIO HUALDE - XABIER BILBAO, *A Phonological Study of the Basque Dialect of Getxo*, 1992. 1.000 pta. (800).
- XXX. MANUEL AGUD - † ANTONIO TOVAR, *Diccionario etimológico vasco, V. Galani-Iloza*, 1991. 1.000 pta. (800).
- XXXI. KARLOS OTEGI LAKUNTZA, *Lizardi: lectura semiótica de Biotz-begietan*, 1993. 3.000 pta. (2.500).
- XXXII. AURELIA ARKOTXA, *Imaginaire et poésie dans Maldan behera de Gabriel Aresti (1933-1975)*, 1993. 1.500 pta. (1.200).

Seminario de Filología Vasca  
 "Julio de Urquijo"  
 1.792 Apartadua  
 20080 Donostia.

