

# À propos de la construction historique de la pastorale souletine

(On the historical construction of the pastoral of  
Zuberoa)

Inchauspe, Veronique

3, rue des Graouillats

F-64100 Bayonne

---

*Nous avons divisé notre travail en deux parties distinctes. Dans la première partie, La pastorale souletine, nous avons réfléchi à la question de l'identité du genre pastorale en Soule à partir de trois points: l'oubli nécessaire des pastorales bas-navarraises et labourdines, la quête de textes d'origine et le mythe d'origine du premier errejent (metteur en scène), souletin. La deuxième partie, Symphonie pastorale est une construction beaucoup plus subjective. Ici, nous nous sommes attaché à penser la naissance du théâtre de pastorale au sein d'une société traditionnellement pastorale pour découvrir comment les souletins parlent de leur théâtre comme d'une expression naturelle, car serrant au plus près la nature montagnaise, de leur âme et de leur culture.*

*Mots Clés: Théâtre. Tradition. Musique. Chant. Folklore.*

*Bi atal ezberdinetan banatu dugu gure lana. Zuberoako pastoralak deritzan lehenengo atalean, pastoralaren generoaren identitateaz egin dugu gogoeta, biru puntuotatik abiatuz: Nafarroa Behereko eta Lapurdiko pastoralak ezinbestean abaztu beharra, sorburuzko testuen bilaketa eta lehen "errejentaren" jatorriaren mitoa. Bigarren atala, Sinfonia Pastoralak izenburukoa, askoz antolaketa subjektiboagoa da. Hor, tradiziozko artzain gizartearen barne irudikatu dugu pastoral antzerkiaren sorrera, jakin abal izateko zergatik beren teatroaz mintzatzerakoan Zuberoako biztanleek berezko adierazpidetzat hartzen duten, modu borretara bango izadi menditsua eta beren arima eta kultura elkartzen dutelarik.*

*Giltz-Hitzak: Antzerkia. Tradizioa. Musika. Kantua. Folklorea.*

*Hemos dividido nuestro trabajo en dos partes distintas. En la primera parte, La pastoral de Zuberoa, hemos reflexionado sobre la cuestión de la identidad del género de la pastoral en Zuberoa a partir de tres puntos: el necesario olvido de las pastorales bajo navarras y de Lapurdi, la búsqueda de textos de origen y el mito de origen del primer "errejent" (realizador) de Zuberoa. La segunda parte, Sinfonía pastoral, es una construcción mucho más subjetiva. Aquí nos hemos dedicado a imaginar el nacimiento del teatro de pastoral dentro de una sociedad tradicionalmente pastoral para averiguar porqué los habitantes de Zuberoa hablan de su teatro como de una expresión natural, que aproxima la naturaleza montañosa de su alma y de su cultura.*

*Palabras Clave: Teatro. Tradición. Música. Canto. Folklore.*

## 1. Pastorale souletine

“Je n’ai jamais compris que l’on puisse appliquer avec propriété le qualificatif de théâtre basque et encore moins celui de théâtre national basque aux pastorales souletines. Si l’on tient en compte que ces représentations se trouvent circonscrites dans un tout petit territoire du Pays Basque, que le répertoire du théâtre souletin ne présente aucune originalité dans l’argument de ces pièces, et que finalement, toutes, sans exception, sont écrites dans une langue hybride, presque plus riche en éléments latins qu’en éléments basques, personne ne s’étonnera de ma réticence à accorder aux pastorales souletines, le caractère que n’ont de cesse de leur attribuer les érudits en la matière”.<sup>1</sup>

Ainsi s’exprimait le bascologue Julio de Urquijo suite à la publication de la thèse d’Albert Léon: *Une pastorale basque: Hélène de Constantinople*, éditée en 1909.<sup>2</sup> En effet, au début de notre siècle, autant Georges Hérelle que Albert Léon —dont les travaux en Pays Basque portent sur le théâtre souletin et non sur les diverses modalités d’un théâtre basque— avaient employé sans discernement les termes “souletin” et “basque” élevant le théâtre souletin au rang de “théâtre national basque”. Ainsi, ont-ils dit que le mot “pastorale” était un terme générique par lequel les Basques (mais les Basques de quelle province?) désignaient les pièces de leur répertoire: la comédie carnavalesque, les farces charivariques et les mascarades constituant le répertoire des “pastorales comiques” et les tragédies que nous nous proposons de traiter ici, celui des “pastorales tragiques”. Bien sûr cette confusion n’était pas pour plaire à tout le monde.

En vérité il n’est point de théâtre national basque. En Pays Basque, chacune des sept provinces a ses propres traditions de chant, de danse ou de théâtre et qui sont autant d’espaces symboliques de production d’une identité à la fois locale, cantonale, “provinciale” ou basque. Et pourtant, il semble bien que chacune des provinces veuille jalousement à préserver son folklore de l’intrusion des voisins. L’on dit que la pastorale est “traditionnellement” souletine. Légitimée par un passé historique, pensée dans la longue durée, seule sa mémoire épurée, nourrie au fil des générations, semble lui imprimer un caractère authentique. De ce point de vue, les pastorales “bas-navarraises” ou “labourdines”, initiatives sporadiques dépourvues de tradition, font figure d’entreprises hasardeuses, de vaines tentatives d’imitation du théâtre souletin qui s’érige en modèle exemplaire. Jouer la pastorale hors des frontières de la Soule pose donc la question de l’identité du genre en termes de propriété. La pastorale est-elle souletine ou basque? Peut-elle se conjuguer à la mode bas-navarraise ou labourdine? Cette question de l’identité du genre avec une localisation si étroite mérite quelques remarques. Un retour sur l’histoire de la pastorale permet de nuancer cette affirmation péremptoire d’exclusivité souletine.

## Le genre pastorale

Un manuscrit du poète basque Oihénart (XVII<sup>e</sup>) intitulé *L’art poétique basque*, récemment publié et analysé par le chanoine Pierre Lafitte<sup>3</sup> nous invite à une pre-

(1) Julio de Urquijo: “El Misterio de la Pasion representado en Fuenterrabia el ano de 1602”. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, San Sebastian, 1909, p. 331.

(2) Albert Léon: *Une Pastorale basque: Hélène de Constantinople*. Paris, Librairie Champion, 1909.

(3) Revue *Gure Herria*, 1967, pp. 196-234.

mière approche critique de cette appropriation de la pastorale par les Souletins. En effet, il est dit dans ce texte: "... qu'un prestre natif de Saint-Jean Pied-de-Port, nommé M. Jean Etchegaray, fut l'auteur de la pastorale intitulée "Artzain Gorria" (le pâtre rouge)... Il escrivaît il y a cent ans". Ce bref commentaire qui pose la question de la définition du genre "pastorale" en Pays Basque a fait couler beaucoup d'encre dans le milieu des érudits basquistants. Certains y découvrent une aire de diffusion plus étendue de la pastorale et qui comprend donc un foyer bas-navarrais. Beñat Oyharçabal<sup>4</sup> réfute cette thèse avec pour contre-arguments: le titre même de la pièce qui ne relève d'aucuns des cycles du "traditionnel" répertoire de pastorale, son auteur: un prêtre,<sup>5</sup> enfin, le fait même que la pièce ait été jouée plusieurs fois à Saint-Jean Pied-de-Port. "Lorsque Oihénart parle de "pastorale"—souligne Beñat Oyharçabal—rien ne prouve donc qu'il fasse allusion à ce que le terme désigne aujourd'hui dans la littérature basque. Oihénart nous confirme l'existence de théâtre au milieu du XVII<sup>e</sup> mais l'on reste dans l'incertitude quant à ses caractéristiques".

Au dire de Georges Hérelle, en Pays Basque, l'usage de jouer des pastorales, ne se serait guère pratiqué que dans le territoire de l'ancien vicomté de Soule, c'est-à-dire, dans les vallées du Saison et du Gave de Mauléon, contrée qui comprend les cantons actuels de Mauléon et de Tardets, ainsi qu'une partie du canton de Saint Palais (Basse-Navarre). Cette répartition géographique paraît signifier que l'usage de "donner" des pastorales aurait débordé le territoire de la province de Soule pour se propager vers la région occidentale de sa province voisine. Puis, l'érudite relève que les deux pastorales "données" à Saint-Jean de Luz —seule localité labourdine qui ait connu des représentations de pastorales— ont été jouées par des troupes souletines: la première, à l'occasion d'un congrès de basquistants (le 23 août 1890) et la deuxième, en l'honneur de la célébration des "Fêtes de la Tradition Basque" (en 1894 et en 1897). Pour ce qui est des onze représentations "données" en Basse-Navarre —exception faite de la pastorale "Roland", donnée à Gabat en 1849 et des "Quatre fils Aymon", donnée à Uhart-Cize en 1851— elles sont toutes l'oeuvre de régents de pastorale souletins. Fort de ces considérations, Georges Hérelle affirmera que, tant en Labourd qu'en Basse-Navarre, la pastorale a été une importation souletine.

A lire l'article de René Godinot intitulé<sup>6</sup>: "Sur quelques représentations de pastorales oubliées à Cambo, Saint Pierre d'Irube et Mendive", le lecteur est convié à reconsidérer la question de l'exclusion des Labourdins de la représentation de pastorales. En effet, à l'entendre, deux des cinq pastorales "données" dans ces localités

(4) Benat Oyharçabal: *La Pastorale Souletine: étude critique de Charlemagne*. Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle d'Etudes Basques, Université de Bordeaux III, 1982.

(5) En Pays Basque, l'hostilité du clergé envers les représentations du théâtre populaire, aurait été plus tardive qu'en Bretagne, où, dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, les évêques commencèrent à fulminer contre les représentations des mystères. L'inimitié du clergé basque envers les pastorales ne daterait que de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Georges Hérelle inclinerait pour une origine ecclésiastique des metteurs en scène de pastorales, ce qui serait dans la lignée d'une tradition médiévale. ("Les pastorales basques considérées dans leurs rapports avec l'Eglise", *Gure Herria*, 1921, pp. 201-208, pp. 308-317).

(6) René Godinot: "Sur quelques représentations de pastorales oubliées, à Cambo, Saint-Pierre d'Irube et Mendive", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres, Arts et d'Etudes Régionales de Bayonne*, 1959, n<sup>o</sup> 89, p. 105.

auraient été jouées par des troupes labourdines: la première à Cambo (Labourd) et la deuxième à Saint Pierre d'Irube (également en Labourd). Il nous intéresse d'observer de plus près ce texte car, il témoigne de la confusion que peut susciter l'ambiguïté même du terme pastorale. C'est dans le journal *Le Messager* du mardi 2 août 1853 que René Godinot découvre un article portant sur "Les Fêtes de Cambo": "Quatre-vingts jeunes gens choisis parmi l'élite de cette belle population, joueront une pastorale. Ils seront divisés en deux bandes, l'une à pied, l'autre à cheval et revêtus du costume kaskarot ils exécuteront des danses à la mode cantabrique".<sup>7</sup> L'auteur incline à penser que cette pastorale —dont la parenté avec la tragédie basque, ne serait-ce que d'après cette description sommaire, nous paraît fort éloignée— n'est autre que "Godefroy de Bouillon", une tragédie que Georges Hérelle,<sup>8</sup> avait mentionnée comme ayant été jouée en 1853.

Poursuivons la lecture: "Georges Hérelle signale aussi, à Cambo, vers 1850, d'après la relation d'un nommé Challe, parue dans le Bulletin des Sciences Historiques et Naturelles de l'Homme, année 1871, la représentation d'une parade charivarique dite Tobera Moustrac qui était intitulée Jugement du Coq. Cette parade faisait suite à un charivari motivé par le remariage d'un "Américain". Quoique cette relation fasse état de quatre-vingt jeunes hommes comme plus tard en 1853 —et sans doute les même acteurs— nous ne pensons pas qu'il s'agissait là du spectacle offert le 9 août 1853 par le Comité des fêtes de Cambo. Nous croyons à la délicatesse des Camboards pour offrir à leurs visiteurs autre chose qu'une parade charivarique où serait ridiculisé quelque membre de la commune, "le linge sale se lave en famille"... Nous avons consulté l'ouvrage de Georges Hérelle et examiné avec M. Ithurriague, le dévoué directeur du Musée Basque, les manuscrits du savant professeur, sans y trouver la mention de ces représentations oubliées de nos jours".

Et pourtant, à bien lire l'ouvrage de Georges Hérelle: "Les Pastorales à sujets tragiques considérées littérairement", l'on découvre que l'érudit cite cette représentation dramatique donnée à Cambo, à titre d'exemple du recouvrement du mot pastorale. Curieusement, cette note aurait échappé à l'œil averti de René Godinot: "Le mot pastorale, ce qu'il désigne aujourd'hui, c'est moins l'oeuvre écrite appelée désormais "tragédie" que la représentation scénique de cette oeuvre et même, en général, une représentation scénique quelconque, soit tragique, soit comique. Pour les Souletins, assister à une tragi-comédie de carnaval ou à une farce charivarique, c'est assister à une "pastorale". Bien plus: en 1850, la parade charivarique donnée à Cambo fut annoncée par une affiche sous le titre de "Grande pastorale... Puisque les parades charivariques n'ont pas de texte écrit et qu'elles consistent uniquement en danses et en chants improvisés, ce n'était pas à une composition littéraire que pouvait s'appliquer en ce cas le mot "pastorale", c'était uniquement à la représentation scénique".<sup>9</sup>

(7) on retrouve souvent dans des documents du XIX<sup>e</sup> siècle une confusion entre les termes "cantabrique" et "basque".

(8) Georges Hérelle: "Catalogue sommaire de toutes les pastorales connues à ce jour", *Bulletin Philologique et Historique*, Paris, 1922, p.1-54.

(9) Georges Hérelle: *Les Pastorales à sujets tragiques considérées littérairement*. (1. *Technique des pièces*; 2. *Histoire du Répertoire*). Paris, Librairie Champion, p.84.

Revenons une dernière fois à l'article de René Godinot. La deuxième des pastorales labourdines que notre auteur mentionne: "Geneviève de Brabant", fut jouée à Saint-Pierre d'Irube fin février et début mars 1867. Ses acteurs étaient des jeunes gens domiciliés à Bayonne: "Le fait que ces pastorales aient été jouées fin février et début mars surprendrait davantage, mais après avoir lu un journal du 27 février, un correspondant d'Hélette annonçant le prochain séjour du bascophile Prince Louis-Lucien Bonaparte à Saint-Pierre d'Irube "où sa maison est prête", on peut supposer qu'elles étaient organisées à son intention".

Le monde de la pastorale nous découvre d'autres exemples de représentations données soit pour honorer une illustre personnalité, soit pour marquer une grande fête. Cette question qui déborde le propos de notre texte, néanmoins, nous semble intéressante et à poursuivre dans ce sens qu'elle nous révèle la manière dont la pastorale, en tant que représentation de la "tradition", ponctue l'histoire de la communauté.

### Au pays de la pastorale

A défaut de pouvoir consulter une presse locale souletine (*Le Miroir de la Soule* ne paraîtra qu'en 1956), le dépouillement de la presse bas-navarraise depuis sa parution (nous voulons parler de *Le Journal de Saint Palais* qui voit le jour en 1884) nous a permis de découvrir trois pastorales jouées en Basse-Navarre par des troupes bas-navarraises, et non recensées par Georges Hérelle. La question se pose de savoir s'il s'agit là d'un oubli nécessaire ou plutôt involontaire. Cette poignée de pastorales: "Roland" jouée à Béguios le 28 février 1889, "Saint-Louis",<sup>10</sup> donnée à Domezain le 31 mai 1903, puis une pièce dont le titre demeure inconnu, jouée à Amendeux le 22 avril 1889 (Lundi de Pâques), viennent donc s'ajouter à la liste non exhaustive de pastorales "bas-navarraises".

Notre regard s'est arrêté sur la "mystérieuse" pièce jouée au village d'Amendeux. Le chroniqueur "Cinq-Jack", dont le pseudonyme exotique ne laisse de surprendre, nous la présente comme un défi lancé aux Souletins: "Nos voisins ont failli prendre un sujet d'un intérêt palpitant d'actualité. C'est une grande pièce éclos du cerveau génial d'un barde Basque fort en vogue. Le général Boulanger en était le héros principal... Malheureusement, à la dernière heure, le comité directeur des fêtes ayant craint de froisser les opinions politiques des messieurs de Saint Palais (chef-lieu du canton) et de leurs dames, s'est résigné à se contenter du vieux répertoire... Les jeunes gens d'Amendeux se préparent à enfoncer ceux qui ont jusqu'ici donné au public le spectacle de ces représentations extraordinaires. Béguios avait déjà pas mal amusé son monde, mais Amendeux fera mieux, sûrement. Les Souletins eux-mêmes, les maîtres dans l'art, risquent fort d'être vaincus. Aussi accourront-ils en foule pour juger de la force de leurs adversaires, et pour saisir, s'ils le peuvent, les trucs nouveaux de ces acteurs dramatiques improvisés, qui, pour leur coup d'essai, promettent des merveilles".<sup>11</sup>

(10) la presse annonçait la représentation de "Saint-Louis", non sous le nom de pastorale, mais de cavalcade: "Grande cavalcade à Domezain".

(11) *Le journal de Saint-Palais*; Avril, 1889.

Curieusement, Cinq-Jack nous laisse entendre que la pastorale souletine pourrait se nourrir d'innovations apportées par des Bas-navarrais, néophytes en la matière. En Soule l'on dit que la pastorale offre à un village l'occasion de lancer un défi aux communautés voisines. La décision, une fois prise, elle est irrévocable; le village se fait un point d'honneur d'aller jusqu'au bout et de faire aussi bien, voire mieux, que les voisins qui l'ont précédé sur scène. Ici, la pastorale met à concours, non plus la veine artistique de villages voisins de la communauté souletine, mais bien celle de deux provinces voisines de la communauté basque.

Plus proche de nous dans le temps "Orreaga", oeuvre de Pierre Larzabal, a été jouée en 1964 à Saint-Jean de Luz. A la sortie du théâtre, le chanoine Pierre Lafitte livre ses impressions au *Bulletin du Musée Basque*. A comparer cet essai de pastorale labourdine avec le modèle souletin, il souligne —comme Cinq-Jack pour la pastorale bas-navarraise— l'originalité du théâtre labourdin: "Au total Orreaga n'est pas une simple transposition de la pastorale souletine. Les labourdins s'en sont beaucoup inspirés pour y prendre des éléments populaires et spectaculaires avec tout ceux qu'ils permettent de variété et de liberté (s). Cette initiative aura-t-elle de brillants lendemains? C'est difficile à savoir..."<sup>12</sup>

"Orria" ou "La bataille de Roncevaux" est une pastorale bas-navarraise écrite par Pierre Moureu et jouée à Saint-Jean Pied de Port en 1978. "Certains" Souletins, emportés par l'indignation, n'hésitent pas à qualifier l'initiative de leurs voisins de concurrence déloyale. A les écouter, cette "caricature" du genre pastorale aurait pris des allures de farce. *Le Miroir de la Soule* (15 avril 1978) répond à la provocation de ses voisins bas-navarrais par une "Défense des traditions": "Le père Junes Cazenave, dont on sait qu'il a créé une vraie pastorale souletine: "Orhiako Naba" a assisté pour nous samedi dernier à ce que l'on a présenté à Saint-Jean Pied de Port comme une "pastorale bas-navarraise". Pour le 1er avril, c'était sans doute le poisson de Garazi".<sup>13</sup>

Ardent défenseur de l'âme souletine, le père Junes Cazenave, prend la plume au nom de ses concitoyens: "... Sans doute on nous a dit qu'il ne s'agissait pas d'une pastorale souletine, mais bas-navarraise. Mais alors pourquoi emprunter des caractéristiques de la pastorale souletine et dire par ailleurs que c'est une pastorale bas-navarraise? Chaque genre littéraire a ses lois et jouer avec ses lois devient une caricature du genre. Dans la pastorale souletine, en ce sens, le terme souletin n'est pas l'essentiel. Il est important dans ce sens qu'il signifie pour nous une des formes de notre culture. Chez nous, en Soule, nous disons pastorale tout court, car nous savons que la culture, si nous y sommes attachés, n'est pas une exclusivité souletine".

Que pourrait-on ajouter à ces témoignages si ce n'est rappeler que toujours la pastorale est un "enjeu": entre pays, entre villages, entre quartiers de population, entre groupes. Tout essai de caractérisation conduit à une appropriation. Toute interrogation sur la nature de la pastorale conduit à se demander à qui légitimement elle appartient.

(12) Pierre Lafitte: "Un essai de pastorale labourdine, Orreaga. Etude comparative avec la pastorale souletine", *Bulletin du Musée Basque*, Bayonne, 1964, pp. 76-86.

(13) *Le Miroir de la Soule*, avril 1978.

## L'invention de la pastorale

Situer la pastorale dans le passé c'est poser la question de ses origines. Toujours, il subsiste une certaine propension à "étirer le temps", un désir d'enraciner très loin dans l'histoire du pays la naissance de ce théâtre. C'est ainsi que l'ancienneté des manuscrits devient l'une des préoccupations majeures des érudits. Rappelons que les pièces de pastorale ont circulé entre les mains de nombreux copistes qui les remanient et les retranscrivent dans la langue propre à leur temps. Le critère d'état de la langue ne peut donc être retenu comme indicateur pertinent. Les érudits préfèrent se fier aux dates inscrites sur les manuscrits.

J.A.C. Buchon, historien et paléographe, auteur de "Représentation d'un mystère dans le Pays Basque", l'un des premiers écrits sur la pastorale,<sup>14</sup> (1839) avait un jour visité l'atelier du régent de pastorales Saffores, facteur de postes à Tardets: "J'ai visité ses archives et j'ai trouvé plus de soixante-dix pastorales manuscrites. L'une, entre autres, intitulée "Clovis" est certainement un manuscrit de 1500 et je le lui ai acheté." Cette pastorale de "Clovis" est aujourd'hui légendaire. A-t-elle jamais existé?, en tout cas elle semble à jamais disparue. Georges Hérelle<sup>15</sup> et Albert Léon s'étaient aventurés dans une vaine recherche de ce fameux document. En dépit de leur échec ils n'ont pas douté de l'existence de ce manuscrit, preuve irréfutable, à leurs yeux, de l'ancienneté de la pastorale.

Et pourtant, Georges Hérelle, dans sa "Liste chronologique des représentations de pastorales", un fameux document où il recense toutes les pastorales jouées depuis les "origines" jusqu'en 1922, oublie de mentionner celle de "Clovis". Cette liste s'ouvre avec la pièce de "Saint Jacques", une pastorale "donnée" à Tardets en 1634. L'érudite insiste sur l'exactitude de la date: "Cette date est écrite très lisiblement sur un manuscrit de "Saint Jacques" qui pourtant n'est vieux que d'une centaine d'années. M. Omont, conservateur du département des manuscrits, estime que cette date a dû être reproduite par le copiste d'après le cahier qui lui a servi de modèle." "Jeanne d'Arc" emboîte le pas à Saint-Jacques. Georges Hérelle en a découvert un manuscrit non daté mais qui porte en filigrane la date de 1723. Enfin, vient le tour de "Elisabeth de Portugal", une pièce qui porte en bas de page, la date de 1750.

Beñat Oyharçabal<sup>16</sup> conteste l'ancienneté de la pastorale "Saint Jacques": "La date qu'évoque Georges Hérelle ne peut être retenue. La copie de "Saint Jacques" où il a lu cette date porte en réalité la date de 1834." Le chercheur s'accorde cependant avec Georges Hérelle pour considérer que le plus ancien des manuscrits dont on ne peut contester la date est bien celui d' "Elisabeth de Portugal".

Plus de deux cent ans se seraient donc écoulés entre la représentation de "Clovis" et celle de "Elisabeth de Portugal". Cette longue période creuse ne peut manquer de

(14) J. A. C. Buchon: "Représentation d'un mystère dans le Pays Basque", *Le Mémorial des Pyrénées*, Pau, 1839.

(15) Georges Hérelle considère que cette date de 1500 doit être comprise dans le sens que les italiens de la Renaissance donnent au terme "Cinquecento" (Georges Hérelle: "Une pastorale de l'an 1500", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, San Sebastian, 1926, pp.17-19).

(16) Beñat Oyharçabal: *La Pastorale souletine...* op.cit.

surprendre si l'on songe qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les Souletins ont joué plus de cent-dix pastorales.

Un jour, il a dû se trouver en Soule, un homme qui, pris d'on ne sait quelle fièvre contre l'oubli, s'est emparé de la "Liste Chronologique des pastorales" pour la recopier et en multiplier les exemplaires. Puis, une fois sa labeur terminée, il dissemina les feuillets sur la géographie souletine. Au cours de notre voyage en Soule, nous avons rencontré des hommes qui, une fois la crainte dissipée, nous ont confié comme dans un chuchotement qu'il se trouvait dans leur maison, par on ne sait quel hasard, un document rare. C'est ainsi que nous avons découvert de nombreuses "Listes chronologiques de pastorales", anonymes, écrites à la plume, usées, vieilles par le temps, encore plus authentiques. L'on peut se plaire à imaginer la chaîne de circulation de ce document: de "maison" à "maison", de quartier à quartier, de village à village. C'est dire l'importance que les Souletins attachent à ce texte des origines, à ce document qui raconte leur histoire: celle d'une tradition plusieurs fois séculière.

### Une tradition domestique

L'interrogation sur la datation des pastorales s'accompagne d'un mythe d'origine sur les *errejent* ou régents de pastorale. Le premier instructeur de pastorales fut, bien sûr, un Souletin; et plus précisément, un ancêtre de la famille Héguiaphal, longue lignée de pastoraliers qui s'est attachée, de génération en génération, à transmettre le flambeau de la "tradition".

Georges Hérelle<sup>17</sup> avait recueilli de la bouche de Jean Pierre Héguiaphal I un témoignage précieux sur les origines de cette tradition domestique: "Au XVII<sup>e</sup> siècle, un certain Jean Héguiaphal, régent d'école, aurait traduit en versets basques de nombreuses "histoires" et en aurait composé quarante-deux cahiers. Son neveu, Gabriel Héguiaphal aurait hérité de ces cahiers, mais n'en aurait fait aucun usage. Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, les descendants de Gabriel auraient eu l'idée de faire réciter les textes des cahiers, mais sans jeu dramatique. Plus tard encore, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle un certain Jean Pierre Héguiaphal aurait ajouté à la récitation le jeu dramatique, et c'est lui qui aurait enseigné aux acteurs à accomplir sur la scène les mouvements et les évolutions qui s'y pratiquent aujourd'hui". Ce récit construit comme un véritable mythe d'origine de la pastorale assigne à chaque génération d'Héguiaphal un rôle à tenir dans le chemin qui conduit d'un texte écrit à une pièce et à sa mise en scène.

Nous avons recueilli pour notre part, une autre version de la "légende" Héguiaphal: "Se dressant au flanc d'une haute colline, la maison "Héguiaphala" embrasse d'un même regard toute la Soule. Est-ce le spectacle d'un si beau site qui a fait naître, il y a quatre cent ans, une tradition qui ne s'est par la suite jamais éteinte? C'est ainsi qu'un missionnaire eut l'idée de faire des pastorales. Peut-être voulait-il faire revivre les Miracles et les Mystères du Moyen Age ou tout simplement extérioriser l'amour profond qui le rattachait à son pays? La première représentation qu'il donna

(17) Georges Hérelle: *Les pastorales à sujets tragiques...* Chapitre IX: "Décadence et mort prochaine du théâtre basque", p. 142.



s'intitulait "Moïse". Elle fut jouée à l'ancienne église de Licharre. Ce nouveau genre plut aux Basques et s'implanta définitivement en Soule dans les années qui suivirent. Deux cent ans après, un instituteur, par la création de nombreuses pièces s'adonna entièrement à cette passion. Son fils, né aux environs de 1880 fut connu rapidement dans toute la Soule par ses diableries. Compagnon inséparable d'Etxahun, qui était presque toujours chez Heguiaphal, il a composé avec lui des centaines de chansons et d'innombrables pastorales car il avait le privilège de lire et d'écrire parfaitement, chose rare à l'époque. Il fit jouer avec beaucoup de succès "Jeanne d'Arc", "Henri IV", "François I", "Napoléon". Il entraîna dans ce même chemin son fils très jeune. Par la suite on le surnomma "Héguiphall Begui Bakhotcha" à cause d'un accident survenu durant sa jeunesse. Son père étant mort en 1879, il prit la suite de son succès. Il fit jouer sa première pastorale à Larrau où il fit interpréter "Jean de Paris". C'était d'ailleurs son lieu de prédilection car il avait été conquis par la force de caractère et la gentillesse de ces Hauts-Souletins. Sa renommée grandissant, il ne put faire jouer seul toutes ses pastorales. C'est pour cela qu'il forma des "errejent" très connus par la suite: je veux parler de Foix de Larrau, Bürgüburu de Tardets, Biscay de Viodos et Oyhamburu de Viodos... En 1895, il vend donc sa maison et part habiter à "Papanborda". Malheureusement, en 1898, un incendie brûle sa demeure, et avec elle, tous les manuscrits des pastorales et des chansons d'Etchahoun. C'est une irréparable perte. 58 cahiers de pastorales et 260 chansons ont disparu...<sup>18</sup>

Curieusement, nombre de cahiers de pastorale béarnais auraient connu la même issue fatale. C'est dire le "secret" qui auréole cette écriture, la caractéristique sacrée de ces textes ne circulant qu'entre les mains de quelques élus. C'est par ces mots que le père Lhande expliquait la disparition des chansons d'Etxahun de Barcus: "Je savais que les héritiers du poète, persuadés —selon une superstition commune à tous les peuples illétrés— que tout papier ou manuscrit peut attirer le malheur sur une maison, avaient impitoyablement brûlé tous ses écrits".<sup>19</sup> Il nous faut cependant attirer l'attention sur le danger de lier si intimement la superstition et l'illétrisme. Georges Hérelle reprend cette croyance dite "populaire" pour rappeler comment dans les années 20 les cahiers de pastorale se font rares: "... D'autres sont les victimes d'une singulière superstition locale. Même aujourd'hui, beaucoup de Basques croient que, lorsque une personne meurt, il convient de ramasser et de brûler tous les papiers qu'elle gardait dans sa maison, par crainte que quelques-uns de ces papiers ne soient maléficiés et n'attirent le malheur sur le logis".<sup>20</sup> Où l'on retrouve le mythe du livre satanique, de Faust vendant son âme au diable.

Marcellin Héguiphall, fils de Jean Pierre Héguiphall II et petit-fils de Jean-Pierre Héguiphall I, un homme récemment disparu, avait lui aussi renoué avec la tradition familiale d'instruire des pastorales, un art qui —disait-il— "j'ai appris par imitation, faisant mes premiers pas auprès de mon père". Au sein de la famille, circule l'histoire racontant l'origine de cette tradition domestique; Marcelin Héguia-

(18) *Le Miroir de la Soule*, 4<sup>e</sup> n<sup>o</sup>, 22 septembre 1956, signé L.H.

(19) Pierre Lhande et Jean Larrasquet: *Le poète Pierre Topet dit Etchahun et ses oeuvres*, Eskualzaleen Bilzarra, 1947.

(20) Georges Hérelle: *Les pastorales à sujets tragiques...*, p. 147.

phal en a pris connaissance oralement, auprès de ses aînés: “Le premier Héguiaphal qui a fait des pastorales c’est Gabriel, juste avant la Révolution, en 89. C’était un prêtre défroqué”. Ce commentaire nous rapproche d’autres témoignages recueillis dans le monde du théâtre rural; nous pensons au théâtre breton, un théâtre, dont les premiers auteurs avaient été des anciens séminaristes.

Nous voici donc confrontés à des témoignages divers qui racontent une même origine familiale. C’est peut-être ainsi que se construit la mémoire de la pastorale souletine, toujours en mouvement, entre le mythe et histoire, tantôt basculant du côté de la légende, tantôt se rapprochant de la vérité historique ou plutôt de la vraisemblance. Aussi, pour appréhender les diverses formes d’un discours sur la tradition, il nous faudra, nous semble-t-il, penser la continuité entre une fiction et une réalité qui allégrement s’entrelacent pour donner forme au récit d’une mémoire.

## 2. Symphonie pastorale

“La mélodie populaire est devenue pour nous un langage inconnu et lettre morte, elle qui a été l’aliment de tant de générations. La pauvrete se retire, s’éloigne, elle s’en va vers les hautes montagnes”.<sup>21</sup> C’est par ces mots que, déjà dans les années 20, le révérend père Donostia évoquait le déclin du chant basque. Pensée comme le lieu par excellence où s’abrite, voire même se replie la tradition authentique, la montagne, continue d’être, selon une opinion communément partagée, le domaine des “*botz ederrak*” (les plus belles voix): des voix puissantes, énormes, qui montent jusqu’au ciel!, dit-on à Sainte-Engrâce, un village perché dans les montagnes de Soule dont les habitants —dit-on— “parlent en chantant”. Ils chantent plus haut que leurs voisins, une ou deux gammes au-dessus des gens de plaine. “Ca c’est l’altitude, plus vous montez, plus les gens chantent haut, il doit y avoir quelque chose de naturel, c’est sûr”.

Ce mythe des “voix de la montagne” —en l’occurrence celles de *Basabiuria* (canton de Haute-Soule)— construit par opposition aux “voix de la plaine”, permet donc de s’interroger sur cette relation privilégiée qu’entretiennent l’homme, la nature et la musique. En ce pays où l’élevage ovin constitue le pilier de l’économie traditionnelle, l’exploration de cette étroite correspondance, d’emblée, nous renvoie à la figure du berger car, nos interlocuteurs sont sur ce point unanimes: “autrefois, en Soule, il y avait des chansons magnifiques grâce aux bergers”.

### Le berger basque

Tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, des études scientifiques portant sur les Basques —œuvres d’érudits locaux— ont contribué à forger la personnalité mythique de ce peuple. José Miguel de Barandiarán, éminent archéologue et anthropologue —suivi par une école de chercheurs dont il aura été l’inspirateur— pose les fondements d’une culture basque originelle et définit son mode et lieu privilégié de transmission découvrant dans la société rurale riche d’une longue tradition pastorale le creuset de

(21) R.P. Donostia, “Comment chante le Basque”, *Gure Herria*, 1924, p. 45.

la culture authentique de son peuple, de sa mentalité, d' "une manière d'être basque". C'est bien en ces temps d'invention d'une culture en quête d'origines que la figure du berger sera élevée au rang d'illustre ancêtre.

L'interrogation sur l'écllosion du théâtre de pastorale en Soule conduit à se poser la question du mythe du berger basque et de sa représentation. Rappelons que, le terme "pastorale", emprunté au français, a connu en ce pays un curieux glissement sémantique; en effet, il ne renvoie guère à la thématique de la pièce mais plutôt à la condition même des acteurs ou à leurs origines. Georges Hérelle s'était posé la question de savoir pourquoi les Souletins donnent à leur théâtre rural le nom de pastorale: "La population de la Soule a pour principale industrie l'élevage des troupeaux. Or, ce sont ces jeunes pâtres qui forment la presque totalité des troupes d'acteurs. Quant au public devant lequel se donnent les représentations, il est composé aussi en majeure partie de pâtres et de propriétaires de troupeaux. Bref, le jour de la "pastorale" tout est vraiment pastoral sur la scène et autour de la scène, excepté la pièce elle-même".<sup>22</sup> Puis, il note toutes les dates de représentations données entre 1750 et 1914 et en étudie les variations saisonnières: "Ainsi, les mois de printemps comptent 75 représentations, les mois d'été 26, les mois d'automne, 12, les mois d'hiver 38. Le nombre relativement grand des représentations données pendant les mois d'hiver s'explique par les fêtes de Carnaval, qui tombent en cette saison".<sup>23</sup> Alors même qu'il relève cet étirement dans le temps Georges Hérelle, en bon fonctionnaliste, conclut que le rythme de représentations du théâtre de pastorale reproduit le rythme social de ses acteurs-amateurs bergers; la saison la plus favorable étant le printemps, avant le départ des troupeaux pour les alpages. Enfin, l'érudite s'interroge sur le "Temps de la pastorale" du point de vue de son inscription dans le calendrier chrétien, pour découvrir que les pastorales se resserrent autour des grandes fêtes de la Chrétienté. Pâques, l'Ascension, Pentecôte et la Saint-Jean, au printemps, l'Assomption et Saint-Michel, à l'automne.

(22) G. Hérelle, "Erudes sur le théâtre basque. Les problèmes relatifs aux pastorales", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, p. 83. Aussi, l'érudite s'interroge dans cet article sur l'absence même de scènes champêtres dans les pièces de pastorale: "A notre connaissance, il n'y a que trois pièces basques où paraissent pendant quelques instants des bergers: c'est Abraham, Saint-Eustache et Sainte Marguerite. Mais, dans Abraham, la querelle des bergers du patriarche et des bergers de Loth n'est qu'un bref incident de la longue histoire biblique; dans Saint-Eustache, il s'agit des bergers qui, selon la légende, recueillirent les enfants du saint, enlevés par un lion et un loup; et dans Sainte Marguerite, l'épisode des bergers est un morceau récemment intercalé par Jean-Pierre Héguiaphal", *op.cit.*, p. 81. D'autres auteurs avaient déjà mis en exergue cette étroite relation entre un théâtre de "pastorale" et des acteurs-bergers. Citons parmi eux A. Chaho, *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan*, Bayonne, Andreossy, II, 1856, p. 128. A. Léon, lui, s'oppose à cette interprétation et se pose la question de savoir pourquoi les basques ont emprunté à la langue française le terme "pastorale" alors que la langue basque n'est guère dépourvue de mots pour signifier ce qui est pastoral: "Les populations basques auraient-elles eu recours à un terme emprunté pour désigner ce que, dans leur théâtre, elles ne tenaient que d'elles mêmes... alors que la langue basque peut aisément exprimer par ses propres ressources les idées correspondant aux mots *rustique*, *pastoral* et autres semblables? Mais que vaut cet argument, lorsqu'il s'agit d'une langue qui substitue avec une facilité déconcertante des vocables étrangers aux vieux mots de son vocabulaire pour désigner les objets les plus usuels, à tel point que le comte de Charencey est allé jusqu'à dire que "le basque peut être pris comme le type par excellence, à un degré plus prononcé que l'anglais, le hongrois ou le turc, des langues mélangées", *Une pastorale basque: Hélène de Constantinople. Etude historique et critique*, Paris, Champion, 1909, p.66.

(23) G. Hérelle, *La représentation des pastorales à sujets tragiques*, Paris, Champion, 1923, p. 24.

Curieusement, les témoignages que nous avons recueillis auprès des Souletins nous éloignent des conclusions de Georges Hérelle. En effet, les aînés de nos interlocuteurs n'ont gardé en mémoire qu'une seule date "traditionnelle" de représentation de pastorales: le dimanche après Pâques, ici appelé *Basko Zaharra* (Vieilles Pâques). *Pascuet* (Petites Pâques) disent leurs voisins béarnais, "Pasqueta" réplique-t-on en Languedoc, *Dimanche de Quasimodo* dit-on en français. Temps rituel de ces spectacles, il est vrai qu'il correspond plus ou moins à la date de départ des bergers pour la montagne. Seul, le pastoralier Junes Cazenave qui, par ailleurs, récuse le terme "pastorale" pour lui préférer celui de "théâtre antique basque", semble remettre en cause cette date dite "traditionnelle".

Nous savions que les travaux de Georges Hérelle portent sur les pastorales données en Soule jusqu'en 1914. Aussi avons-nous pensé que la coutume de donner la pastorale à *Basko Zaharra* renvoyait à une forme récente de la "tradition". Rappelant que depuis les années 50 les pastorales ont été déplacées à la période estivale, restait à connaître les dates de représentation pour la période de l'entre-deux-guerres, l'une des périodes, dit-on, les plus pauvres de la pastorale. Pour ce faire nous avons procédé à un dépouillement de la presse. Ce travail qui pêche par manque de rigueur — car toutes les pastorales ne font pas l'objet de commentaires dans les journaux locaux — nous a cependant permis d'observer une plus forte concentration de représentations au mois d'avril. A comparer ce calendrier festif avec un calendrier religieux, nous remarquons que toutes les pastorales, bien qu'elles s'en rapprochent, ne tombent pas le jour de *Basko Zaharra*. Dès lors, quel sens peut-on donner au discours sur la "tradition"? Pourquoi, à écouter les Souletins, les dates de représentation de pastorale que l'on découvre comme dilatées dans le temps, concourent vers un moment qui semble culminant, celui de *Basko Zaharra*? Déjà, le nom même de "Vieilles Pâques" ne peut manquer de surprendre si l'on se souvient qu'ailleurs le dimanche après Pâques est plutôt pensé comme une fête du renouveau. Enfin, il convient de souligner cette volonté de codification, ce désir de fixer ce théâtre dans le temps, alors que, nous en avons parlé ailleurs, la pastorale, semble se dérober à tout essai d'appropriation et d'immobilisation dans un calendrier rituel.

Il est dans toute pastorale une scène que l'on appelle communément la "scène des bergers" ou la "scène des moutons": brillant éloge de la nature ou ode à l'amour, ce tableau, détaché de l'action dramatique et qui échappe à la houlette du metteur en scène, est là pour nous rappeler le sens que l'on donne ici au genre "pastorale". Dans les villages de montagne, les acteurs qui campent le personnage se dépouillent volontiers de leurs vêtements de berger pour revêtir le traditionnel costume du berger basque. Ainsi "habillés", portant sur leur dos le poids historique du personnage, c'est par la porte du "Paradis" qu'ils font leur entrée sur scène: un âne de bât, un chien de "berger" et un troupeau de brebis viennent compléter ce tableau pastoral. Déjà, les jours précédant la représentation, le troupeau, guidé par un berger, quitte l'enclos proche du théâtre pour peu à peu s'initier à l'art de monter sur les planches.

Ces brebis magnifiques qui, à entendre les Souletins, sont sacrifiées pour la pastorale — car séparées de leurs compagnes dès le printemps elles se trouvent exclues du circuit économique pour l'année à venir — appartient le plus souvent à un berger du village que le "bureau de la pastorale" indemnise après la représentation. Au vu de cette

dépense somptuaire, qui nous rappelle l'excès propre à une cérémonie de prestige, l'on pressent que quelque chose d'important se joue dans cette scène bucolique. Nous nous proposons donc de dépasser l'image d'Epinal qui s'offre au regard extérieur pour réfléchir à l'enjeu dont ce troupeau est l'objet au sein même de la communauté souletine.

"A la pastorale, toujours, il s'agit de se faire voir, de se montrer à ses voisins", avouait un acteur de pastorale, dévoilant ainsi qu'en ce pays où tout le monde connaît tout le monde l'illusion de l'anonymat très vite s'évanouit dès qu'on pénètre dans les coulisses de son théâtre. L'on y découvre comment toujours agit sous divers masques un certain code de l'honneur, une forme du prestige social qui s'empare même de notre troupeau de brebis. En effet, il est en Soule des hommes qui se rendent à la pastorale ne serait-ce que pour voir, pour observer de plus près et juger de la valeur de ces bêtes qui portent sur leur corps le nom d'une famille, la marque d'une "maison" du pays. Ce rôle d' "exposition" placé sous le signe de l'esthétisme, on le retrouve loin du théâtre, à un moment culminant de la "traditionnelle" vie sociale du pays; celui de la transhumance.

### *Tzintzarrada*

Joseph Arheix, curé de Sainte-Engrâce, fait revivre pour nous la fierté des troupeaux traversant les villages souletins: "A l'époque, j'habitais Licq. Je me souviens qu'un jour, le vieux grand-père de l'hôtel, Michel m'appelle et me dit: dis-donc, viens voir ça. C'était un troupeau de moutons de Barcus qui montait à pied... maintenant c'est fini, ils montent en camion. Il fallait voir: il y avait des centaines de brebis, magnifiques, toutes peignées, avec leurs couleurs bien peintes sur le dos, les cornes cirées, passées à l'huile et qu'on avait redressées pendant l'hiver en les chauffant. C'était un spectacle extraordinaire. Elles portaient aussi des clochettes énormes. Tout ça pour aller passer l'été en montagne... mais il leur fallait, auparavant, passer devant les maisons de Laguinge et de Licq... et les gens, dès qu'ils savaient qu'un tel montait avec son troupeau, se déplaçaient pour le voir. Ils ne passaient pas la nuit, eh! Ils passaient en plein jour. Par fierté, bien sûr..."

*Jean Baratçabal raconte...*<sup>24</sup> la vie d'un petit village souletin au début de notre siècle, il décrit avec minutie cet orgueil du paysan souletin quand vient l'heure de *bor-tirat emaitirat* (la transhumance). Déjà, les semaines précédant le voyage, les hommes se sont donné rendez-vous chez le marchand de sonnailles qui s'installe, les jours de foire, sur la place de Tardets. A l'étal du vendeur c'est tout un arsenal de *tzintzarriak* (clochettes) qui s'offrent au regard du berger: il y a *txintxa*, la petite clochette de cuivre brun et de bronze, *tzintzaskoa*, la longue cloche au corps métallique, *tzintzarri handia*, la grande cloche au son grave, puis *küsküillia*, le bourdon gros et ventru qui pèse lourd au collier des brebis. Au gré de leurs désirs, les hommes s'emparent d'une clochette ou d'une autre, la placent contre l'oreille, puis la frappent de leur couteau: "ils choisissaient le son". Ce son qui émane de la clochette —cette "voix" en rapport métaphorique avec son battant: un os creux qui prend le nom de *mibia* (la

(24) M. Duvert, B. Decha et C. Labat, "La vie en montagne", in *Jean Baratçabal raconte... la vie dans un village basque de Soule au début du 20e siècle*, Bayonne, Lauburu, 1998, pp. 219-284.

langue)<sup>25</sup>— semble donc sceller le rapport du troupeau à son propriétaire. Par la suite, ces clochettes seront enfilées soit dans un collier taillé dans une pièce de cuir, soit dans une branche de châtaignier que le berger décore à son goût.

Rendons-nous maintenant à Ituren, un village situé en deça des Pyrénées au nord de la province de Navarre. C'est ici, dans cette petite commune réputée de longue date pour son industrie des cloches et des sonnailles, que nous avons retrouvé un récit étiologique éclairant en quelque sorte la manipulation symbolique que le forgeron<sup>26</sup> —une autre grande figure mythique du peuple basque en relation avec son pouvoir d'alchimiste— opère sur la matière, sur ce métal de cuivre qu'il semble façonner pour lui insuffler ce don de la musique. Au pays l'on chante encore les mésaventures de Erramun Joakin, le forgeron qui un beau jour s'empara de la statue de Saint-Christophe: il la fit fondre, puis il en recueillit le cuivre pour y couler des sonnailles<sup>27</sup>:

*Ituringo arotza, Erramun Joakin,  
asarre omen zaudē zeren degun jakin  
Santuek ez laiteke fiatu zurekin:  
San Kristobal urtuta joaliak egin*

*Arotzak erran dio bere andreari:  
"Hurtu bebar dinagu; ekarran Santu ori"  
"Gizona, nora zoaz? Pekaitu da ori."  
"Etzionagu erranen sekulan nihori."*

*Ituringo garaile Ramuntxo Joakin  
asarre omen zira zeren dudān jakin.  
Konfesa zaitēz ongi erretorarekin:  
ez dute zer fidatu Santuek zurekin.*

*Kobresko Santurikan inon bazarete;  
egoten al zarete emendik aparte;  
baldin arotz oriek jakiten badute,  
gariēk egiteko urtuku zaituzte.*

*Forgeron d'Ituren Joachim Raymond,  
On dit que tu es fāché, parce que nous avons su  
qu'aucun saint ne peut se fier à toi:  
tu as fondu Saint-Christophe et tu en as fait des  
sonnailles.*

*Le forgeron dit à sa femme:  
"Nous devons fondre ce Saint; apporte-le moi."  
"Mais enfin, que prétends-tu? C'est un péché."  
"Jamais nous ne le dirons à personne."*

*Fabricant de sonnailles, Joachim Raymond  
On dit que tu es fāché parce que je l'ai appris.  
Confesse-toi bien avec le curé:  
les Saints ne peuvent pas du tout se fier à toi.*

*Où que vous soyez, Saints en cuivre,  
même si vous êtes loin d'ici,  
si les forgerons vous découvrent  
ils vous feront fondre pour faire des sonnailles.*

L'onomatopée *Tzintzarrada* —terme dérivé de *tzintzarria* (clochette) auquel vient s'ajouter le suffixe -ada qui souligne l'action même du bruit— est le nom qui en langue basque qualifie ce son, cette musique propre aux sonnailles. Il semble que par métonymie *tzintzarrada* en soit venu à signifier l'ambiance "harmonieuse" qui enveloppe les préparatifs de la transhumance. "*Tzintzarrada* c'était la musique, c'était la vraie transhu-

(25) Pour une analyse du rapport métaphorique entre le son des cloches et la voix, voir G. Charuty, "Le fil de la parole", in *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe Occidentale*, Paris, Seuil, 1997, p. 103-169.

(26) Ici comme ailleurs, le forgeron est une figure ambivalente. J. M. Satrustegui a relevé son importance en Pays Basque: "Le forgeron a vécu un traitement spécial dans les cultures archaïques. Dans le passé, la fusion des métaux était considérée comme un phénomène mystérieux relié d'une certaine façon aux pouvoirs transcendants et l'artisan qui travaillait le fer participait d'un caractère sacré à l'instar des prêtres", *Mitos y creencias*, Iruña, Line Grafis, 1987, pp. 175-177.

(27) rapporté par M. Lizarza, "Fiestas de invierno en Navarra", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, n.º 58, pp. 43-58. Cette chanson a également été annotée par R.P. Donostia, *op.cit.*, p. 298. Pour la fabrication de sonnailles à Ituren et Zubieta, voir: J. Garmendia Larrañaga, "La artesanía del cerro en Zubieta", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, II, 4 (1970), p. 127-134.

mance. Celle qui se déroulait en temps normal. Durant la guerre, il en alla tout autrement... Les cloches des villages s'entendaient dans toute la vallée et trop souvent, elles annoncèrent le glas. Aucune fête... A ces époques, personne ne songeait à faire *tzintzarrada*. C'était l'affaire des jeunes et ils n'étaient pas là".<sup>28</sup> Musique de la fête, du temps de la jeunesse, qui s'éteint quand surviennent les désordres de la guerre. A suivre le récit de Jean Baratçabal, *tzintzarrada*, recueille aussi d'autres résonances, elle nous renvoie à un certain idéal d'harmonie sociale calqué sur un modèle d'harmonie pastorale.

*Tzintzarrada* c'est aussi la musique de l'alliance, celle du mariage, de la fécondité: "En Haute-Soule, tout récemment, un mariage a été célébré dans l'antique et pure tradition (chez Juanes, le maître d'Etcheberria, *Etcheberriko nausia*) qui a marié sa fille *leben bezala* (comme autrefois) —écrit en 1934 le docteur Jauréguiberry—...ce dimanche après la messe, les hommes, délaissant pour une fois l'auberge et le fronton, s'étaient postés à l'entrée du chemin qui mène à Etcheberria. La *tzintzarrada* devait passer par là... La *tzintzarrada* n'est pas une simple cérémonie. Elle répond à une mission: celle d'escorter les moutons destinés au festin du mariage. L'usage veut qu'ils soient offerts par l'un des parrains du conjoint".<sup>29</sup> C'est par un autre terme emprunté au lexique des sonnailles: *tzintzarroska* —le suffixe *-oskar* signifiant le tumulte, le fracas— que l'on désigne en Soule le charivari fait à l'occasion du remariage d'un veuf; le castillan reprend cette déclinaison avec le terme *cencerrada* (charivari) dérivé de *cencerro* (sonnaïlle).

Ainsi, dans ce pays de tradition pastorale, la vie sociale, son ordre et désordre, sa reproduction même, féconde ou stérile, semble se mesurer à l'aune de ce "bruit" des sonnailles qui parle tantôt le langage de l'harmonie, tantôt celui de la discordance.

Cette élégance suprême, cet habit de noces revêtu pour le théâtre, font-ils signe du côté du rite? De nos jours encore, le matin de la "pastorale", parées de leurs plus belles clochettes, les brebis, guidées par des bergers, prennent place dans le cortège d' "acteurs" qui, au son des cuivres, parcourt les rues du village. C'est ce qu'on appelle "mustraka", la montre. Cette kiryelle de personnages, tantôt circulant à pied, tantôt prenant place sur des charrettes tirées par des boeufs magnifiques —"habillés" et parés eux aussi leurs plus belles *txintzak*— évoquent l'image d'un autre cortège, celui d'un mariage "traditionnel". "Autrefois", en Soule, une cérémonie préluait au jour de la noce: c'était *hatüka* (les bagages, les meubles), terme qui désigne l'attelage conduit par les quatre premiers voisins de l'un ou l'autre des conjoints, transportant les "affaires" (linge, outils de travail, meubles) du fiancé ou de la fiancée jusqu'à son nouveau logis. Une poignée d' "acteurs" suivent la charrette: le parrain conduit le troupeau de brebis et le mouton engraisé pour la noce, le charpentier se prépare à installer l'"armoire" de la chambre nuptiale, la couturière, qui lui emboîte le pas, s'apprête à y ranger le trousseau qu'elle a confectionné des ses doigts habiles.

Reprenons le récit de Jean Baratçabal sur la transhumance. Une fois parées de leur plus belles clochettes, les brebis se prêtent à une séance de maquillage. Chaque pro-

(28) M. Duvert, B. Decha et C. Labat, *op. cit.*, p. 230.

(29) Dr Jauréguiberry, "Un mariage en Haute-Soule", *Gure Herria*, 1934, p. 162-169. L'on peut aussi consulter, Pierre Apeceix, "Au Pays de Soule. La Noce", *Bulletin du Musée Basque*, 1930, pp. 4-7. Pour la question du rôle du parrain dans la fécondité du couple marié, voir J. M. Satrustegui, *Comportamiento sexual de los Vascos*, Txertoa, San Sebastián, 1981.

priétaire avait pour habitude d'élaborer son propre *tintazea* (teinture) dont il usait pour tatouer différentes parties de leurs corps: il marquait un point soit sur la nuque, soit au niveau des épaules; parfois aussi il plongeait une corde dans la teinture pour ensuite enrubanner les reins de l'animal. D'une "maison" à l'autre, les couleurs ne varient guère: toujours, l'on retrouve le rouge, le bleu et le vert. La teinture ocre est réservée pour leur figuration dans le cortège de mariage. Aussi, c'est d'un oeil tout étonné que Jean Baratçabal découvre sur la scène de "Abraham", une pastorale jouée au village d'Alos en 1928, des brebis toutes d'ocre vêtues comme au jour de la noce.

### Le chœur des bergers au cœur du rite

Il est temps de revenir à la scène de pastorale pour poursuivre notre réflexion sur les relations que le berger et la musique entretiennent. *Xorittua nurat hua* ("Petit oiseau où vas-tu?") est le titre que porte un vieux "chant de bergers", un chant sur lequel on aimerait bien coller l'étiquette "traditionnel" tant il semble être un modèle en son genre. "Je trouve que c'est dommage. Autrefois, on le voyait dans toutes les pastorales. C'était incontournable. Maintenant, chaque pastorale sort un nouveau chant de berger, alors que *Xorittua norat hua* c'est symbolique du chant souletin"—déplorait un Souletin à l'âme nostalgique. Et pourtant, on retrouve bien ce chant disséminé ici et là au sein de quelques pièces du nouveau répertoire: dans "Le Comte de Tréville",<sup>30</sup> puis dans "Xalbador" il est au cœur de la scène des bergers; dans "Atharratze Jauregian", extérieur à la scène pastorale, il prend place parmi ces chants qui s'offrent au spectateur comme un intermède dans l'action dramatique. Ces chants "traditionnels" s'égrènent comme des souvenirs au fil des pastorales, conjuguées avec des danses ils concourent à rompre la monotonie des *berset*; aussi, semblent-ils marquer une halte pour réunir les basques et leur faire partager quelques moments d'émotion intense.

*Xorittua nurat hua  
Bi begalez aidian?  
Españalat juaiteko  
Elbürra düik bortian;  
Juanen gütiük algarreki  
Hura biürtü denian.*

*Petit oiseau, où vas-tu dans les airs, sur tes deux ailes?  
Pour aller en Espagne, la neige couvre la montagne  
Nous partirons ensemble quand elle aura fondu.*

*Sen Jüsefen ermita  
Desertian gora da.  
Españalat juaitian  
Han da ene phasada.  
Gibelilat so egin eta  
Hasperena ardiüra.*

*L'ermitage de St-Joseph est isolé, là-haut.  
En allant en Espagne, c'est là que je m'arrête.  
Bien souvent, je regarde en arrière et je soupire.*

*Hasperena abilua  
Maitiaren borthala.  
Abil eta erran izok  
Nik igorten baidala;  
Bihorzian sar hakio  
Hura eni bezala.*

*Soupir, va rejoindre le seuil de ma bien-aimée.  
Va, et dis-lui que c'est moi qui t'envoie.  
Entre dans son cœur comme elle dans le mien.*

(30) Ici, c'est la version de Etxahun-Iruri que nous retranscrivons. Les versions annotées par Pier-Pol Berçait et par Roger Idiart, diffèrent quelque peu de celle-ci.



D'ordinaire, le chœur des bergers réunit les meilleures voix du village. Feu l'*erregent* Marcellin Héguiphaphal avait l'habitude toute personnelle de choisir ses "bergers" parmi les acteurs dépourvus de l'allure qui sied à un rôle de "turc" ou de "chrétien". Il est vrai que cette scène n'impose guère de cadence à des acteurs qui s'approprient l'espace scénique avec une aisance que l'on dirait naturelle: reposant sur leurs *makila* (bâtons de bergers), ces hommes, afin d'apaiser, de dominer la nature turbulente des brebis dont les mouvements sur scène ne manqueraient d'introduire une note discordante dans leur chant, encerclent pour mieux l'orchestrer, leur troupeau de brebis. C'est alors que le jeu de la scène prend des allures de défi: le chant des bergers se mesure aux forces de la nature. Le désordre parfois gagne la scène. Malgré les efforts multipliés des bergers pour tempérer l'indiscipliné troupeau, le tintement des sonnaillles mêlé aux bêlements apeurés, sèment la confusion sur scène. Les bergers ne s'entendent plus les uns les autres. En vain ils tentent de réaccorder leurs voix. Peine perdue, brouillé, obscurci, noyé par l'agitation du troupeau, leur chant fini parfois par sonner faux.

C'est au village de Sainte-Engrâce que nous avons suivi en 1992 la préparation de "Santa Kruz". Les "bergers", fiers d'avoir été choisis pour composer le bouquet des belles voix du village, secrètement se réunissent pour peaufiner la qualité de leur chant. A la première, l'agitation des brebis finit par effacer leurs voix. Blessés dans leur orgueil, c'est avec une triste mine que les hommes regagnent les coulisses par la porte du "Paradis", le troupeau redevenu docile, leur emboitant le pas. Le soir même ils reprennent leur entraînement. A la deuxième représentation —donnée quinze jours après— ils seront parfaits. Mais, quelle que soit la prestation du chœur des bergers, le public, loin d'être malveillant, toujours applaudit sa performance. Si d'aventure, ces improvisés chefs d'orchestre, laissent échapper quelques fausses notes, c'est plutôt d'un oeil amusé que les gens du coin suivent leurs gestes désespérés pour remettre de l'ordre sur scène.<sup>31</sup>

Ce "bruit" dissonant —que l'on serait tenté de qualifier de charivarique— recouvrant la pureté du chant des bergers flêtri quelque peu l'image auparavant esquissé du berger qui embrasse dans un même élan la musique et la nature. Sur cette scène de pastorale où se joue, sous une forme théâtrale, un mythe des origines, ce "bruit" qui use ici du pouvoir d'inversion du rite, est peut-être là pour nous signifier l'impossibilité à réaliser cette symbiose entre l'homme et la nature. Ainsi marquée, par une discordance musicale, cette distance nécessaire qui sépare le réel de l'idéal,

(31) Nous voudrions faire un rapprochement avec l'analyse qu'Yvonne Verdier propose pour la figuration rituelle des jeunes gens dans le théâtre anglais des *Mummers*. Ce théâtre qui joue à Noël le drame de Saint-Georges a été décrit par Thomas Hardy. Les jeunes filles qui confectionnent les costumes des acteurs —leurs soeurs ou leurs fiancées— plutôt que de respecter la tradition, préfèrent jouer à qui fera le plus bel habit: "... Mais à rivaliser entre elles pour embellir chacune son protégé, "le résultat était que nul détail vestimentaire ne distinguait plus le Vaillant Soldat de l'armée chrétienne du Chevalier turc, et plus grave, saint-Georges pouvait à première vue être pris pour le Sarrasin, son ennemi mortel"... Toutefois, la confusion qui s'ensuit n'est que de surface: elle ne gêne en rien le spectateur du cru, et le relâchement de la réalisation est sans dommage pour la valeur de la représentation, c'est même là, comme l'affirme Hardy un peu plus loin, l'un des signes majeurs de l'authenticité de la coutume", *Coutume et destin, Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, p. 115.

nous renvoie à cette opposition entre le rite et le mythe que Claude Lévi-Strauss nous découvre par cette métaphore “la fluidité du vécu tend constamment à s'échapper à travers les mailles du filet que la pensée mythique a lancé sur lui”.<sup>32</sup>

### La voix de la nature

Si nous avons choisi de poser cette relation au monde pastoral qui nous a rappelé l'affinité séculaire du berger et de la musique, c'est comme prélude à une plus ample réflexion sur l'éclosion de ce théâtre au sein d'une société “traditionnellement” pastorale. Ce faisant nous avons réfléchi à la manière dont les Souletins parlent de leur théâtre comme d'une expression “naturelle” —car serrant au plus près cette nature montagnaise— de leur âme et de leur culture. La parole de ceux qu'on nomme ici les anciens et qui nous ont raconté leurs saisons de berger recueille les accents d'une musique liée de manière inextricable à la poésie. Comme par un jeu d'échos cette poésie nous renvoie au noyau de légendes qui parfois donne naissance à la tragédie souletine; un théâtre qui déploie peut-être dans ses gestes la forme d'expression la plus achevée d'une certaine harmonie pastorale.

Au gré de nos lectures, au fil de nos conversations avec des Souletins, nous avons donc cherché à repérer cet attribut “naturel” qualifiant tantôt la création d'un chant, tantôt l'écriture d'une poésie, tantôt la composition d'une pièce de pastorale. Alors que nous étions engagé dans la quête de cette indéfinissable qualité, les recueils de folkloristes basques nous ont dévoilé, comme par surprise, l'exemplarité de *Belatsarena* ou *Belatsa* (l'air de l'épervier): une longue mélodie vierge de toute parole que les bergers de Haute-Soule avaient pour coutume de siffloter dans leurs montagnes.

A entendre le révérend père Donostia, ce chant nous révèle la manière dont la musique puise parfois sa source dans le dialogue de l'homme et la nature; par un mouvement de leur corps les hommes miment l'envol de l'oiseau, alors, jaillit la musique. A l'image de l'épervier, la mélodie: “monte dans l'espace en décrivant des courbes d'une élégance extrême; elle plane là-haut comme l'oiseau qui guette au-dessus de lui, et tout doucement elle retourne, puis vient se poser sur les lèvres du berger... Les bergers imitent avec leurs bras toutes les ondulations de l'envolée de l'oiseau, et ces gestes deviennent une représentation graphique de la courbe mélodique”.<sup>33</sup>

L'été 1889, Charles Bordes entreprend un voyage dans les montagnes de Soule à la recherche de quelque chanson “populaire”. Alors qu'il se réchauffe au coin du feu de l'auberge de Larrau, un jeune souletin entonne *Belatsarena*: “cette mélodie que chantent les bergers de la Haute-Soule et où ils prétendent reconnaître le vol de la buse”. D'emblée, l'air ancien de cette mélodie qui lui rappelle quelque liturgie disparue, frappe son imagination. Le lendemain, ce sera la révélation: il découvre que là-haut dans les montagnes le chant épouse à merveille son décor naturel. La communion entre l'homme, l'art et la nature semble ici pleinement réalisée: “...je l'entendis encore le lendemain de la bouche d'un berger, en plein air cette fois, sur les hauts plate-

(32) C. Lévi-Strauss, *Mythologiques* (4), *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 613.

(33) R.P. Donostia, *op.cit.*, p. 301. Cet air a aussi été annoté par C. Bordes, “La musique populaire des Basques”, in *La Tradition au Pays Basque*, Bayonne, Elkar, 1982 (1<sup>ère</sup> ed. 1898), p. 302.

aux qui regardent le pic d'Orhy. Le soleil avait chassé la pluie de la veille, les nuages se résolvaient dans les vallées, et le mont d'Anie tout argenté étincelait dans l'azur transparent. En entendant ce thème librement chanté, je pressentis l'art admirable qu'était le vrai plain-chant. Depuis, en l'étudiant à Solesmes, je pus constater que la naïve méthode du petit berger chantant *Belatsa* reposait sur les principes mêmes qui constituent la savante méthode bénédictine".<sup>34</sup>

Après ce petit voyage du côté des écrivains romantiques, nous sommes revenu chez les bergers souletins. Ils nous ont parlé de l'atmosphère poétique qui baigne ces hautes montagnes: "Les bergers sont habitués à crier tous les jours, après les vaches, après les bêtes. Et c'est tous les jours. La voix se forme comme ça aussi, les cordes vocales. Tandis qu'en plaine ils n'ont pas de bêtes. En plaine, ils ont des champs de maïs". Inscrit dans les gestes du quotidien, ce long et patient modelage de la voix est tour à tour façonné puis mesuré par la nature qui aide le chanteur dans la discipline de son corps, dans la maîtrise de sa voix. Ainsi entraînée, la voix s'élève et portée par le vent, par "ce petit air qui souffle entre les crêtes et les vallons", elle se déploie en cascade sur fonds sonore de ruisseaux et de torrents. "Dans les villages de plaine, il n'y a pas, il n'y a pas, il n'y a pas de chanteur. Mais ce n'est pas dû au tempérament des gens de la plaine. C'est le terrain qui fait ça. Vous savez? La montagne c'est saccadé. Il y a des gorges, il y a des ruisseaux, il y a des sommets, il y a des vallées. C'est vivant la montagne".

Et puis, à la montagne, il y a aussi l'écho: "Votre voix, elle va au loin et puis elle vous revient après. Alors, ce temps de revenir... Même vous, vous posez la question: est-ce que c'est vraiment ma voix? C'est vrai, la voix vous revient, là... Celui qui va pour la première fois à la montagne, il a l'impression d'entendre quelqu'un et puis c'est l'écho. L'écho c'est comme quelqu'un qui vous contrarie. On a toujours l'impression que quelqu'un vous répond. C'est pour ça qu'on est tenté de chanter. On s'entend chanter. C'est un vice ça". Le berger chante lentement, lentement. Il vocalise, il envoie sa voix, il attend son retour. Comme dans un échange de *koblak* —ce concours d'improvisation de vers qui se joue à deux sur le mode du défi— l'écho lui renvoie son chant. Mirage de la solitude, plongé dans ce face à face avec la nature, un sentiment de dépossession de soi envahit le berger. A l'image d'un maître de musique, l'écho de sa voix, son double et semblable, l'incite à perfectionner la qualité de son chant. Aussi, devient-il un compagnon inséparable: "On s'habitue à l'écho. On l'aime. On aime l'entendre".

De la montagne à la plaine, de la plaine à la montagne, les hommes du pays circulent. Fabuleuse caisse de résonance, la montagne, pensée comme un de ces lieux qui offre à la voix une saveur toute particulière, un de ces endroits où la voix "donne" mieux, accueille aussi en son sein des chanteurs de renom résidant dans des villages de plaine; des hommes qui avant de se produire sur scène se plaisent à aller se ressourcer là-haut dans leur jardin secret: "J'avais mon endroit à moi dans la montagne. J'y allais le soir pour m'entraîner. Il n'y avait qu'une maison qui pouvait m'entendre, alors j'hurlais tant que je pouvais. Il y avait une gorge profonde entre deux montagnes où la voix s'engouffrait et filait tout droit. Et un ruisseau qui coulait tout proche. C'est très bon ça. On dirait qu'il y a un accompagnement".

(34) C. Bordes, *op.cit.*, p.302.

Puis vient le tour des bergers. Ces hommes qui résident là-haut à la montagne durant les mois de printemps et d'été, parfois quittent leur retraite pour descendre leur art de composer la musique et le chant dans les villages de plaine; à l'occasion d'une pastorale, par exemple: "Et on trouve des fois dans les pastorales, des gens qu'on n'a vu nulle part et qui n'ont pas pu se faire voir, peut-être parce qu'on ne les a pas laissés et qui ont la chance de se faire voir à la pastorale. Des bergers qu'on n'a jamais vu nulle part, qui sont à la montagne là-bas avec leurs brebis, mais pour une pastorale quand même, ils vont descendre. Pourquoi? Parce que ça leur fait une occasion. Vous savez, le souletin aime bien se faire voir un peu... en dehors de sa vie de misère" —rajoute notre interlocuteur comme pour rappeler les difficiles conditions de vie du paysan souletin —... D'ailleurs, à Roquiague, ce n'est pas un berger qui joue le rôle de sujet? Enfin, berger, il n'est pas tout le temps berger maintenant, mais... Moi, la première fois que je l'ai vu il était à la montagne, il avait une voix formidable, une très belle voix...". Cette voix "formidable" appartient à M. Larroquy, un homme qui, suivant la méthode "traditionnelle" continue de mener à pied son troupeau à la montagne de Larrau. L'été 1996, au village de Roquiague, il se coule dans la peau du président Agirre. Comme dans une mise en scène de la continuité d'une tradition —qui aujourd'hui n'est plus— le plus jeune de ses fils endosse le poids de la coutume; il revêt le costume de "berger" pour tenir dans la "scène des bergers" le rôle du tout petit garçon prêt à reprendre le flambeau de la tradition familiale.

### Le berger-poète

"Traditionnellement", le poète "populaire" basque n'est guère compositeur de musique. A l'image de ses confrères gascons son chant vient plutôt se loger sur des airs empruntés: "*Aire zabar batean, bertsu berriak*"<sup>35</sup> (sur un air ancien, des vers nouveaux) dit-on en Pays Basque pour signifier la manière dont le poète brode des vers sur un canevas musical préexistant. Ces mélodies toujours circulant de chant en chant et qui tantôt s'imbriquent, tantôt se superposent —à l'instar des cahiers de pastorale, jadis soumis aux caprices de leurs copistes— semblent engagées dans un perpétuel mouvement de re-création musicale selon le goût du poète basque et de son public.

La figure du chanteur que l'on appelle ici "populaire" aisément se confond avec son homonyme le poète. A lire des ouvrages consacrés à la musique et la poésie des Basques<sup>36</sup> l'on découvre cette double articulation, ce noeud impossible à défaire et qui pourrait s'énoncer comme suit: la musique colle à la lettre comme la lettre colle à la musique. Et pourtant, les érudits qui se sont penchés sur la question, n'ont pas manqué de souligner la supériorité du verbe sur la musique: une musique au service d'une poésie plutôt déclamée que chantée et qui s'impose avec force allant parfois jus-

(35) Annoté par J. Haritschelhar, "Musique et poésie", in *Le poète souletin Pierre-Topet Etxabun*, Bayonne, Société des Amis du Musée Basque, 1969, p. 379-413.

(36) Parmi tant d'autres ouvrages l'on peut consulter: J. Caro Baroja, "Música, poesía, danza, teatro, deportes", in *Los Vascos*, Istmo, Madrid, 1971; P. Lafitte, *Le Basque et la littérature d'expression basque en Labourd, Basse-Navarre et Soule*, Bayonne, 1941; M. de Lecuona, *Literatura oral euskérica*, Donostia, 1936; L. Michelena, *Historia de la literatura vasca*, Madrid, 1960; R.P. J. de Riezu, *Flor de Canciones populares vascas*, Ekin, Buenos Aires, 1948.

qu'à noyer la ligne mélodique dans l'ombre. Déjà, cette parole déclamée nous ouvre les portes du théâtre pour nous rapprocher du récitatif si particulier de pastorale: "Ce n'est pas encore le chant et ce n'est plus la déclamation parlée" comme l'avait si bien noté M. Buchon.<sup>37</sup>

A défaut de connaître les rouages de l'écriture musicale, nombre de ces poètes "populaires" ont développé, par analogie, une manière toute personnelle d'écrire la musique: "ils ont leur note". Partition indéchiffrable pour les profanes, ce système codé de signes apparenté au solfège, leur permet de résoudre la question de la mémorisation de la ligne mélodique: "Attuli, il a sa note. Là, il fait des barres, là, un cercle, là, il tire des traits, autrement, le lendemain, il a oublié", raconte l'un de ses amis.

Au sein de ce groupe de compositeurs autodidactes, émerge la figure de Pierre Bordaçarre, mieux connu sous le nom de Etxahun-Iruri (Etxahun de Trois-Villes), le poète-paysan de Trois-Villes. En Soule, l'on dit de lui qu'il avait le "don". Rompu aux diverses formes d'expression de l'âme souletine, ce "*fils de la nature*"<sup>38</sup> a été, tour à tour, *txistulari* (joueur de flûte), *dantzari* (danseur), *pelotari* (joueur de pelote), compositeur, musicien, *koblakari* (improvisateur de vers), puis, enfin, auteur de pastorales; autant de qualités qui lui ont permis de se hisser au sommet d'une culture souletine pour endosser avec orgueil ce rôle si prisé en Pays Basque de *plaza gizona* (l'homme de la place), l'homme public par excellence. Il s'est éteint à l'automne 1979, quelques mois après la représentation de "Ximena" sa pastorale de filles; il n'a pas connu la joie d'entendre le barde "Ipharragirre", son dernier héros de pastorale, "*le plus célèbre des poètes de Euskadi, certainement le plus brillant*"<sup>39</sup> revivre sur la scène du théâtre.

A écouter l'un de nos interlocuteurs, Etxahun-Iruri, déjà, avait chanté sa mort dans "Le Comte de Tréville". D'autres soutiennent que c'est bien dans les chants de "Ximena" que l'on "sent" que le poète-paysan annonce son départ, comme si, tout à coup, sa vie se confondait avec celle de son héroïne, pour parcourir avec elle le chemin qui le mène jusqu'à l'épilogue. Quel sens donner à ces témoignages qui pensent si étroitement la fusion de l'homme et de son oeuvre? A l'image de certaines de ses héroïnes à l'âme romantique, Etxahun-Iruri, aurait-il vu son destin en songe? Nous pensons à *Ximena* puis, plus particulièrement à *Maritxu* —épouse du roi de Navarre *Santxo Abarka*, mise en scène dans la pastorale "Santxo Azkarra"— des jeunes femmes qui avaient vécu en rêve un sort toujours tragique. Ce fatalisme présent dans l'oeuvre d'Etxahun-Iruri et qui imprègne aussi l'esprit de nombre de Souletins que nous avons rencontrés nous paraît une question intéressante et à poursuivre. Déjà, nous reconnaissons le danger de la confusion entre le rôle et le personnage, cette dure épreuve placée au coeur du théâtre religieux<sup>40</sup> et qui se trouve ici comme déplacée du côté de l'écrivain et de sa pièce de théâtre.

(37) J.A.C. Buchon, "Représentation d'un mystère dans le Pays Basque", *Le Mémorial des Pyrénées*, Pau, 1839.

(38) Nous empruntons ce qualificatif à M.D, un homme qui, à la mort d'Etxahun-Iruri, signe avec ces sigles "Adio Etxahun", *Sud-Ouest* (20/10/1979).

(39) Cité par Etxahun-Iruri dans le prologue (*Aitzin Pheredikia*) de "Ipharragirre", une pastorale jouée au village d'Ordriarp l'été 1980.

(40) Voir Cl. Fabre-Vassas, "Le Jeu de la Passion", *L'Homme*, 111-112, 1989, pp. 131-160.

Parmi tous les témoignages, nombreux, qui rappellent la mémoire d'Etxahun-Iruri, nous avons choisi de retranscrire quelques lignes de son ami Milov Castan: il nous découvre un homme qui se fond dans la nature —épousant ici la forme d'un oiseau— pour y puiser la source de son chant: un chant qui grandit et résonne sur toute la géographie du Pays Basque. Emotion intense, sa lettre se finit par le plus beau des hommages: celui des montagnes de *Basabürna*:

“Il y a dix ans, le rossignol de Soule: Pierra Bordaçarre Etxahun se taisait, alors que dans le ciel passaient les palombes ...”*Oi Basabürü amiragarria*” (—Haute-Soule admirable) chantait-il dans une pastorale. Comme il l'aimait! Là aussi son talent s'est révélé, dès sa jeunesse, talent qui comme le feu a hésité, a grandi, s'est affermi, a pris de l'ampleur... Et les chansons ont jailli comme l'eau de la fontaine: chansons de jeunesse d'abord racontant la caserne, les événements, la montagne, la vie des villages... quelques improvisations aussi. Il avait à peine plus de vingt ans. Et puis la fleur s'est épanouie, à la fin de la guerre, quand la liberté est revenue: chansons en souletin, un souletin clair, doux, simple, populaire; chansons en français même, à la demande, à l'inspiration. Quelle facilité de création. Sa voix a ranimé en Soule la chanson bien à l'abandon et il l'a fait entendre dans tout le Pays Basque, plus loin encore... En 1979, au tout début d'octobre, comme elle était belle et ensoleillée la Haute-Soule: “*Basabürria*”. Elle te rendait, elle aussi, un superbe hommage”.<sup>41</sup>

En Soule l'on dit qu'Etxahun-Iruri avait pour habitude de broder des vers sur un air de sa composition: “Priorité à la mélodie, il avait l'art d'y ajuster les mots”.<sup>42</sup> M. Hagolla, un excellent chanteur souletin, aujourd'hui disparu, nous parle de la musique de son ami Etxahun, d'une mélodie qui s'abreuve aux sources de la nature: “Etxahun m'avait dit une fois, parce que je le questionnais: tu sais comment je fais les airs? Ça dépend. C'est très bon quand il y a un petit air le soir, le petit vent. Là, dans ma tête, je fais les airs. Et puis, il faut les retenir, alors je prends des repères” —et de poursuivre— “il prenait ses repères à la montagne. Il composait en regardant les sommets, les crêtes, les vallons. Là, il y a la note dans les montagnes, dans les pics, dans les mamelons... Il la lisait dans leurs formes. Et puis, il écoutait les torrents, les ruisseaux...”. Cet art de lire la musique dans la grande position de la nature renoue avec le savoir-faire du “berger des signes”, le berger-poète pyrénéen dont Daniel Fabre écrit que: “il sait inventorier les choses de la nature pour les lire et agir sur elles”.<sup>43</sup>

Ne serait-ce que pour ouvrir une brèche dans cet idyllique tableau pastoral, nous voudrions glisser quelques mots sur les aptitudes au travail de ces poètes “populaires”. Partie à la recherche soit d'un paysan, soit d'un berger qui de quelque façon sublimerait à merveille son travail de la terre, la culture des champs, le soin apporté au bétail pour en faire de la poésie, nous avons tôt fait de découvrir la naïveté de notre

(41) L'on ne saurait dire dans quel journal a été publiée cette lettre. Elle nous a été remise sous forme manuscrite par M. Bédécarrax.

(42) Nous empruntons ces mots à A. Agueraray, “L'oeuvre poétique d'Etxahun-Iruri”, *Ekaina*, n.° 44, Saint-Jean de Luz.

(43) D. Fabre, “Le berger des signes”, in *Ecritures ordinaires* D. Fabre (dir.), Paris, P.O.L., 1993, pp. 157-182.

démarche. En effet, d'après les témoignages que nous avons recueillis, ces hommes communiant si fort avec la nature ne semblent guère se soucier d'une exploitation de ses richesses qui ne soit esthétique. A Allande Bordaçarre, fils d'Etxahun-Iruri, raconte que lui et sa mère devaient prêter une main forte à l'exploitation familiale: "par exemple, on disait: demain il faudra aller mettre le fumier dans le champ, ou bien il faudra s'occuper des brebis. Le père était là, comme ça, la tête entre les deux mains, en train de méditer au coin du feu. On discutait mère et fils du travail, lui on le laissait".

Ce manque d'élan pour le travail a été en quelque sorte évoqué —toujours sur le ton d'une ironie bienveillante— dans certaines pièces de pastorale. Citons à titre d'exemple "Xalbador": en visite chez son ami Etxahun-Iruri, Xalbador remercie sa femme Félicie du bon accueil que jamais elle ne manque de lui réserver: "*Merci beaucoup Félicie, vous méritez le ciel. Moi aussi, comme Pierre, je vadrouille par là...*" —Et Félicie de répondre—: "*Ab! Pour sûr, vous savez parler à vos femmes... Mais vous nous laissez volontiers toutes seules à soigner le bétail*". Etxahun lui-même, comme dans un clin d'oeil à ses confrères paysans-poètes, reprend dans sa pastorale "Ipharragirre" ce thème du poète délaissant volontiers le soin du bétail pour lui préférer la musique: "*il s'engagea comme berger durant cinq ans, mais n'étant pas doué pour ce métier, il dut y renoncer*" annonce-t-il dans le prologue de la pièce. Il est vrai que le poète Ipharragirre n'était point né sous une étoile de berger: il grandit en Pays Basque sud à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle alors que les guerres de succession à la couronne d'Espagne opposant libéraux et carlistes saignent le pays. Suite à la défaite de la faction carliste, ce poète romantique, auteur du *Gernikako Arbola* (l'hymne national basque) est condamné à mener une longue vie d'errance. Le chemin de l'exil le conduit jusqu'à la Pampa argentine où nous le retrouvons gardien d'un troupeau de moutons. Prêtons l'oreille à une conversation avec sa femme Angela:<sup>44</sup>

Angela:

*Koxe-Mari, goxo diüzü  
Zure kbantan behatzio  
Bena Üsü galtzen dira  
Gure saldotik ardiak!*

*Bardaz geroztik badira  
Hamazazpi herratiirik  
Hola juanez girateke  
Zalbe ardi gabetarik!*

*Koxe-Mari, c'est agréable  
D'écouter tes chansons,  
Mais souvent les brebis  
S'égarer de notre troupeau!*

*Depuis hier, il y en a  
Dix-sept de perdues,  
A ce train-là, bientôt  
Nous n'aurons plus de brebis!*

Ipharragirre:

*Hamazazpi falta dira  
Bena eniz inkietatzen  
Jentek bezala dizie  
Libertatia txerkatzen*

*Il en manque dix-sept,  
Mais cela ne m'inquiète guère,  
Les brebis sont comme les gens,  
C'est la liberté qu'elles recherchent.*

...

(44) Etxahun-Iruri, *Ipharragirre*, 1980, scène XX, p. 49-50.

Angela:

*Heben egoitiatat beharzü  
Hürriin urthuki gitarra  
Eta ordaritzat bartü  
Seriwski bortü-makila.*

*Tant qu'à rester ici,  
Tu dois bazarder cette guitare  
Et la remplacer par  
Un bon bâton de berger.*

### Au sein du cayolar

De prime abord une précision s'impose: à la différence de son voisin béarnais, le Souletin n'est point berger de métier. "Traditionnellement" paysan, il fait son temps de berger à la montagne, assumant son tour de semaine au *cayolar*.<sup>45</sup> Terme béarnais utilisé lors de la rédaction de la " Coutume de Soule " au XVI<sup>ème</sup> siècle, le *cayolar* désigne le pacage attribué à un groupe de bergers. Ce système coutumier met en oeuvre un mode original d'organisation du travail collectif: un roulement des postes dans la gestion du troupeau de brebis, la traite, l'élaboration du fromage et le soin des bêtes en période d'agnelage, fixé oralement. Géré comme une co-location, chacune des "maisons souletines" détient une part du *cayolar*, ce qu'on appelle aussi son *txotx*.<sup>46</sup> Dans le langage courant la confusion entre les termes *cayolar* et *olha* (la cabane) est fréquente: tantôt c'est le terme *olha* qui par extension signifie le syndicat pastorale, tantôt c'est le terme *cayolar* qui passe à désigner la cabane de bergers.

"C'est la montagne qui forme le danseur" dit un adage souletin, rappelant ainsi que le "temps de berger" est un temps fort pour l'apprentissage des *punttuk*,<sup>47</sup> une technique savante de danse "traditionnellement" réservée à la population masculine. Au *cayolar*, chacun des bergers apporte son art, son savoir-faire. Entre eux, les hommes se livrent des secrets: tantôt ils se copient des pas de danse, tantôt, ils se défient en chantant. Ces moments de sociabilité intense qui rassemblent une poignée d'hommes issus de divers points de la géographie souletine invitent donc à penser le *cayolar* comme l'un de ces lieux privilégiés d'échange entre communautés villageoises.

Feu l'*errejent* Marcellin Héguiaphal, un homme né au début du siècle au village de Chéraute en Basse-Soule nous avait raconté sa jeunesse de berger à la montagne de Larrau. A la différence de certains de ses voisins, comme Sainte-Engrâce par exemple —village connu pour avoir vécu en vase clos, replié sur lui même jusque dans les années 70— situé sur un passage de la montagne, le village de Larrau, au territoire

(45) Voir, pour l'institution du *cayolar*, A. Aguegaray et M. Duvert, *Urdanka: un jeu de bergers basques en Soule*, Bayonne, Lauburu, 1989; J. Blot, *Histoire et civilisation basques*, Bayonne, Lauburu, 1979, pp. 81-176; J. Caro Baroja, *Los Vascos*, Madrid, Istmo, 1975; S. Ott, *Le cercle des montagnes*, Paris, C.T.H.S., 1993; J. et D. Peillen, "L'élevage ovin dans le pays de Soule", *Bulletin du Musée Basque*, n.°28, 1965, pp. 49-60; M. Richer, "Le cayolar en Soule", *La pratique actuelle du Droit Coutumier en Pays Basque*, IV Colloque sur le Droit Privé Basque, Bayonne, 1994.

(46) M. Richer, *op.cit.*, p.9 nous donne une définition du mot *txotx*: "tchotch signifie en basque: petit bâton, en relation avec la règle de bois que les bergers entaillaient autrefois pour compter les fromages qu'ils avaient fabriqués".

(47) pour une analyse approfondie des "points de principe souletin" nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Michel Guilcher, *La Tradition de Danse en Béarn et Pays Basque français*, Paris, La Maison des Sciences de l'Homme, 1984.



immense, a toujours été ouvert à la Soule: c'est ici que nombre de fermes souletines ont acheté leurs parts de *cayolar*.

Au fil du récit de M. Héguiaphal une figure prend corps, celle d'un artiste-né, le berger autodidacte; un homme qui en contact étroit avec la nature nous fait découvrir sous sa forme la plus pure, un art de composer la musique, la poésie et la danse<sup>48</sup>: "Voyez, le Basque est resté très poète. Avant, il y avait des types qui faisaient de belles chansons, de très belles chansons, des illettrés qui faisaient des chansons magnifiques. Et ça, ça diminue quand même. Avant, on passait tout l'été à la montagne avec les brebis. Oui, c'est ça, c'est surtout ça. On était une dizaine d'hommes dans le cayolar. Là, on chantait, on dansait. Oui, autrefois, il y avait beaucoup de poètes grâce aux bergers, et pourtant, ils n'étaient pas très cultivés, ils ne lisaient pas et tout ça, leur poésie c'était nature". Cette forme de la poésie "primitive", si proche de la nature, avait séduit vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle l'écrivain Augustin Chaho: "Il y a, à côté et au-delà du mont Orhi, dans ces hautes montagnes, les plus belles des Pyrénées occidentales, telles bergeries qui ont une célébrité littéraire dans la vallée. Nous ne citerons que la bergerie du *Sac-d'Esprit*. A quiconque saurait la langue basque et réunirait en sa personne toutes les qualités et la science poétique d'un membre de l'Académie française, nous conseillerions d'aller passer quelques heures jusqu'à minuit, en verve d'improvisation, au milieu d'une douzaine de ces bergers sauvages.<sup>49</sup>

D'autres "récits de berger" lus ou entendus au cours de notre voyage en Soule nous éloignent pourtant de cette figure exemplaire. Revenons, encore une fois, à cet ouvrage qui porte le titre éloquent de *Jean Baratçabal raconte...* Comme nous le laisse entendre le sous-titre: *La vie dans un village basque au début du XX<sup>e</sup> siècle*, cette forme d'écriture autobiographique, ici et là enrichie de quelques précieuses notes du chercheur, se fait l'écho d'autres voix anonymes. Jean Baratçabal est né au village souletin de Sunharette en 1903. Il passe son certificat d'études avec succès, puis, très jeune, à la grande joie de son père qui aimait à dire: "*il lit trop bien pour être paysan*", il fait son entrée au collège. Ses études seront brutalement interrompues par la guerre de 14 qui mobilise tous les jeunes du pays et parmi eux le domestique et le berger de la "maison". Dès l'âge de onze ans, il abandonne à tout jamais le collège pour se rendre à l'*olha* familial situé au col d'Arhansus; un *olha* formé de vingt-quatre colataires qui proviennent des villages de Alçay, de Camou, de Cihigue, de Viodos, de

(48) Jean-Michel Guilcher souligne comment la vie au *cayolar* est l'une des circonstances qui a facilité l'échange de "danseur à danseur": "Comment ces danseurs-nés ne feraient-ils pas une place de choix à la danse dans leurs occupations? La vie commune dans la solitude, la camaraderie qu'elle fait naître, les loisirs partagés, tout facilite la communication... Dans ce pays où la transmission de personne à personne a été l'un des mécanismes fondamentaux de la tradition, la rencontre aux *cayolar* d'individus accourus de tous les horizons de la Soule, a été un facteur décisif de brassage, de diffusion et de perfectionnement de la technique", *op.cit.*, p. 310. Il nous semble qu'ici un rapprochement s'impose entre cet apprentissage au *cayolar* et l'"école de berger" que Daniel Fabre découvre: "Deux univers donc, l'école et le troupeau, le second presque toujours triomphant et désigné, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, comme l'ennemi de la plus élémentaire instruction. C'est toujours loin de la classe que l'enfant fait son apprentissage et l'antagonisme revient dans toutes les autobiographies. Quand l'école sera obligatoire c'est contre elle qu'il faudra se dresser pour accéder enfin à la vie d'homme", *op.cit.*, pp. 284-285.

(49) A. Chaho, *op.cit.*, pp. 165-166.

Roquiague, de Musculdy, de Lacarry et de Charitte-de-Haut. Ici, les distractions sont rares. Est-ce la guerre et le deuil qui l'accompagne qui mettent comme en sourdine l'art du *koblak* et de la danse?: "Pas de lecture, pas de cartes. Pas de danse non plus. On chantait dans la montagne mais on ne donnait pas de *bertsu*, si ce n'est ceux entendus à l'occasion d'une pastorale".<sup>50</sup> Et pourtant, sa réputation de danseur est grande. Déçu de ne pouvoir s'exercer à la danse "traditionnelle", il se plaisait à s'envoler jusqu'à la montagne de Ahusqui: quatre soeurs valsant à merveille l'attendaient avec impatience. On le surnommait "Juhanes, le danseur souletin".

### *Xikitoak*

Il est dans ces montagnes une manière toute particulière de résoudre des conflits entre *cayolar* voisins: *xikitoak*<sup>51</sup> (dérivé du verbe *xikitatu*: châtrer) est le nom donné à cette "mise en scène", à cet art de sublimer des différends sur le mode d'une poésie non seulement peu courtoise mais volontiers obscène. A l'image des *koblakari*, les hommes engagés dans ce duel verbal se défient en se lançant des quatrains rimés qui se terminent toujours au cri de *Xikito!* Aujourd'hui disparue, cette coutume s'est maintenue dans diverses communes de Haute-Soule jusque dans les années 40. C'est au village de Saint-Engrâce que l'anthropologue Sandra Ott en a glané quelques souvenirs: "Les adversaires devaient se placer à bonne distance l'un de l'autre et hurler tour à tour des insultes en vers rimés jusqu'à ce que leur colère s'épuise... Moyen efficace de contrôle social, il arrivait aussi que ces duels soient simplement mis en scène pour l'amusement de tous. Car on trouvait —et on trouve encore—ces *txikitoak* extrêmement drôles. Peu de femmes en ont entendu car les hommes ne se livraient jamais à ces joutes oratoires dans la vallée et certaines furent choquées par l'obscénité des vers que leurs maris récitèrent en notre présence".<sup>52</sup>

Nous avons découvert tout récemment une autre manière de mettre en scène des *xikitoak*. C'était l'été 1998 à la pastorale de Barcus: "Herriko Semeak" (Les enfants du Pays)<sup>53</sup> une pièce, qui comme son titre le laisse deviner, narre la vie de trois enfants du pays, trois hommes à la croisée des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dont les destins s'entrelacent pour tisser la trame de l'histoire du village de Barcus: il y a Mardo le *koblakari*, puis Pierre-Topet Etxahun, le fameux barde qui "a fait en Soule la renommée de notre village" et enfin, Uthurburu, le déserteur parti à l'aventure en Amérique de sud pour revenir au pays couvert de gloire et de richesses. L'improvisateur de vers, le poète malheureux, le basque émigré aux Amériques, nous retrouvons bien là des personnages basques "type", des figures déjà légendaires prêtes à s'incarner sur la scène du théâtre.

La deuxième partie de la pièce nous invite à suivre la longue vie d'errance d'Etxahun: recherché pour l'assassinant d'Etxegoihen, le poète trouve refuge auprès des bergers du

(50) M. Duvert, B. Decha, C. Labat, *op.cit.*, p. 241.

(51) Voir, L. Irigaray, "Chikitoak", *Igela*, n.º2 (mars-mai), Paris, 1963; D. Peillen, "Xikitoak (Zuberoako artzainen pertsoak)", *Igela*, n.º2 (mai), Paris, 1962.

(52) S. Ott, *op.cit.*, p. 148.

(53) P; Quéheille, *Herriko Semeak*, 1998, scène 14, p.66.

cayolar de *Igelu*. A son arrivée, ces hommes —assis en demi-lune face au public— sont plongés dans une partie de *txikitoak*. Écoutons donc cet échange verbal:

Bermailu:

*Ez dakiat eta badakiat  
Abüntzak bixkarratzeko ditiat  
Hik ez badütik egiten  
Nibaurek eginen ditiat. Txikito!*

*Je ne sais pas et je sais  
Je n'ai pas tondu les chèvres  
Si toi tu ne le fais pas  
Je le ferai moi-même. Txikito!*

Bettanborda:

*Oilo beltza kododatzez  
Errün eta kanpoalat  
Gure herriko jaun erretora  
Badoa üzkerrotsez ohealat. Txikito!*

*La poule noire caquette  
Après avoir pondu, elle va dehors  
Le curé de notre village  
Va au lit en pétaradant. Txikito!*

Bagaula:

*Bibitin, babatan  
Hatabue errekan  
Ez diat sekülan ikusi  
Hainbeste ertzo herrokan. Txikito!*

*Bibitin, babata  
Patatras dans le ruisseau  
Je n'ai jamais vu  
Tant de fous à la fois. Txikito!*

Matrice rituelle qui façonne l'Histoire, qui accueille en son sein le chant, la musique et la danse, la pastorale continue de se dévoiler pour devenir mise en scène d'un passé révolu; telle une vitrine du passé, elle nous rappelle des us et coutumes qui, à l'instar des *sikitoak*, nourrissent l'imaginaire d'une culture souletine dite traditionnelle.

## La montée au ciel

*Le chant sacré assure la communication  
entre la tribu des excellents et le monde  
des dieux. Il est, plus que tout, Parole  
dont le mouvement conduit du même au  
même, des hommes en tant que région  
du divin au divin lui-même.*

Pierre Clastres,  
Le grand parler.

La pastorale, s'achève toujours sur un moment d'intense émotion: la mort du héros. Dans un dernier souffle de vie, un ultime soubresaut, les yeux rivés au ciel, le "sujet" entonne le chant de la mort: tel une source d'où jaillit le sacré, ce chant s'élève, puissant, et monte jusqu'au ciel. C'est alors que s'ouvre la porte du "Paradis".

Afin de mieux cerner l'enjeu métaphysique de cette ultime scène de pastorale, rappelons brièvement la configuration de l'espace théâtral. La communication entre l'avant-scène où évoluent les acteurs et l'arrière-scène ou coulisses s'effectue par le truchement de trois portes: à gauche, tendue de bleu, la porte des "Chrétiens" (les Bons) à droite, tendue de rouge, la porte des "Turcs" (les Méchants), une porte cen-

trale s'ouvre sur le monde céleste entrevu lorsque coulissent deux pans de drap blancs croisés.<sup>54</sup> La scène figure la terre, au-dessus: la voûte céleste, les dessous de scène —où plongent les “Turcs” empoignés par les “Satans”— nous renvoient en enfer. Ce découpage horizontal et vertical de la scène, souvent se superpose dans l'imaginaire des spectateurs qui —comme nous l'ont laissé entendre certains de nos interlocuteurs— déplacent volontiers le Ciel du côté des Chrétiens et l'Enfer du côté des Turcs, la porte centrale toujours figurant la pureté: “C'est par là que sortent les forces célestes”. A l'heure de sa mort, le *sujet* se place au centre de la scène (la terre) de dos à la porte centrale (le ciel). Ainsi figuré, à la jonction de ces deux mondes, alors que ses compagnons ramènent son corps par la porte du Paradis, son chant, semble libérer son âme pour la conduire tout au long de l'échelle céleste, droit vers le ciel.

“Moi, j'aurais bien vu comme scène finale, une conversation entre Uthurburu, Etxahun et Mardo, tous les trois réunis au Paradis”. Nous sommes dans un petit bistrot souletin au lendemain de la représentation de *Herriko Semeak*. Par cette chaude journée d'été, réunis autour de quelques verres, un groupe d'hommes commente avec force gestes et exclamations cette pièce du tout jeune Patrick Quéheille, néophyte dans l'art d'écrire des pastorales. L'impression générale est bonne, même très bonne, elle sera corroborée par la presse et les érudits en la matière. Seule la scène finale dérange quelque peu les gens du cru. Après la montée au ciel de Uthurburu, le spectateur est invité à redescendre sur terre. La pièce s'étire encore avec quelques scènes de la vie locale, les acteurs se traînent jusqu'à l'épilogue; une vague d'ennui gagne les rangs du public. L'émotion extraordinaire suscitée par le chant de la mort, tout à coup retombe. Alors, les Souletins se plaisent à rêver d'un final qui les auraient maintenus bien haut dans le ciel.

En pays souletin, ce thème des héros basques se retrouvant là-haut au Paradis, déjà, avait été exploré au tout début de notre siècle. Un homme qui s'efface derrière le pseudonyme de *Joanes Garaztarra* publie dans l'hebdomadaire *Eskualdun Ona* un petit texte onirique.<sup>55</sup> Situons la scène: l'auteur est au ciel, il y rencontre un trio de

(54) Une précision s'impose: dans le théâtre souletin, la “droite” et la “gauche” se comprennent toujours, non par rapport aux spectateurs, mais bien par rapport aux acteurs. Georges Hérelle relève que cela correspond à un usage plus que séculaire, à une tradition qui remonte au Moyen Age, *La représentation...*, pp. 45-54. Dans les mystères religieux, bien sûr, cela correspond aux emplacements du paradis et de l'enfer, G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, Paris, Honoré Champion, 1926 (1<sup>ère</sup> éd. 1906). La dimension métaphysique de l'espace théâtral, ainsi signifiée, laisse supposer que le lien avec le théâtre médiéval est toujours présent. En ce qui concerne la symbolique des couleurs associées au monde des “chrétiens”, au monde des “turcs” et au monde “céleste” —le bleu, le rouge et le blanc— les interprétations sont nombreuses qui laissent parler une subjectivité toute personnelle. Nous citons, à titre d'exemple, un témoignage recueilli par Georges Hérelle et rapporté par Mme. C. d'Abbadie d'Arrast, *Etchauzeko Anderia. Causeries sur le Pays Basque. La Femme et l'Enfant*, Donostia, Elkarlanean, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, Rudeval, 1909), p. 113: “M. Hérelle demande pourquoi, dans les pastorales, le bleu est la couleur des bons et le rouge celle des méchants. -Sans doute parce que —répond Mme. Carricaburu d'Arthez—, le bleu est la couleur de la Sainte Vierge, idéal de pureté et de vertu, le rouge est la couleur du diable parce que le feu qui le brûle éternellement est rouge”.

(55) J. Haritschelhar, *op.cit.*, p. 18, cite ce texte comme exemple de contribution à la création de la légende de Etxahun de Barcus.

*koblakari*: Etxahun de Barcus, Otxalde, puis un inconnu qui répond au nom de Uchtordoki Baigorri-Kua. Ces trois hommes qui représentent chacune des provinces du Pays Basque nord, à savoir la Soule, le Labourd et la Basse-Navarre, se trouvent là réunis avec pour mission de juger de la qualité des chansons qui s'élèvent de la terre. Le verdict tombe, sévère: aucun des jeunes improvisateurs n'a le talent des anciens. Le rêve s'efface. Etxahun et Otxalde quittent froidement la scène. Uchtordoki envoie le bonjour aux villages de Baigorri et d'Urdos.

### Histoire sainte

<i>Gaurko pastoral süjetak</i>	<i>Les "sujets" de pastorale</i>
<i>Ez dira haboro saintiüak</i>	<i>Ne sont plus des saints</i>
<i>Badüitiie Kalitateak</i>	<i>Ils ont leurs qualités</i>
<i>Bai eta ere narrioaik</i>	<i>Et aussi leurs défauts.</i>

Par ces quelques vers issus de l'épilogue de sa pastorale *Atharratze Jauregian*, Pier-Pol Berçaits, entend signifier que le "traditionnel" répertoire de pastorales qui poursuivait son inspiration dans la Bible et les légendes hagiographiques semble à jamais révolu. Et pourtant, bien que la pastorale dite "moderne" —qui comprend les oeuvres créées depuis le "renouveau" des années 50— ne porte plus sur scène la vie des saints, il nous semble qu'elle invite à découvrir une autre manière de construire la sainteté.

C'est-ce que j'ai découvert sur le terrain. L'été 1998, avant de nous rendre à la représentation de *Herriko Semeak*, nous avons fait une petite escapade jusqu'au cimetière de Barcus pour découvrir que les mêmes pots de géraniums, offerts par la communauté de la pastorale, fière représentante de la communauté villageoise, fleurissent, en ce jour de fête, les tombes de ces trois enfants de Barcus. Puis, vient l'heure de la "messe pastorale". A l'église, une "scène" frappe mon imagination: Le prêtre cède la Parole aux acteurs: "Mardo", "Etxahun" et "Uthurburu", en costume de scène, quittent leurs bancs pour se rendre à l'autel. À tour de rôle, chacun des acteurs adresse, la prière des morts à son illustre homonyme. Quel sens donner à cette relation privilégiée qui, en ce lieu sacré, s'établit entre l'acteur et le personnage? Comment peut-on penser cette communication entre terre et ciel, entre les défunts et leurs représentants sur terre juste avant de se produire sur scène? Il nous semble que cela renvoie à une certaine manière de recevoir le rôle, à ce geste de "faire descendre le personnage" que Claudine Fabre-Vassas met à jour dans le théâtre de la Passion.<sup>56</sup>

Quelques jours plus tard, alors que nous parcourions un article de Ximun Peyran, un homme qui, selon son habitude, livre au journal local *Le Miroir de la Soule* ses impressions de pastorale, un passage portant sur l'homélie qui bénit la pastorale retint notre attention<sup>57</sup>: "Le curé Labrouche, l'officiant, ne veut pas être de reste et dans son homélie, tout en commentant l'évangile du jour, y introduit, par un habile jeu de passe-passe, 3 presque "saints" inattendus: à savoir, Mardo, Etxahun et Uthurburu!"

(56) Cl. Fabre-Vassas, *op.cit.*

(57) Ximun Peyran, "Pour sa pastorale Herriko Semeak Barcus a fait fort et bien!", *Le Miroir de la Soule*, Mauléon, (8/8/1998).

Puis vient l'heure de la représentation. Le choix même du langage souligne l'analogie entre la pastorale et un office religieux: "Regardez les acteurs et les spectateurs, lorsqu'ils sont à la pastorale, ils sont pris comme à la messe". Le charme opère. "La pastorale fait partie de la vie des Souletins comme l'office religieux pour le peuple des fidèles". Elle est vécue comme une profession de foi. Jean-Louis Davant souligne la forte empreinte religieuse de la pastorale, d'un religieux au sens où l'entendait Durkheim qui lie les membres de la communauté: "La pastorale est d'origine religieuse et il reste encore un aspect religieux très fort, non seulement religieux-chrétien, mais religieux au sens qu'il rassemble tout le peuple dans une espèce de célébration liturgique. On touche au sacré..."

Emportés par une même émotion, acteurs et spectateurs, rassemblés par ce jeu dans cet espace théâtral fortement ritualisé, communiant dans une même foi pour faire connaître, pour honorer, pour ressusciter certains de leurs morts parfois célébrés, le plus souvent maudits par l'Histoire. Personnage peint aux couleurs locales ou bien héros national, à l'image de la vie d'un saint patron, la vie du *sujet* de pastorale se construit comme un récit exemplaire, comme un modèle à suivre par la collectivité en ce jour rassemblée: la communauté villageoise, la communauté souletine, la communauté des Basques. Aussi, quel que soit le *sujet* porté sur scène, toujours l'Ancêtre illustre finit par gagner le Paradis.<sup>58</sup>

### L'heure du départ<sup>59</sup>

*Urepel hortan bazen artzain bat  
Izarrekin mintzo zena  
Agian hola sortu zitzaion  
Bersoetarako sena.*

Jon Lopategi.

*Dans ce coin d'Urepel existait un berger  
qui parlait aux étoiles.  
C'est sans doute ainsi que naquit en lui  
le sens de l'art poétique.*

C'est par ces vers que s'ouvre la pastorale de "Xalbador".

Pour clore cet épisode "pastoral", suivant le fil ténu, fragile, qui court de la figure du berger-poète puisant dans la nature la source sacrée de son chant à cet ultime chant qui s'élève au théâtre, nous avons choisi, parmi tous les héros basques, de rappeler la montée au ciel de Xalbador. La vie de ce berger-poète, de cet homme excellent de manière incomparable dans l'art de composer des *koblak* a été portée sur scène peu de temps après sa mort, l'été 1991, au village de Larrau. Xalbador (Sauveur)

(58) J.P. Albert nous rappelle la position de l'église catholique par rapport au destin posthume de l'homme: "... elle autorise la certitude quant à l'accès au paradis des saints ou des enfants morts juste après le baptême, "ces petits voleurs de paradis", comme on les a parfois appelés. Au contraire, elle est très réservée en ce qui concerne la damnation: seuls Judas et Caïn peuvent, selon certains, être tenus pour damnés avec une totale certitude. Le séjour au purgatoire déplace un peu ces enjeux du savoir: destin le plus probable des communs des chrétiens, il invite surtout à s'interroger sur la durée des peines et les moyens de les adoucir, *Le Sang et le Ciel, les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Aubier, 1997, p. 347-348. Seulement, l'espace métaphysique de la pastorale, construit selon un modèle dualiste, ignore l'existence du purgatoire comme troisième lieu de la géographie de l'au-delà.

(59) Nous empruntons ce titre à la scène n.° 26 de la pastorale; scène de la mort de Xalbador.

—de son vrai nom Fernando Aire— est un homme qui a toujours vécu à la montagne, sur les hauteurs de Urepel, en Basse-Navarre.

Le père Roger Idiart, auteur de la pièce, nous a raconté pourquoi il a choisi la montagne de Larrau comme décor de sa pastorale. A l'entendre ce choix semble presque s'être imposé de lui-même: "Il y avait de telles affinités entre Urepel et Larrau! Premièrement, ce sont deux villages de montagne, et moi, la montagne, ça me séduisait. Xalbador était berger et poète. A Larrau aussi il y avait un fameux poète: Ligueix, ami intime d'Etxahun et qui composait comme Xalbador, des vers sur des mélodies connues. A Larrau aussi il y a des bergers, ils ont de belles voix... Et puis Larrau, c'est un village un peu phare, c'est un carrefour, un lieu de rencontre extraordinaire pour les bergers, alors tout ça me plaisait..."

Le village souletin répond en écho à son voisin bas-navarrais; l'on y retrouve une identité des lieux et des hommes. La pastorale continue donc de déplier son faisceau de sens pour se découvrir à la fois comme un lieu de la mémoire et un lieu de circulation d'un savoir. Au gré des épisodes de "Xalbador", l'on surprend comment subrepticement s'insinue le fil de la transmission de la poésie orale. Déjà, dans le prologue de la pièce, l'auteur entame un retour sur l'histoire de Larrau. Il rend hommage au poète Sala-Borthiry, puis à Ligueix —dont les chants, mêlés à ceux de Xalbador, s'égrènent tout au long de la pastorale— pour rappeler la mémoire de ceux qui ont renoué avec l'art de leurs maîtres: "*une étoile dans leur sillage: Pierre Etxahun Iruri*".

Entrons dans la pastorale. Très vite, après avoir fait la connaissance du tout jeune "Xalbador", l'auteur nous convie à une fête: la "noce de Ligueix", un mariage qui réunit la fine fleur des jeunes poètes-improvisateurs basques: nous y reconnaissons Etxahun-Iruri le Souletin, puis Xalbador, le Bas-navarrais qui vient juste de se faire connaître, enfin, celui qui deviendra son inséparable compagnon de *koblak*: Martin d'Ahetze, le Labourdin. Nous retrouvons donc ce thème des provinces basques comme enlacées, nouées par le *koblak*, non plus au ciel, cette-fois-ci, mais ici-bas sur terre. Les épisodes s'enchaînent, au fil des scènes, l'on sent comment, peu à peu, s'élève l'âme du berger-poète basque. Enfin, voici le poète à l'automne de sa vie. Les Basques organisent une fête en son honneur: sept *koblakari* représentant chacune des provinces basques, nord et sud confondus, offrent leurs vers au poète. Michel Aire, qui a renoué avec la veine de *koblak* de son père Xalbador —reprenant d'ailleurs son nom de scène auquel il a apposé le chiffre II comme pour bien marquer cette continuité dans la transmission de cette tradition familiale— lui rend hommage au nom des Souletins. Ses vers chantés sur la mélodie de: *Bi berset dolorusik* ("deux vers empreints de douleur") le fameux poème d'Etxahun Barcus s'achèvent par l'offrande de la musique de la *txiülila* (flûte) et de la danse des Souletins.

"*Compagne de ma vie, Viens toi aussi avec moi. Mon heure est venue: Allons donc ensemble*". Par ces mots que Xalbador adresse à sa femme Léoni en cette journée qui consacre son art du *koblak*, le poète annonce son ultime voyage. "*Pressentiment*" est le titre que Roger Idiart a choisi pour cette scène. Xalbador ne se remettra point de son malaise, il ne survit que quelques jours à cette fête qui déjà annonce le déclin de sa vie. Nous savons que la pastorale toujours exige dans sa composition une progression

de l'action, une émotion qui va in *crescendo* jusqu'au sommet crucial de la mort du héros. Intensément, le père Roger Idiart, nous fait revivre la mise en scène de ce tableau final:

“Le village de Larrau avait une chapelle, la chapelle de Saint-Joseph, dans la forêt de hêtres vers Erroimendy. Cette chapelle est historique. Je veux dire qu'elle a sauvé la vie de beaucoup de gens, parce qu'étant située sur le chemin de Saint-Jacques, elle servait de refuge aux pèlerins. Elle était un point de ralliement des bergers aussi et puis elle avait une jolie cloche avec un son très argentin. Voilà qu'un jour, alors que nous préparions la pastorale, un chasseur s'est aperçu qu'il y avait eu une avalanche de neige et que la neige avait balayé, avait emporté la chapelle. Alors, évidemment, les acteurs ils étaient très..., sentimentalement ils ont pris ça comme un coup, croyants ou pas croyants, pratiquants ou pas pratiquants. La chapelle c'était quelque chose... c'était le lieu de haute-montagne... Ils sont venus me voir et ils m'ont raconté ce qui s'était passé. Je leur ai dit que ce serait bien d'intégrer ça dans la pastorale, et le samedi suivant, je leur ai apporté le vieil air qui est le chant de Larrau, *Xoritua nurat hua* auquel j'avais rajouté un couplet: “En automne, la neige a démoli notre ermitage. Nous autres, Larraintar, cette nouvelle nous afflige. Unissons nos forces, car “Monsieur Besoin” nous l'impose”. Et vous ne savez pas ce qu'ils ont fait? Premièrement ils ont pleuré, parce que ça les a touchés et l'un d'entre eux a dit: on ira chercher la cloche, on ira la sauver, et alors, ils sont partis la chercher, avec des bottes jusqu'à la taille, dans la neige, et sont revenus avec la cloche qui, par bonheur, n'était pas cassée. Et le jour de la pastorale de “Xalbador”, ils ont fait un donjon, un petit clocheton, et dans la scène finale, avant que le berger Xalbador ne meure, il se tourne vers sa cabane et il dit des choses très belles, et alors, là, l'émotion était à son comble...”.<sup>60</sup>

Ce moment d'émotion intense est partagé par la communauté villageoise de Larrau, un village connu en Soule pour être très divisé et qui se découvre donc réuni symboliquement, le temps de la pastorale, autour de cette chapelle rappelant au son de sa cloche les bergers souletins. Transposée sur l'espace théâtral, (re)mise en scène le jour de la représentation, cette cloche sonne le glas de la mort de Xalbador. Une dernière fois elle réunit la communauté d'acteurs qui fait corps avec le poète pour l'accompagner à l'heure de son départ. La voix du berger-poète qui nous a guidés tout au long de la représentation, définitivement s'éteint. Par ce chant final qui s'élève et transcende l'homme, Xalbador devient l'incarnation de l'un des mythes les plus puissants du peuple basque: le mythe fondateur de l'“ancêtre berger”.

“A la pastorale de Larrau il faisait un temps magnifique, magnifique. Alors, vous aviez ces montagnes de l'autre côté, ces choeurs qui donnaient tout ce qu'ils pouvaient. On aurait dit que les montagnes faisaient écho”. Peut-on rêver plus idy-

(60) L'on remarquera que les habitants de Larrau semblent s'être appropriés le chant *Xoritua nurat hua*.



llique tableau pastoral que cet instant magique où l'homme entre en résonance avec la nature par le biais de la musique? Aisément l'on peut se figurer ce *finale*: la cloche de Saint-Joseph, les clochettes des brebis, la montagne, le chœur des bergers, un temps réunis pour jouer le dernier accord, l'ultime note d'une symphonie pastorale. Seulement, les brebis sont là qui s'agitent sur scène au rythme de leurs sonnailles, une "voix" qui grandit, se répand, puis finit par briser cette harmonie pastorale: "A Larrau chaque brebis avait une note de l'octave, mais ça n'avait pas donné, ça avait été une cacophonie terrible".

A la mort de Xalbador, l'apôtre Saint-Pierre,<sup>61</sup> mûni des clés du "Paradis", fait son entrée sur scène. C'est par ces mots qu'il accueille le poète:

Jundane Phetiri

*Phetiri arrantzaliak  
Agurtzen zütii, Xalbador,  
zii izan ziren artzaina  
Botzik beität ikbusten hor*

*Lür Hartan biek dizüü  
Auz hunki zerbait eginik  
Bortha boi gustin igaiten  
Ahal düzüla diot nik*

*La marin-pêcheur Pierre*

*Te salue, Xalbador,  
Car j'ai plaisir à voir ici  
Le berger que tu as été.*

*Tous deux, nous avons sans doute  
Fait quelque bien sur la terre:  
Je déclare que tu peux  
Franchir aisément cette porte.*

Puis, apparaît le Seigneur. Par un jeu de mots, il rappelle que "l'homme est fait à l'image de Dieu":

Artzain Huna

*Xalbador, zük eta nik ber izena dizüü.  
Zü, Xalbador bazira, ni Salbazale nüzü.  
Gustian tziauri hunat eta so egidazü  
Delako Artzain Huna begien bixtan düzü  
.....*

*Xalbador, toi et moi, nous avons le même nom:  
Si tu es Xalbador, moi je sui le Sauveur.  
Viens ici à ton aise et regarde-moi:  
Le Bon Pasteur, le voilà sous tes yeux.*

Enfin, vient le tour de la communauté. Les acteurs renouent avec la métaphore biblique du berger et son troupeau:

Oroek:

*"Ni naiz Artzain Ona" zük zinion aspaldi  
Izen eder horren gai gu ez gira sendi.  
Gu artzain xume batzu bainan zure ardi.  
Zure korletik kanpo ez gaitela geldi!  
.....*

*Je suis le Bon Pasteur, disiez-vous autrefois,  
Nous ne nous sentons pas dignes de ce beau nom.  
Simples bergers, nous sommes aussi Vos brebis;  
Pussions-nous ne pas rester hors de votre enclos.*

(61) Dans le théâtre de pastorale Dieu n'apparaît jamais sur scène. Aussi, avons-nous trouvé dans d'autres pièces la figure de Saint-Pierre à la porte du paradis, à l'heure de la mort du héros. Dans "Ximena", c'est sous la forme d'un lépreux qu'apparaît Saint-Pierre pour mettre les protagonistes à l'épreuve. Enfin, en Pays Basque, les récits sont nombreux qui mettent en scène Jésus et Saint-Pierre sur terre: *Trentekutzilo; La nappe, l'âne et le bâton; Le battage de blé; Une reine dans la forêt; ...*

Oroek khanta:

*Artzain Hunak düti bere ardiak ezagützen  
Izen bedera emaitz düti ejerki deitzen  
Orai gük Xalbador artzaina botzik zelilat lagüntzen  
Hunen jitiak beik—tü oro alageratzen.*

Tous chantent:

*Le Bon Pasteur connaît ses brebis;  
Il appelle en douceur chacune d'elles par son nom.  
Aujourd'hui nous avons la joie d'accompagner au  
Ciel le berger Xalbador car son arrivée nous réjouit tous.*

“Dans le sillage de Xalbador” est le titre que porte la dernière scène de cette pastorale. Xalbador au “Ciel”, de jeunes improvisateurs anonymes —car n’étant pas encore parvenus à se faire un nom dans ce monde des *koblak*— s’apprêtent à renouer avec l’art de la poésie orale; ils ont pris pour modèle le poète qui vient juste de s’éteindre. Ainsi se ferme la pastorale de Xalbador, laissant toutefois un peu de jour, le chas d’une aiguille par où s’immisce le fil de la transmission. Puis, doucement, comme dans toute pastorale, les pas de danse des Satans, suivis par le dernier des chants: l’hymne au village, instant ultime de la renaissance de la communauté villageoise, nous mènent jusqu’à l’épilogue, jusqu’à ce bouquet de vers final qui invite la communauté des Basques à suivre la voie de Xalbador, à persévérer dans ce dur entraînement du *koblak* avec pour ultime exhortation: “*Que Xalbador soit pour nous une source de lumière*”.

Ce chant qui nous élève si haut au-dessus de la terre, ces pas de danse— bien que confiés à des Satans— qui suivent la montée au ciel du héros, nous ramènent à la mémoire les mots par lesquels le père Donostia, parachevait son hymne à la chanson basque: “Rythme chanté, rythme dansé, dès lors qu’il participe de la vraie beauté, c’est-à-dire du divin, il se fait prière, il devient la liturgie, il devient le rite qui faisait danser David devant l’arche. Nous nous élevons... non pas seulement par notre voix et notre agilité au-dessus de la terre, mais nous nous élevons vers les cieux. A chaque peuple, et au plus traditionnel, le peuple basque de conserver jalousement la semence que Dieu y a déposée pour qu’elle fructifie éternellement et confirme cette parole de St Augustin, ce me semble, “que les cieux ne sont qu’une vaste et parfaite harmonie”...”.<sup>62</sup>

### La quête du chant

Il est temps de redescendre sur terre pour réfléchir à la question de la circulation du chant et de la poésie orale, pour creuser plus avant quelques aspects de la transmission de cet art du *koblak* dont certaines grandes figures souletines peu à peu ont affleuré au cours de ces dernières pages. Ce faisant, nous avons entamé un retour sur des études fruits de la plume d’érudits basquistes qui passionnément se sont atta-

(62) R.P. Donostia, “Quelques caractéristiques de la chanson basque”, *Gure Herria*, 1923, p. 685.

chés à combler le fossé se creusant entre des *koblakari* en quête de texte et des textes en quête d'auteur, soit à réduire l'écart qui sépare des hommes dont l'oeuvre poétique véhiculée oralement a traversé le temps sous le couvert de l'anonymat et un fonds de chansons basques qui, à défaut de propriétaire, est devenu l'héritage d'une mémoire collective. Aussi, ceux qui se sont penchés avec curiosité sur ce précieux legs des anciens se plaisent à imaginer les hommes qui en furent les heureux inspirateurs puis, tous ceux qui au cours de son long voyage dans le temps se sont emparés de ce fonds malléable pour le modeler, pour le parfaire, pour en effacer la marque de l'auteur, le remettre en mouvement et lui imprimer une vie nouvelle, parfois aussi une nouvelle histoire.

Récapitulons: nous avons cité Beñat Mardo le barcusien "le plus ancien et talentueux des bertsolari du Pays Basque" notait en 1856 Augustin Chaho<sup>63</sup> pour souligner l'immensité de l'oeuvre de ce *koblakari*: "vingt volumes ne contiendraient pas ses oeuvres s'il avait eu un sténographe avec lui dans les séances poétiques qu'il donnait en toute occasion". Quelques années plus tard, en 1870, J.D.J. Sallabery<sup>64</sup> nous offre la version intégrale de *Beñat Mardoren khantoria* (La chanson de Mardo), une chanson de défi où s'affrontent à coups de sarcasmes, notre poète, tailleur de son métier et un adversaire fabricant de clochettes. En voici la première strophe:

*Ni deitzen nük Beñat Mardo, Barkoche Bachabilako:  
Orhoitzen bait eztizadala khantorerik hunt haboro;  
Eztakika ni nizala bürüzagi hartako?  
Je m'appelle Bernard Mardo de Barcus, quartier de la Basse-Ville  
Je t'en prie, ne te mêle plus d'improviser des chansons,  
Ne sais -tu pas que suis maître en cela?*

Entrons au xx<sup>e</sup> siècle. En 1950, le père Lafitte<sup>65</sup> publie deux chants satiriques de Mardo; c'est le père Lhande qui les a dénichés dans un cahier de chansons oublié dans le grenier de son château familial. Quelques années plus tard, M. le chanoine Narbaitz adresse à Louis Dassance un carnet de chansons du xviii<sup>e</sup> et du xix<sup>e</sup> siècles: figure dans ce recueil un chant "donné" par Beñat Mardo à l'occasion des "noces des Berdeco", un mariage qui, comme l'indique la note qui accompagne le texte en bas de page, fut célébré en 1769. Renseignement précieux pour un homme qui, en vain, avait cherché jusqu'alors à situer cet "ancien" poète dans le temps: "A quelle époque vivait-il au juste? Mary-Lafon, que cite P. Lafitte, parle du xvii<sup>e</sup> siècle; Georges Lacombe qui disait lui être apparenté, penchait pour le début du xix<sup>e</sup> siècle..."<sup>66</sup>

Louis Dassance poursuit sa quête. Il reconnaît dans la légende poétique *Arbotiko prima eijerra* (La jolie héritière d'Arbouet) —un chant que M. de Jourgain,<sup>67</sup> en 1897, avait attribué à un "Souletin" convié au mariage d'une jeune noble de Arbouet vers

(63) A. Chaho, *op.cit.*, p. 159.

(64) J.D.J. Sallabery, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, 1870, p. 209.

(65) P. Lafitte, Deux chansons de Beñat Mardo", *Gure Herria*, 1950, pp. 293-299.

(66) L. Dassance, "Chronique de la chanson basque. A propos de Beñat Mardo", *Gure Herria*, 1967, pp. 289-296.

(67) J. de Jourgain, "Quelques légendes poétiques du Pays de Soule", in *La Tradition au Pays Basque*, Bayonne, Elkar, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. 1898), pp. 408-409.

1760— la veine poétique de Mardo. Enfin, il s'intéresse aux personnages mis en scène dans "Le dialogue entre un paresseux et un vieux galant" pour soulever la question des variations sur un même thème: en effet, les versions que Augustin Chaho<sup>68</sup> et Francisque Michel<sup>69</sup> en avaient recueilli déjà au XIX<sup>e</sup> siècle se reflètent comme dans un jeu de miroir: chez le premier, le "vieux galant" nous renvoie l'image d'un Mardo vieillissant aux prises avec un "jeune paresseux" qui répond au nom de Idiart. Chez le second c'est Mardo qui y tient le rôle du "jeune paresseux" face à Idiart, reconverti en "vieux galant".

La pastorale "Herriko Semeak" se nourrit de quelques-uns de ces chants de Mardo: nous y retrouvons *Beñat Mardoren Kantorea*, *Arbotiko prima eijerra*, puis *Bar-koxeko gathü jalen kantorea* (Chanson des mangeurs des chats de Barcus). Et pourtant, ce dernier chant, nous avons entendu dire qu'il était le fruit de l'imagination créatrice d'Etxahun de Barcus. Un jour, M. Hagolla nous en avait chanté quelques couplets, puis, il nous en avait raconté l'histoire: "Des jeunes gens du quartier de la Madeleine de Barcus étaient partis à la chasse et il fallait qu'ils ramènent un ou deux lièvres pour les manger au restaurant du coin. Ils n'avaient pas trouvé de lièvre, alors ils avaient tué le chat de Paradis, une maison qui existe encore. Le voisin Salazar, dont la maison n'existe plus avait tué le chat de Paradis. Alors, je ne sais pas... ont dit que cette chanson est d'Etxahun de Barcus, mais, le dernier couplet, il le chante en français, il dit: "*cette chanson a été composée le 11 février 1793*" ce qui voudrait dire qu'il l'avait écrite à l'âge de 11 ans, alors, je ne sais pas quand même...". D'autres chants d'Etxahun de Barcus mêlés à ceux de Mardo, puis à ceux de jeunes compositeurs de notre fin de siècle s'égrènent tout au long de la pastorale de Barcus.

Chacun des érudits reprend donc et corrige les travaux de ses aînés. C'est à dessein que nous avons relevé les dates de toutes ces publications pour mieux marquer les lacunes, les "trous historiques" que dévoile la quête du chant. La pastorale nous éloigne de cette chronologie qui scande le temps de l'histoire: elle recueille les échos du *koblak* puis, elle brasse tous les chants pour nous donner à voir une continuité dans la circulation et la reproduction de la poésie orale. Car, nous sommes ici du côté de la coutume, du côté du rite qui abolit le temps, qui efface les distances pour venir se loger dans ces creux, dans ces marges que l'approche historique ne saurait combler.

Souvenons-nous de la rencontre de Etxahun de Barcus et Otxalde là-haut dans le ciel. L'amitié entre ces deux hommes a été pérennisée dans *Etxahun eta Otxalde*, une chanson de défi poétique qui raconte dit-on, la rencontre des deux grands poètes. Ici aussi, la question s'est posée de savoir lequel de ces deux hommes en était l'heureux auteur. Le révérend père Lhande; le premier à s'être vraiment intéressé à la vie d'Etxahun de Barcus, entreprend en 1922, un voyage sur les terres du poète. C'est à dos de mulet qu'il parcourt les vallées barcusiennes de Gaztelondo, de Jauregiber-Ibarra et de Malta, à la recherche de quelque témoignage précieux sur la vie de ce barde qui semble avoir plongé dans l'oubli: "Les premières personnes que j'ai consultées ne savaient me dire si ce barde avait vécu sous le premier Empire ou la troisième Répu-

(68) A. Chaho, *op.cit.*

(69) Francisque Michel, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*, Elkar, 1981 (1<sup>ère</sup> éd. 1857), p. 367.

blique”.<sup>70</sup> Il s’arrête donc chez le paysan, il interroge la mémoire des anciens, il recherche dans la tradition orale l’empreinte du poète de Barcus. Ainsi rencontre-t-il, parmi tant d’autres, le souvenir d’un *Etxahun eta Otxalde* qui rappelle la victoire d’Otxalde face à son adversaire Etxahun, aux eaux d’Ahuzki en Soule. Le père Larrasquet reprend les travaux de son confrère. Il découvre une nouvelle version de *Etxahun eta Otxalde*. Changement de décor: nous sommes invités à quitter la Soule pour découvrir comment Etxahun remporte le défi au village bas-navarrais d’Hasparren.

*Etxahun eta Otxalde* semble donc s’être reproduite comme par bourgeonnement pour donner naissance à diverses versions circulant dans la tradition orale. En dépit de la difficulté à retrouver dans cet éventail de “copies orales” celle qui serait la version première et authentique, le père Lhande et le père Larrasquet s’accordent pour attribuer ce chant à Etxahun de Barcus. Rassemblant le matériau recueilli, ils publient en 1946 *Le poète Pierre Topet dit Etchahun et ses oeuvres*. La veine poétique d’Etxahun se joue sur deux tempo: d’une part les “élégies”, de l’autre les “satires”. *Etxahun eta Otxalde* a dû leur paraître inclassable: à défaut de pouvoir être répertoriée, elle a trouvé refuge dans une rubrique qui sous le titre “autres” abrite une poignée de chansons qui ont comme quelque chose d’indéfinissable.

La quête du père Lhande et du père Larrasquet soulève la question de la confusion entre l’histoire et la légende. Ce noeud impossible à défaire, placé au coeur de la production poétique invite, nous semble-t-il, à reconsidérer le caractère autobiographique de certaines des oeuvres véhiculées par la tradition orale. Jean Haritschelhar<sup>71</sup> éclaire d’une lumière nouvelle l’histoire de cette chanson aujourd’hui légendaire. En 1967, il nous révèle que son auteur n’est point Etxahun de Barcus, mais bien son adversaire Otxalde. Preuve irréfutable à l’appui, il présente une nouvelle version d’*Etxahun eta Otxalde*: c’est un manuscrit qu’Otxalde lui-même présente en 1890 au “concours de la chanson basque” qui se tient à la ville de Mauléon. Encore faut-il rappeler qu’Etxahun de Barcus est décédé depuis déjà 28 ans. Aussi, remet-il en question les interprétations de ceux qui l’ont précédé pour découvrir dans cette chanson —qu’il retrace plutôt du côté de la fiction littéraire que de l’autobiographie— non plus un défi entre Etxahun et Otxalde, mais bien un défi que ces deux hommes lancent à la communauté des poètes basques et partant l’hommage d’Otxalde à la mémoire de son ami disparu.

Ce “concours de la chanson basque” qu’évoque pour nous Jean Haritschelhar s’inscrit dans le programme des “fêtes basques”, une initiative soutenue depuis 1851 par Antoine d’Abbadie d’Arrast, mécène de la culture basque. Ces “fêtes”, pensées comme une mise en scène de la totalité de la société rurale basque font la part belle à la poésie: à la forme écrite, bien sûr, mais aussi, et ceci nous intéresse au plus près, à son penchant oral, c’est-à-dire à l’art du *koblak*. Pierre Bidart évoque ce moment historique, cette reconnaissance première de la création poétique orale, ou, pour reprendre ses mots, de “l’oraliture”: “Par les “fêtes basques”, pour la première fois, l’expression orale, incarnée dans l’acte d’improvisation, est érigée en symbole du populaire primitif bas-

(70) P. Lhande, J. Larrasquet, *Le poète Pierre Topet dit Etchahun (1786-1862) et ses oeuvres*, Bayonne, Euskalzaleen Biltzarra, 1946, in-8°, p. 5.

(71) J. Haritschelhar, “Etchahun eta Otxalde”, *Gure Herria*, 1967, pp. 65-82.

que et placée en situation de proximité avec la forme écrite représentée par la poésie".<sup>72</sup> Aussi, met-il en relief, cette valorisation de la poésie orale qui trouve en cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un prolongement dans les écrits de Augustin Chaho, un homme qui exalte la figure du barde "populaire". Souvenons-nous que c'est à cette même époque que nous avons situé les premiers tâtonnements de la quête du chant. Augustin Chaho le Souletin et Francisque Michel avaient été les premiers à en recueillir les échos; d'autres érudits viendront qui, comme nous l'avons vu, reprendront leurs travaux pour y ajouter les fruits de leur moisson.

Enfin, pour fermer la boucle de cette circulation de la poésie orale, il nous faut revenir à la pastorale "Xalbador". Cette pièce fait intervenir trois générations de *koblakari* du XX<sup>e</sup> siècle: la génération de Ligueix, puis celle des hommes qui avaient pris sa relève: Xalbador, Mattin d'Ahetze et Etxahun-Iruri, enfin, la jeune génération anonyme, car, encore privée de reconnaissance sociale dans le monde du *koblak*. Chacune de ces générations, nous l'avons-vu, rappelle la mémoire de ses aînés. Le poète nomme ceux qui lui ont transmis le savoir. Par ce geste il leur rend hommage mais aussi et surtout est-ce une manière de se relier à ceux qui, dans ce monde d'élus, lui ont insufflé l'inspiration et partant légitime son oeuvre. Tels des maillons d'une longue chaîne, tous ces hommes prennent place sur le long fil de la transmission, à la fois, se rattachant au passé et s'ouvrant à l'avenir, comme pour bien marquer la pérennité de la tradition.<sup>73</sup>

### Retour au texte anonyme

Au cours de ce voyage dans le temps, nous sommes donc passés, après un long détour, du texte anonyme, "atemporel", à la figure du poète anonyme qui juste vient d'éclorre. Le texte anonyme nous renvoie à un fonds commun de chansons, à une poignée de légendes poétiques, toujours présentes dans l'imaginaire des Souletins. "Nous ne saurons certainement jamais à quel artiste anonyme nous devons ces chants admirables qui nous émeuvent au bout de tant d'années: *Bereterretchen khantoria*, *Atharratze jauregian*, *Apez belcharen kantuak*, *Bazterretik bazterrerat*, *Lurraren pean* ou *Alageraz...*" déplore, nostalgique, Louis Dassance.<sup>74</sup> Ces vieilles chansons souletines avaient bercé l'enfance de Jean Baratçabal: "...je me rappelle trois vieilles chansons: *Berterretxen khantorea*, *Agota*, *Atharratze Jauregian*. Elles étaient très chantées, avant 1914, par mes soeurs à la maison".<sup>75</sup> Parfois, avions-nous dit, la pastorale puise sa source dans ce "traditionnel" noyau de légendes poétiques: en 1958, Etxahun-Iruri brode sa pastorale "Berterretx" sur le canevas de la chanson qui porte le même nom. Quelques années plus tard, "Atharratze Jauregian", la pastorale de Pier-Pol Berçaitis, se tisse autour de la légende. Enfin, découvrirons-nous, l'été 1999; "Agotak", la dernière création du pastoralier Junes Cazenave.

(72) P. Bidart, "Ethnographie et esthétique des traditions populaires basques dans les concours de poésies basques", in *Antoine d'Abbadie 1897-1997. Congrès International* (Hendaye 1997), Donostia: Eusko Ikaskuntza; Bilbao: Euskaltzaindia, 1998, pp. 263-288.

(73) Cl. Fabre-Vassas découvre ce modèle de la chaîne dans la transmission d'un texte, celui de l'écriture de la Passion, "L'écriture de l'écriture", in D. Fabre (dir.), *Écritures...* pp. 157-182.

(74) L. Dassance, *op.cit.*, pp. 295-296.

(75) M. Duvert, B. Decha, C. Labat, *op.cit.*, p. 130.

Parler de ce fonds commun de légendes nourrissant un “théâtre du poétique”, invite à réfléchir au sens que prend, au pays de la pastorale, la mise en scène d’un texte qui ne porte plus la marque de son auteur. Souvenons-nous du débat qui agite la “traditionnelle” société souletine à l’aube de ce qui a été appelé le renouveau de la pastorale. Déjà, les “anciens” nous avaient raconté qu’ “autrefois”—ce passé défiant toute chronologie et qui semble se jouer du temps— il n’était pas permis aux Souletins de donner une pastorale avant le centenaire de la mort du *sujet* porté sur scène. Entamons un retour sur l’histoire. Cette nouvelle vague de la pastorale s’ouvre avec “Etxahun de Barcus” une pièce de Etxahun-Iruri, donnée au village de Barcus l’été 1953. Le poète s’est éteint en 1856. Ses descendants, résidant au village d’Esquiule, se refusent à déroger à la règle. Ils font appel à la compréhension des Barcusiens pour respecter le “temps” que la coutume prescrit. Bravant l’interdit, les Barcusiens, gagnés par l’impatience de se donner à voir sur la scène de leur théâtre, s’aventurent quand même à jouer leur pastorale “quelques années à l’avance”. En 1991, au grand dam de la famille et des proches de Xalbador, le père Roger Idiart porte sur scène la vie du poète bas-navarrais décédé en 1979. De nouveau la critique acerbe se réveille. Il semble donc que les “cent ans” dont parlent nos interlocuteurs ne font pas toujours un siècle, ils nous renvoient plutôt à la longue durée, au temps nécessaire pour le mûrissement du personnage dans l’imaginaire des Souletins. Ainsi, découvrons-nous une exigence de ce théâtre, plutôt qu’une règle explicite, un de ses usages consacrés par la tradition: faire entrer le personnage dans la légende, “laisser le temps fleurir le personnage”.

Cette discussion soulève aussi une autre question que nous voudrions maintenant creuser, celle-là même de la propriété du *sujet* la pastorale. A qui légitimement appartient-il? Le temps de faire entrer le héros dans la légende correspond aussi, nous semble-t-il, au temps requis pour qu’il passe du domaine privé et familial au domaine public. Cet effacement de l’individu au profit de la communauté nous renvoie, comme dans un jeu de miroir, l’image d’un homme qui s’efface derrière sa matière; nous voulons parler du “traditionnel” auteur de pastorale: à la fois metteur en scène et “copiste”, cet artisan du bricolage n’hésite pas, pour les besoins de sa mise en scène à couper, juxtaposer, voire imbriquer divers cahiers “originaux”. Ainsi, au fil de la (re)écriture du “traditionnel” répertoire de pastorales, la production individuelle, la création “originale” tend à se fondre ou plutôt à se confondre dans un texte qui est passé dans le domaine du collectif. Au vu de cette règle du jeu qui toujours tend à effacer la marque du propriétaire, “Agotak”, “La chanson de Berterretx” et “Atharratze Jauregian”, cette poignée de chansons qui déjà ne portent plus l’empreinte de leur auteur, figurent, nous semble-t-il, comme autant de morceaux choisis, prêts à se couler dans le moule de la pastorale, à se soumettre aux contraintes rituelles d’un genre qui toujours agit dans ce sens de la dépossession.

L’une des révolutions qui accompagne la renaissance de la pastorale —et qui signifie une rupture dans le mode de transmission— est, à notre entendement, la séparation des rôles d’auteur et d’*errejent* (metteur en scène), deux fonctions qui jusqu’alors incombaient à un seul homme. Désormais, l’auteur qui revendique son statut d’écrivain, crée des oeuvres originales qui seront mises en scène par l’*errejent*.

Qu'en est-il de la créativité de l'auteur lorsqu'il s'attaque à ce fonds de poésies qui, déjà, appartiennent à la mémoire collective? L'auteur s'arrime au texte, puis, de quelque façon, le déplie, pour le réorganiser et le modeler sur la ferme charpente de la pastorale. Ainsi, semble-t-il renouer avec le "traditionnel" savoir-faire de l'instituteur de pastorale, avec l'homme qui plutôt que créer, commente un texte qui ne lui appartient pas. Cette méthode de travail nous renvoie à la technique de recopiage propre à la production du texte sacré: "... selon un pli hérité de la transmission orale, les fonctions de reproduction et d'accumulation sont confondues, comme sont mêlés le copiste et l'auteur. Les textes sacrés devaient être copiés par des individus, toute addition prenant la forme d'un commentaire, dont le statut était nécessairement inférieur".<sup>76</sup> Découvrir comment la pastorale parfois se noue, s'enroule autour d'un chant "traditionnel", invite à poursuivre une réflexion sur le passage de la poésie orale à la poésie écrite, ou sur ce que nous pourrions appeler une certaine façon de passer de l'art de réciter des *koblak* à l'art d'écrire des pastorales.

### A la mode des *koblakari*

Au fil des générations, les Souletins ont dit et redit ces chant "populaires" appris auprès de leurs aînés, parfois ils en ont refait la trame poétique, enfin, ils ont mis en compétition leur veine poétique pour rivaliser de dextérité, d'imagination et de célérité, dans la composition et l'échange de vers selon un thème et une rime données; nous voulons parler du *koblak*. M. Héguiaphal nous avait raconté sa manière toute particulière de penser le passage du chant à l'échange de *koblak*: "C'était le dimanche. C'était le dimanche et alors on chantait. Après la messe les gens se réunissaient. L'un sortait ceci, l'autre sortait cela, alors c'est comme ça qu'ils ont commencé à faire des *koblak*, parce qu'ils faisaient des duels, enfin des duels... des concours".

Esquiule est un village qui vit de manière exacerbée son identité de village frontière: "Administrativement, on dépend d'Oloron, mais pour le folklore on est Basques". Partout en Soule, Esquiule est considéré comme un berceau du chant. Au fil du temps, cette veine musicale a été entretenue par ses habitants que l'on dit dotés de puissantes voix. M. Bédécarrax, né en 1918, est le fils de chez Château, le bistrot du village. Il nous raconte le chant qui avait bercé son enfance. Puis, les années passant, il grandit en musique, avec pour compagnons, les maîtres du *koblak*:

"Quand j'étais petit, il y avait un gars qui avait déjà été reconnu comme chanteur et pour qui on avait fait un disque. Il s'appelait Laborde. Laborde Zaharra, le vieux Laborde on l'appelait. Il avait un phonographe chez lui et très souvent, pas tous les dimanches, mais... on allait écouter son disque, 'le disque de Laborde'... et puis, il y en a eu d'autres qui sont morts. Alors, ces gens-là, ils chantaient du matin au soir chez moi, au bistrot. Le midi, ma mère leur donnait la soupe et leur faisait une omelette. Et puis, l'après-midi, ça repartait. Alors là c'était café-rhum, café-rhum, café-rhum. Le soir, encore un peu de soupe et ils partaient chez eux vers quatre ou cinq heures du matin. Et tout le village était aux fenêtres pour les écouter. Ces gens-là, j'é-

(76) Jack Goody, *La culture des fleurs*, Paris, Seuil, 1994, p. 115.



tais tout le temps avec eux, jusqu'à partager avec eux, la soupe et l'omelette le midi. Après, j'ai grandi et ils ont continué à venir. Puis, il y a eu une autre génération de chanteurs, avec Hagolla et Largiburu de Saint-Jean Pied de Port, et puis d'autres. Ça chantait, ça chantait, des heures et des heures. Il y avait des chants que personne ne connaissait, qui leur étaient réservés, et puis d'autres, que tout le monde reprenait en chœur. Jusqu'il y a une dizaine d'années, tous les dimanches après-midi ils ont continué à venir au bistrot. Tandis que maintenant c'est fini, il n'y a plus personne".

Outre ces réunions dominicales, à Esquiule, il est un jour consacré au chant: le lundi de la fête patronale qui tombe au mois d'août. Xalbador, Martin d'Ahetze et Etxahun de Trois-Villes, toujours étaient fidèles au rendez-vous. Chacun de ces hommes se voit assigner un rôle, une place toute particulière dans ce monde du *koblak*: "Martin c'était un *koblakari* de banquet, il allait souvent animer les noces, Xalbador était très fort lui, il avait une allure sérieuse, mais avec la plume c'était Etxahun".

C'est par ses amis qu'Etxahun-Iruri faisait connaître ses chants. M. Bédécarrax, M. Hagolla, M. Castillon, faisaient partie de ces intimes à qui il confiait le secret de ses dernières créations. Etxahun, dès qu'il avait terminé un chant, faisait passer le message à M. Bédécarrax, le seul parmi ses élèves à posséder une voiture. Ce dernier écrivait à ses condisciples: "tel jour, à telle heure, je viendrai vous chercher pour aller chez Etxahun". Réconfortés par un bon petit vin, ils passaient la nuit entière en compagnie de leur maître. Cependant, ils ne recevaient qu'une seule leçon. Jamais, ils n'auraient osé retourner chez Etxahun pour peaufiner leur apprentissage. Relais entre l'auteur et le public, c'est dans les bistrots du village qu'ils retissent la parole d'Etxahun; recréant ses chants à la mode des *koblakari*: "L'un se souvenait d'une strophe, le deuxième d'une autre. Alors on disait eh! Hagolla, je ne crois pas que ce soit tout à fait ça, c'est un peu plus haut. Alors, entre tous, on y arrivait".

Cette manière de composer un chant, puis de le transmettre et de l'apprendre s'inscrit, nous semble-t-il, dans un processus caractéristique de la production orale. Parry et Lord ont mis en évidence ce mode de circulation dans les récits homériques et balkaniques: "... le poète d'une société orale apprend ses chants *oralement*, les compose *oralement* et les transmet *oralement*... avec la poésie orale nous avons affaire à un processus original dans lequel apprendre, composer et transmettre se confondent presque".<sup>77</sup>

### L'écriture du *koblak*

Etxahun-Iruri s'initie à l'art du *koblak* dès l'âge de 18 ans. Il a pour "maîtres spirituels" Ligueix de Larrau et Léon Sallaber d'Ossas. "C'étaient ses deux Bons-Dieu" raconte l'un de ses amis. A entendre Etxahun le *koblak* est un art difficile: en premier lieu, il requiert de posséder un don, encore nécessite-t-il d'un long temps d'entraînement, enfin, il est bon de trouver un adversaire de force égale, souligne-t-il, rappelant la verve mordante d'un tandem mémorable: Mattin d'Ahetze le labourdin et Xalbador le bas-navarrais. Puis, vient un temps où Etxahun cesse le *koblak* pour s'adonner à l'é-

(77) A.B. Lord, *The Singer of the Tales*, Cambridge, Mass., 1960, p. 5. Annoté par Jack Goody, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris, ed. de Minuit, 1979, p. 72.

criture de pastorales. Ainsi effectue-t-il son passage. Déjà, du temps de sa jeunesse, sous la houlette de Léon Sallaber d'Ossas, il s'était initié à monter sur les planches en jouant dans deux pastorales: "Alexandre le Grand" en 1923, puis "Charlemagne" en 1936.

Les Souletins expliquent l'aisance "naturelle" de Etxahun-Iruri à écrire des pastorales de par sa qualité de maître dans l'art de composition des *koblak*. Car, en effet, à les entendre, l'écriture des pastorales n'est autre chose que la transcription de cet échange verbal, la composition des pièces souletines —des quatrains rimés ou assonancés écrits sous forme de dialogues— renouant avec le savoir-faire des *koblak*. Au vu de cette suprématie accordée à l'oralité et qui tend à occulter, voire à refuser le pouvoir créateur de l'écriture, l'on entrevoit comment se pense en Soule la question du passage de l'oral à l'écrit. L'art du chant et de la poésie orale se continuant dans l'écriture pour enlacer l'expression théâtrale de la pastorale, d'emblée, l'écrit, plutôt qu'un mode de production qui aurait son formalisme et sa rhétorique propres, nous apparaît comme un pâle reflet ou prolongation naturelle de la création orale.<sup>78</sup> La production orale et écrite de tous ces hommes qui proviennent du chant, semble intimement liée, comme impossibles à dissocier. Le texte de pastorale recueille les échos du *koblak* pour nous renvoyer au *koblak*: il est écrit pour être déclamé par les acteurs, leur récitation poétique nous rapprochant à nouveau du chant.

L'on dit d'Etxahun-Iruri que des amis lui apportaient ses sources. Pour sa première pastorale: "Etxahun Koblakari", c'est l'*errejent* Marc Eyharcet, mieux connu sous le nom de Marc Uthurry, qui s'en allait au village de Barcus glaner des renseignements sur le personnage. S'ajoutent à cette quête les chants "autobiographiques" du barde barcusien qui s'égrènent tout au long de la pièce. En écrivant "Etxahun de Barcus", la poésie chantée du barde —qui, sauf rares exceptions n'avait pas laissé de trace écrite de sa production— Etxahun-Iruri marque un passage de la poésie orale à la poésie écrite. Souvenons-nous de Lohïdoi, l'acteur magnifique, toujours grandissant, qui n'a eu de cesse d'envoûter le public souletin chaque fois qu'il s'est coulé dans la peau de "Etxahun-Koblakari". Il est des Souletins qui aiment à plonger jusqu'au temps de la préhistoire pour y découvrir les racines profondes d'un chant si proche de la nature: "Moi, j'ai toujours dit qu'il avait la voix de l'homme des cavernes, des hommes préhistoriques, oh!, il n'avait pas le fini peut-être, mais de toute façon, il ne faut pas dans les pastorales. Et lui, il avait une voix nature, nature... et forte. Pour moi, ça a été le roi des *sujer*".

### Théâtre du poétique

Etxahun-Iruri poursuit sa carrière d'homme de théâtre. En 1955, il porte sur scène "Matalas", la vie du fameux curé révolutionnaire de Moncayolle, puis, en 1958 c'est "Berterretx", "la véritable pastorale souletine, celle-là" à entendre l'*errejent* Battitta Urruty. Jean de Jaurgain,<sup>79</sup> un homme qui se passionne pour la poésie et la tradition

(78) Ici l'on peut rappeler l'analyse de Jack Goody sur la "transmission créatrice", *La raison graphique...*, chapitre II, chapitre VIII. Ainsi, note-t-il: "... aux "formes fixes" orales l'écriture ajoute une formalisation supplémentaire, et il serait erroné de croire que la poésie telle que nous la trouvons dans les premières cultures écrites est une survivance de l'expression orale et non le produit spécifique d'une littérature écrite", p. 262.

(79) J. de Jaurgain, *op.cit.*, pp. 368-383.

des Basques, en était tombé sous le charme: “Il faut avoir entendu cette magnifique complainte, chantée à pleine voix, la nuit, dans nos montagnes, pour en apprécier toute la beauté, l’indéfinissable expression de mélancolie et d’étrangeté... C’est assurément l’un des types nationaux les plus complets de nos vieilles légendes euskariennes”. L’érudit replace cette ballade qui chante sous forme de dialogues la mort de *Berterretx* —un homme, victime des violentes querelles opposant depuis le XIV<sup>e</sup> siècle les familles des Luxetins et des Gramontais— vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Héros de légende, *Berterretx* a marqué de son empreinte le sol du pays souletin: “... dans la campagne d’Etchebar, non loin d’Atherey. On y voit encore aujourd’hui, enclavée dans la basse-cour, une croix de pierre érigée à l’endroit même où fut tué le malheureux Berterèche”.

En ces premières années du renouveau de la pastorale, “Berterretx”, parvient à réveiller la fibre sensible des Souletins. Toutefois, le danger est là, menaçant, d’un trop plein d’innovations: “La pastorale Berterretx a montré que l’âme basque est immortelle... Berterretx a réconcilié la jeunesse souletine avec la pastorale... Les puristes ne seront pas d’accord avec nous, mais vaut-il mieux voir mourir l’antique théâtre plutôt que de lui insuffler un vent nouveau qui lui permettra de vivre encore longtemps? Cependant, il ne faut pas dépasser les limites atteintes à l’occasion de Berterretx si l’on veut conserver à la pastorale son authenticité”.<sup>80</sup> La carrière de pastoralier d’Etzahun-Iruri, longue et fructueuse, ne s’éteindra, comme nous l’avons vu, qu’avec son dernier souffle. Jamais il n’oubliera ces hommes qui, en l’initiant à l’art du *koblak*, l’avaient en quelque sorte propulsé sur la scène du théâtre. Ainsi, dans le prologue de “Chiquito de Cambo”—une pastorale donnée en 1967— il prie ses “pères spirituels” de bien vouloir l’inspirer: “*Koblakari défunts de l’époque, Topet, Ligueix ou Oxobi. De votre génie éclatant, Veuillez bien m’éclairer*”. D’autres hommes viendront et qui prendront la relève. A leur tour, ils ne manqueront pas de rappeler la mémoire de ceux qui les ont précédé sur scène: “*Cette année, voilà déjà six ans qu’Etzahun est mort. En sa mémoire, réservez-nous bon accueil. Car, c’est lui qui nous a donné le sujet de ce jour. Que notre spectacle soit en quelque sorte un hommage*”. C’est par ces mots qu’Allande Agueraray ouvrait sa pastorale “Allande d’Oihénart” en 1985.

“Atharratze Jauregian”, la dernière pastorale de Pier-Pol Berçaits, se tisse autour d’une légende qui, en un premier temps, porta le titre de *Ozaze Jaurgainian*. Puis, à la suite, de sa mise en circulation orale elle a été rebaptisée sous le nom de *Atharratze Jauregian*. Ici, nous plongeons dans les guerres de religion qui au XVI<sup>e</sup> siècle, divisent le pays. Marie de Jaurgain, une jeune fille de dix-sept ans, épouse de force ou de raison le baron de Luxe, un homme âgé d’une cinquantaine d’années. Charles de Luxe défend la cause catholique face au protestantisme; serré de près par les huguenots, il quitte le pays avec une poignée de ses hommes pour s’exiler à Ochagavia, village navarrais de la vallée de Salazar. Jean de Jaurgain découvre des affinités entre “La chanson de Berterretx” et “Atharratze Jauregian”, une “manière d’aller ensemble” et de par la musique et de par la poésie. A lire la pastorale “Atharratze Jauregian”, nous, retrouvons les même ressorts dramatiques que ceux que Georges Hérelle<sup>81</sup> avait

(80) *Le Miroir de la Soule*, (6/9/1958).

(81) G. Hérelle, *Les pastorales à sujets tragiques considérées littérairement. I. Technique des pièces. II. Histoire du répertoire*, Paris, Champion, 1926, pp 35-40.

explicité pour le “traditionnel” répertoire de pastorales, à savoir, l’amour, la guerre et la religion. Pier-Pol Berçaits, son auteur, un homme connu comme excellent chanteur et compositeur —et qui effectue en quelque sorte, lui aussi, son passage, nous a parlé d’un texte de pastorale qui est à la fois musique, d’une mise en scène qui se noue autour d’une belle histoire d’amour, d’une manière de traiter un thème guerrier de façon romantique. “Atharratze Jauregian” recueille aussi d’autres échos. L’exil de ce Souletin au village de Ochagavia, nous remet en mémoire l’image des bergers souletins, jadis conduisant leurs troupeaux sur les terres fertiles de la vallée de Salazar. Enfin, faut-il rappeler le pèlerinage à la vierge de *Muskilda*, accueillant le jour de sa fête, le 15 août et le 8 septembre, des Souletins et des Bas-navarrais se rendant à Ochagavia pour offrir leurs danses et leur musique aux Navarrais.

Quelle émotion étreint les Souletins alors que s’élèvent au théâtre des chants connus quoique souvent plongés dans l’oubli à l’image de *La chanson de Berterretx* ou *Atharratze Jauregian*? Ici, nous voudrions rappeler la réflexion de Denis Laborde à propos de la démarche de *Sü Azia*, une association souletine qui avait entrepris, il y a de cela quelques années, une labeur de collecte du chant souletin. Denis Laborde revendique la dimension d’une culture “à inventer dans la transmission”. Aussi, pose-t-il la question de l’identité du chant souletin à partir d’une première gageure: “définir ce que serait le chant souletin”: “... Gageons que l’essentiel est ailleurs. Non dans ces efforts multipliés pour caractériser un chant et lui apposer le label “souletin”, mais dans cette situation de communication privilégiée où, à un moment donné et dans un contexte façonné, un chanteur chante *Abaide Delezius Huntant* et un auditeur reconnaît la séquence vocale entendue comme, effectivement *Abaide Delezius Huntan*. Gageons que l’essentiel est là, dans cette trans-fusion, dans la connivence d’un partenariat qui dessine ce savoir partagé où se dit une culture commune”.<sup>82</sup>

### Retour aux sources

Tout au long de ce texte, nous avons donc essayé de nous rapprocher de la nature, tentant de repérer ici et là, à partir de matériaux épars, ce que signifient pour les Souletins les racines “naturelles” de leur culture. Nous avons dit que le théâtre de pastorale déploie peut-être par ses gestes la forme la plus achevée d’une certaine harmonie pastorale, nous entendons par là, une certaine harmonie entre l’homme, la nature et la culture. L’auteur de pastorale, à l’heure d’écrire sa pièce, encore ressent-il le besoin de fouler le sol de la montagne souletine. Jean-Michel Bedaxagar, avait écrit “Augustin Chaho” dans la forêt souletine, s’abritant sous un arbre avec son panier rempli de dictionnaires. Le père Roger Idiart était parti écrire “Xalbador” à la montagne, muni d’un crayon, d’un cahier et d’un bâton avec lequel il scandait le rythme des versets. Plus tard, ses “acteurs” souletins, qui, dit-on, ont toujours le “sens” de la pastorale —il nous semble que cela renvoie au sens de la musique— l’aideront à peaufiner ses chants: “Moi, je les ai suivis dans leur suggestions, mais ils se trompent rarement. Ils ont un sens de la musique, incroyable! Ils me disaient: tel chant, non. La mélodie ne nous a pas convaincus et évidemment ce n’était pas facile.

(82) Denis Laborde, “L’invention d’une tradition. Sü Azia et le chant souletin”, *Ekaina*, Saint-Jean de Luz, n.°42, 1992, pp. 180-189.

Il y avait dix-huit chants. C'est surtout une mélodie qu'ils m'ont modifiée. C'était celle qui m'avait donné le plus de boulot. Mais, ce n'était pas bon, ils avaient raison".

Bien sûr, le "naturel" tend à se confondre avec le "populaire", pour toujours signifier une culture que l'on porte en soi, expression d'une vie et d'une histoire et qui s'oppose à une démarche militante, à une prise de conscience intellectuelle de la nécessité de transmettre une culture en la réimposant.

Nous avons ouvert cet épisode de la pastorale en parlant du langage musical des habitants de Sainte-Engrâce, aussi, voudrions-nous maintenant leur rendre la parole. Les Engrâciens sont connus pour avoir une façon toute singulière et originale de donner les versets et les chants de la pastorale. L'on dit qu'ils effectuent une ritournelle entre le troisième et le quatrième vers. A l'occasion de leur dernière pastorale, "Santa Kruz", le père Junes Cazenave, auteur de la pièce, a tenu à ce que tous les acteurs respectent cette règle "traditionnelle": "C'est Beñat Achiary qui a composé la mélodie des chants sur des textes que j'ai écrit moi-même. Beñat Achiary a évidemment le sens de la musique souletine. Cependant, je crois qu'une ou autre fois, il a compliqué un peu le chant et les acteurs l'ont ramené à la réalité. C'est ça qui est frappant aussi. Ils sont tous musiciens. Ils ont le goût de la musique simple. Beñat Achiary a donc fait une partition et à partir de là c'est eux-mêmes qui improvisent. Je lui en ai parlé de ça à Beñat. Je lui avais dit: laissez libre cours aux acteurs d'improviser et c'est beaucoup plus beau, parce qu'à ce moment là, d'un verset à l'autre, ils vont improviser et le jour de la représentation ils improviseront encore".

Cette liberté de création de l'acteur de pastorale a conduit Jean-Louis Davant à écrire *Eüskaldünak Ivaultzan* (Les Basques pendant la Révolution) —une pièce jouée en 1993 au village de Gotein— en y supprimant la rime. L'auteur s'en explique dans l'opuscule de sa pièce:

"Pourquoi ai-je supprimé la rime? Pour avoir la rime, on doit tordre la phrase. D'un côté, on complique la tâche de l'auditeur. Il doit comprendre à mesure qu'il entend, car on ne suit pas une représentation théâtrale comme on lit un livre... Une autre raison de supprimer la rime: certains bons acteurs la suppriment eux-mêmes ou plutôt l'effacent, en remettant souvent à l'endroit et dans le bon sens la phrase qui était à l'envers... Toutefois, je veux garder strictement le rythme et la mesure, avec huit pieds, pour aider l'acteur et par conséquent l'auditeur: une paire de syllabes sur la langue, un pas sur la scène, l'une et l'autre ne faisant qu'un dans le public".

Ainsi, nous rappelle-t-il la difficulté d'harmoniser le pas et la parole, ce récitatif si particulier, rebelle à s'accorder de manière arbitraire à une cadence de danse, mais encore faut-il synchroniser le pas et la musique.

Si nous avons ouvert cette réflexion en parlant des "voix de la montagne" et plus précisément de la relation que l'homme, la nature et la musique entretiennent, la question de l'improvisation, des facultés même de création poétique de l'acteur de pastorale, me paraît un thème intéressant et à poursuivre qui déborde cependant le cadre de ce texte.