

La danse traditionnelle basque au Labourd, en Soule & en Basse-Navarre

Depuis une époque lointaine, parallèlement aux danses sociales interprétées par les deux sexes, le Pays Basque a développé un art chorégraphique réservé aux hommes. Exécuté à l'occasion de certaines fêtes, ce répertoire rituel, transmis par des maîtres de danse exigeants, est souvent d'un haut niveau technique. Chacun de ces rites, forts anciens pour certains, associe pour l'occasion toute une communauté qui se rassemble autour de ses danseurs.

Dans *la Tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français*, un ouvrage d'une qualité inestimable, Jean-Michel Guilcher, analyse l'originalité de ce patrimoine chorégraphique : « Si bien qu'aux sources de cet art populaire extrêmement riche, il faut commencer par souligner une aptitude certaine, et précoce, à emprunter. En prendre acte n'est nullement diminuer le très évident pouvoir de conservation de la tradition basque, ni refuser qu'elle puisse inclure des éléments d'une très grande ancienneté. On doit simplement convenir qu'en elle, le pouvoir de conserver se double d'un pouvoir, non moins impressionnant d'acquérir (...) Peu de sociétés rurales se sont montrées aussi novatrices en même temps qu'aussi attachées à leur héritage et à ses valeurs propres. »

Le siècle des bouleversements...

Jusqu'aux premières années du XX^{ème} siècle, la danse en Pays Basque Nord (Pays Basque de France) conserve ses fonctions originelles, tantôt récréatives, tantôt rituelles : mascarades et pastorales souletines, cavalcades bas-navarraises, carnivals de *Kaskarot* (danseurs) au Labourd, etc...

A la veille de la seconde guerre mondiale, ces trois provinces basques assurent difficilement le maintien du répertoire local qui tombe en désuétude au milieu du XX^{ème} siècle. Jacques Larrondo, danseur et enseignant émérites, est né en 1926. Il passa toute sa jeunesse à Ordiarp, petit village de Haute-Soule. Son père et sa mère étaient agriculteurs. Dans un article paru dans le numéro 8 de la revue *Ufakoa*, il se souvient : « Au début du siècle tout le monde voulait apprendre les pas de danse brillants que l'on voyait faire aux danseurs accomplis qui étaient des modèles. Le sport, confie-t-il, n'avait pas encore détourné bon nombre de jeunes garçons de la danse. » A neuf ans, il commence tout naturellement son initiation à la danse souletine sous la direction de Michel Curutchet, voisin de la famille Larrondo et danseur du groupe de la commune. Adolescent, il est pris en main par Petti Aguerre, également d'Ordiarp. Jacques Larrondo évoque son enseignement : « il était précis et exigeant. Le geste devait être cent fois répété

pour qu'il pénètre le corps et qu'il s'enracine dans la tête. Nous étions tous très motivés car nous voulions absolument montrer le meilleur de nous même.» A 27 ans – nous sommes en 1953 – Jacques Larrondo doit quitter Ordiarp pour trouver du travail. De Lourdes puis de Pau, il observe ce qui se passe en Soule. Le déclin de la danse l'attriste. En 1967, il réagira en créant Xiberuko Zohardia, la première fédération de danse souletine.

Dans le même temps, la province du Labourd rencontre les mêmes difficultés : *« Les Kaskarot ne sortent plus ou peu après la guerre à Cambo ou à Hasparren »* commente Xabier Itçaina dans la revue *Ufakoa n° 1* avant d'ajouter *« A Itxassou, les "masques" ne quêtent plus depuis les années 50 ; l'octave de la Fête-Dieu est supprimé pour être remplacé par la kermesse paroissiale. »*

La situation en Basse-Navarre n'est guère plus favorable. Si les *Besta Berri* (ou Fête Dieu) semblent encore vivaces sous la houlette des curés des paroisses concernées, les parades charivariques associant danseurs, *bertsulari* (improvisateurs / versificateurs) et théâtre satirique en langue basque sont en plein déclin au bénéfice parfois de cavalcades dont certaines – *Etxe-sartze* ou *Noce basque* – constituent de bien tristes caricatures de la société traditionnelle basque.

Au total, la modernisation – ou l'idée que l'on s'en faisait à l'époque – aurait pu avoir raison de la plupart des usages coutumiers et les années 1940 et 1950 auraient pu être fatales à la perpétuation de la danse basque. C'était sans compter les premiers réfugiés basques de la guerre civile espagnole. Fuyant le franquisme et ses exactions, la famille Olaeta est à l'origine, avec d'autres réfugiés, d'un renouvellement des pratiques de la danse basque. Dans son ouvrage de *Biarritz à Tbilissi en passant par Bogota*, Philippe Oyhamburu, créateur des ballets et chœurs basques *Etorki* aujourd'hui dissous, revient sur cette période où il reçut l'enseignement de Don Segundo Olaeta: *« Les conséquences de l'action d'Olaeta furent double : d'une part, grâce à quelques responsables locaux, et particulièrement à un jeune avocat Me Olphe-Galliard, des groupes citoyens se créèrent à Bayonne et à Biarritz, ou retrouvèrent un second souffle comme les Begiraleak de Saint-Jean de Luz, d'autre part le répertoire de ces groupes s'élargit au folklore de Biscaye, de Guipuzcoa et de Navarre »*.

Si Philippe Oyhamburu a choisi la voie de la création artistique à Oldarra d'abord, à *Etorki* ensuite, d'autres personnalités, elles aussi au contact de la famille Olaeta, sont à l'origine du mouvement folklorique en Pays Basque de France. L'on peut citer Jean Nesprias et Pierre Betelu mais aussi Koldo Zabala, fils de réfugiés biscayens, élève à Oldarra à un moment où l'esthétique de Don Segundo Olaeta était encore importante.

C'est la naissance des groupes de danse basque, puis de quatre mouvements fédératifs concurrents, qui a permis d'arrêter ce déclin. Cependant, force est de constater que ces troupes de folklore, interprétant un programme tiré du répertoire des sept provinces basques (à l'exception des groupes souletins), ont profondément modifié les schémas antérieurs de transmission, de diffusion et de régénération du patrimoine chorégraphique. *« Avec ces groupes relève Xabier Itçaina, la danse s'est tout de même coupée des traditions qui lui ont donné naissance. »* Le répertoire local – celui des sauts basques essentiellement – tombe en désuétude. Fort à propos, l'opiniâtreté de quelques personnes a permis

d'éviter ce « naufrage ». Ils réussissent un rétablissement spectaculaire dans les années 1980. Sous l'impulsion notamment de Pierre Betelu, les sauts basques connaissent un nouvel essor. Prétexte à de grands rassemblements – conséquences visibles de ce rétablissement – dansé même sur la place de villages ou villes peu coutumières du fait, comme Anglet ou Bayonne, le saut basque est devenu un élément majeur de cohésion sociale. La danse basque – ou plus exactement son répertoire communautaire – pénètre toutes les couches de la société et toutes les générations. Son apprentissage constitue souvent un moyen d'intégration pour des personnes n'étant pas originaires du Pays Basque.

Age d'or et déclin du spectacle de danse basque

Les années 1950 à 1970 constituent, sans aucun doute, l'âge d'or du spectacle de danse basque. Deux troupes, Etorki et Oldarra - conduites respectivement au plan chorégraphique par Philippe Oyhamburu et Koldo Zabala - se disputent la vedette. Leurs spectacles sont largement diffusés en France et à l'étranger dans des endroits souvent prestigieux : Théâtre des Champs Elysées, Théâtre de l'Etoile, Théâtre de l'Empire (Paris), Sadler's Wells Theater et Théâtre Albert Hall (Londres), Théâtre de Welkom (Afrique du Sud), Carnegie Hall (New York), Opéra de Chicago, Théâtre Royal (Bruxelles), Teatro Coliseo (Buenos Aires) pour n'en citer que quelques-uns.

De nombreux comptes rendus de presse très élogieux (*Libération, Le Figaro, Le Monde, Combat, l'Humanité, New York Post, Chicago Sun Times, The Times...*) illustrent l'enthousiasme des critiques et vraisemblablement des publics.

Ces témoignages flatteurs d'observateurs, a priori objectifs, pourraient laisser penser que, par la qualité intrinsèque que certains lui accordent, la danse basque est aujourd'hui encore à l'affiche des saisons culturelles de quelques Théâtres français. Ce n'est pas le cas, comme chacun pourrait aisément le constater. Il en est hélas de même pour la quasi-totalité des expressions chorégraphiques traditionnelles d'Europe occidentale, exception faite du flamenco et de certaines productions de danse et musiques irlandaises. Cet engouement passé pour les spectacles d'essence populaire n'était-il qu'un effet de mode ? Cela pourrait constituer un début d'explication mais, à y regarder de plus près, l'on se rend compte aussi que les conditions de la décentralisation culturelle en France ont très grandement contribué à marginaliser les illustrations artistiques des cultures identitaires.

La décentralisation culturelle en France

Quand Jeanne Laurent, de son bureau des Beaux Arts relevant du ministère de l'Instruction Publique, prône la décentralisation culturelle en 1947, il s'agit avant tout - pour ne pas dire exclusivement - de décentralisation dramatique. Les œuvres à transmettre à toutes les classes de la société devaient être dotées d'un

pouvoir d'émancipation. Le théâtre était donc au cœur du dispositif. En pionniers, des comédiens et metteurs en scène (Vilar, Dasté, Gignoux, Sarrazin, Tréhard...) s'engagent avec volontarisme et compétence dans ce grand chantier qui bouleversa les conditions de production et de diffusion culturelles. Par les relations nouvelles et militantes qu'ils entendaient nouer avec les populations, ces artistes inventaient aussi la démocratisation culturelle. Engagée par des artistes de théâtre, cette décentralisation a très souvent été poursuivie par des passionnés de théâtre. A partir des années 1960 – et en quelques décennies seulement – le territoire national s'est doté d'un maillage dense d'équipements culturels performants dirigés par des équipes professionnelles dont les directeurs sont généralement, dans la continuité de leurs devanciers, des amateurs d'art dramatique. Cet élément n'est pas sans effet sur la nature des programmations artistiques où, dans la majorité des établissements culturels à vocation pluridisciplinaire, la prédominance du théâtre est souvent avérée.

Les arts et traditions populaires de France n'ont jamais été considérés comme l'un des éléments constitutifs de ce grand mouvement de la décentralisation culturelle. Dépréciées – voire ignorées – par nos élites culturelles, elles incarnaient aux yeux de beaucoup les archaïsmes de nos sociétés.

Reléguées généralement à une simple activité génératrice de lien social, elles ont souvent bénéficié de subventions et de soutiens institutionnels trop insuffisants pour mettre en exergue leurs dimensions artistiques.

Les rendez-vous manqués de la « professionnalisation »

Au Pays Basque, malgré les spectacles prometteurs d'Oldarra et d'Etorki, la danse basque n'a pas eu les moyens de s'engager véritablement dans la voie de la professionnalisation. Les acteurs de la danse basque n'ont pas su négocier cette mutation au début des années 80. Les dissensions internes de l'époque – des groupements fédératifs rivaux, deux troupes « phares » non enclines à des collaborations – ont condamné des « pistes » très floues de professionnalisation, trop timidement avancées par un chargé de mission de la Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine.

En 1987, le Centre culturel du Pays Basque alertait, sans succès, la délégation à la danse du ministère de la Culture sur l'opportunité de relancer un projet de compagnie professionnelle.

Dès lors, les spectacles produits ne purent répondre à l'exigence artistique légitime des nouveaux circuits institutionnels de production et de diffusion du spectacle vivant (maisons de la Culture, centres d'action culturelle, centres de développement culturel, dans un premier temps, puis plus récemment : scènes nationales, scènes conventionnées, centres chorégraphiques nationaux, festivals de danse, tournées internationales soutenues par l'A.F.A.A....).

Danse basque et danse contemporaine basque

La fin des années 80 et le début des années 90 fut aussi l'époque pionnière d'un nouveau courant initié par Mizel Théret, ancien danseur, entre autres, des Ballets Etorki et fondateur de la compagnie Ekarle. Son écriture chorégraphique délaissa volontairement les pas traditionnels au bénéfice d'une gestuelle et de thématiques radicalement contemporaines inspirées notamment de celles de certains artistes qui incarnèrent le renouveau de la danse contemporaine en France à la même époque. Si cette danse ne peut pas être considérée comme étant une forme de nouvelle danse traditionnelle basque, le profond attachement de son auteur pour le Pays Basque, sa langue et divers aspects de sa Culture apparaît de façon plus ou moins allusive dans la plupart de ces créations. Dans la lignée du travail artistique de Mizel Théret, l'on peut également citer la jeune chorégraphe Pantxika Telleria et sa compagnie Elirale.

Constat et perspectives

La constitution des groupes de danse basque aura permis d'éviter la disparition de nombreuses traditions qui semblaient souvent, selon d'éminents spécialistes, irrémédiablement condamnées. De surcroît, en refusant de ne s'enfermer que dans des logiques purement folkloriques (terme à considérer ici dans son acception péjorative), certains aînés, souvent fondateurs et animateurs de ces groupes, ont permis d'inscrire les pratiques de la danse basque dans des dynamiques de culture populaire (résurgence des carnivals et des mascarades, renouveau des *mutxiko...*). Cette dimension est aujourd'hui fort heureusement prise en compte par de nombreux acteurs de la danse basque aidés en cela par plusieurs spécialistes des traditions labourdines, bas-navarraises et souletines (Mixel Aurnague, Père Marcel Etchehandy, François Fourquet, Jean-Michel Guilcher, Xabier Itçaina, Jean-Dominique Lajoux, Thierry Truffaut, Juan Antonio Urbeltz, Beñat Zintzo-Garmendia...)

La nouvelle fédération de danse basque – qui prit le nom de l'une des anciennes fédérations (Euskal Dantzarien Biltzarra) – a vu le jour en 1993. Si la raison dans ce domaine a triomphé des querelles intestines, la passion des danseurs d'antan s'est trop souvent muée en un engagement plus social qu'artistique. Cet état d'esprit confine la majorité des productions chorégraphiques à des niveaux trop faibles pour espérer intéresser des publics qui sortent du cercle immédiat des protagonistes.

Actuellement, le réseau des associations de danse basque constitue un maillage serré et efficace : près de 80 communes du Pays Basque de France disposent en effet d'une école de danse traditionnelle. Plusieurs milliers d'enfants fréquentent régulièrement leurs cours. En y regardant de plus près, l'on observe cependant que peu de ces danseurs poursuivent l'activité au sein d'un groupe de danse basque, lorsqu'ils atteignent l'âge adulte. Quelques centaines seulement, ce qui est insuffisant pour faire « vivre » dans des conditions satisfaisantes, une soixantaine d'associations souhaitant toutes disposer de « leur » troupe d'adultes.

Quelques centaines malgré tout – dont une proportion non négligeable de garçons : un quart environ – ce qui est considérable lorsqu'on rapporte ce chiffre à celui d'autres pratiques chorégraphiques présentes sur le territoire considéré (danse classique, modern jazz, danse contemporaine...). Ce simple constat justifie l'impérieuse nécessité d'imaginer, à partir de cohérences géographiques et/ou artistiques, des projets fédérateurs permettant aux danseurs les plus motivés d'aller toujours plus loin dans la connaissance et l'interprétation du patrimoine chorégraphique basque. Les projets artistiques conduits actuellement par les compagnies Leinua, Maritzuli et Anaigazteak, pour citer les plus marquants de ces dernières années, constituent sans doute un début de réponse de même que les récentes chorégraphies de Biez Bat (Bumbadabum) et de Errobiko Kaskarotak (Hartza iguzki). Plusieurs de ces initiatives s'inspirent des recherches et spectacles de Juan Antonio Urbeltz (Guipuzcoa – Pays Basque d'Espagne) qui a profondément influencé les productions de nombreux groupes de danse basque.

Maintenir et diffuser le patrimoine avec rigueur a son importance mais il convient aussi « d'interroger » le répertoire et son aptitude à évoluer. Ces nouvelles formes de danse basque à inventer – ouvertes aux expérimentations plurielles, à la croisée des pratiques communautaires et artistiques – sont un « chantier » à mener concomitamment à la création d'un ou de plusieurs pôle(s) d'excellence de formation qui permettrai(en)t de faire progresser le niveau technique des danseurs. Un stade intermédiaire entre amateurisme et professionnalisme qui n'est pas, pour autant, une finalité dans la mesure où la professionnalisation de danseurs et de musiciens traditionnels paraît être, à terme, la seule réponse adaptée à de grandes ambitions artistiques pour la danse basque.

Roger Goyhénèche – octobre 2005