

De la musique chez les Basques. Leurs chants et leurs danses populaires*

(Music among the Basques. Their songs and their folk dances)

Poueigh, Jean

[BIBLID \(1136-65311998\) 11-7-24](#)

Jean Poueigh, célèbre folkloriste, décrit avec minutie les chants populaires basques (berceuses, chansons d'amour, chansons satiriques, chants historiques, etc.), ainsi que les danses populaires basques (sauts basques, gavottes, danses guerrières, parades charivariques, danses des pastorales, etc.). Il insiste sur la "mélancolie contemplative" qui prédomine dans la mélodie populaire basque, qu'on retrouve chez tous les peuples de montagnes.

Jean Poueigh folklorista ospetsuak euskal herri kantaren alorra (sehaska kantak, amodiozkoak, irri egitekoak, historikoak, etab.) aztertzen du zehaztasunez, bai eta dantzak ere (jauziak, gavotak, guda-dantzak, txaribariak, pastoraletako dantzak, etab.). Haren iritziz, "kontenplaziozko doinua" izatea da euskaldunen herri doinuaren berezitasuna, mendiko herri guztien berezitasuna dena bestalde.

El prestigioso folklorista Jean Poueigh se detiene con algún detalle en la canción popular vasca (canciones de cuna, de amor, satíricas, históricas, etc.), así como en sus danzas (saltos, gavotas, danzas guerreras, farsas chariváricas, danzas de pastorales, etc.). A su entender el rasgo característico de la melodía popular vasca, común a todos los pueblos de montaña, es la "melancolía contemplativa".

* Archives José M^º de Gamboa. Biarritz.

Qu'elle rythme la danse ou s'envole sur l'aile de la chanson, la musique populaire basque présente des caractères ethniques fortement accusés. Le folklore de l'Eskual-Herria, renfermé dans la zone circonscrite par sa langue, apparaît comme une exception singulière, bien qu'il se rattache à certains côtés à celui des régions avoisinantes.

Ayant su soustraire sa poésie populaire à cette sorte d'unification dans la variété qui est le propre de la lyrique traditionnelle, le Pays Basque échappe à la loi générale et, partant, possède son folklore poétique particulier. Au lieu de compter d'innombrables variantes de chansons françaises traduites ou transposées en langue basque, et, en plus petite quantité, des chants locaux composés sur place, ce sont ces derniers qui forment presque exclusivement le fonds du *romancero vascon* – contrairement à ce que l'on constate ailleurs. Nos vieilles chansons durent pourtant être importées là aussi, au temps jadis, par les jongleurs, les marchands, les soldats. Quelques chants du premier âge, venus jusqu'à nous avec de rares pièces narratives, le prouvent suffisamment. En outre, l'utilisation d'anciens airs français ou étrangers sur lesquels le Basque a adapté des paroles de son cru, nous fournit une attestation plus probante encore. Ces timbres apportés du dehors, se chantaient donc autrefois en terre euskarienne; ils y étaient devenus populaires, puisque des poètes du terroir –qu'ils fussent bardes professionnels ou d'occasion– les élirent pour mettre sur ces vieux airs des vers nouveaux, qui ont remplacé les anciennes paroles et les ont fait sortir de la mémoire du peuple.

En dehors des Berceuses, des Danses, et de quelques Cantiques et Noël's, la généralité des chants populaires du Pays Basque se compose surtout de Chansons d'Amour, Sérénades ou Aubades. Les Complaintes et les Légendes chantées y sont extrêmement rares; les Pastourelles, les Chants de Travail et de Métiers, les Chansons de Soldats et de Marins, pour ainsi dire inexistantes.

La Chanson populaire basque autochtone se distingue toujours par sa subjectivité. L'auteur de la poésie, s'inspirant de ce qui le touche personnellement, se campe lui-même et chante ses amours sur le mode idyllique ou élégiaque. La satire également y vise un personnage déterminé, flagelle un ridicule précis, stigmatise un abus connu de tous. Une autre particularité de la poésie basque consiste à énoncer tout d'abord une ou deux comparaisons prises dans la nature et complètement distinctes du sujet de la chanson; ce n'est qu'après, dans les versets suivants, que la leçon s'adresse à la personne pour qui l'on chante. La chanson basque ne comporte jamais de refrain; tout au plus rencontre-t-on dans certaines pièces des onomatopées comme *trillili eta tralala*, et encore le cas est-il exceptionnel.

Pour endormir le nourrisson, les Basquaises possèdent l'équivalent de l'invocation au sommeil répandue dans tous les Pays d'Oc sous le nom de *Som-Som* ou *Nèn-Nèn*, dodelinant berceur analogue à la forme française *Do-Do*, répété sur les deux notes traditionnelles.

Chez les Basques, cela donne:

<i>Buba, niña</i>	Do-do, fillette,
<i>Bubatto, niñatto</i>	Do-do, petite fillette
<i>Lo zite bertantto</i>	Dormez tout de suite
<i>Berttando, fitechko</i>	Tout tout de suite, vite vite

Ou encore: *Bibile, binbolo* - *Sandal lo*. Et l'on y trouve également de ces mots imprécis de sens qui forment le fond de la psalmodie berçante, tels que *Tun-Kurroun Kutun Kutuna* (de kutuna, chéri).

Cependant, la nature poétique du Basque a su donner à la plupart de ses poésies (ainsi qu'aux airs qui les accompagnent) une note bien caractéristique, comme on peut en juger par les quatrains suivants:

<i>Itxasuetan laño dago</i>	Sur la vaste mer le brouillard s'étend
<i>Baionako barraraino</i>	Jusqu'à la Barre de Bayonne
<i>Nik zu zaitut maitiago</i>	Moi je t'aime bien plus encore
<i>Txoriak bere umiak baino</i>	Que les oiseaux n'aiment leurs petits.
<i>Larre gorrian eperrak aide</i>	Dans le champ rouge sont les perdrix
<i>Bagodietan usoak</i>	Parmi les hêtres les palombes
<i>Multitxo gazte airosoa da</i>	Homme jeune et galant est
<i>Juantxo mende-berrikoa</i>	Le petit Jean de Mendiberria

Les Danses du Pays Basque sont remarquables par l'importance et les variétés de leur technique, si éloignée des habituelles danses paysannes. Cette chorégraphie, pleine de science et de fantaisie ordonnancée, les Basques ne l'ont point inventée de toutes pièces. Ils en ont emprunté l'essentiel, sinon à l'ancien ballet de cour français et à ces divertissements somptueux dans lesquels plusieurs de nos rois ne dédaignèrent point de figurer en personne, du moins à des "dancerics" tout aussi savamment réglées. On y retrouve bien des pas et des figures de la danse classique, telle que l'ont établie, crée ou perfectionnée, les maîtres de ballet sous la royauté: notamment le pas de bourrée appelé "la royale", les "tricotets", les "tortillés", les "les ailes de pigeon" et autres entrechats, jetés-battus ou ronds de jambe. De plus, soit imitation, soit coïncidence ou lointaine tradition commune à différents peuples, il existe une analogie entre quelques-unes des évolutions basques et certaines danses anglaises, écossaises et balkaniques aussi. Le Basque est, en effet, un peuple plus assimilateur que réellement créateur. Mais la faculté d'assimilation de cette race lui permet de modifier à son profit tout élément étranger qu'elle absorbe, et de l'intégrer dans son propre fonds traditionnel dont il devient dès lors inséparable. Les Danses, de même que les airs de ses chansons, lui sont pour la plupart venues du dehors. Pour s'implanter elles ont subi l'influence du terroir et acquis une originalité nouvelle. Ayant ainsi pris racine sur ce sol et s'y étant acclimatées elles ont continué de résister vivacement aux atteintes du temps, alors qu'ailleurs s'est peut-être desséchée depuis bien des années la souche d'où primitivement elles jaillirent.

Les Sauts Basques, *Jausiak* ou *Jauzikoak*, se divisent en de nombreuses variantes transmises oralement par des générations de ménétriers, tambourinaires ou violoneux –*Chistulari, ttuntunari, chirribikari*– elles n'ont pas été recueillies suffisamment tôt pour qu'on en puisse fixer le nombre avec certitude. Il est à présumer que plusieurs d'entre elles sont tombées en désuétude et que nous ne connaissons pas toutes celles qui ont dû exister. Une petite brochure publiée à Bordeaux par le Chanoine Pierre Laharrague, vers 1900, sous le titre: *Dantzaz yauzi osoak bere segidekin* –Sauts basques authentiques avec leurs suites, contient douze sauts principaux *yauzi osoak* et neuf suites ou sujets ou, littéralement, "queues de sauts", – *Yauzi buztanak*, soit un total de vingt et un morceaux avec leur notation musicale.

Les douze sauts principaux portent les noms de *Laburrak, Baztandarrak* ou *Laphurtarrak, Chibandriak, Mutchikoak, Chochuarenak, Antchigorak, Moneindarrak, Alemanak, Milanfrankarrak, Ainhoarrak, Laphurtar-laburak* ou *Laphurtar-motchak*. Les neuf suites s'intitulent: *Hegi, Ostalerts, Matelotta, Zertara yiten zira?, Hacha Pete, Hacha Pelo,*

Zalhu Yaunes, Phik-et-Itzul, Phik-et-ebats. On relève les mêmes dénominations de sauts – à l'exception des quatrième, sixième et huitième – dans un cahier manuscrit ancien appartenant à l'abbé L. Dassance. Ce recueil, dont les airs notés par P.L., instituteur, sont un peu différents de ceux mentionnés ci-dessus, renferment en outre plusieurs sauts secondaires, quelques suites et diverses danses. D'autres variétés que celles-là étaient tout aussi populaires: les *Churinoak*, par exemple; et encore les *Zazpi Jauziak* ou *Phika Jauziak* - Les Sept Sauts ou Sauts de la Pie du Pays de Soule, dont le bel effet d'ensemble ne laissait pas que d'être monotone, fatigant à la longue; et aussi nombre de suites rappelant par leur appellation le village qui leur donne naissance ou auquel elles avaient été dédiés: *Azkaindarrak* (d'Ascain), *Kamboarrak* (de Cambo), *Luzaidiarrak* (de Valcarlos) ou *Taluak, Lakarre* (de Lacarre), *Katalina*, qui fait suite à *Milafrankarrak*, et d'autres qui n'ont pas de nom. Les sauts les plus réputés pour leur beauté et leur difficulté sont: *Mutchikoak* (garçonnet), *Laphurtarrak* (du Labourd), *Moneindarrak* (de Monein), *Milafrankarrak* (de Villefranque) *Ainhoarrak* (d'Ainhoa).

Les sauts basques comportent dix-huit pas que nous recopions d'après la liste dressée par Sauveur Harruguët). En avant, *Erdizka, Sautez, Dobra, lau-urhats, Pika, Ezker, Ezkuin, Erdizka eta hiru, Sautez eta hiru, Ebats, Luze eta ebats, Contra pasak, Segna, Ezker-hiru, Ezkuin-hiru, Ezker airian, Ebats eta hiru*). Pour danser les sauts basques, les danseurs se placent à la file les uns derrière les autres; ils laissent pendre leurs bras et gardent une absolue roideur du torse pendant toute la durée de la danse. Mais leurs pieds s'agitent avec une souple et silencieuse prestesse, décrivant au ras du sol les pas traditionnels qu'un unique entrechat ponctuée à chaque changement de figure. La multiplicité des combinaisons saltantes, jointe à la diversité des airs les accompagnant, rendaient si difficile la connaissance de ces sauts, que le ménétrier ou à son défaut, un assistant éclairé annonçait au fur et à mesure les différents pas aux danseurs; afin que l'exécution en public ne souffrit ni d'un manque de mémoire ni d'une faute de savoir. Les difficultés que présentent les sauts basques n'empêchèrent point les femmes de s'y livrer avec ardeur. Parfois au détriment de leur travail, comme l'affirment les paroles qui se chantent sur le *Dantza-Yausiak* (danse des sauts basques); "*Dantzari ona, irule gaichto: irule gaichto, edale on*", (Bonne danseuse, mauvaise fileuse; mauvaise fileuse, bonne buveuse). Aujourd'hui les hommes seuls dansent les sauts en Basse-Navarre et dans la Soule, région réputée pour donner naissance aux danseurs basques les plus fins; à Saint-Jean-de-Luz, on appelle ces prestigieux danseurs souletins *Pinpirinak* (les papillons). Les apparences peuvent être trompeuses, si l'on en croit le vieil adage: "*Yausari ona capaxarduna*". (Sous une méchante cape se trouve souvent le bon danseur). Les diverses variétés de Sauts basques se dansaient autrefois dans tout le Pays Basque français. Le Labourd les ayant peu à peu presque complètement abandonnés, et la Soule en demeurant la détentrice attitrée avec la Basse-Navarre, ces deux dernières provinces passent à tort pour les avoir seuls pratiqués jadis. Les noms donnés à certains sauts attestent une origine nettement labourdine; il semble donc indiscutable que leur popularité s'étendait pareillement au Labourd. La longueur des principaux sauts basques, la richesse de leurs évolutions, l'endurance et l'agilité qu'ils nécessitent, font de ces danses de véritables ballets et constituent des manifestations spectaculaires du plus haut intérêt.

Le Basque partage avec l'Auvergnat la particularité de n'avoir guère, sinon pas du tout, pratiqué la Ronde, cette danse pourtant si commune partout ailleurs. En revanche, il

appelle sa farandole *Dantza-luzia*, ou *Dantza-khorda*, ou *Dantza-soka*. On s'est plu à établir un rapprochement entre elle et sa prétendue sœur jumelle, l'*Auresku* du pays basque espagnol: leurs évolutions empreintes d'un caractère pompeux, rituel, présentent une certaine parenté; mais la musique de l'une et de l'autre ne se ressemblent nullement. Le farandoleur de tête brandit un rameau vert ou une gerbe enrubannée, honneur qui s'achetait autrefois. A sa suite, les filles et les garçons s'enchaînent, formant une file dont les mouchoirs serrés à pleines mains sont les chaînons.

La ville de Bayonne d'avant la Révolution a connu une danse de cérémonie, la *Pamperruque*, dont il ne subsiste plus que l'ancien renom. C'était, paraît-il, un genre de farandole que les jeunes gens, costumes et pares, déroulaient pompeusement à travers les rues de la cité. Elle se dansait dans toutes les circonstances solennelles, principalement en l'honneur des grands personnages et des visiteurs de marque. On n'en sait pas plus et l'air qui rythmait sa cadence n'est point d'avantage parvenu jusqu'à nous.

Pour ce qui est des vieilles danses nobles Françaises, la Gavotte s'est, dans notre Midi, mieux conservée que le Menuet. Encore que, sans cette dénomination, on y exécute des pas et des figures que ne reconnaîtraient guère les Roues et les Marquises de l'ancien régime, le timbre de la danse ainsi appelé du Pays Basque à la Provence est bien celui d'une gavotte ancienne. L'air de la *Gabote* ou *Gabota* que dansent les Béarnais et les Basques de la Soule, ceux-ci en y déployant une agilité et une force qui relèvent plutôt des exercices régimentaires est réellement celui d'une Gavotte classée appartenant au répertoire de Vestris, le prestigieux ballerine et maître à danser du XVIII^e siècle. On le retrouve, cet air de Gavotte classique, en Langue d'Oc et en Provence également. Le fait qu'il a été répandu et le soit encore de l'Océan à la Méditerranée, prouve que sa vague d'antan l'avait porté à la connaissance de tous les tambourinaires, ménétriers et autres joglars du Midi. Et, toute déformée qu'elle soit, c'est bien une Gavotte que Basques et Béarnais prétendent danser.

Dans l'esprit des baigneurs et des touristes qui fréquentent la Côte d'Argent, comme pour tous les lecteurs de Ramuntcho, le fandango résume en lui toute la quintessence de la danse basque. Erreur capitale. Pierre Loti aura été en quelque sorte l'introducteur du fandango, auprès du grand public, auquel il l'a révélé dans les pages pleines d'un charme alangui. Les soirées dansantes organisées, chaque été, sur la place Louis XIV à Saint-Jean-de-Luz, sous l'œil admiratif des étrangers, ont fait universellement connaître cette danse. Cependant, quelque séduisant qu'en soit le spectacle, le fandango Basque diffère sur bien des points des anciennes danses traditionnelles, souletines, bas-navarraises, labourdines, guipuzcoannes, toutes d'une gravité rituelle, exécutées uniquement par des hommes revêtus de costumes spéciaux, et dont, outre les sauts déjà décrits plus hauts, nous étudierons tout à l'heure l'intense variété des figures chorégraphiques.

L'apparition du fandango en Pays Basque ne doit pas être antérieure à la seconde moitié du siècle dernier. Il se danse individuellement par couples séparés, le danseur et la danseuse se faisant face sans jamais se toucher. Les bras levés et à demi tendus en arcs, les doigts claquant à la façon des castagnettes, le balancement du corps, les ondulations des hanches, l'agilité des jarrets sautant sur place, la prestesse des petits pas filant en flèche et revenant à leur point de départ, la souplesse et grâce capiteuse des attitudes en faisant un tour complet sur soi-même, communiquent au fandango basque une harmonie racée, une ingénuité perverse, une

ivresse voluptueuse, adorables à regarder. On s'accorde à voir en lui une variante de la Jota aragonaise ou navarraise. D'un rythme très marqué comme elle sur les premiers et troisièmes temps de deux en deux mesures, le fandango s'écrit à trois temps –Trois-huit– de préférence. Le répertoire des ménétriers d'il y a cinquante ou soixante ans, comprenait bien quelques fandangos anonymes de style vieillot et de caractère archaïque. Les plus en vogue aujourd'hui sont de fabrication récente: ils ont pour auteurs des compositeurs de métier. En raison de la date trop rapprochée de son introduction dans le folklore basque, et par la nouveauté aussi de sa facture due à la plume de musiciens contemporains, le fandango se détache nettement des véritables danses populaires des siècles passés: lui assigner une place à part n'empêche point d'en goûter l'enivrant attrait. Le fandango basque est toujours suivi de *l'arin-arin*. Cette courte danse, dont le nom signifie léger-léger est conçue dans un mouvement tout différent. Son pas consiste à sauter plusieurs fois de suite en croisant les jambes alternativement l'une sur l'autre. Le rythme à deux temps, pris très vifs dès le début, accentue la rapidité de son allure, l'accélère progressivement et finit à une cadence prodigieusement animée.

Passons maintenant aux danses qui tirent leur principale raison d'être des accessoires, attributs, emblèmes que les danseurs utilisent dans leurs évolutions: épées, bâtons, cerceaux, chevalets, etc. Les danses nécessitent donc certains apprêts et parfois des costumes spéciaux. Toute une mise en scène qui en complique l'exécution et la rend plus coûteuse.

L'esprit des temps féodaux survit dans les danses armées à l'ordonnance desquelles présida le sentiment guerrier. Qu'elles aient été dénommées Morisque ou Mauresque, Danse des Olivettes et Danse des Epées en Provence, *Bacchu-Bez* en Dauphiné, *Pantelou* en Bigorre, *Ball de Bastons* en Catalogne, *Tôtchous* en Lavedan, *Makhila-dantza*, *Pordon-dantza*, *Ezpata-dantza* en Pays Basque français ou espagnol. Toutes ces pyrrhiques plus ou moins dégénérées sont exécutées par des hommes seuls, utilisant comme accessoire indispensable l'épée ou le bâton. Leur appareil rigide discipliné, quasi-militaire, tranche avec la gracieuse fantaisie d'une mobile farandole décrivant ses courbes capricieusement spiriformes. Sans doute la plupart de ces danses armées encore en usage se sont-elles altérées, déformées au cours des siècles: l'épée a été souvent remplacée par le fleuret ou par un bâtonnet que *Dantzari*, *Kaskarotak*, *baladins* et *balladors* croisent et entrecroisent, choquent et entrechoquent de plusieurs manières et les uns contre les autres, mais toujours en suivant la mesure, ponctuant ainsi le rythme de vigoureux claquements secs. *Lo Ball de Bastons* catalan et la *Makhila dantza* basque ont tout particulièrement conservé leur tenue hautement représentative.

Mais, de toutes les danses armées parvenus jusqu'à nous, il n'en est point qui puissent rivaliser de style, de noblesse, de fierté, avec les guipuzcoanes danses des épées et des bâtons, les *Ezpata dantza* et *Pordon dantza* telles que les pratiquent hiératiquement, et aujourd'hui encore, les Basques espagnols. Mentionnons à ce propos, que "*Les Danses les plus mémorables du Guipuzcoa, avec les Airs anciens et les Paroles en vers qui les concernent, et aussi avec des Instructions pour les bien danser*", ont été publiées à Saint-Sébastien, en 1824 et en 1826, par Don Juan Ignacio de Iztueta. Le second recueil, réédité de nos jours, renferme cinquante et une danses différentes dont trente avec paroles. On y trouve les plus célèbres danses du Pays Basque espagnol, notamment les *Aurresku*, où l'homme danse devant la femme, et aussi et surtout, les *Ezpata-dantza* et *Pordon-Dantza*, pour

hommes seuls, dont les amples et majestueuses évolutions se meuvent sur des airs de *zortzikos* à cinq-huit, lesquels ne sont pas moins admirablement caractérisés que leur chorégraphie propre.

La Morisque ou Mauresque était une variété de danse armée, ainsi nommée parce que, pour l'exécuter, les danseurs se travestissaient primitivement en maures. Sorte de pyrrhique qui, perdant peu à peu de sa barbarie originelle, varia les figures chorégraphiques, modifia l'apparence et le coloris des costumes en les agrémentant de colifichets. De la scène où il servait d'intermède, le divertissement qu'était devenu l'ancienne morisque descendit dans la rue et s'y accommoda de façon différente au gré des populations. Celles-ci ne furent unanimes que sur deux points: le port d'une arme –épée, bâton ou baguette– et le maintien de petits grelots dans leurs ajustements. Grelots ou sonnettes qui faisaient partie du costume traditionnel des Mores, et que portent toujours attachés, au treillis de leurs pantalons, à leurs ceintures, ou en bracelets aux chevilles, aux genoux et aux bras, les danseurs basques, catalans et provençaux. Provence, Catalogne et Pays Basque auront été les derniers protagonistes de cette vieille danse.

Dansée par les Basques au XVIII et au XIX siècles, la Mauresque faisait valoir a-t-on dit, une élégance de mouvements rehaussée par l'éclat des costumes. Nous savons par Duvoisin que la morisque était autrefois la danse des *cascarots* réservée aux fêtes nationales. Mais leur pas cadencé charme par sa lenteur mesurée et sa noblesse, plutôt que ne s'en dégage une impression de force; de même, les courtes baguettes blanches enrubannées que tiennent à la main les *Kaskarotak* au *makhila-churi*, évoquent de bien loin les lourdes épées brandis par leurs ancêtres quoique ces baguettes paraissent dériver d'elles et par là attester l'origine guerrière de cette danse.

Morisque encore, et qui a cette fois gardé un caractère assez brutal que celle dansée naguère en temps de carnaval dans les rues de Bayonne par des Labourdins ou des Bas-Navarrais. Leurs bandes diversement costumées faisaient sonner à chaque pas de grosses clochettes pendues à leurs ceintures et ils entrechoquaient en cadence les solides bâtons dont ils étaient armés. Néanmoins, toutes ces danses plus ou moins amollies n'ont de commun que ce nom de mauresque, et elles ne rappellent en rien la morisque primitive, barbare et violente celle-là.

Est-ce le souvenir des Tournois du Moyen-âge qui persiste dans *les Chivau-frus de Provence, le Chivalet du Languedoc, la Danse dou Baiar de la Bigorre, le Zamalzain ou Chevalet du Pays Basque*? A moins que la tradition de ces danses ou réjouissances ne remonte plus haut encore que les siècles de chevalerie. Elles utilisent toutes en manière d'accessoire indispensable, le faux cheval de carton peint à tête de bois mal dégrossi, tout caparaçonné d'étoffe. Et c'est le cavalier qui le porte au lieu d'être porté par lui.

Le *Zamalzain*, personnifié par un danseur en renom, de belle allure et d'endurance éprouvée, tient la vedette tout le long du jour dans les célèbres Mascarades souletines. Le chevalet, *zamaya*, mannequin-cheval qu'il porte à la ceinture suspendu par deux cordons, ainsi que son costume où dominent l'argent, l'or et le rouge coruscant, font du *Zamalzain* dansant à contrebas un écuyer resplendissant. La Mascarade, dont il est le principal protagoniste, déroule en temps de carnaval dans les communes de la Soule ses nombreux anneaux bariolés. C'est, suivant l'expression du Docteur Constantin, une sorte d'interminable "exhibition chorégraphique". Un tambou-

rinaire sonnante ensemble de la *Chirula* et du *Ttunttuna*, un tambour battant ses rataplan, vont, des heures durant, jouer le vieil air à six-huit qui rythmera la marche cadencée des acteurs-danseurs. Les danses se succèdent, auxquelles prennent part tous les premiers rôles, jusqu'au moment où, après un très long branle s'exécute la Danse du Verre. La Gobeleta ou Godalet-Dantza est la plus renommée de toutes les danses basques. Elle s'effectue sur un ancien air de branle demeuré populaire dans presque toutes nos provinces méridionales, où le signataire de ces lignes en a recueilli mainte variante. Branle en Ossau, Foix le connaît sous le nom de "Ramelet, il fait aussi partie du "Ball de l'Ours" catalan et on le retrouve identique en Savoie. Le verre, à demi rempli de vin rouge, est posé à terre. Tout d'abord et successivement, les cinq danseurs principaux papillonnent et voltigent longtemps autour du verre, le frôlant de leurs pas vifs et compliqués. Lorsque chacun d'eux a bien fait valoir sa légèreté et son ardeur que la fatigue n'a point entamées, le *Zamalzain* accomplit la prouesse tant attendue: mettant le pied gauche sur le verre et s'y maintenant en équilibre, il trace du pied droit un rapide signe de croix dans le vide et s'élanche ensuite de son fragile support sans le renverser.

Des cortèges ou défilés de même nature que les Mascarades de la Soule ont lieu, en temps de carnaval, dans le Labourd et la Basse-Navarre, où ces "cavalcades" portent le nom de *Santibate*. Les groupes qui les composent vont, les uns à pied, les autres à cheval. L'élément principal, tant par la qualité que par le nombre est constitué par les "Volants" et les "Cascarots", choryphées et ballerins, tous rompus à la technique de la danse basque. L'importance et l'originalité – nous pourrions même dire la singularité – des *Maskaradak* et des *Santibate* font de chacune de ces grandes manifestations chorégraphiques tout autre chose qu'un simple divertissement de carnaval. En plus et en dehors de l'attrait spectaculaire, elles présentent un intérêt ethnographique évident.

La danse s'entremêle aussi en les agrémentant aux éléments et épisodes bouffons des "parades charivariques" – *Tobera moustrak*¹ – et des "Farces charivariques-*Astolaterrak*"²-. Les Satans tout de rouge éclatant des "Pastorales basques" remplissent dans ces pièces leur rôle d'instigateurs du mal. Mais c'est surtout dans ces sortes de tragédies que la musique revêt une plus grande importance.

Dans une partie du Pays Basque français le goût s'est maintenu, jusqu'à nous de ces drames et de ces comédies populaires qui ont constitué pendant des siècles la seule forme de spectacle qu'aient connu les campagnes de l'ancienne France. Sous le nom de Tragédies – terme consacré qui désigne les Pastorales – les Basques des cantons de Tardets et de Mauléon dans la Soule continuent de représenter, à certains jours de fêtes, sur leurs tréteaux de village, entre eux et sans aucun concours étranger, des pièces dont la filiation remonte aux soties, farces, moralités et mystères de l'époque médiévale. Ces spectacles comportent un tout petit orchestre traditionnel. La musique exécutée anonyme et impersonnelle parce que transmise orale, est toujours la même, quelle que soit la pièce représentée. Elle n'a donc aucune liaison intime avec le drame et ne fait point corps avec lui. Instrumentale le

plus souvent, elle est par moment vocale: certains morceaux se chantent en solo, d'autres en chœur³.

Les interventions instrumentales, très nombreuses mais brèves, se bornent à répéter souvent autant de fois que cela est nécessaire, de courts motifs traditionnels servant à meubler les jeux de scène muets, à alterner ensuite avec les chants plutôt qu'à les accompagner, enfin à rythmer les danses. La musique se fait donc entendre pendant les marches militaires ou processionnelles qui se déroulent sur la scène. Elle joue également tant que dure une bataille, sauf dans les moments que les chefs interrompent le combat pour se lancer des défis, échanger des injures ou s'admonester pieusement. Et pareillement pour les entrées et les sorties générales ou de grands personnages, et tout le temps qu'un envoyé extraordinaire en voyage "se promène". La musique souligne en outre, nous l'avons dit, tous les jeux de scène muets quand la pièce met en scène des Sarrasins, des Turcs, ce qui est généralement le cas. Une petite marche, pleine de gravité malgré son mouvement allègre, salue l'arrivée des Chrétiens. L'arrivée des Turcs est marquée par le timbre très connu de la chanson française "Marie, trempe ton pain..." joué à très vive allure. Et l'on trouve noté dans "La Clé du Caveau", le vieil air qui se fait entendre tant que dure un simulacre de bataille. Bien que tous les airs n'aient pu être identifiés, il est hors de doute qu'ils appartiennent à l'ancien répertoire populaire français. Ce sont pour la plupart des airs de marche ou de parade, des chansons militaires ou des batteries d'ordonnance rapportés autrefois par les soldats revenant de l'armée.

La musique vocale comprend les récitatifs du prologue et de l'épilogue des solos; le chant de l'Ange, des hymnes, des prières, des cantiques et d'autres morceaux lyriques chantés par divers protagonistes; rarement des duos et assez souvent des chœurs à l'unisson, qui sont presque tous de caractère religieux. Une phrase instrumentale s'intercale toujours entre les versets du prologue. Ce récitatif, d'allure grégorienne, fait croire qu'il n'est pas postérieur au XV siècle. Le chant de l'Ange appartient au huitième mode grégorien et paraît dater du XVI siècle. Les deux ou trois fois qu'on l'entend au cours d'une représentation, seules, les paroles varient. Pour finir, un petit cantique d'action de grâces, entonné en chœur a remplacé le rituel "Te Deum" qui clôturait les Pastorales d'antan.

Les danses se divisent en deux catégories distinctes: les unes agrémentent l'action dramatique; les autres forment en quelque sorte le divertissement terminal de la Pastorale. La Trinité des Satans garde le privilège exclusif des premières. Leurs diaboliques attributions primitives ont peu à peu évolué jusqu'à devenir des fonctions essentiellement chorégraphiques. De démons ils se sont transformés en ballerins. Leur costume coruscant aura aidé à cette métamorphose. La danse des Satans leur est spéciale et ne se produit que sur le théâtre. Bien qu'ils tricotent des jambes tous les trois ensemble, chacun d'eux gambille à sa façon, séparément et pour son propre compte, sans se soucier de s'intégrer dans une action commune, mais préoccupé uniquement de faire admirer sa virtuosité personnelle, de briller plus que ses voisins. Les Satans exécutent nombre de fois leur danse pendant une représentation, et toujours sur le même air, reconnaissable, à quelques altérations, près, pour celui de la vieille chanson française: "Bon Voyage, cher Dumolet!" tirée du vaudeville "Le Départ pour Saint-Malo". Les danseurs basques ont adapté sur son rythme vif des pas et des évolutions qui dérivent pour

1. Cf. G. Hérelle: *Les parades charivariques de la Vallée de la Nive* (extrait du Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, 1917).

2 Cf. G. Hérelle: *Les Farces charivariques Basques* (Ibid., 1918)

3. Cf. G. Hérelle: *La Musique et la Danse au Théâtre Basque*. Gure Herria, 1922; ainsi que les études de W. Webster, J. Vinson, H. Gavel, etc.

la plupart de l'ancien ballet classique français. Infatigables et jamais lassés, les Satans avancent, se mettent en position, dansent et partent au commandement, multipliant les entrechats et les ailes de pigeon. Cette danse, qui n'est rien moins que satanique, a pour but de divertir l'assistance, de tenir son attention en éveil. De plus, elle sert à masquer les petits accidents susceptibles d'alourdir ou d'interrompre le spectacle: action qui traîne, jeu qui faiblit, défaillance de mémoire, entrée d'acteur qui se fait attendre. Le trio de feu entre alors en jeu et son intervention se prolonge, au grand plaisir des spectateurs, jusqu'à ce que la pièce ait repris son cours.

La représentation d'une Pastorale s'achève par des danses. Au XVIII^e siècle, la danse finale était un branle; il se dansait sur la place publique et tout le monde pouvait y prendre part. De nos jours, les acteurs dansent d'abord un saut basque choisi parmi les plus populaires, *Moneiñak* ou *Mutchikoak*. Pendant toute la danse, le porte-drapeau des Chrétiens et celui des Turcs, debout au milieu de la scène, agitent l'un et l'autre leur étendard, et les font onduler au-dessus de la tête des danseurs qui évoluent autour d'eux. Trois sauts basques sont ensuite mis aux enchères; Les jeunes gens des villages voisins se les disputent âprement: c'est à la fois un honneur que de danser le saut basque sur la scène pour ouvrir le bal, et c'est une façon détournée de payer une part des frais entraînés par la représentation d'une pastorale. Le bal public sert finalement d'apothéose à cette journée bien remplie.

Sont en outre à citer parmi les danses avec accessoires: la *Zahagui-Dantza* ou *Pampota-Dantza*. La Danse de l'Outre termine souvent les évolutions des *Kaskarotak* au *Makhila Churi*. Pour exécuter cette danse, ils échangent leurs bâtonnets blancs contre de longs bâtons, cependant qu'un des leurs s'affuble d'une outre de peau de porc. Sur cette outre, de proportions énormes, les bâtons croisés s'abattent en cadence, à chaque fin de reprise de l'air traditionnel: "*Oi! Zahagui, zahagui, zahagui; Oi! Zahagui, zahagui, pampota!*". Toute l'agile souplesse du danseur qui porte l'outre, consiste à éviter que les coups de bâtons ne tombent lourdement sur sa tête, ses épaules, son dos, et ne lui caressent trop rudement les côtes, lorsque revient au bout du motif inlassablement répété le redoutable *Pampota*. Ce jeu, toujours goûté des spectateurs, les divertit fort.

La *Kadera-Dantza*, la Danse des Chaises. Entre trois chaises, séparées les unes des autres par un petit espace, les danseurs circulent à la file et évoluent sans jamais se rencontrer face à face. Ils chantent en outre un refrain commençant par ces mots: "*Atxuri beltza ona da baño* – l'agneau noir est bon mais...", sur un air à deux temps dont le rythme s'anime de plus en plus chaque reprise et jusqu'à la fin.

La Danse de la Lampe; la Danse des Pommes; etc...

La Chanson d'Amour basque consiste surtout en sérénades et aubades. Elle se plierait malaisément, cette Chanson d'Amour à être classée par espèces distinctes: dans l'ensemble elle est une, chaque poésie contenant souvent une déclaration d'amour ou une demande en mariage, en même temps qu'un adieu ou un débat anodinement querelleur. Elle a d'ailleurs son originalité propre, et d'abord sa subjectivité même; outre que l'accent de son lyrisme lui est personnel, les particularités de sa langue donnent à l'expression poétique un tour bien spécial.

En se rendant, le soir, auprès de sa belle, l'amoureux qui a un long chemin à parcourir, invoque l'astre des nuits: "*Argizari ederra, argi egidazu!* - Belle lune, éclairez-moi!".

Ainsi commence une chanson souletine, écrite dans le premier mode grégorien. Arrivé devant la maison, le soupirant demandera:

Oherat ziradia, lozale pollita?

Oherat ezpazira, jin zazkit leihora;

Hitzño bat erran eta banua berhala.

"Etes-vous couchée, jolie dormeuse?"

Si vous n'êtes pas encore au lit venez à votre fenêtre

Après avoir dit un petit mot, je pars de suite".

Et les stances se succèdent sur cet air que le célèbre chanteur Garat popularisa avec autres paroles "*Mendian zoin den eder epher zango gorri!* – Sur la montagne, combien (est) belle la perdrix aux pattes rouges" ou bien, le galant chantera: "*Adios, ene maitia, adios sekulako!* – Adieu, ma bien-aimée, adieu pour toujours!". Ce n'est là qu'une feinte afin de provoquer l'aveu qui ne se fait point attendre. Mais voici une "romance" bas-navarraise. Comme le qualifie Sallaberry – qui s'exprime en termes enflammés sur une mélodie adorable de musicalité et pas du tout "romance": "*Adios, izar ederra, adios izarra!* - adieu, belle étoile, adieu, étoile!".

Ce sont encore des airs langoureusement modulés sinon fièrement lancés, qui emportent dans le vent les longs vers de ces chants, tout chauds de tendresse contenue ou vibrants de passion débordante: "*Argia dela diozu* – Vous dites qu'il fait jour". *Charmagarri bat badut maite bihotzetik* – J'aime une enchanteresse"; "*Chori errechiñola udan da khantari* – L'oiseau rossignol est chanteur pendant l'été"; "*Choriñuak kaloian* – l'oiselet dans sa cage"; "*Gaztetahunak bainerabila airean ainhara bezala* – La jeunesse me transporte comme dans les airs l'hirondelle"; "*Kalla kantuz ogi petik uztañil'agorri letan* – La caille chante dans les blés en juillet et en août". Un grand nombre de poésies différentes ont été composées sur son timbre, dont il existe deux versions remarquables l'une et l'autre par le rythme et par la mélodie; "*Lili eder bat badut nik* – J'ai une belle fleur que depuis longtemps j'ai choisie"; "*Lurraren pean sar nindaiteke, maitea* – Sous terre je m'enfermerais bien aimée"; "*urzo churia, errazu, nora joaiten zera zu?* Blanche palombe, dites, où allez-vous?" La plus répandue des chansons où la roucouillante oiselle migratrice incarne allégoriquement la bien-aimée; "*Zazpi urzo badoazi* – Sept ramiers planant sur leurs quatorze ailes".

Mais chez ce Basque si enclin à versifier et à chanter ses amours, trop nombreuses sont les cantilènes pour les pouvoir citer toutes. Par ces seuls titres, on aperçoit combien le sentiment de la nature et le goût de l'hyperbole y sont développés. Dans la plupart d'entre elles il est question de mariage. Le chanteur-donneur de sérénades fait sa cour, ou du moins est censé la faire toujours pour le bon motif. La dernière pièce que nous citerons: "*Maitiak bilhoa holti* – Ma mie a la chevelure blonde", écrite dans le mode mixolydien et recueillie par Charles Bordes, montre que l'amour déçu des *Eskualdunak* peut, à l'occasion, lancer des flèches empoisonnées.

En Pays Basque, nous l'avons dit, il existe fort peu de Complainte ou de Récits légendaires, que le Vascon nomme *lchtorio-michtorioak*. Mentionnons toutefois la version euskarienne de "Jean Renaud" recueillie par Charles Bordes déjà nommé, sous ce titre, *Errege Jan*; et quelques fragments, cités par Chaho dans "Biarritz", de cette autre leçon française: "La Chanson des Trois Capitaines ou de la belle qui fait la morte pour garder son honneur: "*Berthutia beguiratu nahiz hilic egona nuzu*".

Mais les chansons que voici, légendaires ou dramatiques sont basques uniquement et ne sont point connues ailleurs

que dans les trois provinces cispyrénéennes, en Soule principalement: *Bereteretchen khantoria* – la Chanson de Bertèrèche; *Urtubiako alaba* – la Fille d'Urtubie, deux chants historiques; *Urrutiako anderia* – la Dame de Ruthie, légende-miracle du Moyen-âge; *Egun bereko alharguntsa* – la Veuve du jour même; *Arbotiko prima eijera* – La jolie héritière d'Arbouet; *Anderia gorarik zaude leihoan* – Madame, qui êtes haut placée à la fenêtre; *Urzo luma gris gachua* – pauvre colombe au gris plumage, appelée aussi *Mus de Sarri* – Monsieur de Sarry; et celle-ci, qui n'est pas la moins appréciée, *Atharratze Jauregian ou Atharratze jauregiko anderia* la Dame du château de Tardets. Cette belle complainte se déroule mélodiquement sur un air de mode archaïquement savoureux.

Narratives également, les Chansons Satiriques abondent. Entre les plus connues *Iru damacho* et *Anderia Madalen* flétrissent les invétérés ivrognesses. D'autres se classent parmi les chansons à boire. Quelques unes enfin chansonnèrent à une date incertaine, un petit fait local dont les générations successives continuent encore à se gausser.

Mais trois émanations musicales du terroir – pour si différentes qu'elles soient entre elles – rentrent peut-être plus profondément dans le folklore basque et nous éclairent mieux que d'autres manifestations sur l'âme même de ce peuple.

Et d'abord l'*Irrintzina*. Ce terme désigne en Pays Basque le très long cri qui s'entend – sous d'autres noms et des formes diverses – des landes de Gascogne aux garrigues de Languedoc et ailleurs encore, où les vocables de *hilhet*, *ehnhilet*, *anhila*, dérivent de la sorte de fougueux hennissement qu'on dirait poussé par quelque cavale sauvage⁴. Parmi toutes les variantes de ce cri, l'*Irrintzina* basque, si hautement personnel, contient l'expression la plus originalement accusée et la mieux développée. Les amants, les contrebandiers, les compagnons de jeu ou de travail, s'en servent pour se héler, se prévenir, s'annoncer, se faire reconnaître, s'avertir en manière de signal, correspondre malgré l'éloignement; et ils en usent aussi sous l'empire d'un sentiment violent, extériorisé dans maintes circonstances: danses, noces, retours de veillée – il tend alors à exprimer leur joie, plus rarement à porter un défi. Certains le lancent aussi après chaque couplet d'une chanson. Mélodiquement, ce cri consiste en une bruyante fusée aiguë qui retombe au long des cascades frémissantes. Son caractère singulier lui vient du petit tremblement que le gosier prolonge avec insistance sur la voyelle i, après l'explosante clameur initiale des *ia. hou...* Lorsque l'*Irrintzina* jaillit au début en s'élevant par degrés avec une ampleur accrue, sa montée fait penser au lourd envol de quelque oiseau des marécages. Non moins saisissante est sa retombée ponctuée par les éclats stridents d'un rire inhumain, qui vont se perdant. Un tel mode de huchement varie d'ailleurs, suivant le pays et selon les individus. Il doit toujours être jeté à pleine gorge, d'une voix de tête, effilée, aiguës, glapissante. Exécutée à souhait, ses sons parviennent à une très grande distance. Entendu dans les hautes solitudes, et la nuit plus particulièrement, il surprend et trouble par son étrangeté angoissante, sinon terrifiante. Qui pourrait écouter sans un sursaut d'effroi, strider et striduler cette sorte de hennissement prolongé, suraigu, fait de glapissements sinistres qu'on dirait sortis du gosier d'un être préhistorique, et qui signal ou cri d'appel, explosion de joie ou clameur batailleur, maintient au sein de notre civilisation une survivance de la barbarie ancestrale.

D'autre part, dépourvus qu'ils sont de ces "Pastourelles" qui composent ailleurs le fonds des Chansons de Bergers, les pâtres de la Haute-Soule sont les seuls à avoir conçu un chant pastoral d'une espèce particulière. Dans des mélodies sans paroles mais d'un admirable type musical, de source évidemment liturgique, ils ont pris pour modèle le vol de certains grands oiseaux de proie. Ces airs, chantés ou sifflés, sont accompagnés de gestes des bras, qui prétendent représenter graphiquement dans l'espace les ondulations de la courbe mélodique, celle-ci reproduisant elle-même par son dessin les mouvements d'ailes des deux rapaces; l'air d'*Arranoa*, le vol de l'aigle; celui de *Belatza*, le vol de la buse ou de l'épervier. Des indications soulignent les endroits du chant où doit se placer la mimique: "Marcher... tourner et monter un peu... marcher... arriver sur la hauteur... descendre; glisser... remonter... marcher... coup d'aile... montée jusqu'au soleil!...". Les deux pièces mentionnées – et l'on n'en connaît point d'autres – sont d'une rareté et d'un intérêt exceptionnels.

Enfin, une impressionnante particularité provient du massif envol des versets, lancés du haut des galeries d'une église par toutes les voix masculines réunies. L'effet est foudroyant, lorsque des étages supérieurs retombe en pluie sonore dans la nef le thème liturgique fortement émis par tant de robustes poitrines. Cet unisson formidable résonne avec autant de conviction dans les humbles chapelles de villages, que sous les voûtes de l'église Saint-Jean, à Saint-Jean-de-Luz, quand y retentit le chant de Kristo, là même où fut célébré, le 9 juin 1660, le mariage de Louis XIV avec l'infante Marie Thérèse. Détachons ici, des nombreux noëls et cantiques basques, l'un des plus anciens, *Goure Jaona*, dont le timbre est conçu dans le premier mode grégorien.

Il nous reste à dire un mot des Chants Historiques. Nommons en premier celui par lequel les Basques de la Basse-Navarre et du Labourd célébrèrent l'accession de leur souverain au trône de France. Sur le vieil air de Vive Henri IV, – populaire bien avant le Vert-Galant, mais qui s'appelaient alors "air de Cassandre" – ils fêtèrent le royal avènement par des libations prolongées et des brides inlassablement portées: "Biba Henri, goure Erreghe handia! – Vive Henri, notre grand Roi!" Francisque Michel a publié – malheureusement sans leur notation musicale – plusieurs pièces se rapportant à des personnages célèbres – le Vicomte de Belzunce, d'Estaing, le Maréchal Harispe, etc...et à de grands événements – notamment ceux de la Guerre d'Espagne, sous Napoléon 1^{er}. Mais ce sont là des leçons moins populaires au sens propre du mot que les suivantes.

Perkain, le plus célèbre pilotari dont s'enorgueillissent les Basques – il vivait au temps de la Révolution – a été magnifié jusqu'à devenir un héros national et un personnage de légende. Champion n'ayant jamais subi la défaite et réputé imbattable, la sûreté de son coup d'œil, la force de son poignet, l'agilité de ses bonds, la précision de ses envois, l'adresse de ses ripostes étaient telles que "*Plaza guziarentzat bera azki baitzen!*" – A lui seul il suffit à remplir toute la place!" Ce vers est tiré de l'un des chants qui exaltent les hauts faits du "Roi de la place", et que le romancero basque a précieusement conservés. Ils racontent les parties fameuses de Saint-Palais, des Aldudes, de Tolosa, remportées sur des rivaux immédiats et particulièrement valeureux, le labourdin d'Assance –Azantza et Curutchet-le-gaucher-Curutchet ezkerria. La "chanson de Perkain – *Perkainen kantua*, *Perkain eta Azantza* – est demeurée extrêmement populaire dans les provinces de la Navarre et du Labourd. Sa mélodie présente un type immuable, que modifient à peine ça et là de légères variantes. Le mode en est mineur sans note sensible, mais avec altéra-

4. Cf. Jean Poueigh: *Le folklore des Pays d'Oc*. Paris, Payot, 1952

tion passagère du sixième degré, dans un mouvement modéré de mesure à six-huit ⁵.

Plus près de nous, la double insurrection carliste a doté le Pays Basque d'un chant qui a rapidement conquis une popularité étendue. De la première guerre, déchaînée par Don Carlos, fils de Charles IV, pour tenter de ravir la couronne d'Espagne à Isabelle (1833-1839), date la célèbre chanson: *Ai! Ai! Ai! mutillak*. Et ce même chant rallia, lors de la seconde guerre (1873-1875), tous les Carlistes autour de Don Carlos, petit-fils du précédent, et prétendant au trône lui aussi. Navarrais, Souletins, Labourdins et autres Basques d'aujourd'hui entonnent toujours d'un même cœur ces versets qu'un rythme franc et décidé a répandu dans les sept provinces et qui font maintenant partie de leur folklore national.

La plupart de ces chants historiques n'ont, il est vrai, qu'un seul point de commun avec les vieilles chansons populaires: l'anonymat de leur auteur; Mais tout inconnu que celui-ci nous demeure, on sent bien, par la facture et le style de la poésie, que ses vers, improvisés ou non, sont dus à quelque rimailleur professionnel.

Le barde-improvisateur ne se rencontre qu'en Pays Basque, comme si l'Eskual-Herria détenait l'exclusivité de pouvoir engendrer ce singulier rapsode, personnification même du terroir. Possédant la faculté innée d'improviser en vers sur un quelconque sujet, il célébrait autrefois tout événement intéressant la vie publique ou familiale, par des poésies de circonstances chantées sur un air connu en s'accompagnant de la guitare.

C'est à lui, notamment, que revient le principal rôle dans la sérénade donnée aux futurs époux, le dimanche de la publication des bans –sérénade qui porte le nom de *Tobera*. Chargé de chanter en vers les fiancés, le barde, après une invocation à *San Martin de la Monja*, aligne ses versets, entrecoupés par un joyeux carillon ou sonnerie métalliques, coups clochetants alertement rythmés sur une palanque à l'aide de petites baguettes de fer. La première strophe – celle de la dite invocation – est de tradition invariable pour la circonstance; les suivantes sont chaque fois improvisées par le barde à la cadence d'une lente mélodie grégorienne.

Donc, naguère encore protagoniste essentiel de toute fête basque, le barde-improvisateur ne saurait être mis en parallèle avec aucun autre faiseur de chansons. Paysan rude ou simple artisan, peu ou même point du tout lettré, bien que confit en finesse, il apparaît comme le produit atavique d'une race étonnamment douée, poussant fort loin son aptitude à développer une idée en strophes régulièrement versifiées, dont le maître épouse le rythme et le contour mélodique de quelque vieux timbre connu de tous. Chaque village d'antan comptait un sinon plusieurs de ces improvisateurs. Il existe même des familles où les *khoblakari* l'étaient de père en fils, tout comme il en est là-bas des chasseurs de palombes. Un tel don acquiert son développement et sa souplesse grâce à l'entraînement que l'on s'impose à soi-même. Volontairement donc, s'exerce par plaisir et tout en travaillant, celui qui fait

5. Après sa mise en chansons de jadis, l'illustre pilotari a été de nos jours porté sur le théâtre. *Perkain*, drame lyrique en trois actes, livret de P.B. Ghensi d'après une légende basque, musique de Jean Poueigh, a été créé sur le Grand-Théâtre de Bordeaux, le 16 janvier 1931, puis représenté sur la scène de l'Opéra de Paris, dans les décors et les costumes, de Ramiro Arrué, le 21 janvier 1934. Cet ouvrage fait revivre quelques épisodes légendaires de la vie de Perkain. Avec lui, Pierre d'Assance, Curutchet-le-Gaucher, le Commissaire de la Convention en sont les principaux personnages masculins. La pièce se termine par la fameuse partie de pelote des Aldudes.

métier d'adresser à autrui les compliments ou les épigrammes des *bertsoberri*, et aussi de renvoyer à un partenaire – habituel ou non – les couplets alternés du pour ou du contre. Ces deux adversaires font assaut de malice pétillante, de jugement sain, de riposte rapide, dans leur façon réciproque de présenter chacun sa thèse dont la courtoisie n'exclut ni l'ardeur ni la verve. Leur détente jaillit immédiate et sans hésitation, avec la précision de geste du *pelotari* lançant à la volée la balle. Sur le thème choisi se heurtent inlassablement en couplets d'égale longueur les deux opinions différentes: l'une vantant, par exemple, les bienfaits de l'ancien temps, l'autre prônant les avantages de l'époque moderne; ou encore, opposant à l'état de marin celui de laboureur. Ces joutes oratoires et chantées ont lieu fréquemment dans les cidreries, lors de diverses réunions et en maintes occasions favorables. Les *bertsularis* ou *koblakari* – faiseurs de vers ou de couplets – qui s'y livrent, atteignent à une virtuosité qui leur vaut parmi les populations d'alentour une enviable renommée. Voici même les noms de quelques uns d'entre eux que la postérité a retenus: Pierre Topet Etchahoun, de Barcus (1786-1862), Bernard Mardo de Barcus également (début du XIX siècle?); Jean Baptiste Otxalde de Bidarray (? décédé vers 1900); Pierre Dibarrat de Jaxou (1838-1919).

L'originalité des poésies populaires basques provient-elle de leurs caractères ethniques ou ethnographiques, de la nature même de la race, ou de la position géographique qu'elle occupe? Et la langue parlée ne produit-elle pas dans bien des cas, une action déterminante? La Vasconie a, au cours des siècles sauvé son irréductible indépendance morale et spirituelle: ce peuple fort, fier et libre, d'une antiquité si reculée qu'on n'est jamais parvenu à percer le mystère de ses origines, de caractère conservateur et vivant replié sur lui-même, a maintenu presque inaltérées sa langue et ses coutumes ancestrales. Race à part, se détachant de l'ensemble des Pays d'Oc et du reste de l'Espagne, il paraît naturel que ses traditions lui soient personnelles. Tout comme lui est particulier son idiome unique au monde et ne se rattachant à rien de connu. Cet étrange idiome a considérablement influé sur les termes, les images, les tournures de phrases, la versification de sa poésie populaire. Et c'est à lui que cette poésie tire ses effets les plus originaux.

Reste la mélodie populaire basque et le manque d'originalité propre qui est l'une de ses caractéristiques essentielles. Quoique l'on puisse croire ou prétendre, il n'existe pour ainsi dire pas, dans les provinces basques françaises, de musique populaire ayant une origine spécifiquement autochtone. La pluralité des airs de son répertoire traditionnel le Basque français l'a reçue des Français, qui l'avoisinent au nord; il n'a tout au contraire, rien emprunté aux Espagnols, ses voisins du sud. Au bénéfice des Basques d'Espagne, soulignons l'attachante et si personnelle rythmique de certaines chansons et danses. En particulier, l'admirable cinq-huit du *Zortziko*, ainsi que le déhanchement régulièrement syncopé de certains trois-huit et six-huit.

Les chants d'église, les sonneries de chasse, les batteries d'ordonnance et les refrains militaires. Telles sont les influences primordiales qu' a directement subis notre vieille mélodie populaire, et dont elle porte les traces indélébiles. Ces influences extérieures ont impressionné le folklore vascon au point qu'on découvre dans son romancero nombre de timbres qui lui sont venus de nous. On a relevé quelques uns au cours de ces pages, principalement ceux de la *Gabota*, de la *Gobeleta-Dantz*, de *Bon Voyage*, *Monsieur Dumolet*, etc. A ceux-là il convient d'en ajouter plusieurs encore. Ainsi, le thème de la marche *Phesta-Berri* n'est autre que celui de la

Marche des Mousquetaires de Lulli. Le Noël, *Oi, Bethléem* utilise l'air tiré du vaudeville "Arlequin afficheur". *Du haut en bas* – air servant en divers lieux aux faiseurs de charivaris, et sur lequel l'abbé d'Andichon composa au XVIII^e siècle son Noël béarnais *Lèche-m droumi*. *La Complainte de Berterrière*, citée plus haut, offre une variante mélodique de *Rosignolet du Bois-joli*, la vieille chanson à nous léguée par le lointain moyen-âge et répandue partout en France. Et terminons ce bref aperçu par l'une des pièces les plus typiques du barde Etchahoun, *Belhaudiko Bortian*, qu'il écrivit sur le timbre de la chanson militaire française, *Le Siège de Coni*.

Mais ces mélodies qui lui sont venues du dehors, – et qu'elle a adoptées et adaptées, – l'âme millénaire basque les a intérieurement faites siennes par d'indéfinissables changements dans le rythme, l'accent, l'expression. L'accentuation rythmique surtout en est extrêmement complexe: elle suffit à singulariser nombre d'entre elles et à leur insuffler une indiscutable personnalité. Quant au sentiment qui prédomine dans la mélodie populaire basque, il est fait de cette mélancolie contemplative qu'on retrouve chez tous les peuples de montagnes.