

Danse et drame en Pays Basque*

(Dance and Drama in the Basque Country)

Alford, Violet

[BIBLID \[1136-6834\(1998\) 11:7-24\]](#)

La folkloriste anglaise Violet Alford décrit les danses et drames du Pays Basque continental: Pastorales et Mascarades en Soule, Cavalcades et "Tobera-mustrak" en Basse-Navarre, Sauts Basques en Labourd. Elle se lamente du "déluge de danses basques espagnoles" qui se répand dans ces provinces.

Violet Alford folklorista ingelesak Ipar Euskal Herriko dantzak eta dramak deskribatzen ditu: Zuberoako pastoralak eta maskaradak, Nafarroa Behereko kabalgatak eta "Tobera-mustrak", Lapurdiko euskal jauziak. Probintzia horietan zabaltzen ari den "Espainiako euskal dantza mordo" deitoratzen du.

La folklorista inglesa Violet Alford describe las danzas y dramas del País Vasco continental: pastorales y mascaradas en Soule, cabalgatas y "Tobera-mustrak" en Baja Navarra, saltos vascos en Lapurdi. Se lamenta del "aluvión de danzas vascas españolas" que se extiende por estas provincias.

* GH, 1957, nº 4, p. 195-207.

On m'a demandé de traiter de la danse et du drame en Pays Basque: ce sont là des sujets que j'étudie depuis environ 30 ans; je me suis particulièrement attardée sur l'état dans lequel j'ai trouvé ces arts traditionnels et celui dans lequel ils se manifestent aujourd'hui.

LES PASTORALES

Commençons par les Pastorales, qui sont les drames folkloriques encore très vivaces en Soule. Pour ceux qui ne savent pas ce qu'est une Pastorale, je vais les renvoyer à l'ouvrage classique de Georges Hérelle *Le théâtre basque tragique* (Paris 1925) et aux autres études (dont quelques unes cependant atteignent au même niveau).

Il y a trois ans, l'éditeur d'Eusko-Jakintza me demanda d'écrire mes impressions sur les modifications qui avaient eu lieu dans la manière de présenter les Pastorales depuis le commencement de mes études sur le sujet. Dans ce papier, je dressais une liste brève des ouvrages traitant de ce Drame régional en y comprenant deux ouvrages en anglais, un chapitre de Rodney Gallop *Le livre des Basques* qui possède aujourd'hui une traduction espagnole intitulée "*Los Vascos, 1948*" et une partie de mon livre *Les Fêtes Pyrénéennes* 1936. Ainsi les descriptions peuvent en être lues en trois langues. Je ne connais pas d'étude écrite en basque.

Les Pastorales ne peuvent changer aussi longtemps que leurs acteurs continuent à rester dans la manière traditionnelle d'en manifester les contours et les mouvements stéréotypés. Cette manière ancienne, on la trouve presque partout dans le drame folklorique et nous vient en parties des Mystères. Les acteurs régionaux ont besoin d'un *rythme* pour les soutenir puisqu'ils sont entièrement dépourvus de formation technique. Leurs paroles sont en vers et le vers est chanté en un mode récitatif comprenant trois tons. Cependant des variations belles et inattendues se présentent tandis que les acteurs s'échauffent à leur action. Leurs actions sont commandées par le rythme du récitatif, de la façon dont ils sont et se lèvent sur leurs pieds, vont sur le côté de la scène et reviennent à leurs places. Quant c'est une danse de bataille qui se représente, cela devient un mouvement d'ensemble commandé par l'air de la bataille. Les marches autour et à travers la scène sont commandées par l'air de marche et quand le mouvement doit être naturel, comme cela arrive occasionnellement, les acteurs perdent leur sang-froid et deviennent guindés (montent sur des échasses) et conscients.

C'est seulement quand ils sont emportés par le rythme qu'ils oublient la gaucherie de leurs mains et de leurs pieds et se plongent dans leurs rôles. L'usage du rythme est pour eux en fait le même adjuvant qu'étaient les masques pour les acteurs grecs. Ils peuvent se perdre, s'oublier eux-mêmes dans la cadence, comme les grecs derrière les masques.

Les portes de sortie de la scène sont un héritage des Mystères. C'étaient les portes qui donnaient accès de la scène (qui se trouvait souvent sur un grand chariot) dans les "Mansions" et voilà pourquoi les acteurs dans la Pastorale "*entrent*" par les portes au lieu de "*sortir*" c'est-à-dire d'aller hors de la scène (quand de fait ils en sortent).

La porte bleue pour les *Bons* et la porte rouge pour les *Mauvais* semblent encore être un héritage des jours médiévaux. J'ai vu aussi une porte blanche pour les Evêques, les Prêtres et les Anges et pour les âmes des Bons, tandis que les Mauvais morts étaient trainés à travers la porte rouge par les Satans, accueillis avec plaisir par l'image de "*Mahoma*"

(Mahomet) placé au-dessus. A travers toute la danse et le drame folklorique espagnol, Mahomet est regardé non comme le grand Prophète de l'Islam, mais comme une divinité païenne. C'est là probablement une influence espagnole.

Ceci m'amène à traiter d'un autre aspect des Pastorales.

Les Pastorales sont certainement descendantes des Mystères médiévaux; cependant elles contiennent des éléments régionaux et, plus précisément encore, des éléments provenant des Maures, danses de bataille et drames entre Maures et Chrétiens qui virent le jour durant la Reconquête Espagnole et qui, depuis 1149 (date à laquelle je crois que le premier exemple en fut réalisé à Lérida lors des fiançailles de la jeune reine d'Aragon avec Raymond Béranguer de Barcelone) ont envahi des centaines de cérémonies folkloriques espagnoles bien plus anciennes que la mauresque elle-même. Et non seulement les représentations folkloriques espagnoles, mais celles du folklore portugais, italien, français, et même celles de l'Angleterre où la danse des hommes du *Whitsun-tide* prit le nom de danse mauresque, à quelque moment d'influence maure au 15^e siècle. En France, elle influença la danse de l'Épée Provençale, les Olivettes. Paul Arène en a laissé une description aimable et amusante dans son livre *La chèvre d'or*, tandis que Toulon a développé une variante des Olivettes que l'on considère aujourd'hui comme représentant un combat (des Provençaux) pour sauver leurs femmes des mains des Sarrasins c'est-à-dire des pirates mauresques.

L'autre danse de l'Épée qui existe encore en France, la Baccuber du Dauphiné, n'a heureusement jamais subi l'influence maure. L'auteur que j'ai recommandé, Georges Hérelle, n'a jamais pu voir les danses de l'Épée du haut Aragon, dont chacune a subi l'influence corruptrice des Maures. Il n'a pas fait de comparaison et n'a jamais expliqué le fait que les anciens combattants des Mystères et –permettez-moi de le souligner– ceux des drames folkloriques préchrétiens, bien antérieurs aux Mystères où Dieu combattait le Démon, l'Été luttait contre l'Hiver, ont assumé une nouvelle vie comme Turcs, c'est-à-dire Maures, et Chrétiens.

Un autre point auquel Georges Hérelle n'a pas prêté attention, c'est que la coiffure haute, enrubannée, fleurie, souvent accompagnée d'une glace sur le front, portée par le *Zamalzaïn* des Mascarades souletines et depuis quelque temps par les Satans, avait sa réplique dans les villages du nord de l'Espagne. Les hommes et les jeunes gens, danseurs saisonniers, dans leur danse du Bâton, portent des petites chemises, des clochettes, des rubans et sur leur tête cette coiffure en forme de tour. Hérelle fait dériver son nom basque *Koha* de la forme béarnaise *Corona*. Cela peut être vrai pour la Soule, limitrophe du Béarn; mais la chose elle-même était, et est encore, répandue à travers toute l'Espagne du nord. Malgré quelques erreurs de ce genre, il est certain que les ouvrages de Georges Hérelle doivent être étudiés de très près.

Les Satans, qui sont au nombre de deux ou trois (quelquefois davantage) ont été, croit-on, les héritiers des *Vices* des Mystères. S'il en est ainsi, ils se sont bien éloignés de leurs prototypes. Leur principal office est de danser. *Satan-Dantza* est employé comme intermède, chaque fois qu'il est nécessaire, avant qu'une nouvelle scène commence, pour remplir le vide, ou à un moment embarrassant, quand un acteur a une défaillance de mémoire. Les Satans doivent être de bons danseurs.

Pour me résumer brièvement, je constate avec satisfaction que la traditionnelle manière de présenter la Pastorale, en

laissant de côté l'abrègement d'environ deux heures, a à peine changé depuis que j'assistais pour la première fois à "Abraham", à Alos en 1929. Pour cette continuité dans la pureté des traditions ethnologiques, les historiens du théâtre médiéval et les antiquaires ont lieu d'être extrêmement reconnaissants.

LES MASCARADES

Tournons-nous maintenant vers le trésor ethnologique le plus précieux des Basques français, ce que l'on appelle les Mascarades de la Soule. Je recommande à nouveau Georges Hérelle, *Le théâtre basque comique* (Paris 1925) bien que la base de son sujet soit loin d'être originairement comique. Vous pouvez aussi trouver des études partielles, mais point tout à fait dignes de confiance dans *Le Carnaval chez les Basques de la Soule*, dans l'Observateur de Paris, mars 1840; dans Salaberry, *La tradition du Pays Basque*, Paris 1899 et, en anglais, dans les ouvrages mentionnés déjà pour les Pastorales; et aussi un long article de moi-même dans le Folk-Lore vol. XXXIX, et un autre, intitulé *Ensayo sobre los orígenes de las Mascaradas de Zuberoa*, Revista de los Estudios Vascos juillet 1931.

La Mascarade prend toute une journée pour se réaliser: elle déploie une série longue et complexe de danses, d'airs, de scènes, depuis le moment où la troupe entre au village vers 11 heures du matin en dansant autour et en sautant par dessus une corde tendue en travers de la route, jusqu'à ce qu'elle fasse sa sortie de la même manière tandis que le crépuscule tombe. Il n'est personne en Soule qui ne soit au courant des personnages appelés les *Beaux* ou les *Rouges*, le *Zamalzain*, la *Cantinière*, le *Tcherrero* et le reste, ainsi que de l'autre groupe, celui des *Noirs*. Mais personne non plus ne peut se familiariser avec les Mascarades, s'il n'a pas été en Soule au Carnaval, c'est-à-dire en février, juste avant le Carême. C'est devenu l'habitude d'inviter les *Beaux* à paraître aux Fêtes sur la côte et dans les villes, les *Satans* des Pastorales souvent se joignant à eux, si bien qu'ils figurent partout sur les programmes, les affiches et les cartes postales illustrées. Mais, je le répète, les gens qui les voient ainsi, les voient séparés de leur milieu et de leur temps, de la plus grande partie de leurs compagnons de scène et de leurs scènes mêmes. Les spectateurs qui les voient ainsi, *ne voient jamais les mascarades*.

Je tiens à dire que les groupes de théâtre qui montrent ces danses *isolées* sur la scène ont une grave responsabilité car ils n'ont ni le respect ni la compréhension d'une des plus précieuses survivances ethnologiques de l'Europe.

Parmi les groupes régionaux ayant appelé l'attention sur les Mascarades en réalisant en public ces danses isolées, nous trouvons la Section Féminine du Mouvement Phalangiste Espagnol. Celle-ci a fait jouer des jeunes filles qui singeaient de façon ridicule des danses d'hommes, et même un danseur professionnel espagnol, Antonio, qui mettait sur son programme une "suite de danses basques": nous avons vu ce danseur faire une mixture d'abord de lui-même apparaissant seul dans ce qu'il veut appeler *Ezpata-Dantza* et faisant jouer le *Godalet-Dantza* par des jeunes filles de son corps de ballet; c'était sa première balerine qui faisait la *Cantinière*, c'est-à-dire une femme imitant un homme habillé en femme. Nous avons peut-être atteint là les dernières profondeurs de l'absurdité et de l'incompréhension.

Jusqu'à présent, les Mascarades se voient encore dans les villages de Soule, tout comme les Pastorales peuvent

encore être vues à peu près chaque année. Comme je fus invitée à traiter des Pastorales, ainsi l'ai-je été aussi à écrire sur les Mascarades, depuis la première à laquelle j'assistai en 1925 jusqu'à celles que j'ai vues depuis la guerre. (Voir l'article paru dans Eusko-Jakintza vol. 1949).

Les Mascarades d'Ordiarp furent réalisées suivant la tradition bien exactement, mais il y a eu beaucoup d'omissions et même celle (je regrette d'avoir à la rappeler) de la grande scène de danse appelée *Bralia*. Elle comprend une chaîne stylisée de danses; la première par le Monsieur, puis par le Paysan; la fuite de la Demoiselle; une suite de danses en l'honneur du Monsieur et une étrange petite scène dans laquelle l'apprenti-chaudronnier est étendu sur le sol et les *Beaux* sautent par dessus lui. Tout cela fut supprimé. Mais la scène des hongreurs dans leur traditionnelle castration du *zamalzain* (c'est peut-être là le point le plus important de leur jeu rituel) fut correctement donnée.

LES CALVACADES

Il y a ensuite les Calvacades de Basse Navarre en Carnaval. Leur nom basque est *Santibate*. J'espère qu'elles continuent, ici et là, mais le lot de bons danseurs que je connus à Saint-Jean-Pied-de-Port, s'est évanoui.

Ils s'avançaient accompagnés de deux dames géantes, des dames sauvages, du capitaine et de sa femme, à cheval, et de leur fameuse couturière qui portant un rang d'aiguilles piquées sur le devant de son corsage et était prête à raccommoder les déchirures ou à coudre des rubans pour les danseurs. Les géants étaient très petits, comparés à ceux majestueux d'Espagne, mais ce devait être là une influence de ce pays, car les géants ne font pas partie de la culture basque.

Je me rappelle une femme d'un certain âge de St-Jean-Pied-de-Port qui m'affirma que c'était son père qui avait inventé les géants et je pense que peut-être il avait cru par là embellir le *Santibate*, en les réalisant de ce côté de la frontière.

Cette calvacade de carnaval posséda un jour un cousin pauvre du magnifique *zamalzain* de la Soule. Un de ces chevaux grossièrement fabriqués existait à Anhau et je le vis vers 1930. Ce fut une résurrection après une interruption de plusieurs années. Son conducteur transportait un panier d'avoine et dansait en reculant devant lui. Je crois que le *Santibate* de Basse-Navarre doit avoir eu un rite de début assez semblable aux Mascarades de Soule mais qu'il s'est développé différemment. Ce cheval d'Anhau avait aussi des affinités avec le cheval de cérémonie du Languedoc, le chevalet de Montpellier et d'autres. On peut le conjecturer, car on a tort naturellement de supposer que ces usages sont entièrement basques ou uniquement basques.

Les danses des Cavalcades étaient *Kaskarot-Marcha* pour le cortège et les différents sauts basques pour la plate-forme. Entre les sauts un *Bertsulari* chantait des vers du terroir, sur la neige qui était en train de tomber, sur le prix du mouton et les scandales du village. Les danseurs que j'ai connus à Saint-Jean-Pied-de-Port dansaient une danse très longue, *Dantza Luzia* ou la *Danse de la Chaîne* ou un *Fandango* local, puissant et rapide, qui n'a rien de la grâce indolente du *Fandango* de la côte.

Ces danseurs de Carnaval, *Bolantak* et *Kaskarotak*, apparaissaient aussi quand étaient donnés les *Tobera-Mustrak*. Je ne sais si on y fait encore appel pour ces occasions. Les *Tobera-Mustrak* étaient le point culminant d'un cha-

rivari, musique de nuit destinée à punir un veuf épousant une jeunesse ou une veuve osant se remarier ou quelque autre sérieuse offense à la morale villageoise. Ces occasions n'ont absolument rien à voir avec le Carnaval, qui est la naissance du printemps, et ce fut longtemps par erreur et incompréhension que les danseurs de Basse-Navarre ont été employés à cet usage.

Malheureusement Hérelle s'est mépris sur leur vraie raison d'être et les appelle le ballet pour les *Tobera-Mustrak*, mentionnant à peine leur but réel. En dépit de son œuvre consciencieuse et méticuleuse, il ne fut pas un ethnologue au sens moderne du mot. Quand ses ouvrages vont être réimprimés, j'espère vivement qu'ils vont être mis à jour par un rédacteur moderne car il serait déraisonnable de réimprimer des œuvres d'une telle valeur dans leur tournure présente qui est... passée de mode.

Le charivari n'est en aucune façon une exclusivité basque. Il est connu à travers toute l'Europe, *Katzenmusik* en Allemagne, *Rough Music* en Angleterre, *Encerrada* en Espagne et c'est une des plus anciennes émanations populaires. Il était connu de Plutarque qui fit un commentaire de la promenade à âne pour une femme infidèle. Il est, il faut le croire, la tradition la plus profondément enracinée dans l'humanité et la plus difficile à détruire. Le dernier dont j'ai entendu parler en Angleterre se passa dans un village du Sussex en 1947 et en Pays Basque cette terrible affaire de Hasparren en 1950 qui s'acheva par deux morts. Combien il eut été préférable qu'elle se terminât en *Tobera-Mustrak*!

LES SAUTS BASQUES

Une forme simple de danses à la chaîne était le *Dantza Khorda* et je crois qu'elle s'exécute encore à la fin d'une fête, par exemple pour terminer la danse-marche de la "garde-nationale" à la Fête-Dieu. A Itxassou, le chef de file et le dernier homme portent des bouquets pour signaler leur office.

Les Sauts basques ont subi une éclipse depuis que je les ai vus pour la première fois. A cette époque il y en avait environ 19 groupes et ceux-ci avaient chacun leur localité propre dont ils portaient le nom. Ainhoarrak appartenaient à Ainhoa, mais pas un Ainhoar ne pourrait les y danser aujourd'hui. Villefranque avait ses sauts et d'autres régions où ils sont aujourd'hui oubliés.

Il est rare maintenant que l'on danse autre chose que *Mutchikoak* et leur suite *Aintzina-Phika*. Le musicien bien connu, Faustin Bentaberry, me les enseigna jouant jusqu'au bout et inlassablement leurs longues, longues ritournelles au point que je pourrais les transcrire encore.

J'ai appris aussi un certain nombre de petites danses de société qui sont exécutées à la maison ou à l'auberge, *Irri-Dantzak*, danses pour rire, c'est-à-dire, pour l'amusement seulement, pendant que toutes celles mentionnées déjà ont un but de cérémonie –pas toujours, mais parfois– spécialement, cela va sans dire, dans les danses de Printemps en Carnaval. J'espère que les *Irri-Dantzak* continuent dans leur humble ligne...

OU EN EST LA TRADITION?

Ceci est la peinture, aussi claire qu'il m'a été possible de la faire, de l'état des danses traditionnelles en Pays Basque français.

Que voyons-nous maintenant?

Je vous le dirai en appliquant ce mot de Shakespeare: "*Regardez cette peinture et puis cette autre*".

Nous voyons un déluge de danses basques espagnoles se répandre sur la France. La danse de l'Épée de Biscaye qui n'a jamais appartenu à ce versant de la frontière se répand sur les affiches de la Côte, une figure ou deux de l'*Ezpata-Dantza* ornée et compliquée du Guipuzcoa, décrite au 18e siècle par Iztueta, le fameux maître à danser; figures séparées du tout, de ces figures comme les *Cinta* et le majestueux *Arcos grandes* jamais montré. Peut-être ont-elles été ainsi enseignées, ces danses, en Biscaye et Guipuzcoa! Pour souligner l'insouciance indifférence des formations théâtrales, celles-ci étaient ignorantes du fait que le *Makhila-Dantza* qu'elles avaient appris était une figure de cette fameuse et historique danse de l'Épée du Guipuzcoa. Pour elles, ce n'était que le *Makhila-Dantza*, un numéro quelconque à exécuter sur la scène.

L'intéressante *Sagar-Dantza*, une curieuse danse rituelle d'hommes venant du Baztan, apparaît exécutée par une ou deux jeunes filles; l'air seul reste traditionnel. A-t-elle été donnée sur la scène si longtemps que les gens ne savent plus ce qu'elle était à l'origine? Elle est, sous sa forme théâtrale, entièrement étrangère à la culture basque.

Le panier de fruits sur la tête pourrait hypothétiquement appartenir à la Provence où les horticulteurs abondent, mais jamais en Pays Basque. Elle fut composée pour l'exécution théâtrale par le groupe *Saski-Maski* de Saint-Sébastien.

La danse plutôt ridicule, impitoyablement exhibée à toutes réunions par des jeunes filles grosses et petites, portant des arcs sur leurs têtes, fut composée il y a quelque 50 ans par le groupe féminin de la *Juventud Vasca* de Bilbao. Je me rappelle avoir vu cette danse à Bilbao un jour de réjouissances nationales, il y a environ 25 ans, et avoir pensé que les dirigeants auraient pu être mieux inspirés. J'étais peu désireuse de constater que cette danse se répandait dans les villages basques français. Car quel rapport a-t-elle avec ce versant de la frontière? Ces dirigeants basques espagnols du passé auraient pu choisir une danse vraiment traditionnelle, par exemple, la danse des guirlandes exécutées sur la place de la Constitution à Saint-Sébastien, dont on possède une peinture. Je me demande si les dirigeants de groupes d'ici auraient le courage de briser avec cette fausse tradition venue d'Espagne et de faire revivre à sa place l'historique et superbe *Pamperruque*, dansée à travers les rues de Bayonne au 18e et 19e siècles?

Elle consiste en une *Dantza-Khorda* ou farandole qui s'avance à travers les rues, hommes et filles se tenant, non par un mouchoir, mais des guirlandes de vraies fleurs et stationnant de temps en temps, devant les maisons des notabilités ou au coin des larges rues. Ces hommes et ces jeunes filles et même des femmes d'un certain âge, ont revêtu leurs plus beaux atours pour l'occasion. Ils n'ont pas de costume spécial pour la danse; ainsi la représentation ne nécessite pas de dépense. Déjà une bonne partie du travail a été fait dans ce sens et cette danse serait rapidement prête pour l'exécution après un soigneux entraînement. Elle est entièrement dans la tradition basque française; en fait, c'est une version citadine de la *Dantza Khorda* du pays.

Pour ce qui est du costume porté par les jeunes filles qui dansent la *Danse de l'Arc*, chacun sait qu'il fut composé comme la danse. C'est encore une invention de la *Juventud Vasca*, se basant sur le costume d'un petit village Biscayen, Arratia, mais transposé de façon inexacte. Je me rappelle l'a-

voir vu en même temps que la danse de l'arc à Bilbao avec en plus de ridicules nattes de cheveux filasse nouées sur la tête des jeunes filles. Peut-être ce costume servait-il bien le dessein des dirigeants basques espagnols, mais il n'a rien à faire absolument avec les jeunes filles basques françaises.

La peinture moderne nous montre les *txistus* et les tambours basques espagnols transplantés sur le sol basque français et l'entier abandon des *txirula* et *ttunttuns* anciens. Pourquoi?

Les formations folkloriques actuelles ne savent-elles pas que le tambour long, muni de cordes, est une possession précieuse avec toute une histoire qui rejoint une époque antérieure à de Lancre, celui qui vint pour abattre la sorcellerie?

C'est en réalité un tambour pyrénéen ancien, encore fidèlement employé dans le haut Aragon, en Bigorre et depuis peu à Laruns en Béarn. Pourquoi les Basques le proscrivent-ils?

Tandis que toute cette fausse tradition était en train de s'insinuer durant ces dernières années, les bases même de l'étude du folklore étaient ignorées. Peut-être ceux qui en sont responsables ignoraient-ils qu'il existe des principes fondamentaux de cette étude. Ont-ils jamais par hasard cherché à se préparer au travail qu'ils entreprennent de faire? Ont-ils jamais jeté un coup d'oeil sur les grandes collections de Van Gennep, un des folkloristes les mieux connus de France? Ou bien sur ces chefs-d'oeuvre de Julio Caro Baroja *Los Pueblos del Norte de la España* et *Los Vascos*? C'est dans ces classiques que l'on trouve les cartes de géographie décrivant avec précision les zones dans lesquelles on trouve les costumes et la ligne de démarcation où l'une rencontre l'autre. Ce travail de cartographie est de la plus grande importance dans cette étude, parce qu'il montre justement à quelle date et dans quelles régions un costume commence et une autre finit et d'où ont surgi les sources originales. Les étudiants ethnologues doivent apprendre la cartographie parce que c'est par là qu'ils prouveront le travail qu'ils se sont imposé pour recueillir et colliger les matériaux, et par là aussi qu'ils manifesteront leur scrupule dans la présentation. Les zones de costumes sont créées par les conditions géographiques et climatiques. Les compétitions politiques et les aspirations nationales ne créent pas de zones. C'est seulement l'étude comparative qui enseigne cette vérité fondamentale.

A quoi ressemblerait aujourd'hui une carte géographique de la danse en Pays Basque Français? Comment serait-il possible de dessiner géographiquement des zones de coutumes chorégraphiques? Il semble bien que les traditions de danse, de costumes, d'instruments de musique, et d'airs ont été détruites ici durant ces dix dernières années.

Encore, encore, si quelques dirigeants basques français éclairés prenaient, même aujourd'hui, la direction du mouvement, quelque chose pourrait être sauvé.

Je veux vous conter un petit incident qui vous fera mieux comprendre cette nécessité de rester dans la fidélité et la vérité.

En 1951, une excellente Pastorale fut jouée à Garindein, Robert le Diable. Chaque détail était conforme à la vieille tradition sauf un. Les jeunes filles appelées les servantes de la scène qui étendaient des draps propres pour faire asseoir la foule et qui présentaient le vin pour le banquet de la scène firent leur apparition en jupe rouge et corsage noir, ce costume inventé pour les jeunes filles de Biscaye est aujourd'hui si répandu.

J'en suffoquai littéralement. Ainsi, me disais-je, aujourd'hui les Pastorales elles-mêmes seraient contaminées?

Quand le drame prit fin, quelqu'un –et ce n'était pas moi, j'étais une étrangère– mais quelqu'un avec le ton de l'autorité supplia les Pastoraliers de rectifier ce détail. A la représentation suivante, les servantes de la scène portaient le délicieux costume vieille mode: tablier et mouchoir de tête appartenant à la Soule. L'année suivante, à Larrau, pour Napoléon 1er, ces jeunes filles paraissaient charmantes dans leur costume local propre.

Je dois dire ici que je ne me plains pas certainement de voir la jeunesse apprendre toutes les danses qu'elle aime et dont elle fait son plaisir. Rien n'est plus loin de ma pensée. Ce que j'essaie de faire comprendre aux dirigeants, c'est que chaque danse a sa région propre, et même son propre village. Il faut soigneusement faire comprendre aux jeunes danseurs quelles sont leurs danses à eux, et quelles sont celles qui sont importées. Quand des danses sont exécutées en public, il serait bien de laisser chaque district faire parade de ses trésors particuliers séparément, et non dans ce fantasmagorique pot-pourri que l'on voit aujourd'hui. Je voudrais suggérer que la danse de l'arc de Bilbao et les jupons rouges qui l'accompagnent soient oubliés le plus vite possible. Je voudrais suggérer aussi que quand des programmes sont préparés, on doit établir scrupuleusement la provenance de chaque danse. C'est par ce moyen que les danseurs et le public pourraient réapprendre la vraie tradition et désapprendre la falsification dont ils sont en ce moment enveloppés.

Parler d'évolution ne décide rien. Une évolution est l'affaire de plusieurs années et s'enracine toujours dans l'esprit d'un pays. Ce que vous avez ici n'est pas une évolution naturelle, mais de la confusion!

Aussi –je dois vous faire entendre ceci avec certitude– plusieurs Basquistes, même de ce Congrès, m'ont priée de placer la vérité devant vous et je ne peux le faire mieux qu'en faisant cette simple citation de Shakespeare: "*Regardez cette peinture-ci et aussi cette autre...*".

Je veux poser avec netteté devant vos esprits cette question grave: la pratique des danses régionales suit-elle, parmi vous, la droite ligne?