

UN OPERA LABOURDIN À BILBAO: *MAITENA*, D'ETIENNE DECREPT ET CHARLES COLIN

Natalie Morel Borotra

Maitena, Opera vasca de dos autores labortinos (Etienne Decrept y Charles Colin), fue creada en Bilbao el 29 de Mayo de 1909. Al tratarse de una descripción de las costumbres patriarcales vascas, seduce al público por su música sencilla basada en melodías populares, por la brillantez y el realismo de su presentación escénica, y se inscribe muy bien dentro de la exaltación de los valores tradicionales ensalzada por los nacionalistas. Su impacto en el teatro lírico vasco que se encuentra en formación será considerable. Otra cumbre de la Sociedad Coral de Bilbao, se programa con éxito en todo el País Vasco hasta 1955, antes de sumirse en un olvido prácticamente total.

Maitena, Etienne Decrept eta Charles Colin lapurtarren euskal opera, Bilbon antzeztu zen 1909ko Maiatzaren 29an Euskal ohitura patriarkalen deskripzio honek jendea liluratu zuen, doinu herrikoietan oinarrituriko musika errazagatik eta eszena-aurkezpenaren errealismo eta distiragatik, nazionalistek goraturiko balio tradizio-naletan guztiz ongi txertatua zelarik. Eratzen hasia zen euskal teatro lirikoan izan zuen eragina nabarmentzekoa da. Bilboko Sociedad Coral-aren obra gailen hau arrakastaz programatuko zen Euskal Herrian 1955era arte, handik harat erabateko ahanzturan jausia bada ere.

Maitena, the Basque opera by two authors from Labourd (Etienne Decrept and Charles Colin), was created in Bilbao on 29th May 1909. Representing scenes of Basque patriarchal customs, it charmed the public with its simple music, based on traditional melodies, its impact and the reality of its scenic presentation, and deeply engraved itself in the exaltation of the traditional values preached by the nationalists. Its impact on upcoming Basque lyrical theatre was considerable. Leading work of the Bilbao Choral Society, it was very successful throughout the Basque Country until 1955. when it was almost completely forgotten.

En 1905, un court article publié dans la revue *Euskal-Erria* de Saint-Sébastien, intitulé «Opera en lengua bascongada» (1), annonçait la création prochaine, au Casino de Saint-Jean-de-Luz, d'une oeuvre ayant pour titre *Maitena*. L'opéra, de thématique et de langue basques, serait donné dans un décor représentant «un paysage basque typique», réalisé par ses propres librettiste et compositeur, peintres tous deux.

En fait, la réalisation musicale de l'oeuvre était loin d'être achevée (elle le sera trois ans plus tard), et la création n'aura lieu qu'en 1909, à Bilbao et non à Saint-Jean-de-Luz. Une documentation assez abondante bien qu'éparpillée dans une multitude de revues et de quotidiens les plus divers, permet de retracer la genèse et la carrière de cet opéra basque au destin singulier: oeuvre de deux auteurs labourdins, il fut le fleuron du répertoire de la Sociedad Coral de Bilbao, dont il décida l'orientation vers l'art lyrique basque. Représentée avec succès dans tout l'Euskal Herri, donnée en France et en Espagne, montée de l'autre côté de l'Atlantique, *Maitena* est cependant tombée aujourd'hui dans un oubli quasi-total. C'est pourquoi nous avons voulu apporter ici quelques éléments concernant les auteurs et l'oeuvre, afin de mieux connaître cet opéra qui fut déterminant pour le mouvement lyrique euskarien.

Les auteurs

Nous commencerons par évoquer le librettiste de *Maitena*, un personnage au caractère affirmé. Le bascologue Pierre Lafitte commençait d'ailleurs son article nécrologique par ces mots:

«parlons sans détours. M. Etienne Decrept, comme le sont souvent les grandes artistes, était d'une rare indépendance de pensée et ses paradoxes n'étaient pas du goût de tout le monde, qu'il s'agit de politique, de littérature, ou de linguistique» (2).

La forte personnalité d'Etienne Decrept Etchemaitte éclaire de fait une existence peu commune: né à Bayonne le 1.^{er} novembre 1867 (3), d'un père bayonnais de naissance mais originaire du Nord de la France (4) et d'une mère basque, il étudie les arts décoratifs à Paris, où il réside jusqu'en 1900. Il explique sa «passion pour tout ce qui est drame, comédie et opéra, chanson et déclamation lyrique» par son «hérédité théâtrale»:

(1) «Opera en lengua bascongada» [sn], in *Euskal-Erria*. LII, 1905, p. 513.

(2) LAFITTE (Pierre), «L'auteur de Maiteena est mort...», in *Gure Herria*, avril-juin 1938, p. 118.

(3) Et non le 1.^{er} novembre 1868, ou en septembre 1867, comme on l'indique parfois. Il vivra cependant à Bidart, «depuis l'âge de 16 mois» précise *Le Courrier de Bayonne* («Hendaye. *Maitena* et ses auteurs» [s.n.], 16 septembre 1913, n.° 13 325).

(4) D'une vieille famille «dont les descendants occupent encore une situation importante en Picardie» («Hendaye. *Maitena* et ses auteurs» [sn], *op. cit.*). C'est son grand-père qui est venu s'installer à Bayonne et qui y épouse Marie-Françoise Lamaison, «de bonne race bayonnaise».

«mon grand-père, devenu orphelin pendant la tourmente révolutionnaire, fut élevé par un oncle, l'auteur dramatique Picard (dont *La Petite Ville* est encore au répertoire de la Comédie), membre de l'Académie Française et directeur général des théâtres de Paris sous le Premier Empire. Mon grand-père devait naturellement adorer le théâtre et faire partager ce goût à mon père, excellent musicien et virtuose remarquable sur le violon» (5).

Le petit-fils se sent, lui aussi, attiré par l'écriture, et fait «jouer à Paris, en 1892 et 1893 (6), diverses saynètes, et scènes dramatiques, et accepter par Antoine, directeur du Théâtre Libre, une pièce à tendances libertaires en cinq actes, *Le Semeur*, dont les événements de 1893 et 1894 empêchèrent la représentation» (7). La fréquentation du Théâtre Libre aura certainement influencé les conceptions dramatiques de Decrept.

De retour au Pays Basque à la mort de son père, il prend sa succession à la tête d'une importante entreprise locale de peinture et décoration à qui l'on doit la réfection de la plupart des églises basques et béarnaises. Il s'intéresse au développement de l'euskara et participe en 1902 à la seconde réunion de l'Euskaltzaleen Biltzarra à Fontarrabie, à laquelle assistent Sabino Arana Goiri, José Eizaguirre, Clément d'Andurain et Arturo Campión (8).

Si le nom d'Etienne Decrept est parvenu jusqu'à nous, on ne peut pas en dire autant pour le compositeur Charles Colin, ignoré des grands dictionnaires musicaux, pratiquement inconnu aujourd'hui au Pays Basque et absent de toute documentation référencée, hormis quelques photos. Nous avons eu la chance de pouvoir interroger à son sujet M. René Gelos, artiste peintre *ziburutar*, qui fut son dernier élève et nous a aimablement renseignée sur ce personnage aux multiples activités (9).

Charles Colin est né le 3 mars 1863 à Ciboure d'une mère basque et d'un père natif d'Arras, le peintre paysagiste Gustave Henri Colin, qui expose volontiers -au Salon de Paris, puis à la Société Nationale des Beaux-Arts dont il est l'un des fondateurs- des tableaux inspirés du Pays Basque (10). Lui-même peint: formé à l'Académie Humbert et Gervex, il expose aux Champs Elysées dès sa seconde année, en particulier des pastels (parmi lesquels *Les Arènes de Saint-Sébastien*) et, à la séparation des deux Salons, il suit son père et ses amis à la Société Nationale (de

(5) DECREPT (Etienne), «Sur le Théâtre Basque», in *Pyrenoea*, 1912, n° 4, p. 56.

(6) «Il débute en 1892 avec *L'Amour* s'amuse, interprété par Mevisto et Camille Stefani, Lemaître, Sarcey et toute la critique en firent l'éloge flatteur»; il écrit également des chansons et travaille sous son nom ou comme nègre «Hendaye, Maitena et ses auteurs» [sn.], in *Le Courrier de Bayonne*, 16 septembre 1913, n.° 13 325).

(7) *Id.* et il ajoute: «à plusieurs reprises, on fut prêt à distribuer les rôles, mais l'explosion d'une nouvelle bombe faisait replonger mon ours au plus profond de l'armoire aux manuscrits de cette hospitalière maison de la rue Blanche où défila tout ce qui porte aujourd'hui un nom dans la littérature française». Les événements auxquels il est fait allusion sont les attentats anarchistes.

(8) Son goût pour l'euskara se manifeste de multiples manières. Il écrit poésies (*Bidarteko lamiña*, 1911) et contes (*Pello*, 1913) et tente de susciter la création littéraire basque. c'est en effet l'initiateur des concours entre étudiants du Grand Séminaire, des collèges et des écoles. «Bascophile de la première heure» (selon l'expression de Pierre LAFITTE, ou. cit., p. 119), il sera élu en 1912 président de l'Eskualzaleen Biltzarra (et cèdera sa place à José Eizaguirre, un autre librettiste d'opéra basque, en 1920). Il mourra à Bidart le 8 mai 1938.

(9) Nous sommes très reconnaissante à Monsieur Gelos d'avoir bien voulu nous communiquer ces renseignements, et nous le remercions vivement pour son accueil et sa collaboration.

(10) *Le Bénézit* le présente comme «un artiste au tempérament réaliste très marqué dont les toiles sont remarquables tant au point de vue de la composition qu'au point de vue du coloris. Une exposition générale de son œuvre eut lieu au Salon de la Nationale en 1906» (*Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 3/1976, T. II p. 106).



Charles COLIN (1863-1950)

1891 à 1908) (11). Il fait des portraits, des paysages, des marines, puis, en 1903, *Le Feu au théâtre* (Musée de Bayonne) (...) très goûté par la critique et, «en 1907, *Le Pain*, importante composition achetée par le Musée de Carcassonne». L'impressionnisme représente son idéal pictural, mais il reste sensible à l'évolution de la peinture. On retrouve son nom, plus tard, à l'occasion d'expositions de peinture régionale (12) et sa réputation n'est alors plus à faire en Pays Basque.

Colin s'intéresse aussi à la sculpture (on lui doit par exemple le monument aux morts de sa ville natale, en collaboration avec Delzangles). Ce n'est pourtant pas un artiste professionnel comme son père: intelligence vive, ouvert à toutes les disciplines, il décide, après avoir été brillamment reçu major de sa promotion au concours d'entrée à Centrale, de faire son droit. C'est pourquoi il revient en 1890 au Pays Basque comme magistrat, devenant en 1902 juge de paix à Espelette - où l'avait précédé quelques années plus tôt Jean-Baptiste Elissamburu, l'auteur de *Nere Etæea*.

Cet éclectique (que René Gelos nous a décrit comme une personnalité originale, un homme cultivé, fidèle dans ses amitiés, esprit vif -parfois même caustique- et bon vivant) a encore d'autres cordes à son arc: il est poète (de langue française, ne maîtrisant sans doute pas assez l'euskara qu'il connaît cependant), journaliste (correspondant de La République à Saint-Jean-de-Luz), et surtout musicien.

(11) «Nos artistes peintres et sculpteur+ [sn.], in *Courrier-Noël*, 1911, pp. 13-14 (seul article, à notre connaissance, qui consacre quelques lignes à Colin).

(12) Comme celle organisée à Tolosa pour *les Fiestas Euskaras* de 1913, où Colin envoie deux paysages représentant Ciboure et Baïgorry CERTIZALE, «Arte vasco», in *Euskalerriaren Alde*, III, 1913, n.º 61-63, p. 480).

Charles Colin était, pendant ses études, un auditeur assidu des diverses manifestations musicales parisiennes et, à son retour en Pays Basque, il se familiarise avec l'harmonie et la composition. Ses premiers essais dans ce domaine comprennent des mélodies (une vingtaine, inédites), quelques pièces religieuses pour chant et orgue (dont un *Pater* et un *Salutaris* qui furent chantés en l'église de Ciboure par le prince Karageorgevitch) (13). Une photo nous le montre à l'harmonium: René Gelos confirme sa pratique de l'instrument, en se rappelant qu'il compose avec son aide. S'il apprécie particulièrement Fauré et Debussy, joue souvent du Ravel, il s'intéresse aussi à d'autres esthétiques musicales - à Stravinsky par exemple (14).

La genèse de l'oeuvre

Etienne Decrept explique dans *Pyrenoea* comment est née l'idée de *Maitena*. Colin, connaissant ses aptitudes théâtrales et désirant s'essayer à l'écriture d'une oeuvre lyrique, lui demande un acte en vers français. Decrept s'exécute, mais tous deux conviennent qu'il n'est pas nécessaire de lui adjoindre de la musique. Colin, qui avait entendu son ami chanter «quelques couplets basques de sa façon», a alors l'idée «d'un opéra en *langue euskarienne*» et il lui propose le point de départ, ainsi que «quelques détails intéressants pour lui de la très simple histoire de *Maitena*». Decrept «complète l'aventure, (...) place aux bons endroits les situations pathétiques, (...) télescope logiquement [ses] scènes et en trois semaines, les deux parties de l'ouvrage sont achevées» (15). Cela se passe en janvier 1905, et Colin se met alors à la composition de *Maitena*.

Les deux amis viennent présenter l'oeuvre, sans doute refusée à Saint-Jean-de-Luz, à Saint-Sébastien (à l'Orfeon Donostiarra ?): les chœurs guipuzcoans ne sont pas intéressés, mais Francisco Gascue (un ingénieur *donostiar* qui cultive deux passions: la politique et la musicographie) la remarque. Il est vrai que l'opéra basque est alors au coeur des préoccupations de celui-ci: Gascue publie en 1906 un intéressant essai intitulé *La ópera vascongada*. Parallèlement, à Bilbao, le comité directeur de la Sociedad Coral, dont le dramaturge Alfredo de Echave est le président en 1908, commence à mettre en place un projet destiné à «instaurer le culte de la musique populaire basque» et à «créer le théâtre lyrique basque», tout en poursuivant le «grand programme artistique» (16) entamé l'année précédente, qui consiste en la réalisation de concerts pour chœur mixte et orchestre.

Alfredo de Echave avait écrit pour le Centro Vasco de Bilbao deux livrets de zarzuelas (*Lenago il* et *Bide onera*, créés en 1905) qu'Aureliano Valle (chef de la Sociedad Coral depuis 1889) avait mis en musique. L'opéra le tente maintenant: il a

(13) «Nos artistes peintres et sculpteurs», *op. cit.*, p.14.

(14) Charles Colin fera partie, dans les années trente, du «Groupe des Cinq» qui se réunit régulièrement à l'Hostellerie de Ciboure, grâce à l'hospitalité de l'amateur d'art M. Jacquet, qui reçoit leurs tableaux en paiement de ses services. Ce groupe était à l'origine un «Groupe des Quatre» rassemblant les peintres Perico Ribera, André Masson, Pierre Labrouche (alors conservateur du Musée Bonnat de Bayonne) et Colin, auxquels s'ajoute ensuite un artiste aux conceptions esthétiques plus novatrices, Ramiro Arrue, qui fera les décors de *Perkain* en 1934. Un autre *ziburutar* assiste parfois à leurs repas et visite fréquemment leurs ateliers: Maurice Ravel. Charles Colin mourra à Ciboure le 22 mars 1951.

(15) DECREPT (Etienne), «Sur le Théâtre basque», in *Pyrenoea*, 1912, n° 4, p. 57.

(16) *Memoria de la Sociedad Coral de Bilbao. Ejercicio de 1910-1911* [s.n.], p. 38: «la instauracion del culto à la música popular», «la creacion del teatro lírico vasco», «gran programa artistico».

déjà terminé deux livrets -un drame historique (*Lelo*) et un conte pour enfants (*Lideta Ixidor*) - qu'il a confiés à deux compositeurs, respectivement José Sainz Basabe et Santos Inchausti (sous-directeur de la chorale), et pris contact avec Jesus Guridi pour une collaboration éventuelle (ce sera *Mirentxu*, créée en 1910). La nouvelle orientation de la chorale permettrait à ces projets de se concrétiser dans un délai de quelques mois. Dans l'immédiat, une «occasion fortuite» permet, pour la saison 1909, d'anticiper leur réalisation: Gascue, en relation avec Echave, lui parle de *Maitena*, et lui communique l'oeuvre.

La Sociedad Coral s'enthousiasme alors pour cette «pastorale lyrique en deux actes» et décide de la créer à Bilbao, avec quelques aménagements par rapport au texte originel, écrit entièrement en dialecte labourdin: Echave le traduit, non pas en biscayen mais en espagnol. Decrept expose dans une *Lettre sur le Théâtre Basque* les deux raisons qui ont conduit à ce choix linguistique: «l'impossibilité de découvrir un nombre suffisant d'artistes sachant le basque et aussi -il faut l'avouer- (...) [la volonté] d'attirer un public nombreux susceptible de le comprendre,» (17), dans un Bilbao qui n'est plus *euskaldun*.

Decrept après avoir semble-t-il sympathisé avec son «cher et distingué ami Alfredo de Echave», se montre féroce avec lui, qualifiant de tentatives scéniques «naïves et gauches» ses oeuvres qui n'ont même pas le mérite d'être écrites en euskara, regrettant à mots couverts qu'il «ne se donne pas la peine d'apprendre le métier d'auteur dramatique», et l'accusant «d'avoir osé emprunté à la Chonchette de Marcel Prévost -de Marcel Prévost vous me lisez bien?- le sujet d'une pièce basque: *Mirentxu*!» (18).

Ouvrons rapidement une parenthèse pour noter qu'il nous semble, à la lecture de *Chonchette*, qu'Etienne Decrept accuse Echave un peu vivement. Le roman de Prévost est situé dans un contexte social et psychologique fort différent de celui de *Mirentxu*; s'il y a eu effectivement emprunt, les aménagements introduits par Echave l'écartent, à notre avis, du plagiat. On peut aussi penser que, les conventions du genre «roman d'amour» du début du siècle enserrant celui-ci dans un cercle relativement restreint de situations et de réactions psychologiques, ces concordances ne sont que le fruit du hasard.

En fait, Decrept nous fournit l'explication de son brutal et vigoureux revirement vis-à-vis de son homologue biscayen dans une note où il signale que

«M. Echave, pour avoir abominablement traduit le dialogue parlé de Maitena, non les vers, travail que je ne l'avais nullement chargé d'entreprendre et qui exigerait bien dix heures d'assiduité que n'importe lequel de mes amis eût mis gracieusement à mon service, a pris le titre de réformateur et s'est fait attribuer 40% des droits d'auteur, sans m'avoir nullement acheté le droit de traduction» (19).

On ne sera donc pas surpris d'apprendre que Decrept soit mécontent (le mot est faible!) de l'adaptation d'Echave, ce «réformateur, castrateur, qui en plia le dialogue à son castillan incolore et melliflue, [et qui] se permit [combien de] tripataillages et

(17) DECREPT (Etienne), «Lettre sur le Théâtre Basque», in *RIEB*, 1910, p. 151.

(18) DECREPT (Etienne), «Sur le Théâtre Basque», in *Pyrenoea*, 1912, n.º 4, p. 57.

(19) *Ibid.*, p. 56.

de non-sens!» (20). Ces «corrections» avaient pour but d'éviter de «scandaliser le public»: on aimerait savoir ce qui aurait choqué ce public chatouilleux! (21)

La thématique

L'argument de Maitena, en effet, nous semble aujourd'hui bien anodin... Notons cependant que, à défaut d'être d'une grande profondeur ou débordant d'originalité, il apparaît comme un bol d'air pur après les péripéties guerrières et les retournements de situation des opéras historiques qui l'ont précédé, et il est perçu comme tel par le public.

Le riche cultivateur Piarres Landaburu a promis en mariage sa fille Maitena à un jeune homme de bonne maison paysanne, Ganich; mais Maitena lui préfère le pelotari Domingo, qui n'a pour tout bien que l'espoir d'un brillant avenir. Piarres, indigné par une union qui lui apparaît comme une mésalliance, la somme alors de choisir entre deux partis: épouser Ganich ou quitter la maison, ce que fait Maitena, qui rejoint et épouse Domingo en Amérique.



(20) *Id.*

(21) En comparant les deux livrets, on ne relève que des modifications de détail Landaburu devient Mendiburu, Maitena est simplement maudite par son père, qui n'envisage plus pour elle la dégradante condition de servante à la ville (sans doute parce que la bourgeoisie de Bilbao qui remplit la salle à la création emploie au moins une paysanne basque dans sa domesticité!); au lieu de s'embarquer avec Domingo pour Buenos Aires, enfin, Maitena ira l'attendre chez une tante à Hendaye



Quelques années plus tard, Domingo est mort à Buenos Aires et Maitena revient, Elle veut revoir sa maison natale avant de s'engager comme servante à la ville. Son frère Batichta et sa jeune femme Chaadin, ainsi que Ganich, pleurent l'absente qui, bouleversée, enlève le voile qui cachait son visage. Mais le vieux père chasse Maitena «d'un geste furieux de la faux levée». Celle-ci obéit, se signe devant la croix et s'éloigne. Piarres la rappelle alors et la serre dans ses bras. Le mariage avec Ganich couronne ce bonheur retrouvé.

L'oeuvre, qui obéit à une structure très traditionnelle (division en numéros alternant airs, ensembles, intermèdes symphoniques), ne comporte pas de ballet, mais l'apparition finale des moissonneurs permet de faire intervenir le chœur mixte et le chœur d'enfants,

Decrept, nous l'avons dit, écrit en labourdin, mélangeant prose et vers. Il publie le livret de *Maitena* en 1910, dans les pages de la RIEB (pp. 156-205) et, accompagné d'une adaptation française réalisée par ses soins, à Bayonne chez Foltzer (la réduction de l'opéra pour chant et piano sera publiée à Bilbao par Dotesio en 1911). La traduction espagnole d'Echave avait paru l'année précédente à Bilbao grâce à la Sociedad Coral: elle ne concerne que les passages parlés (*Maitena* est en effet un opéra-comique) et non les passages chantés qui sont en euskara. L'original basque reste cependant bien préférable aux traductions française et castillane, qui ont mal supporté le passage des années.... D'autres considérations jouent, dès la création de l'oeuvre, en faveur de la version basque, Pierre Lhande les résumera en 1913, demandant la fin de

«ce petit supplice si joliment comparé par D. Gregorio de Mujica à celui de ne voir les héros de *Maitena* que "comme des religieuses au parloir, à travers des grilles de fer, ou encore, comme ces loyaux de confiserie qu'on ne peut admirer qu'au travers d'une gaze où se perdent leurs détails les plus précieux...»:

il vantera notamment la facilité de prononciation de la langue basque, notera le succès obtenu par les scènes chantées en euskara et réclamera pour «le peuple

basque-basquisant», qui est «le public qui est le mieux préparé à goûter pleinement *Maitena*», la possibilité de suivre l'opéra dans sa langue d'origine (22).

Par ailleurs, on peut noter que le portrait que dresse Decrept de la société basque traditionnelle répond parfaitement aux aspirations du public, et notamment aux valeurs prônées par les nationalistes. Comme Aristides de Artiñano (président de la Société Coral de Bilbao en 1909) beaucoup éprouvent, devant ce tableau de mœurs patriarcales euskariennes, «en voyant représenter sur la scène la vie intime basque dans toute sa réalité la plus vraie», le sentiment d'une «révélation»:

«nous voyons là, en corps et en âme, le Basque simple et croyant, l'honnête paysan, la naïve ménagère, le digne laboureur de nos campagnes; nous le voyons agir et se comporter comme ils agissent et se comportent dans leur vie réelle, et cela nous ravissait jusqu'à nous faire verser involontairement des larmes: nous étions charmés par la simplicité du sujet, la morale de ses enseignements, l'exactitude avec laquelle était peint l'intérieur du foyer dont l'esprit se reflétait avec tant de vérité que si les faits imaginés se réalisaient, ils devraient se développer tels quels et avec les détails qui accompagnent la représentation» (23).

Le passage où l'Angelus interrompt le geste de Piarres, alors qu'il allait porter la main sur sa fille, sera longuement commenté: il nous apparaît comme très symbolique: on y voit, dans un cadre rural qui semble hors du temps, la réaction violente d'un père tout puissant qui témoigne d'un certain primitivisme que tempère la soumission totale à la religion. Foi et tradition sont bien les deux valeurs de base du renouveau nationaliste contemporain....

La création à Bilbao

Pour la création de *Maitena*, la Sociedad Coral de Bilbao, qui entend veiller au moindre détail, confie à un jeune peintre membre de la chorale -il s'agit en fait d'Aureliano Arteta Errastil- la réalisation d'une affiche qui, réutilisée pour la campagne d'opéra de 1910 et onze ans plus tard, pour *Amaya*, deviendra le symbole de l'opéra basque. Le critique d'art Juan de la Encina en parlait en ces termes dans le bulletin de la Sociedad Coral:

«la figura del rapsoda, enérgica y expresiva, y las de los campesinos que le escuchan, figuras rudas, dibujadas con trazo enérgico, fingiendo adrede torpeza, tienen el encanto evocador de unos tiempos legendarios en que andariegos poetas sacudían con sus rapsodias el alma de los pueblos.

Recordad los tiempos románticos de Iparraguirre, añadirle un poco de fantasía y entonación cósmica: tal es la inspiración del cartel» (24).

Arteta, qui deviendra le peintre que l'on sait, vient de compléter son éducation artistique (reçue à Madrid (1987) puis Paris (1902)), par l'indispensable voyage d'Italie d'où il est revenu en 1906: à l'influence de la peinture sociale de Puvis de Chavannes s'est ajoutée celle des représentants du *Quattrocento*. Quand il dessine la couverture du livret de *Maitena* (un fusain représentant une femme voilée qui regarde, triste et

(22) LHANDÉ (Pierre), «le Théâtre basque de plein air: *Maitena*», in RIEB, 1913, pp. 144-146.

(23) «*Maitena*» (article de La Gaceta del Norte traduit par M. Labayrade), in *Le Courrier de Bayonne*, 5 et 6 juin 1909, n.º 12.098.

(24) Boletín informador de la Sociedad Coral de Bilbao [sn.] 1909, n.º 34, p. 20.



Portada para el libreto de "Maitena" realizado por A Arteta

songeuse, la maison natale en contrebas), on retrouve la poésie mélancolique, la douceur et ce qu'on a appelé «le sens héroïque du quotidien» caractéristiques de l'artiste (25).

Les interprètes de *Maitena* (solistes et chœur) sont des amateurs, membres de la Sociedad Coral de Bilbao et, lors de la création le 29 mai 1909 au Teatro de los Campos Elíseos, la distribution est la suivante:

Maitena. Maria Teresa Badenes
Chaadin: Celia Badenes
Piarres: Juan Molina
Batichta: Emiliano Urricelqui
Ganich: David Portuondo
Domingo: Fernando Alonso

José Power, Alfredo Echave et Santos Inchausti (également chef des chœurs) assurent la mise en scène, et Aureliano Valle la direction musicale. *La Voz de Guipuzcoa*

(25) Il est savoureux de comparer ce dessin à l'illustration de l'édition madrilène de 1928, signée MEL, qui en est inspirée. Maitena est toujours là, vêtue de noir, à demi tournée vers la ferme, la croix, les montagnes. Mais la jupe est au-dessus du genou, les pieds chaussés de talons aiguilles et la coupe de cheveux «à la garçonnette»!

note la présence de «nombreux excursionnistes du Midi de la France» (26) dans la salle: des amis de Decrept et Colin venus écouter leur oeuvre? L'exécution de l'opéra fait l'unanimité dans la presse: «notre Sociedad Coral couronnée de lauriers et son chef, l'infatigable maestro Valle, peuvent être fiers du grand triomphe, indiscutable» qu'a connu la première de *Maitena*, s'exclame *El Nervion*, le grand quotidien de Bilbao (27).

Francisco Gascue va jusqu'à se féliciter de l'absence de chanteurs professionnels qui auraient peut-être eu tendance à dramatiser le sujet, à grossir les effets, alors que les amateurs ont su marier la chaleur de leur enthousiasme et «la discrétion et la modestie qui caractérisent notre race, peu sujette à l'exagération dans ses manifestations extérieures» (28).

Juan Carlos Cortazar, critique écouté de la *Revista Musical de Bilbao*, a remarqué lui aussi cet écart par rapport aux canons habituels de la voix lyrique, et il félicite les directeurs de la Sociedad Coral de Bilbao d'avoir réussi à «Styliser» le jeu et le chant des interprètes, afin d'obtenir, une simplicité et une réserve adaptées à l'oeuvre, témoignant de bon goût et de sens artistique (29). Il est également sensible aux qualités du livret, qu'il juge intéressant et pittoresque, mais il n'est pas autant troublé que bascue - qui parle «d'intense émotion artistique» (30) - ou que ces hommes aux yeux brillants de larmes contenues et ces femmes qui, dans l'assistance, pleurent quand Piarres ouvre ses bras à Maitena (31).

L'opinion générale relève également l'adéquation du livret et de la musique, même si celle-ci est diversement appréciée: l'ensemble de la critique (et du public) goûte le parti-pris mélodique du compositeur, qui a su choisir quelques beaux airs basques, et ne craint pas de les répéter plusieurs fois, avec une orchestration simple jugée adaptée au naturel de l'action et à la psychologie élémentaire des personnages (32).

Cette remarque fait sans doute allusion au parti-pris des auteurs de s'inspirer des strophes alternées *ou koplá*, improvisations chantées de deux vers qui sont à la base de la technique des *bertsolari*. Ainsi par exemple, au premier acte, Ganich et Maitena reprennent sans modification les mêmes phrases mélodiques lors de leurs quatre interventions alternées. Decrept, dès 1910, expliquait ce choix dans sa Lettre *sur le Théâtre Basque*. A ceux qui regrettaient l'abus de ce procédé, il répondait:

«ce reproche tombe mal, car c'est très volontairement que le musicien et moi avons en divers endroits usé de ces strophes: c'est peut-être le côté le plus original

(26) «La vida en Vizcaya» [sn.] in *La Voz de Guipuzcoa*, 30 mai 1909, n.º 8 602: «han venido numerosos excursionistas del mediodía de Francia».

(27) MAX, «Maitena», in *El Nervión*, 31 mai 1909, n.º 6.534: «orgullosa puede estar nuestra laureada Sociedad Coral y su director, el incansable maestro Valle, por el triunfo grande, indiscutible».

(28) GASCUE (Francisco), «Ensayo de critica musical», in *Euskal-Erria*, LX, 1909, p. 528: «la discreción y la modestia que caracterizan a nuestra raza poco afecta à la exageracion en sus manifestaciones exteriores».

(29) ZUBIALDE (Ignacio de), «Bilbao. Opera vasca», in *Revista musical*, I, 1909, n.º 6, p. 138.

(30) GASCUE (Francisco), *op. cit.*, p. 514: «intensa emocion artistica».

(31) *ibid.*, p. 518.

(32) GASCUE (Francisco), *ibid.*, p. 525. Gascue fait même une comparaison avec un ouvrage qu'il a vu l'année précédente à Marseille: Le *chemineau*, de Xavier Leroux. Il se réjouit de ce que, selon lui, *Maitena* a évité le piège dans lequel est tombé Leroux: une orchestration plus brillante, inadaptée à l'oeuvre et la desservant de ce fait, au lieu de la mettre en valeur.

du lyrisme basque que ces duos de *koplakari*. Nous eussions manqué à la tradition en les passant sous silence, et certainement, la couleur locale si intense -de l'avis unanime- de notre pièce en eût souffert» (33).

Colin, dans une *Lettre sur la Musique Basque* faisant pendant à celle de son librettiste, revendiquera aussi en 1912 cette «répétition systématique des motifs sous forme de dialogues, dans les duos, à la manière des improvisateurs» (34).

Quelques chroniqueurs isolés s'étonnent également, à la suite de Gortazar, d'un caractère basque qu'ils jugent superficiel (car limité à l'incrustation de quelques motifs autochtones) et «d'un éloignement de la situation présente de la musique), déjà signalé pour les oeuvres contemporaines de Zapirain (35). Le critique musical ne craindra pas, l'année suivante, tout en reconnaissant l'influence bénéfique qu'elle a exercée, de qualifier *Maitena* d'oeuvre «médiocre» (36). Quant à Jesus Guridi, qui dirigera plusieurs fois l'oeuvre par la suite, il dévoile en privé le fond de sa pensée lorsqu'il écrit, plein de l'intransigeance de la jeunesse, à José Maria Usandizaga:

«en cuanto la *Maitena* tan renombrada, no deja de ser otra perfecta cataplasma, que carece absolutamente de valor artistico: tiene, claro esta, algunos temas populares bonitos, pero inmediatamente que se sale del tema y hace algo que quiere ser desarrollado, no se puede tolerar, y como además todos los temas son lo mismo, defecto que encuentro a los vasco-franceses, resulta de ahí una monotonía y una falta de contraste que verdaderamente se hace insoportable. De la orquestación, ni que hablar: de vez en cuando, y a lo mejor en medio de un melodrama, suena una trombonada desagradable, que pone los pelos de punta al mas calvo» (37).

La rapidité de la formation technique de Charles Colin peut expliquer en partie ce fait: *El Nervión Ilustrado* indique «qu'il se fit compositeur en un peu plus d'un an» et que, conscient de ses limites, il veut avant tout transposer sur la partition les chants populaires d'Euskal Herri qui méritent, autant que ses merveilleux paysages, d'être recueillis (38).

Ces mélodies basques utilisées proviennent sans doute du recueil de Jean Dominique Julien Sallaberry (*Chants populaires du Pays Basque*, 1870). Il s'agit de *Amodioaren pena*, chanson d'amour bas-navarraise, *Berterretxen kantoria*, complainte légendaire souletine, *Goizean goizik*, mélodie souletine et *Ene izar maitea*, chanson d'amour bas-navarraise. Colin transforme cette dernière en une berceuse qui sera très appréciée lors des représentations et connaîtra même une certaine notoriété au Pays Basque, puisqu'on la retrouvera en 1919 dans la revue bayonnaise *Ichillik!* -revue mettant en scène «les héros du théâtre euskarien» que sont Maitena, Don José (de *Carmen*) et Chantecler...

Signalons également que l'ouverture de *Maitena* contient des fragments de la célèbre mélodie d'Iparraguirre *Gitarra zartxo bat*, un *zortziko* qui apporte une note euskarienne relativement discrète à une époque où le grand public considère le *zortziko*

(33) DECREPT (Etienne), «Lettre sur le Théâtre Basque», in *RIEB*, 1910, p. 155.

(34) COLIN (Charales), «Lettre sur la Musique Basque», in *Pyrenoea*, 1912, n.º 5, p. 73.

(35) ZUBIALDE (Ignacio), «Bilbao, Opera vasca», in *Revista Musical*, 1909, n.º 6, p. 138.

(36) Rapporté par el de Iturrubide (Alfredo de Echave), *El Bilbao del maestro Valle visto desde la Coral*, Bilbao, Editorial vasca, 1920, p. 246.

(37) Cité par AROZAMENA (Jesús Maria de), *Jesús Guridi, Inventario de su vida y de su música*, Madrid, Editorial Nacional, 1967, pp. 130-131.

(38) «La Pastoral *Maitena*» [sn.], in *El Nervión Ilustrado*, 9 mai 1909, n.º 89: «se hizo compositor en poco mas de un año».



-dédié, ou du moins remis à sa vraie place par les musicologues- comme la marque la plus visible de la «basquitude» musicale. Un autre *zortziko*, encore plus symbolique celui-là, sera rajouté après coup: il s'agit du *Gernikako Arbola*, chanté par Batichka.

La grande surprise de la création de Mairena à Bilbao reste cependant «sa présentation scénique et la manière vraiment intelligente et artistique dont elle a été exécutée» (39). La Sociedad Coral veut un spectacle qui soit à la hauteur du cadre et du public (baignoires et loges sont louées à la haute société biscayenne): elle tient donc à présenter «*Maitena* avec un faste jamais vu jusque là et ne lésine pas sur les moyens employés. Eloy Garay, jeune peintre paysagiste, entame avec cette oeuvre une longue collaboration avec la Sociedad Coral (on lui devra notamment les décors de *Mendi-Mendiyan*, *Mirentxu*, *Urlo*, *Deboika*), et poursuit une carrière de décorateur (40) qu'il mène au Teatro de los Campos Eliseos depuis 1903.

Né comme son ami Arteta le 2 décembre 1879, mais à Labastida (Rioja alavaise), il a étudié la peinture avec Arturo Delmonte à Bilbao où sa famille s'est installée en 1896, puis à Madrid. Garay se spécialise bientôt dans le paysage, qu'il a su exprimer avec une grande authenticité et un lyrisme contenu. Il s'attache surtout à la représentation

(39) ZUBIALDE (Ignacio de), *op cit*, p 138: «su presentación escénica y la manera verdaderamente inteligente y artística con que ha sido ejecutada»

(40) Garay deviendra un décorateur apprécié non seulement au Pays Basque, mais également en Espagne. Il travaille sur des pièces de théâtre nationalistes (par exemple *Peru gixon*, d'Echave, 1912 ou *Manu Soro*, de Nicolas de Viar, 1914) ou des ballets basques (pour le groupe Elai-Alai), des oeuvres lyriques (*La Corte de Napoleón*, opérette jouée pour l'inauguration de Teatro Nuevo de Vitoria en 1918) des pièces espagnoles de Marquina ou Benavente (pour la compagnie Guerrero) etc.

de fermes isolées dans les champs ou la montagne, et de villages basques, ruraux ou côtiers (41).

Alfredo de Echave et José Power décident d'envoyer Garay sur les lieux de l'action de *Maitena* (c'est-à-dire en Labourd) afin qu'il en rapporte des esquisses, puis à Paris pour observer les mises en scène de l'Opéra-Comique. A son retour, il exécute un décor dont plusieurs photos nous sont parvenues: on y voit une solide ferme en pierre (plus biscayenne peut-être que labourdine), avec l'étable au rez-de-chaussée, entourée de vieux chênes. Devant la maison, une croix. Derrière la haie d'aubépines, on aperçoit quelques fermes et un écran de montagnes: paysage euskarien «parfait», exhaustif pourrait-on dire, auquel il ne manque rien, même pas la barrière de bois qui ferme l'entrée du champ.

La critique et le public sont très sensibles au souci porté à la mise en scène. «Quant au décor et aux accessoires», dit Ignacio de Zubialde, «je ne crois pas commettre une exagération en disant que dans aucun théâtre d'Espagne, sans exception aucune, on n'aura fait quelque chose de si artistique et si proche de la réalité» (42). Francisco Gascue résume l'impression générale au lendemain de *Maitena* en s'exclamant:

«No crea el pintor escenógrafo, Sr. Garay, que le voy a olvidar. No se olvida fácilmente su preciosa decoración, ni los juegos de luces del anochecer, del amanecer y de la luna, tan perfectamente manejados. Todo, todo ha concurrido para que la ilusión escénica, que es la finalidad del arte lírico-dramático, sea perfecta; argumento, música, orquesta, cantantes, coros y escenas» (43).

On apprécie particulièrement que Garay ait réussi à recréer, par le choix des couleurs (aussi bien des décors que des éclairages) les teintes douces caractéristiques de la campagne basque. Tous les commentateurs reviennent sur les couleurs baignant la scène, qui contribuent à rendre l'atmosphère euskarienne souhaitée, et à faire de la représentation un véritable spectacle: «à mesure que le soir tombe, le décor acquiert des teintes violettes et, à l'approche de la nuit, les fermes s'éclairent de quelques lumières qui lui donnent un aspect fantastique.» (44).

Les costumes se veulent aussi fidèles à l'habillement traditionnel (c'est-à-dire pour l'essentiel du XIX^{ème} siècle paysan) du Pays Basque (45). Les éléments les plus anciens sont les *abarka* («sorte de mocassins formés d'une seule pièce de peau de vache», lacés jusqu'aux mollets), passés sur des *galtzoin* («fortes jambières tricotées en laine bourrue»). Ils sont concurrencés par les légères espadrilles, mais leur ancienneté

(41) Paysagiste, décorateur de théâtre, librettiste (Outre *Mari-Eli*; zarzuela que Guridi créera en 1936. on lui doit *Katalin*. que José M.^a Echevarrieta mettra en musique en 1933). auteur d'une oeuvre théâtrale pour enfants (*las dos coronas*) Eloy Garay sera aussi le chef d'une entreprise de peinture, industrielle, et professeur à l'academie de dessin de la Real y Santa Casa de Misericordia de Bilbao presque jusqu'à sa mort (20 mars 1974)

(42) ZUBIALDE (Ignacio), «La ópera vasca», article paru dans la revue *Por esos mundos* (Madrid, juillet 1910), et rapporté par EL de ITURRIBIDE, *oc. cit.* p. 253: «en cuanto al decorado y accesorios, no creo incurrir en exageracion al decir que en ningún teatro de España, sin excepción alguna, se habrá hecho nada tan artístico y ajustado a la realidad».

(43) GASCUE (Francisco), «Ensayo de crítica musical», in *Euskal-Erria*, LX, 1909, p. 528: «no crea el pintor escenógrafo, Sr. Garay, que le voy a olvidar. No se olvida fácilmente su preciosa decoración, ni los juegos de luces del anochecer, del amanecer y de la luna, tan perfectamente manejados. Todo, todo ha concurrido para que la ilusión escénica, que es la finalidad del arte lírico-dramático, sea perfecta; argumento, música, orquesta, cantantes, coros y escena».

(44) Article de *El Noticiero Bilbaino*, cité par *Le Courrier de Bayonne*, 4 juin 1909, n.º 12.092 («Décentralisation artistique. *Maitena* jugée par les Espagnols»[s.n.]).

(45) Pour des précisions sur celui-ci, voir Philippe VEYRIN, *Les Basques*, Paris, Arthaud, 5/1975, pp. 291-296, d'ou sont extraites les explications que nous donnons ici.

-on les dit décrits par Strabon et, «au X^{ème} siècle déjà, un roi de Navarre portait le surnom de Sancho Abarca» précise Veyrin- fait sans doute pencher la balance de leur côté, et ils chaussent la majorité des figurants.....

Les hommes portent le *gerriko* («large ceinture de laine, plusieurs fois enroulée autour des reins»), le *xamar* («typique blouse noire (...) largement plissée en accordéon») par-dessus une chemise blanche, ou le gilet (*barneko*); ils coiffent le béret, ou un large chapeau de paille pour travailler aux champs. Les femmes sont surtout caractérisées par leurs *buruko* -moins importants que ne le voudrait la tradition («mouchoirs de tête dont les doubles pointes tantôt pendent sur la nuque, tantôt menacent le ciel=parfois réduits à un simple *motto* entourant le chignon.

Les femmes croisent un fichu de couleur sur leur chemisier blanc, et sont vêtues d'une jupe longue foncée unie ou à rayures; parfois, elles relèvent la jupe sur un jupon, ou la protègent d'un tablier. Quelques membres du choeur ont remplacé leur fichu par un gilet noir lacé sur le devant. Maitena porte-t-elle la *kaputxa mantaleta* («lourde mante noire à voile de crêpe») dont s'enveloppent les femmes en deuil? Les photos ne permettent malheureusement pas de le distinguer.

La carrière de Maitena

Vu le succès rencontré par *Maitena* les 29 et 30 mai, des représentations supplémentaires sont rajoutées les 2, 7, 10, 13, 16 et 20 juin. Le 16, l'oeuvre est donnée pour les familles des victimes de la dernière galerne de Cantabrique (24 mai), en présence d'une délégation du Conseil Municipal d'Ondarroa, village côtier biscayen particulièrement touché. La Sociedad Coral de Bilbao reçoit des propositions pour donner *Maitena* à Bayonne et à Biarritz au cours de l'été. Rien n'est sûr cependant, déclare *La Voz de Guipúzcoa*, mais la chorale a un projet d'excursion dans le «Midi» (46).

L'oeuvre revient à l'affiche à Bilbao l'année suivante (les 19,27 mai et 5 juin 1910) puis en 1911 (les 20,21 mai et 4 juin), et est donnée à Vitoria, Pampelune et Saint-Sébastien. Toujours en 1911, le baryton Remigio Pena, le ténor Fortea et Secundino Esnaola, chef de l'Orfeon Donostiarra, partent pour Berlin afin d'enregistrer des extraits d'opéras basques, parmi lesquels *Maitena*. Le 31 juillet 1912, jour de la Saint-Ignace (patron des trois provinces basques méridionales), *Maitena* est représentée au Teatro Principal de Mexico dans le cadre des fêtes organisées par le Centro Vasco de la ville.

A Bayonne pendant ce temps, *Le Courrier* se fait l'écho du succès de l'opéra «en Espagne», traduisant des comptes rendus de journaux biscayens, signalant les représentations supplémentaires et les projets. Ainsi, il nous apprend en 1909 qu'on envisage de donner l'oeuvre fin juin ou début juillet, «en soirée de gala: sa Majesté Alphonse XIII doit assister à cette représentation».

D'autre part, «les auteurs ont reçu des propositions de Paris, et M. Decrept a déjà commencé une traduction de son oeuvre, pour l'un de nos théâtres lyriques». Enfin «nos lecteurs apprendront avec plaisir que l'oeuvre, dans sa forme actuelle, sera interprétée sous peu à Saint-Sébastien et à Biarritz, avec les choeurs et la décoration

(46) «La vida en Vizcaya» [s.n], in *La Voz de Guipúzcoa*, 9 juin 1909, n.º 8 612. Ce projet ne verra pas le jour. Le Midi signifie le Sud-Ouest méridional.

originale» (47). Deux jours plus tard, il signale que c'est la Municipalité de Bayonne qui songe à monter *Maitena* au Théâtre Municipal» (48).

En réalité, aucun de ces projets ne se concrétise, ce qui n'empêche pas les tractations de se poursuivre et, deux ans plus tard, *Le Courrier de Bayonne* annonce: «il paraît se confirmer que *Maitena* sera donnée l'hiver prochain sur la scène bayonnaise», (49). Les «*dilettanti*» locaux -qui «commencent à regretter que seule l'Espagne ait eu jusqu'à présent le privilège de connaître une très belle oeuvre lyrique due à la collaboration artistique de deux Français des Basses-Pyrénées)» font en effet pression, et *Le Courrier* s'associe à la demande que Geiger formule dans *Biarritz et le Pays Basque*:

«Le Conseil Municipal de Bayonne vient de voter la subvention de son théâtre et a fait choix de l'actuel directeur du Théâtre de Béziers [M. Charbonnel] pour sa prochaine saison. Souhaitons que les amis du Pays Basque lui suggèrent de tenter des représentations de *Maitena*, qui sont assurées d'un éclatant succès dans notre région. L'expérience a été faite ailleurs et a tourné au triomphe. Il ne s'agit pas de donner une oeuvre non encore représentée, mais une pièce qui a fait ses preuves. Et le public ne serait pas fâché de sortir un peu de l'éternel répertoire.

La version française existe. C'est évidemment dans le texte basque que le distingué écrivain a réalisé sa pensée dans sa plus complète perfection, et il lui a fallu exécuter un véritable tour de force dans sa traduction en vers français des parties chantées. Toutefois il y a pleinement réussi. Les dialogues sont en prose et, par suite, épousent de plus près le texte primitif, de l'ensemble se dégage un parfum de terroir exquis; toute une poésie locale insoupçonnée, tout le drame de la vie familiale et quotidienne du paysan du Labourd (environs de Bayonne et Saint-Jean-de-Luz), toute l'âme simple et colorée du Pays Basque est dans cette oeuvre. Le public les y retrouvera, croyons-nous, avec plaisir».

Le Courrier conclut:

«la création de *Maitena* sur la scène bayonnaise paraît devoir s'imposer pour la prochaine saison. Et M. Charbonnel¹ ferait oeuvre intéressante en y consacrant son talent que l'on dit certain.

Sachons espérer...» (50)

Mais M. Charbonnel ne se laisse pas tenter par l'aventure. Un abonné du *Courrier* -«un Basque-Américain des plus éminents- qui a été» charmé par la lecture de la partition de *Maitena*», écrit alors au journal pour lui soumettre son idée: faire représenter l'oeuvre «en Pays Basque français», en ouvrant une souscription pour couvrir les frais,

«Vous qui passez à juste titre pour un défenseur des choses basques, venez donc au secours de notre art naissant et aidez des auteurs français à faire connaître en France une oeuvre qui n'a encore eu que les faveurs de l'étranger».

s'exclame-t-il (51).

(47) «Décentralisation artistique, *Maitena*», [sn.], in *Le Courrier de Bayonne*, 3 juin 1909, n° 12.091.

(48) «*Maitena*» [s.n.], in *Le Courrier de Bayonne*, 5 et 6 juin 1909, n° 12.093. Le Théâtre de Bayonne ne conserve aucune archive au sujet de *Maitena*.

(49) «Le succès de *Maitena*» [s.n.], in *Le Courrier de Bayonne*, 3 et 4 juin 1911, n° 12.658

(50) G.J., «Les oeuvres lyriques basques au Théâtre», in *Le Courrier de Bayonne*, 23 mai 1911, n° 12.649. André Geiger, qui sera l'auteur d'un roman basque *Mai la basquaise* (1914), organise à Biarritz des «matéées littéraires et artistiques», avec la participation de Marguerite Long, où des extraits de *Maitena* sont donnés.

(51) G.J., «Un projet artistique intéressant. Comment pourrait-on jouer *Maitena*», in *Le Courrier de Bayonne*, 24 septembre 1911, n° 12.751.

On voit que, au nord des Pyrénées, le spectateur basque «moyen», même s'il est sensible au caractère euskarien de l'oeuvre, n'envisage pas d'autre nationalité pour celle-ci que la française, et que le *Zazpiak* bat que l'on proclame n'exclut pas une partition que l'on ne remet pas en cause entre la France et l'Espagne. Dans le même esprit, la presse bayonnaise rend compte des représentations de *Maitena* sous l'intitulé «décentralisation artistique» (52): elle ne parle que «d'inspiration sincèrement régionaliste» et de «louable tentative de décentralisation littéraire et musicale», qui reçoit le soutien des autorités, soucieuses de ne pas laisser déborder ces manifestations culturelles hors du cadre rassurant de «la célébration de la famille basque et de sa belle stabilité».

On se réjouit ainsi, avec un mélange de sensiblerie Belle-Epoque et de paternalisme, de ce que «tous ces braves coeurs [aient] enfin retrouvé la paix, la joie et la clarté, et dans une délicieuse harmonie, la campagne retentisse des chants les plus gais et les plus doux» (53). Le *Gernikako Arbola* lui-même est intégré à cette glorification de la «petite patrie», qui ne vise qu'à fortifier la grande. Ajoutons, pour terminer, que ce terme de «décentralisation artistique» est celui qui est également utilisé par le bulletin français de la Société Internationale de Musicologie (SIM) (54). Rapprochons ces commentaires de ceux qui accompagnent, à la même époque, les oeuvres généralement liées au courant naturaliste et d'inspiration régionale que l'on crée en France dans les grandes villes de province (55).

Il faut attendre 1913 pour que *Maitena* soit créée sur le versant nord des Pyrénées: elle est donnée le 22 septembre 1913 au Théâtre de plein air d'Hendaye (théâtre conçu par son propriétaire, l'architecte Martinet, sur la route allant à Ondarraltzu), dans une version française et basque qui voit la collaboration des choeurs de la Sociedad Coral de Bilbao et de l'Orfeón Donostiarra, et de solistes basques ou français: Jeanne Bourdon de l'Opéra de Paris, M.^{me} Clouzet-Clavierie de l'Opéra de Marseille, les enfants du pays que sont Michel Dufour de l'Opéra-Comique, le Bayonnais Léon Cazauran du Manhattan Opera House, et le *Haspandar* Guy Casenave (56) de l'Opéra de Paris, où chante également Cerdan.

Trois mille spectateurs y assistent (dont plusieurs *pelotari* fameux, parmi lesquels Eloy). Vu le succès, une seconde représentation est ajoutée le 28 (avec 500 personnes supplémentaires), grâce à l'intervention de Léon Bérard -sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ayant assisté lui-même à la représentation du 22- qui aplanit les difficultés dues à la prolongation du séjour des artistes de l'Opéra de Paris. Vincent d'Indy y

(52) Terme utilisé également pour *Saint-Léon, apôtre de Bayonne* (1911) et *Yuana* (1933), deux oeuvres lyriques créées à Bayonne. C'est l'expression consacrée pour une vision régionaliste des événements artistiques locaux.

(53) «Inauguration du Théâtre basque de plein air. *Maitena*» [sn.], in *Le Courrier de Bayonne*, 23 septembre 1913, n.° 13.331. -Monsieur Léon Bérard, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts qui, on le sait, s'intéresse à tout ce qui peut contribuer à maintenir les coutumes locales et à favoriser les tentatives de décentralisation artistique, a accepté de présider cette première représentation en France de *Maitena*. Il sera d'ailleurs entouré de nombreuses notabilités».

(54) «L'opéra basque» [sn], in *S/M*, VI, 1910, n.° 10, pp. 369-370.

(55) Cf. par exemple la page de couverture de la revue française *Música* pour mars 1912: «les musiciens décentralisateurs du mois» (Moreau, Erlanger, Nougès, Ropartz, Dupont, Fourdrain).

(56) Dont l'interprétation du *Gernikako Arbola*, écouté debout et tête nue, déchaîne des applaudissements «frénétiques» («Hendaye, *Maitena*» [sn.], in *Le Courrier de Bayonne*, 29 septembre 1913, n.° 13.335).



Maitena a Hendaye (septembre 1913) M^{me} Alex Clouzet-Claverte chantant la berceuse A ses côtés, Guy Cazenave vraisemblablement.

assiste-t-il? Il est en effet à Saint-Jean-de-Luz depuis le 25 septembre pour les dernières répétitions de la *Messe* en si de Bach que donne la Société Charles Bordes le 29 au Casino Municipal de Biarritz.

Après ce succès hendayais, qui coûte 10.000 francs à son instigateur, M. Martinet, Le Courrier de Bayonne donne une autre information concernant la carrière de *Maitena*: elle «sera jouée en mai prochain au Théâtre de Verduze de Marne-la-Coquette, près Paris, par une troupe formée entièrement d'éléments pris à l'Opéra: artistes, chanteurs et instrumentistes. Le chef d'orchestre lui-même est un des chefs d'emploi de notre première scène lyrique» (57). Il ne semble pas que ce projet se soit concrétisé. De même, il aurait été question de donner l'oeuvre à Londres.

De nouvelles représentations, avec la participation de la Sociedad Coral de Bilbao, au Théâtre de plein air d'Hendaye, sont annulées en 1914 en raison de la guerre.

Maitena retourne à Bilbao (Teatro de los Campos Eliseos) le 14 février 1914, devant un public beaucoup moins enthousiaste que lorsque «notre vanité régionale se satisfaisait d'essais aussi rudimentaires que celui-là» (58) et, les 26 et 27 avril 1919 au Coliseo Albia, sous la direction de Guridi. Toujours en 1919, le 14 avril, avec de nouveaux décors de Garay, au Nuevo Teatro de Vitoria. Saint-Sébastien la donne avec succès au Teatro Victoria Eugenia les 9 et 10 août 1921 et, six ans plus tard, les 13

(57) «*Maitena*» [s. n.], in Le Courrier de Bayonne, 3 octobre 1913, n.º 13. 340.

(58) «Bilbao» [s. n.], in Revista Musical Hispano-Americana, 1914, n.º 2, p. 12: «cuando nuestra vanidad regional se satisfacía con ensayos tan incipientes como éste»

et 16 septembre 1927 à l'occasion d'une *Gran Semana Vasca* qui programme aussi le *Ramuntxo* d'Alzaga d'après Loti. Parmi le public, des membres et représentants des sociétés populaires Ollagorra, Gaztelupe et Umore Ona.

De nouvelles villes l'accueillent: Madrid (Teatro de la Zarzuela, 29 et 30 mai 1928, en version (entièrement) espagnole de Santos de Urrutia, représentations organisées par l'Orfeon del Hogar Vasco au profit des blessés de Melilla); Hossegor (en plein air -au Sporting- le 24 août 1930, par l'Orfeon Donostiarra, avec les décors d'Hendaye offerts par M. Martinet). C'est Alfred Eluère et son collaborateur M. Grange qui ont assumé les frais de cette représentation, chantée en euskara, et Léon Lamm qui en a réglé tous les détails, apprend-on par un article de *La Côte Basque*. Le chroniqueur ajoute que «le maître Montagné (...), enthousiasmé par la partition», s'est exclamé: «que c'est joli, quelle fraîcheur!» L'Orfeón, enfin, a été jugé «digne de sa grande réputation» (59).

Le 23 août 1931, *Maitena* est donnée pour la première fois en Pays Basque Nord en langue basque: le Théâtre des Glacis de Saint-Jean-Pied-de-Port l'accueille sous ses frondaisons, par une belle après-midi d'été, à l'initiative de la Société musicale La Lyre que dirige M. Martin Echeverrigaray. Prés de 5.000 spectateurs y assistent, sous la présidence de Léon Bérard (qui doit la connaître par coeur!), alors ministre de la justice et vice-président du Conseil. Les interprètes sont les mêmes (choeur et solistes) que ceux d'Hossegor l'année précédente, à l'exception peut-être de l'orchestre (ici, des «éléments bayonnais bien connus») et assurément de son chef, puisqu'il s'agit d'André Jeanblanc. Le hautboïste se distingue particulièrement: M. Guérin est cité par



Maitena à St. Jean-Pied-de-Port. le 23 août 1931: vues de l'assistance (prix des places: 240 francs les loges de 6 places, 25 francs les chaises réservées, 10 francs les bancs, 5 francs la place debout-tarif populaire).

(59) «Chronique des stations» [s.n], in *La Côte Basque*, VII, 31 août 1930, n.º 331, pp. 717-718.

la presse. Un autre intervenant, imprévu celui-là, charme le public: «un coq, certainement non-initié, (...) chanta au bon moment pendant la représentation» (60).

Une importante délégation, officielle et amicale, est venue d'outre-Pyrénées: M. Trecu et Uria, représentants de la Députation de Guipuzcoa; Castor Torre, représentant de la Mairie de Saint-Sébastien; Ramon Bandrés, gouverneur civil de la Navarre; des délégués de la Députation de Navarre et de la Mairie de Pampelune. Ils sont reçus par Jean Ybarnégaray, député des Basses-Pyrénées, M. Antelme, sous-préfet de Bayonne, et Sauveur Haramburu, maire de Saint-Jean-Pied-de-Port qui s'adresse à eux en euskara et en espagnol, et salue les chanteurs «*que lleban los ecos de sus hermanos del País vasco para dejar oír los ecos del corazón de Euskal-Erri*» (61). En soirée, l'Orfeón Donostiarra, sous la direction de Juan Gorostidi, donne un spectacle basque avec «chants, danses, improvisations et *irrintzina*».

Le député de Mauléon, lors de la réception qui suit la représentation de *Maitena*, demande les palmes académiques pour certains membres de l'Orfeón Donostiarra. Le gouvernement français accèdera à cette requête deux ans plus tard, décernant la rosette de l'ordre du Nichan-Iftikhar à Juan Gorostidi, chef de la chorale, et les palmes académiques à Maria Teresa Hernandez Usobiaga, professeur de chant et interprète, ainsi qu'à Manuel Arruti Remigio Peña et Antonio Garcia, solistes.

La popularité de l'opéra de Decrept et Colin est donc assez importante en ce début des années trente pour que ceux-ci se montrent soucieux de protéger leur création. Aussi, lorsque la station des PTT radiodiffuse, le 14 novembre 1931, un «conte basque avec musique de scène et chants basques» intitulé *Maitena*, n'hésitent-ils pas à intenter à l'auteur, Madame Marcelle Adam, un procès en propriété littéraire et artistique. Le Tribunal civil de la Seine tranchera en janvier 1934: écartant l'intention de concurrence déloyale, il condamne Madame Adam à 3.000 francs de dommages et intérêts (Decrept et Colin en demandaient 50.000), et lui interdit d'employer le nom de *Maitena* dans le titre de sa pièce (62).

En 1932, *Maitena* est montée au Teatro Arriaga de Bilbao les 30, 31 janvier, 2, 21 et 25 février (au bénéfice des familles sinistrées lors de l'incendie de la rue du Général Eguia). Le Syndicat d'Initiative de Saint-Jean-de-Luz souhaite la donner au Parc Ducentia, mais le Comité des Fêtes s'inquiète du coût de l'entreprise. Un débat s'ouvre, dont la presse locale se fait l'écho, mettant en balance «le grand intérêt publicitaire pour la station de cette manifestation basque» et les frais considérables qu'elle-entraîne (63). Finalement, *Maitena* est chantée le 7 août devant 3.000 personnes, qui réclament l'auteur avec insistance: «à grand-peine, on a pu réussir à hisser M. Colin sur le plateau», assurent les chroniqueurs (64). L'opéra aurait été radiodiffusé. La soirée se termine en musique Place Louis XIV, avec des *txistulari*, et un récital d'airs basques et espagnols par l'Orfeón Donostiarra, qui se clôt avec le *Gernikako Arbola*.

(60) NEMO, «*Maitena* à Saint-Jean-Pied-de-Porta», in *Le Courrier de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*, 25 août 1931, n.º 22.072.

(61) [s.n.], *La voz de Guipúzcoa*, 25 août 1931, n.º 1188.

(62) Voir les articles parus à ce sujet dans *Le Courrier de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque* des 17 et 31 janvier 1934 (n.º 22.800 et 22.812).

(63) «Saint-Jean-de-Luz» [s.n.], in *Le Courrier de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*, 23 juin 1932, n.º 22.326.

(64) «*Maitena* à Ducentia» [s.n.], in *Le Courrier de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*, 10 août 1932, n.º 22.366.

La Sociedad Coral avait programmé *Maitena* le 27 septembre 1936, mais les événements en ont empêché la représentation. Il ne semble pas que l'oeuvre ait été donnée à Bilbao après les représentations de la saison lyrique d'avril 1944, organisées au Teatro Arriaga, puis au Teatro Madrid, et à Saint-Sébastien après celle de la Quinzaine Musicale (8 septembre 1955).

L'apport de *Maitena* au Théâtre lyrique basque

La création de *Maitena* marque une date dans l'histoire du théâtre lyrique basque, et elle inaugure la période la plus féconde (et la plus authentique) de son développement: cet opéra a certainement agi comme un révélateur, montrant la voie qui correspondait aux aspirations et aux possibilités du moment. Dès 1910, Francisco Gascue fait une analyse qui va dans ce sens: Colin et Decrept, écrit-il,

«rompieron la marcha animando con su ejemplo a nuestros músicos y poetas. Muchos años hacia ya que deseábamos ver en escena algo más que ensayos o tanteos, siempre laudables por descontado, de ópera vasca, pero ni excitaciones ni consejos conseguían vencer la inercia y más que la inercia, la modestia especial bascongada de nuestros artistas.

La decisión de los distinguidos amigos Colin y Decrept está dando sus frutos. Reciban mi cordial enhorabuena por el servicio indirecto pero importantísimo que han prestado al Arte euskaro y al Arte en general» (65).

Maitena n'est pas une oeuvre ambitieuse, elle revendique même cette simplicité qui fait son charme -simplicité peut-être imposée en partie par les compétences de ses créateurs, respectivement décorateur et juge de paix- mais elle est apparue, malgré ses imperfections et grâce à la qualité des représentations données par la Sociedad Coral, comme la réalisation achevée d'un opéra souhaité depuis une vingtaine d'années, plus récemment défini par des réflexions théoriques (telles que l'essai de Francisco Gascue cité plus haut), et capable de combler les aspirations nationalistes de la communauté basquaisante.

La réputation de *Maitena* franchit les limites du Pays Basque: le bulletin français de la SIM publie en octobre 1910 un petit article sur l'opéra basque dans lequel il souligne le rôle joué par cette oeuvre (66). *Maitena*, de plus, apparaît aux yeux des basquistes comme un symbole, puisqu'elle permet la collaboration des provinces du Nord et du Sud:

«la primera vez que la Sociedad Coral ofreció protección a unos autores vascos, extendió el brazo por encima del Bidasoa, y del otro lado de la ría nos trajo aromas de arte que vinieron envueltos en ráfagas de fraternidad» (67).

Nous avons également évoqué la représentation de 1913, à Hendaye, mêlant interprètes basques des deux côtés de la frontière, donnée au profit des sinistrés de

(65) GASCUE (Francisco), «Ensayo de crítica musical. *Mendi-Mendiyan*», in *Euskal-Erria*, LXII, 1910, p. 523

(66) «L'opéra basque» [sn], in *SIM*, op. cit., pp. 369.-370: «un événement musical d'un haut intérêt passionné actuellement les dilettantes des curieuses provinces basques, espagnoles et françaises. Il s'agit de l'éclosion de l'art dramatique basque provoqué par deux artistes français des environs de Saint-Jean-de-Luz, sous le remarquable patronage de la Société Chorale de Bilbao».

(67) «El Orfeón Donostiarra y la pastoral *Mendi-Mendiyan*» [s.n], in *Euskalerriaren Alde*, I, 1911, p. 220.

la vallée de la Nive (Labourd) et de celle du Baztan (Navarre). *Maitena* est le seul opéra basque qui ait ainsi eu une carrière partagée entre le Nord et le Sud.

Grâce à la Sociedad Coral de Bilbao, *Maitena* a donc joué un rôle pour l'orientation du théâtre lyrique basque. Ignacio Zubialde termine son premier article à ce sujet dans la Revista Musical sur ces mots:

«y ahora que sabemos que hay aquí quien intérprete con acierto y presente con decoro las nuevas producciones del teatro lírico vascongado, es tiempo de que los que pueden pongan mano a la obra.

Sirva lo que hasta ahora se ha hecho como un ensayo y conserven sus autores la justa fama que como à iniciadores les alcanza, pero su obra debe ser continuada por los que aportan al trabajo una sólida base de conocimientos sin los cuales nada se puede hacer que no sea superficial y efímero» (68).

Ces exhortations trouveront une concrétisation dès l'année suivante: outre la reprise de *Maitena*, la Sociedad Coral de Bilbao affichera la création de trois oeuvres: *Mendi-Mendiyan*, *Lide* et *Ixidor* et *Mirentxu*. C'est un nouveau chapitre de l'histoire du théâtre lyrique basque qui s'ouvre alors....

(68) ZUBIALDE (Ignacio de), «Bilbao. Opera vasca», in *Revista Musical*, I, 1909, n° 6, p. 138.