

TRADITION ET CREATION :

ENJEUX IDENTITAIRES DU SPECTACLE VIVANT EN PAYS BASQUE

Conférence donnée à Ustaritz, le 27 juin 2015

à l'initiative de l'Institut Culturel Basque par

Denis Laborde, ethnologue

Directeur de Recherche CNRS – Directeur d'études à l'EHESS (Paris)

Je suis ethnologue. Chaque fois qu'il est question de « culture basque », on convoque un ethnologue. L'ethnologue est celui qui travaille sur les ethnies. C'est lui qui est en charge de ces secteurs de l'activité humaine que l'on appelle « culture », « tradition », « coutumes », « patrimoine »... des mots impossibles à cerner, des mots qui visent à fixer le mouvement des sociétés humaines pour pouvoir les observer alors que, précisément, tout dans les sociétés humaines, n'est que mouvement.

Cela ne surprendra personne, la question de l'ethnologie avait été assez bien thématisée par Claude Lévi-Strauss qui, dans un passage bien connu de son *Anthropologie Structurale* de 1958 traçait un partage entre l'ethnographie, l'ethnologie et l'anthropologie. Dans l'analyse d'une culture humaine, ces trois entités se présentent comme trois moments progressifs d'une même recherche. En espérant une meilleure clarté de l'exposé, je caricature un peu :

- *L'ethnographie* consiste dans le travail sur le terrain, dans l'observation et la description des données ;
- *L'ethnologie* représente une première synthèse au niveau de l'ethnie, ou de l'aire culturelle ;
- *L'anthropologie*, elle, « vise à une connaissance globale de l'homme, embrassant son sujet dans toute son extension historique et géographique ; aspirant à une connaissance applicable à l'ensemble du développement humain depuis, disons les hominidés jusqu'aux races modernes ; et tendant à des conclusions, positives ou négatives, mais valables pour toutes les sociétés humaines depuis la grande ville moderne jusqu'à la plus petite tribu mélanésienne » (*Anthropologie Structurale*, p. 388)

La difficulté que rencontrent les ethnologues aujourd'hui, et je n'y ai pas échappé pour cet exercice, c'est que le vaste mouvement de globalisation a bousculé ce modèle idéal et que le moteur d'une étude des sociétés humaines qui se déroulerait selon ces trois étapes de l'observation s'est enrayé. Il ne fonctionne plus ou, en tout cas, ne fonctionne plus à cette échelle.

Le mouvement de la mondialisation, avec d'une part l'accélération des flux qu'elle provoque, et d'autre part les mécanismes de domination politique, fragilise les références traditionnelles et organise un brassage des manières de faire. Cette fragilisation et ce brassage des manières de se saisir d'un objet pour en faire un personnage scientifique rendent le projet d'une « totalisation des savoirs par le biais de l'observation ethnographique » tel que pouvait le rêver Lévi-Strauss, très illusoire. Et cela remet en question le modèle d'un savoir construit sur l'idée d'une production cumulative qui fut l'idéal d'un savoir encyclopédique.

Le savoir sur la culture basque n'a pas échappé à cette forme d'idéal cumulatif. Ce fut le projet des grands ouvrages ou des grandes encyclopédies sur le monde basque. Mais ici, je ne vais pas chercher à totaliser les savoirs sur la culture basque car la « culture basque » ne se présente pas sous une forme figée dont nous n'aurions qu'à réaliser un inventaire. Elle se présente comme un mouvement perpétuel en invention permanente, et tout inventaire est marqué du sceau de l'éphémère. Renonçant à l'inventaire, je propose de montrer quelques aspects du mouvement de société qui anime aujourd'hui le « monde basque ».

Si je prononce le syntagme « monde basque », il faut que je le prononce rapidement car à ralentir sur ces syllabes, on court le risque de sombrer avec lui. C'est que le syntagme a très rapidement tendance à devenir une suite de mots-problèmes, selon la taxinomie proposée par l'ethnologue Gérard Lenclud, qui distingue entre mots-outils et mots-problèmes, les mots-problèmes étant des mots-outils sur lesquels on s'est arrêté. Si je parle de « monde basque » rapidement, tout le monde voit bien, en gros, de quoi il s'agit. Si je parle de « monde basque » au ralenti, la cacophonie des appropriations différenciées fait surface et l'on fabrique un âpre *dissensus*, le mot-outil dont on se servait sans y prêter attention devient un mot-problème, c'est-à-dire un mot que l'on écoute désormais, un mot auquel on prête attention, un mot suspect donc, dont la définition devient saillante sur la référence : la prégnance du mot opacifie ce qu'il sert à désigner.

A vrai dire, ce qui encombre, ici, c'est l'adjectif. Comment savoir en effet que quelque chose est « basque » ou ne l'est pas ?

Lors de la journée passée à Saint Pée sur Nivelle au mois de janvier dernier, je m'étais livré à un exercice dont je réalise aujourd'hui qu'il aurait pu mal tourner. J'avais en effet donné lecture de la série des marqueurs identitaires basques que le journal Sud-Ouest avait publiés dans son édition du 10 janvier 2015. Or, lorsqu'on se livre à un tel exercice, on peut avoir quelques surprises. Beaucoup de marqueurs identitaires que les acteurs culturels basques les plus actifs considèrent comme « basques » d'une façon évidente n'apparaissent même pas dans les propositions des journalistes, alors que l'on voyait apparaître d'autres marqueurs, promus comme « basques » alors que personne, parmi ceux qui s'éprouvent en charge de cette culture, n'y aurait même songé. Vous me permettrez de ne pas renouveler l'expérience...

D'ailleurs, je dois dire qu'il n'appartient pas à un ethnologue de trancher un tel débat. Je ne chercherai donc pas à dire ce qui est basque et ce qui ne l'est pas, ni à proposer un système qui permette à coup sûr de séparer le bon grain d'une hypothétique ivraie. Ma posture d'observateur m'incite à observer pour l'analyser le mouvement des discours et des attachements qui font exister certains objets, certaines danses, certaines musiques comme étant qualifiés de « basques »... ou plutôt qui font exister certains objets, certaines danses, certaines musiques comme étant qualifiés de « basques » par certains et pas par d'autres, ce qui complique sérieusement la donne, chacun en conviendra!

LA culture basque

Longtemps le discours tenu sur la « culture basque » fut un discours de la fixité d'un « toujours-déjà-là » que l'on déclinait à travers des marqueurs figés une fois pour toutes : une langue, un paysage, des traditions juridiques, des modes de transmission, une maison, des manières de faire... Et tout cela mis ensemble fabriquait LA culture basque (Haritschelhar, 1983) ou LA (nouvelle) société basque (Bidart, 1979). Or, ces marqueurs étaient bien souvent des marqueurs ancrés dans l'histoire, situés dans des contextes de vie et de production qui avaient incité les Basques à imaginer telle ou telle manière de faire, et à la transmettre. Or, le véritable mouvement de l'identité des civilisations ce n'est pas la fixation des coutumes mais leur labilité, au contraire, leur variabilité. Et il en est ici de l'identité des sociétés humaines comme il en est de l'identité humaine.

L'être humain reste qui il est, pourtant il change beaucoup à mesure d'une vie. La seule manière que j'ai de rester moi-même, c'est de changer considérablement. L'ethnologue Gérard Lenclud a écrit sur cette question des pages d'une haute technicité qui constituent à ce

jour encore une référence incontournable sur ce questionnement (Lenclud, 2009). Alors je vous soumetts la question : ce que l'on peut admettre pour l'être humain vaut-il pour les sociétés humaines ? Est-ce à la condition de changer considérablement qu'une culture peut rester ce qu'elle est dans le temps ? Après tout, on peut imaginer que cette permanence dans l'histoire est peut-être due à une capacité à s'adapter aux contextes civilisationnels les plus divers. En personnalisant cette civilisation, ne peut-on pas considérer que c'est parce qu'elle a su changer sans cesse que « la culture basque » est restée « la culture basque » dans l'histoire ou, pour le dire autrement, qu'il existe aujourd'hui encore une « culture basque » alors que, par exemple, la culture assyrienne, elle, a disparu ?

Nous voyons donc que, lorsque nous cessons de penser « la culture basque » en termes d'objet fixe transmis tel quel au fil des générations mais que nous la pensons en termes de relations différenciées à ces mêmes objets, lorsque nous imaginons que l'identité est davantage dans la relation que dans l'objet, alors nous pouvons ouvrir la question identitaire et, donc, la question de la « culture basque » à toutes les aventures de création possibles.

Dans l'année qui vient de s'écouler, j'ai eu la chance d'observer cinq créations en Pays Basque nord. Chacune présentait des problématiques très différentes dont je vais m'efforcer de rendre compte de façon très partielle ici. Il s'agissait des créations suivantes :

1. *Neo Kotilun* du 11 mai 2014 présenté à Herri Urrats et créé par la KSI (Kultura Sorkuntza Ikerketa) de Bardos (mis en place par Julien Corbineau) ;
2. *Zintzarrotxak*, cavalcade du 7 juin 2014 à Urrugne (pilotée par Gérard Urrutia) ;
3. *Barbau Hamalau* de Titika Rekalt donné à Ossas les 23 et 24 juillet 2014 ;
4. Le *01.01* des Elirale (Pantxika Telleria) et Lagunarte (Kristof Hiriart) ;
5. *0927.Zelda* par la compagnie *Zarena Zarelako* de Pascale Lascano, le 13 décembre 2014 à Louhossoa (Harri Xuri) et repris le 20 décembre à Irissarry (Airoski)

1. *Neo Kotilun* (Herri Urrats, 11 mai 2014) créé par la KSI de Bardos (Julien Corbineau)

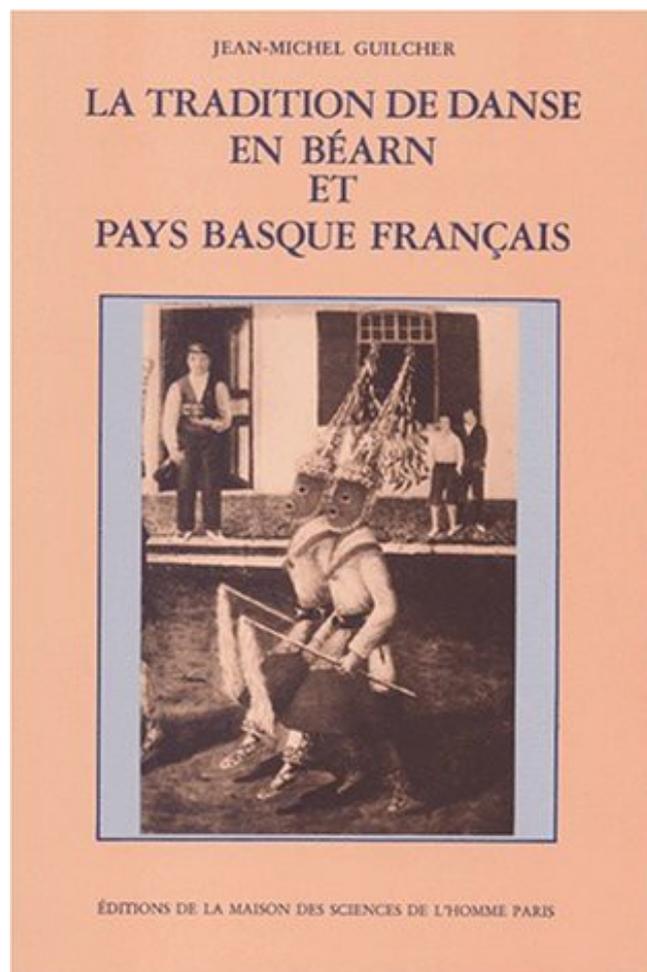
K. S. I. pour Kultura Sorkuntza Ikerketa. La troupe KSI de Bardos s'affiche comme un point de rencontre d'artistes danseurs, comédiens et musiciens. Leurs recherches communes donnent lieu à des créations originales et c'est ainsi que je suis allé assister à leurs répétitions dans le foyer de Bardos.

J'étais prévenu du spectacle qu'ils préparaient ensemble. Voici comment la troupe présentait son *Neo Kotilun*, un spectacle construit autour de figures déviantes du *Kotilun gorri*

(jupons rouges), emblématique personnage du carnaval basque dont il me faut dire un mot avant d'entrer dans la salle de répétition.

Kotilun et neo kotilun

Parmi les nombreuses descriptions disponibles de ce personnage emblématique du carnaval labourdin, je choisis de citer les quelques mots de présentation que lui consacre Jean-Michel Guilcher dans son *opus magnum* de 728 pages, *La Tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*. On ne manquera d'ailleurs pas de noter que cet ouvrage, édité en 1984 aux Editions de la Maison des Sciences de l'Homme de Paris avec le concours du CNRS et de la Mission du Patrimoine Ethnologique du Ministère de la Culture, comprend une illustration de couverture qui retient nécessairement notre attention : il s'agit du personnage du *kotilun-gorri* extrait du tableau d'Alexandre Casaubon, *Cortège de carnaval à Ustaritz* (1905). L'illustration sert d'ailleurs de trame à la mise en récit que je propose de cette expérience (voir plus loin).



Couverture de l'ouvrage de Jean-Michel Guilcher, *La Tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, publié par les éditions de la MSH Paris en 1984

Et voici la description que Jean-Michel Guilcher donne de ce personnage dans le chapitre qu'il consacre au carnaval en Labourd :

Les *kotilun-gorri* (jupons rouges) ou Marika (Maries) portent, par-dessus leur pantalon blanc décoré comme celui des *kaskarot*, une jupe rouge d'étoffe épaisse et très raide. Elle n'est rien d'autre que le jupon de laine rouge décoré dans le bas d'une large bande de velours noir et descendant jusqu'aux chevilles « que les Basquaises portaient autrefois communément ». Sur le devant de la jupe, un très petit tablier, jaune à dessins rouges. Sur la poitrine « un tricot de laine blanc un peu crème, un châle ancien tombant en pointe dans le dos »¹. Autour de la taille, une large et solide ceinture de cuir, à laquelle sont fixées des cloches de vaches, et, parfois, « une grande poche remplie de sciure en guise de confettis »².

Masqués comme les *ponpiers*, les *kotilun-gorri* ont une coiffure assez semblable. Toutefois quatre baguettes donnent au bâti d'osier une section quadrangulaire et non plus circulaire. Ce bâti ne disparaît pas comme les précédents sous les anneaux de papillotes. Il porte quelques fleurs métalliques et un petit miroir au-dessus du front. Un flot de longs rubans multicolores pend du sommet et flotte au vent de la course.

Comme les « pompiers », les *kotilun-gorri* se livrent à de petites malices et font rire (ils se jettent à plat ventre sur les sous qu'on leur lance, etc.). Mais surtout ils assurent le service d'ordre et ce avec la plus grande vigueur. Leur arme et insigne est une queue de vache – plus rarement une touffe de crins de cheval – montée sur un manche à balai. Loin de demeurer toujours au poste de serre-file, ils se servent de ce fouet pour frayer un passage au cortège, pour tenir les curieux à distance, pour chasser les chiens, pour houspiller leurs camarades quand ils n'obéissent pas au signal du rassemblement » (Guilcher, 1984 : 519).

Ce personnage emblématique du carnaval labourdin est donc la cible du projet de KSI Taldea. Mais en portant son attention sur ce personnage facétieux, la troupe interroge, par les outils de la création chorégraphique et théâtrale, mais aussi par les outils de la création musicale (voir plus loin), le lien problématique entre une création artistique – qui est immanente à toute fabrication de spectacle – et les codes de la tradition (chorégraphique, musicale, théâtrale) portés par les manières communes de faire exister ce personnage dans l'espace basque du carnaval. Et c'est ici qu'il faut s'arrêter sur les mots.

Pour porter ce projet, Julien Corbineau nomme le spectacle Neo Kotilun. Ici, le préfixe neo renvoie à l'espace d'une liberté revendiquée par rapport aux codes de la tradition, c'est-à-dire à l'espace d'une subjectivité. En un mot, il s'agit ici d'organiser une confrontation d'un

¹ L. Dassance, 1927 : 16 [sic]

² Lettre Cassaubon.

lien subjectif à la tradition pour faire de l'espace de la représentation l'espace d'un débat, pour proposer, en somme, un nouveau menu de croyances. Pour autant, le projet n'est pas ici d'engendrer des changements dans une tradition basque pour faire apparaître de nouveaux courants hybrides. Si tel était le cas, l'intitulé ne se suffirait pas à lui seul. Il faudrait un programme, un manifeste. Or, ici, il n'y a pas de discours. La compagnie des *neo kotilun* est silencieuse, pas de texte, pas de palimpseste. Le spectacle se suffit à lui seul. En un mot : il ne s'agit pas d'inventer ici un personnage alternatif mais bien de revoir ses usages.

Aussi bien dans ses usages basque que français, le préfixe « neo » est tiré du grec *neos*, qui signifie nouveau. Il s'agit donc bien d'un nouveau kotilun. Mais de quel kotilun s'agit-il ? Faut-il comprendre ce neo kotilun comme un kotilun de substitution qui viendrait dissoudre les usages antérieurs de ce personnage, un kotilun de rupture ? Ou comme un kotilun chargé d'instruire une continuité au sens mathématique d'une propriété topologique qu'aurait une fonction qui, à des variations infinitésimales d'une variable, fait correspondre des variations infinitésimales de sa valeur ?

Le neo serait-il chargé de prôner un retour au kotilun comme le néo-classicisme appela à un retour au classicisme sous une forme renouvelée ? Ou simplement une manière de nous rappeler qu'il en est du kotilun comme il en va des faits sociaux : ce ne sont pas des faits de nature, ce sont des actes interprétatifs, des faits institutionnels, qui dépendent donc, en tant que faits institutionnels, des institutions humaines pour exister. Par conséquent, rien ne serait figé, tout est engagé dans le processus incessant des interactions humaines.

Il n'est pas indifférent de noter que, pour afficher ce projet, KSI Taldea mobilise, comme le firent les éditeurs de la MSH pour l'ouvrage de Guilcher, ces mêmes *kotilun* que nous avons rencontrés plus haut dans le tableau de Casaubon, en plan resserré cette fois, et en couleur. Pourquoi donc cette référence directe au kotilun sinon par souci d'afficher un lien avec « la tradition » ? d'afficher un désir de fabriquer du nouveau tout en gardant une référence à ces manières de faire qui nous ont été léguées ? de rechercher un parrainage de l'histoire ? Néo est ici un préfixe qui qualifie un radical antérieur. Il renvoie bien à l'idée d'une antériorité des pratiques dans la continuité desquelles ce spectacle entend s'inscrire désormais, non par réplication du même, mais dans un processus d'invention permanente.

Ne nous y trompons pas : loin d'être un geste d'autorité renvoyant la tradition à elle-même, le « néo » du personnage indique avant tout l'inquiétude d'une légitimation par rapport à une proposition inédite qui questionne un personnage incontournable du carnaval, c'est-à-dire une modalité de notre lien à ce qui nous a été légué.



Détail du tableau d'Alexandre Casaubon *Cortège de carnaval à Ustaritz* (1905)
Extrait de la couverture du projet KSI, consultable sur le site de la compagnie
<http://ksitaldea.free.fr/index.htm>

Voici comment la troupe affiche son propre rapport au personnage dans le programme affiché sur son site Internet :

Kotilun Gorria, ihauterietako pertsonaia mozarrotua, oso misterioitsua da; pixka bat magikoa... sorgina ere bai berdin. Neo Kotilun ikusgarrian, mota berri bateko eta nortasun azkarreko 7 Kotilun Gorri dantzan eta trantzean aritzen dira, nagusitzen zaien magiaren eraginez... [Le Kotilun Gorri, personnage masqué de carnaval basque, est bien mystérieux ; il est un peu magique... voire sorcier. Dans Neo Kotilun , 7 Kotilun Gorri d'un genre nouveau et aux caractères bien marqués se laissent porter par la magie qui les envahit, en danse et en transe...]

La présentation du projet se poursuit par l'exposé d'une conception du kotilun qui interroge cette familiarité que chacun de nous a acquise avec le personnage. Il est question de mystère, d'exploration, de tradition, du carnaval labourdin, de costume, de tradition, de danse, de théâtre, de mime, de chorégraphie, de musique, de sonorité, de txalaparta, de sons, et de travail, et de beaucoup d'adjectifs : splendide, burlesque, magique, archaïque, basque, contemporain, ancestral, élaboré, ethnique, électro... de quoi installer des repères dans l'imaginaire de chacun, tout en brouillant les pistes : que vient faire l'électro ici ? La réponse est dans les changements de paradigme : pas d'interprétation à la lettre, mais un jeu avec les références culturelles qui font les références culturelles d'une société basque contemporaine. L'auto-présentation est accompagnée d'un projet aussi : amuser, émouvoir, interroger le sens et la place de la tradition et de son articulation avec la création d'aujourd'hui. Voici ce texte :

Avec son dernier spectacle Neo Kotilun, la troupe KSI propose d'explorer le mystère entourant le Kotilun Gorri, personnage traditionnel du carnaval Labourdin. Revêtu d'un costume aussi hétéroclite que splendide, le personnage, mi burlesque, mi magique, renvoie à un monde archaïque, traversé de forces élémentaires aussi puissantes que contradictoires. Le spectacle, jouant sur la démultiplication du personnage en présente sept sur scène. D'abord indifférenciés, et presque informes, ils se métamorphosent peu à peu en s'appropriant les divers éléments du costume : haut chapeau enrubanné, masque, jupe rouge sur pantalons, ils deviennent de magnifiques créatures. Ils se livrent alors à des jeux étourdis où chacun montre son individualité avant de s'emparer de leurs attributs : le fouet en crin d'animal et la ceinture chargée de sonnailles. Ils découvrent, alors, ce qui fait d'eux des êtres magiques...

Si le spectacle se saisit d'un élément bien caractérisé de la tradition, c'est pour en jouer en toute liberté avec les moyens d'expression les plus actuels, aussi variés que complémentaires : danse basque, danse contemporaine, théâtre et mime. Un travail très imaginatif est également réalisé sur le masque. La chorégraphie est portée par une musique qui allie les accents ancestraux de la txalaparta aux sonorités les plus élaborées de musiques d'aujourd'hui : une txalaparta dialogue en direct avec des musiques ethniques et des sons électro, habilement mixés par un DJ.

Au cours des 45 minutes que dure le spectacle, le spectateur est invité à s'amuser, à s'émouvoir, à rêver, et aussi à s'interroger sur le sens et la place de la tradition et de son articulation avec la création d'aujourd'hui. La réponse apportée par la troupe KSI, composée de jeunes danseurs formés à la danse basque et aux autres formes d'expression, est une proposition audacieuse et dynamique. [Extrait du document de présentation du spectacle sur le site de la troupe KSI <http://ksitaldea.free.fr/index.htm>]



Casaubon, A., 1905. *Cortège de carnaval à Ustaritz.*

L'espace de la répétition

Munis de ces quelques références, entrons maintenant dans la salle de répétition du foyer de Bardos. Il est 9h30 ce samedi 26 avril 2014 et tout le monde est là. Ils sont dix jeunes danseurs, motivés au point d'accepter de travailler dans ce foyer de Bardos qui leur sert de théâtre pendant tout un samedi alors que dehors, il fait si beau. Julien commande, aidé par Mélanie. Les danseurs sont là par fratries : 10 danseurs, 6 familles. Il est 9 heures, on s'échauffe les chevilles, les genoux, talons-fesses, genoux parallèles, symétriques, bassin, on marche dans la pièce asymétrique et Julien recommande d'utiliser tout l'espace, chaque recoin doit être pris en considération... Pour ces ados aguerris, c'est la routine d'un échauffement. Le dialogue avec la tradition, ça passe d'abord par ça : un corps qu'il faut entraîner pour le préparer au formatage de la performance puis une attention portée à l'environnement dans lequel la danse « a lieu ». Pour le moment, ce sont ces deux enseignements précieux que je garde avec moi.

Ensuite, le travail est celui de la mise en espace, l'espace de la chorégraphie. Et peu à peu les corps se transforment. Tout se passe comme s'ils cessaient d'être les corps des jeunes danseurs et qu'ils devenaient ceux des personnages. : « Il faut que le personnage soit dans votre tête », dit Mélanie. Aujourd'hui samedi, les pas, la technique sont revus, ajustés, adaptés, mais l'essentiel a été fait au cours des séances précédentes. L'essentiel est dans les pas que les danseurs ont appris depuis longtemps, ont appris à exécuter d'une certaine

manière, et qu'ils réinvestissent ici sans toujours y prêter attention. Alors Mélanie insiste : « Ne soyez pas dans l'idée de créer à tout prix, mais plutôt d'incarner un personnage ».

Et pour travailler cette « incarnation », on décide de travailler le moment crucial du spectacle, ce moment si particulier où, dans la trame chorégraphique, les *Neo Kotilun* cessent peu à peu de danser et entrent en interaction avec les deux musiciens – Paxkal Indo et Paxkalin Chabagnau-Delpech (qui se joindront à la production au moment de la générale). C'est le moment-clé du spectacle. C'est vraiment d'une grande difficulté. A ce moment, en effet, la danse devient du théâtre et les danseurs endossent un tout autre rôle. Les codes de la danse s'effondrent progressivement, le jeu scénique prend le pas sur l'engagement chorégraphique et les danseurs deviennent acteurs. La prise de risque est maximum.

Jusqu'alors, tout allait bien : on était passé des saluts à la mise en place, puis à l'échauffement, puis au dialogue avec l'espace. On était ensuite entré peu à peu dans la peau des personnages, et chacun s'était concentré pour incarner ce personnage. Dans le grand désordre de l'enchaînement des mouvements, des interjections, des lanceurs d'ordres, des arrêts, des reprises, des sautes d'humeur, des manifestations d'enthousiasme, des relances, des essais des mouvements, le spectacle prenait forme. Peu à peu les cadres collaboratifs s'étaient consolidés, les messages étaient devenus plus clairs, les danseurs avaient concentré leur attention et la grande maîtrise des deux enseignants avait permis de faire entrer chaque danseur *dans* le spectacle, un peu malgré lui, comme une chose qui allait de soi.

Mais dans la séquence du spectacle que la troupe décide de travailler maintenant, il en va tout autrement. Ce moment de la répétition est le moment où « les habiletés incorporées » vont être mises de côté. « Les habiletés incorporées » ce sont ces manières de danser qui sont venues habiter le corps de chaque danseur depuis qu'il apprend à danser (et même avant sans doute), ce sont ces manières de faire qui ont forgé les corps des danseurs comme des corps de danseurs qui ont fait de la danse « une seconde nature ». La mise en scène impose maintenant une cassure d'avec le métier de danseur : ces corps de danseurs doivent maintenant devenir des corps d'acteurs, on entre désormais dans l'espace du théâtre et du mime. La mise en scène casse le rapport avec les pas, avec les attitudes du corps habituelles, avec tous les comportements routinisés – avec la danse, donc, c'est-à-dire aussi avec la tradition de danse. Alors tout le monde est déstabilisé, et chacun, chorégraphe y compris, cherche ses marques et des manières d'expliquer. Rien n'est plus automatique désormais, la concentration de chacun est requise.

« C'est hyper dur ! », se plaint Thomas, qui se montre tout surpris du niveau d'estime où on le place et de la confiance qu'on lui accorde. Julien fait simple : « Il y a une différence fondamentale entre réfléchir dans son personnage et dans un corps vidé du personnage ». Silence parmi les danseurs. Julien insiste. Il veut que le jeu soit « habité ». Réclame de l'énergie. Se lamente sur ces jeunes qui se couchent tard le vendredi alors qu'ils ont une répétition le samedi matin. Danser, c'est une éthique. Ça engage tout votre être. La tension monte mais, fort heureusement, le débat redevient technique : « On nous a toujours appris sans couper. Alors, comment on fait dans le Mutil Dantza, parce qu'il y en a qui font Coupé ? ». Julien tranche : « Tu fais demi-Coupé ».

Et puis on reprend sur des questions de placement et de « bonne façon de faire tel ou tel pas ». On ajuste en situation ces techniques, on ne parle plus que des techniques de pas. Et comme il n'y a pas de musique, on siffle les airs.

Et ça devient magique, vraiment magique. Un espace s'installe, le lieu est habité, les danseurs sont danseurs, virtuoses et passionnés, avec le désir de partager les élans du corps, c'est-à-dire le spectacle qu'ils préparent ici. Sont-ils danseurs ou danseurs basques ? Ils oublient de se poser la question.

Je suis fragilisé dans ma posture d'observateur. Retour à ma mission : je suis ici pour questionner le lien entre tradition et création. Et alors ? Comment ça se passe ? Comment donc « de la tradition » est-elle fabriquée maintenant ? Et comment « de la création » s'en détache-t-elle ? Sur quoi me concentrer pour l'observer : sur les pas, sur mon idée de tradition, car c'est bien maintenant, sous mes yeux, que le programme chorégraphique se stabilise dans les ajustements en situation ? Je me concentre sur le concret du travail des corps et sur les justifications qui fusent sur le moment. Mais là, les danseurs oublient d'invoquer la tradition. L'engagement dans l'action individuelle, l'ajustement du corps au mouvement d'ensemble et la justesse des rapports de proxémie importent davantage que la fidélité du pas à une manière de faire héritée. Là, en effet, on fait comme on a appris mais, en même temps, on ajuste à des situations nouvelles, inédites, et on agit avec les capacités de chacun. En dernière instance, ce sont les choix de Julien qui sont validés par le groupe, même lorsqu'il y a discussion. N'est-ce pas cela, « être chorégraphe », être une « personne qui compose des ballets et veille à leur exécution » (Le Robert) ?

Mais observer cette matinée de travail n'apporte rien si l'on ne revient pas l'après-midi. Car l'après-midi, c'est une tout autre répétition qui a lieu. Elle n'a pas de lien apparent avec le *Neo Kotilun* en chantier. Pourtant, c'est cette séance va nous donner des clés pour comprendre le fondement artistique de la démarche de KSI et nous conduire à une

forme d'archéologie de la mémoire kinésique qui s'installe dans les corps et qui fait la marque artistique de la troupe.

Les compétences d'arrière-plan

Nous voici donc à 14 heures pour une reprise de la répétition. Il n'est plus question de kotilun, Julien n'est plus là. C'est Lurdes Esnaola, chorégraphe bien connue de Villabona (près de Zizurkil) qui vient enseigner un cours technique de fandango avec une seule consigne : « Moi, je vous apprends le fandango du Guipuzkoa, mais vous, vous allez inventer votre propre façon de le danser en croisant ma façon guipuzkoane avec la façon labourdine que vous avez apprise ». Là, c'est de la technique pure.

Lurdes Esnaola est une référence dans le monde de la danse basque. La formation qu'elle dispense est centrée sur l'apprentissage de danses du répertoire traditionnel. Après Mikel Koka, qui est intervenu à Bardos pendant le premier trimestre, c'est maintenant elle qui enseigne pour la fin de l'année. Et la séance est particulièrement dense.



Bardos, le samedi 26 avril 2014. Cours technique de fandango pour KSI Taldea, sous la direction de Lurdes Esnaola © La Semaine du Pays Basque

Les jeunes danseurs sont là pour apprendre. Ils déploient une énergie remarquable pour enrichir leur répertoire de gestes. Tout de leur attitude, de leur manière d'être témoigne d'une grande déférence, d'une forme d'admiration aussi. Lurdes Esnaola est précédée de sa

réputation, et ce n'est pas un hasard si Julien Corbineau s'est adressé à elle pour animer cette série de cours de fandango haut niveau. Mais on sent un malaise s'installer peu à peu. L'enseignante parle par images, elle évoque des manières de faire qui sont les siennes, en Guipuzkoa. Elle mobilise la métaphore, invite les danseurs à créer leur propre danse avec tout ce qu'ils auront appris tout au long de leur parcours d'artiste. Eux sont mal à l'aise avec cette proposition. Ils sont là pour apprendre. Veulent savoir comment on fait les pas : « Coupé ou demi-coupé ? La réponse lumineuse d'une jeune danseuse : « Oui, mais nous on apprend comme font les autres du groupe ».

Ainsi va la tradition de danse : entre une mémoire des pas que nous avons appris, des techniques de groupe pour restituer ensemble ces techniques incorporées et une construction collective à destination d'un public.

Alors le public, le voici maintenant, c'est à Herri Urrats et c'est ici que le spectacle se voit accompagné d'un discours d'escorte qui recommande de voir, dans ce spectacle de 45 minutes qui met en scène 7 danseurs, une tentative pour explorer le mystère entourant le *Kotilun Gorri*, personnage traditionnel du carnaval labourdin. Revêtu d'un costume aussi hétéroclite que splendide, le personnage, mi-burlesque, mi-magique, renvoie à un monde archaïque, traversé de forces élémentaires aussi puissantes que contradictoires. Le spectacle se saisit d'un élément bien caractérisé de la tradition pour en jouer en toute liberté avec les moyens d'expression les plus actuels : danse basque, danse contemporaine, théâtre et mime.

La chorégraphie est portée par une musique où la txalaparta dialogue en direct avec des musiques ethniques et des sons électro, habilement mixés par un DJ.

Et c'est ainsi à ce moment, au moment de la présentation au public, que le spectacle s'accompagne d'un discours d'escorte qui lui donne sens. Le commentaire, ici, c'est le mode d'emploi, c'est la clé d'interprétation pour le public qui doit comprendre « ce qu'a voulu dire » ce spectacle ou en tout cas ce que les artistes cherchent à partager et ici, c'est un dialogue crucial avec un personnage essentiel du fonds culturel labourdin qui est en jeu.

Deux remarques pour terminer ici sur ce récit d'expérience :

1. Le lieu de répétition est sans commune mesure avec les lieux dans lesquels le spectacle sera donné : Saint-Pée, Bardos, les remparts de Bayonne... Chaque fois les lieux changent, les espaces scéniques changent. Le rapport au public ne se construit pas de la même façon selon que l'on est sur une scène surélevée comme à Bayonne, sur une place de village comme à Bardos ou sur une scène surélevée mais

placée en contrebas en bordure du lac comme à Saint-Pée. Il y a donc des lieux différents qui fragilisent le rapport au site, et la chorégraphie ne s'exporte pas de la même manière en ces lieux ;

2. A aucun moment la discussion sur le Neo Kotilun n'a eu lieu dans l'espace public des représentations, faute d'espaces de discussion. Et c'est sans doute l'une des frustrations des danseurs et du chorégraphe : l'absence de lieux de débat. Je reviendrai longuement sur cet aspect dans le récit des expériences ultérieures.



Photos Paxkal Indo, Michel Geles

Photos d'une représentation du spectacle *Neo Kotilun* insérées dans la plaquette de présentation de KSI Taldea sur le site Internet de la compagnie <http://ksitaldea.free.fr/baindex.htm>

2. *Zintzarrotzak*, cavalcade (Urrugne, 7 & 15 juin 2014, pilotée par Gérard Urrutia)

C'est le moment le plus délicat de la présentation de cette série de créations. Pour trois raisons au moins :

1. La première tient au projet lui-même. Difficile de faire consensus avec une cavalcade. Toute cavalcade s'inscrit dans la lignée des parades charivariques (*tobera mustrak*) qui servait naguère (comme aujourd'hui sans doute) à sanctionner collectivement des écarts de conduite. Espace de la digression qui mêle danse, théâtre, bertsularisme, chant choral, musique, une cavalcade instaure un dialogue délicat entre liberté d'expression et droit d'offenser, en se portant aux frontières du préjudice. Si l'on en croit le philosophe Ruwen Ogien relisant John Stuart Mill, « les offenses sont des actes qui provoquent des émotions négatives, comme le dégoût ou la colère, mais pas de dommages physiques concrets à des individus particuliers. Il peut s'agir de représentations écrites ou visuelles qui causent au pire des crimes imaginaires ou des crimes sans victimes, c'est-à-dire des réactions de répulsion qui visent des actes dans lesquels on ne peut pas identifier une victime au sens concret du mot »³. Voilà l'espace de la critique sociale dans lequel toute cavalcade s'inscrit. Et c'est dans un tel espace que les *Zintzarrotzak* sont venus s'installer à Urrugne. De là une difficulté majeure : comment mesurer la part d'implicite qui forme la trame de cette cavalcade ? Chacun en conviendra, il faudrait une étude d'une grande ampleur pour la saisir. C'est la première difficulté ;
2. La deuxième difficulté, c'est la personnalité et le charisme de Gérard Urrutia. Je ne vois pas d'autre explication au fait qu'il ait pu mobiliser les associations Berttoli et Hazia, puis toutes celles qui ont suivi, au point de réunir une équipe pléthorique capable de mener à bien un tel projet ;
3. La troisième difficulté recoupe en partie la précédente, elle tient à l'ampleur du projet : 180 Urrugnars mobilisés, 35 couturières, 35000 Euros de budget pour les costumes, des chevaux, des musiciens, des danseurs, des bertsulari et des acteurs pour jouer le 7 et le 15 juin devant les 1200 spectateurs rassemblés au fronton d'Urrugne. Au point que le Sud-Ouest titre son

³ Ruwen Ogien, « Que reste-t-il de la liberté d'offenser ? », *Libération*, 14 janvier 2015.

édition du 23 mai 2014 par un tonitruant : « La cavalcade débarque bientôt ».

Pour décrire un tel projet, je partirai de son ambition-même. Il s'agissait pour les associations d'Urrugne de « renouer avec la tradition des cavalcades ». Selon certains, la dernière cavalcade aurait eu lieu à Urrugne en 1947 et il fallait renouer avec cette forme traditionnelle et festive. Les références historiques ne sont pas tout à fait sûres et on ne sait pas très bien ce que fut la cavalcade de 1947. Il a fallu pour cela fouiller les archives familiales, interroger les archives institutionnelles... et se renseigner sur la forme actuelle que pourrait prendre une cavalcade du XXI^e siècle. Et là, l'aventure d'Itxassou en 2012 sert de référence. On pourrait y ajouter les cavalcades de Mendionde, de Louhosoa, Hélette, Bidarray, Irissarry... Ce qui compte, c'est qu'on observe que la cavalcade d'Urrugne vient s'inscrire dans deux séries que l'on peut répartir sur deux axes :

1. Le premier axe est un axe diachronique. Sur cet axe diachronique que l'on trace dans le temps, on rencontre la série historique des cavalcades données à Urrugne. La cavalcade de 2014 prend place sur cet axe et, surtout, en prenant place dans cet axe, *elle construit l'axe lui-même*. Ce mouvement est très important. Sans la cavalcade de 2014, il n'y a pas d'axe historique des cavalcades à Urrugne. En même temps qu'elle crée un événement pour le village, la cavalcade Zintzarrotsa construit la mémoire des cavalcades à Urrugne. Je me permets d'insister sur cet aspect de construction d'une mémoire historique (on voit que la cavalcade n'est pas livrée par l'histoire, mais que ce sont des artistes à l'énergie exceptionnelle qui vont chercher cette référence dans le temps ou, si l'on préfère, qui font exister « une cavalcade de 1947 » dans l'histoire du village.
2. L'autre série est une série synchronique : c'est la série des cavalcades qui sont organisées de nos jours dans la Labour. Là, Urrugne entre dans la série des villages qui se sentent aujourd'hui concernés par cette forme de critique sociale et de création de lien social qu'est la forme « cavalcade ». En ce sens, elle construit un territoire.

Les effets de Zintzarrotsa dépassent de loin le simple événement qui a eu lieu le 7 juin 2014, puis à nouveau le 15 juin. La force de cette cavalcade vient de ce que, dans le premier des deux axes que je viens de décrire, Zintzarrotsa construit une **mémoire** ; dans le second

axe, elle crée un **territoire**. Ne serait-ce pas cela, la force d'une tradition ? Créer dans le même mouvement une mémoire et un territoire ?



Zintzarrota, fronton d'Urrugne, samedi 7 juin 2014 © Antxetamedia

Je n'insiste pas ici sur les aspects logistiques, les choix stylistiques qui ont été faits par les uns et par les autres. Nous allons retrouver ce mode de fonctionnement en Soule tout à l'heure : chacun fait confiance à la compétence de l'autre, le danseur fait confiance à la compétence du bertsulari qui fait confiance à la compétence du metteur en scène qui fait confiance à la compétence des musiciens, qui font confiance à la compétence de la chorale, qui fait confiance à la compétence du public... ainsi se crée ce que le sociologue Bruno Latour aime nommer « une chaîne des transformateurs fidèles » qui vont traduire le projet du metteur en scène en réalisation d'une forme théâtrale sur scène. Cette mobilisation collective correspond à la mise en œuvre d'une forme de compétence relationnelle forte. **Une forme de compétence relationnelle qui crée du lien social.**

Alors il faudrait étudier maintenant le rôle du public, nombreux à Urrugne pour assister à la Cavalcade, mais manifestant des modalités d'adhésion très variées. Si l'on s'en tient au domaine observable des pratiques, ces modalités d'adhésion vont de l'implication directe dans le projet à l'émotion ressentie par le fait qu'une cavalcade ait lieu à Urrugne en

2014, jusqu'aux plaisanteries et à l'activation d'une part d'implicite face aux thèmes portés sur la place publique par la cavalcade et jusqu'à l'espace polémique des disputes que le projet met en jeu dans l'espace de la représentation théâtralisée. Ces modalités d'adhésion différenciée sont manifestées par le fait que ceux qui y adhèrent sont là, sur le fronton, et peu importe qu'ils se trouvent dans l'espace scénique ou bien dans les gradins. Ce qui compte, ici, c'est la présence de tous, car c'est bien évidemment cette situation de co-présence qui fait exister *Zintzarrotsak* comme une cavalcade. Mais on rencontre encore dans le public des touristes du camping d'à côté soucieux de mieux connaître « la tradition basque » et qui, une heure après le début de la représentation en langue basque uniquement, opèrent un repli stratégique en me confiant : « Il y a beaucoup d'implicite là-dedans, non ? Nous ne sommes pas certains de tout comprendre »... Et puis, il y a ces jeunes couples d'Hegoalde en pèlerinage au cœur de la tradition. Je les ai aperçus plus tôt dans l'après-midi sur la place du village. Ils s'étaient donnés rendez-vous au trinquet Dongaitz... c'était déjà toute une lignée de pilotari qui entrait dans l'imaginaire de chacun. Et ils avaient attendu patiemment, un café d'une main, un livre de l'autre, attendant les amis, prêts à faire entrer la cavalcade d'Urrugne dans l'espace lettré d'une littérature orale basque qu'ils sauraient thématiser et caractériser. Il y a aussi ces commerces qui auraient revêtu les habits de fête et qui annonceraient avec enthousiasme partagé ce moment exceptionnel de la vie du village. En réalité, ils ne relayaient aucune information, et les cafés fermaient tôt le soir, car « la saison n'a pas encore commencé », renvoyant vers Saint-Jean-de-Luz les spectateurs qui voulaient prolonger la fête après la représentation et qui, à la sortie de la Cavalcade, trouvaient un village aux portes closes.



Photos de la cavalcade *Zintzarrotsak*, Urrugne, 7juin 2014 © Argia

3. *Barbau Hamalau*, Titika Rekalt and Co (Ossas, 23 et 24 juillet 2014)

La question ne s'est pas posée pour les spectateurs qui ont assisté au *Barbau Hamalau* de Titika Rekalt et Hebentik à Ossas-Suhare les 23 et 24 juillet. Il faut dire qu'à Ossas-Suhare, la représentation avait lieu dans un champ qui donnait sur le Saison et plusieurs fois le Saison s'est invité dans l'espace prévu pour la représentation, au point que la représentation, qui devait avoir lieu le 4 et le 5 juillet a été reportée pour cause d'inondations.

Ce projet-là fut porté par le cadre institutionnel des commémorations de la Grande Guerre, la guerre de 14.

Barbau est un fantôme, toujours le même, qui renaît de ses ombres. 1914, 1939, 2014, 2028... on est toujours avant ou après une guerre, dans les sociétés les plus démocratiques aussi, comme si nous humains sociables avons ce penchant inévitable. Dans ce Barbau, pas de guerre, mais un avant et un après-guerre. Et tout ceci dans le monde parfait de "Urdintegi"... Toute ressemblance avec... quoique..."

Voilà le projet qui est donné à lire à ceux qui cherchent à se documenter sur ce projet à la fois traditionnel et atypique.



C'est un projet traditionnel, parce que le socle, c'est la Pastorale. Pour Titika Rekalt, c'est une évidence : « Tu sais, derrière tout ça, il n'y a qu'une chose, c'est la Pastorale ». Et précisément la Pastorale c'est ce qui a permis à ceux qui sont impliqués dans le projet de se forger des habitudes (de danse, de musique, de chant, de déclamation, de déplacement dans l'espace... et aussi des habitudes de public) mais je devrais dire aussi des habitudes de programmateur culturel, puisque le projet est programmé par l'association Hebentik :

Et l'on retrouve :

- Ecriture : Titika Rekalt
- Une troupe de souletins : danse, chant et théâtre
- La fanfare CNAS (Cuivres Non Astiqués de Soule)
- Danse : Jamal et Hosni M'Hanna
- Feux : Suak
- Scénographie : Kakots
- Sons : Pierre Vissler

Un projet qui fonctionne donc en interconnaissance : tout le monde se connaît et mobilise des manières habituelles de travailler ensemble pour fabriquer du nouveau. Tout le monde se connaît, y compris le public. Voici la preuve par l'expérience.

J'avais bien sûr suivi les nouvelles. Je savais que de graves inondations avaient eu lieu dans la semaine, en Soule notamment. Je savais que certains cours d'eau avaient débordé, mais je faisais confiance au Saison. Le 4 juillet, nous nous rendons donc à Ossas. Arrivés sur place, nous franchissons le Saison sans encombre. Pourtant, nous sommes seuls. Les lieux sont déserts. Le terrain de la représentation est boueux. Les installations électriques sont démontées : la représentation n'a pas lieu. Un panneau posé en bord de route annonce le report des représentations à une date ultérieure. Rien de plus. Dépités, nous rentrons à la maison. A Mauléon, nous posons des questions. Les gens que nous rencontrons ne sont pas au courant. Pourtant, mon épouse et moi-même sommes les seuls dans ce cas ce soir-là. Tous ceux qui avaient prévu d'assister à la représentation avaient donc été prévenus de l'annulation. On peut voir cette situation comme le signe d'une remarquable adaptabilité des spectacles pyrotechniques souletins aux contraintes météorologiques... On peut y voir aussi le signe de ce qu'ici, un spectacle fait bloc avec son public. L'un ne va pas sans l'autre, chacun informe l'autre. *Barbau hamalau*, ce sont des artistes dans l'espace dessiné de la performance théâtrale, mais c'est aussi le public dans les gradins. Le public est co-auteur de la performance et reconnaît ces éléments de tradition que le spectacle réactualise en repérant les espaces

d'innovation explorés cette fois par des artistes hors du commun que chacun connaît ici et dont chacun reconnaît la compétence. La compétence, ici, s'entend comme capacité technique, bien sûr, mais elle s'entend aussi « au sens de capacité socialement reconnue, d'attribut et d'attribution statutaires »⁴.



Barbau Hamalau, Répétition, Ossas, dimanche 29 juin 2014

Mais il y a une autre marque de l'adaptation virtuose des spectacles portés par l'énergie créatrice des Souletins, c'est le contexte topographique et même politique. Le spectacle devait initialement se dérouler dans les mines, mais pour des raisons d'assurance le projet n'avait pu se tenir sous cette forme. La scène avait donc été installée à l'extérieur, juste en face de la mine, dans cette clairière inondée le 4 juillet, juste derrière un entrepôt. On trouvait toutes sortes de choses tout autour de cet entrepôt. En particulier, de gros blocs de béton indestructibles qui avaient été laissés sur place après le chantier du gazoduc. C'est là que s'étaient déroulées les répétitions, avec ces blocs de béton près de la rivière, qui gênaient et que chacun s'était promis de déplacer. Jusqu'au jour où, sur une inspiration judicieuse, les acteurs du projet décidèrent d'intégrer les blocs dans la scénographie. Ils les répartirent en deux groupes impressionnants – façon carrière Boulbon – et ces deux groupes de blocs de ciment bornaient maintenant l'espace scénique. Ils servaient même de siège à ceux qu'on aimerait appeler le chœur et le coryphée des tragédies grecques : à gauche les acteurs protagonistes du drame ; à droite, le chœur de femmes *Tehenta*.

⁴ Bourdieu, Pierre, « Questions de politique », in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, 16, septembre 1977 : 55-89.

Cette manière de s'emparer d'un objet encombrant pour en faire une ressource dans le cadre d'une action collective, c'est un tour de virtuose. C'est ce que le psychologue James Gibson a appelé l'art de faire surgir des **affordances d'action dans l'environnement**⁵. Une affordance d'action, c'est une capacité d'éveil qui permet de transformer quelque chose qui viendrait troubler le déroulement d'une action en une ressource pour cette action. Et là, c'est ce qu'ont fait magistralement les artistes de *Barbau Hamalau*. Ces blocs de chantier du gazoduc qui encombraient, ils en ont fait le décor dans lequel des hommes politiques harangueurs de foules virtuoses viennent clamer leurs discours qui envoient les enfants de 14 à la guerre au nom des idéaux les plus spécieux. Cette capacité d'inventer, de « faire avec », de fabriquer des affordances d'action dans son environnement est très étroitement liée à une manière de faire perdurer une tradition en la réinventant sans cesse. Mais cette attitude n'est possible qu'à la condition d'être installée dans la conviction de ce que l'on entend faire.

Et l'on retrouve ici une même capacité de compétence relationnelle forte, qui crée du lien social. Titika Rekalt a écrit le texte de cette pièce, le texte des chants, il a construit une trame, et les relais sont pris ensuite, par les acteurs, par Johane Etchebest et ses amis, par la fanfare CNAS, par Mixel Etxekopar, par les gens de Kakots, ceux de Hebentik, par la compagnie Par-Allèles (danse hip-hop qui construit un dialogue d'une belle pertinence avec les danses que l'on connaît) et par les pyrotechniciens de Suak. **Chacun a confiance en la compétence de l'autre**. Cette chaîne est la garantie du succès. C'est de cette manière que j'ai pu assister à un véritable miracle : alors que la répétition générale était assez énigmatique (des gens pas concentrés, des trous de mémoire dans tous les textes, des enchaînements qui n'étaient pas réglés, des temps morts dans le déroulement de la pièce...), au moment de la représentation devant le public, une métamorphose se produit, tout est synchrone, la coordination des dispositifs techniques et de la mise en scène est impeccable, les six danseurs sont absolument coordonnés, les déplacements sont anticipés, et Titika Rekalt, dans son costume d'amatxi meurtrie en rage contre la mort inutile des enfants, arrache des larmes aux plus coriaces des spectateurs.

C'est d'ailleurs lui qui m'expliquera ce qui s'est passé ce 23 juillet à Ossas : « Il ne faut pas t'étonner, me dit-il, c'est comme ça depuis toujours, c'est le miracle de la Soule : tu crois que tout va mourir, et on sort quelque chose de beau qui touche tout le monde ».

Ici, le savoir de chacun est mis en commun pour constituer une expérience nouvelle, unique, belle et surtout partagée.

⁵ Gibson James, *Ecological Approach to Visual Perception*, 1979 : 127.



Barbau hamalau, photos extraites du site de l'association Hebentik
<http://hebentik.blogspot.fr/p/barbau-hamalau.html>

4. Le 01.01 des compagnies Elirale (Pantxika Telleria) et de Lagunarte (Kristof Hiriart)

La performance 01.01 d'Elirale et de Lagunarte est d'une autre facture. Cette fois, il ne s'agit pas de faire surgir de l'imprévu pour prendre appui sur lui, mais il s'agit de l'anticiper, il s'agit, en somme, de « prévoir l'imprévu ». 01.01 est un dialogue entre la percussion de l'atabal et les pas du danseur dans une « performance charivaresque pour la rue ». La troupe, cette fois, est une troupe professionnelle. Les artistes engagés travaillent sous statut d'intermittent du spectacle, la compagnie est entrée dans les circuits habituels de la production artistique, son rayon d'action dépasse l'aire géographique basque.

Ici, le propos est clairement un propos de positionnement par rapport à une histoire de la danse basque, une histoire qui est interrogée à travers ce dialogue. Voici :

De la naissance d'un discours par la rencontre première de deux langages.

Le corps et le tambour, la danse et la musique. Le saut basque, que l'on pourrait qualifier de forme connue, serait comparable à un fruit qui s'est formé à une date impossible à déterminer, sur l'arbre natif de la culture basque dans son ensemble.

Le danseur et le musicien se rencontrent et fabriquent ensemble une marche gestuelle et sonore augmentée, structurée et circonstanciée, de la marche à la danse du vide à la structure de l'errance à l'espace déterminé. On a l'impression de percevoir un noyau, un atome, qui par son éclosion va permettre aux langages (danse et musique) de prendre une spécificité culturelle, comme si des borborygmes, la langue naissait. De la teneur du saut basque, on tire des éléments métriques, des vitesses, des appuis, des positions de corps, des attitudes, des éléments de composition, un ensemble de données codées et partagées, qui laissent aujourd'hui encore, la place à l'invention.

Dantzaria eta Atabalaria – le danseur «basque» et le tambour «basque», le geste et le son associés. Entendues l'hypothèse de la naissance, la création imbriquée de la forme du saut où la composition où le geste et le son sont indissociables, nous voulons dans cette première étape de travail qui donne lieu à une création véritable, présenter au public l'épopée du système, depuis les prémices jusqu'aux hypothèses de sa perception et sa pratique aujourd'hui.

- Interprètes: Jose Cazaubon et Jokin Irungarai
- Direction musicale : Kristof Hiriart
- Direction chorégraphique: Pantxika Telleria
- Assistante chorégraphique: Arantxa Lannes
- Accompagnement en méthode Feldenkrais TM : Laura Beurdeley
- Adaptation du texte : Sustrai Colina

La préparation de ce spectacle a bénéficié d'une résidence qui s'est étirée sur plusieurs mois à Labastide-Clairence. Il y aura plusieurs résidences de ce type au long du projet. Le travail est un travail au long cours. Chacun se prépare à sa manière. En ce jeudi du mois d'avril, je suis invité à passer la journée avec la troupe. Jose fait des étirements, Pantxika pense au déroulé des répétitions, Jokin cherche des rythmes sur le tandem qui sert d'argument scénographique au dialogue entre danse et percussion, Krystof observe et s'interroge, Arantxa craque : « Qu'est-ce qu'on met du temps à démarrer ! »



Jokin Irugarai et Jose Cazaubon en tenue du spectacle pour l'affiche du projet. Une iconographie qui convoque les codes de la tradition en référence pour valoriser le geste de réinvestissement que propose *01.01*.

Krystof prend les choses en main et commence à travailler avec Jokin l'entrée du vélo. Ensemble, ils recherchent les meilleurs rythmes sur le tandem. On règle la vitesse des déplacements, l'itinéraire... tout ça dans un cercle hypothétique de 8 mètres sur 8. Le tempo de la journée et des journées qui vont suivre est donné. C'est un temps long, un temps séparé du monde. Une fois que tout le monde est là, on ne se quitte plus jusqu'au soir. Le repas se prend sur place, et l'on continue à partager l'expérience, à échanger, à argumenter. Ici, les discours occupent une place capitale : ce sont eux qui structurent l'espace de la répétition. Car tout est à inventer, ou presque. Et l'on parle beaucoup. On parle de tout. Pantxika rêvait de circonscrire l'espace des discussions aux questions techniques de la danse. Mais elle est

débordée par l'enthousiasme de Jokin et par l'énergie qu'il met à créer des liens entre tout : les pas de danse, les rythmes sur le vélo, la vie institutionnelle, les productions antérieures, les productions à venir, la vie sentimentale, l'engagement artistique... Dans l'espace des discussions, tout est relié. Impossible, ici, de séparer un « espace de la danse » de l'espace de la société dans laquelle cette danse prend place. Et je suis rassuré dans ma posture d'ethnologue : impossible d'isoler des marqueurs culturels (musique, chant, danse, sport, cuisine...) dont la somme ferait une hypothétique « culture basque », dans la vie des sociétés, on ne peut faire l'économie de ce « grand désordre de l'expérience esthétique » qui emporte toutes nos manières d'être au monde. Dans l'espace des discours c'est tout un monde basque de la vie d'aujourd'hui qui se donne à entendre. Et brusquement, le discours se recentre :

- Krystof : Tu t'arrêtes, tu écoutes.
- Jokin : Que je m'arrête, moi ? Mais on me torture ici !
- Pantxika : C'est Jokin qui doit maintenant fabriquer l'action. Il faut que tu le sentes de l'intérieur.
- Krystof : Il y a quelque chose de nouveau quand même, c'est le son du vélo. Ecoute-le, surtout, écoute
- Jokin : Alors justement, qu'est qu'il dirait John Cage de ça ?
- Krystof : Cage dirait : « Si un son te dérange, écoute-le, il ne te dérangera plus »
- Pantxika : Il faut quand même expirer. Le corps sait inspirer, mais il ne sait pas expirer.
- Jokin : Vous me donnez envie d'expirer des fois...
- Pantxika : Il faut expirer par le bas des poumons. Je vais vous faire une séance de Feldenkrais. J'ai une sensation dans les longueurs de pas qui n'est pas juste. On avait défini une corporalité avec des pas plus petits et talon-pointe.
- Jokin : C'est très dur de travailler sur le corps quand on n'est pas habitué. Et puis je déteste les Mutxiko ternaires.
- Pantxika : Jokin, tu prends la forme Hegi et Jose la forme Zazpi Jauziak.
- Jose : On y est à 80%

Ce qui se dit dans cette accélération, c'est une manière d'entrer progressivement dans les codes qui font la chorégraphie. D'ailleurs une fois que tout le monde sera installé dans ces codes, personne n'en sortira plus. Il y aura une montée progressive de la concentration, les échanges se font d'une haute technicité. Une compétence collective est alors mobilisée : chacun mobilisera un vocabulaire qui parle à tous et permettra d'économiser un temps précieux. La technicité du geste et sa qualification verbale délimitent un univers de

compétence qui n'est pas seulement un univers de compétence technique, qui met en jeu un savoir partagé, une culture commune de la danse.

Impossible de faire un mutxiko ternaire si on ne sait pas ce que c'est, et impossible de répéter de façon efficace si on ne sait pas ce qu'est la forme Hegi ou la forme Zazpi Jauziak. Cette culture partagée, c'est un fond de compétence qu'Elirale et Lagunarte ont décidé de mettre en commun pour ce spectacle. Le temps de la répétition, infiniment long, est aussi le temps dans lequel se construit cette chorégraphie, non pas comme le geste autoritaire d'une chorégraphe infatuée, mais comme une co-construction, qui passe par les discours que chacun tient, mais qui passe aussi par cette compétence partagée et par ces silences, ces interstices qui sont autant de respirations propices à la réflexion dans cet espace saturé par les enjeux d'une création qui entend se placer au plus haut niveau d'exigence et, par conséquent, affronter la critique.

Cette posture est amplifiée par le souci de Pantxika d'explicitier ses choix en fonction d'articles, d'ouvrages sur la danse basque qu'elle apporte avec elle. Les livres sont là, sur la table, prêts à servir dès lors qu'elle aurait besoin d'un argument pour faire comprendre aux acteurs de ce drame qu'est 01.01 tous les enjeux liés à la corporalité de la danse basque. Car c'est bien là, dans la corporéité, que bat le cœur d'une tradition renouvelée dans les **appropriations inventives** que des danseurs virtuoses peuvent faire de ces formes qui nous ont été léguées.



Représentation de 01.01, avec une implication festive du public dans la dernière partie de la chorégraphie
<https://vimeo.com/123726039>

5. 0927.Zelda par la compagnie Zarena Zarelako (Pascale Lascano) 13 décembre 2014 dans la salle Harri Xuri (Louhossoa) repris le 20 décembre à Airoski (Irissarry)

Le spectacle 0927.Zelda de la compagnie Zarena Zarelako de Pascale Lascano entraîne le public dans l'univers carcéral. Neuf danseurs évoluent dans cet univers des cellules, de la cour de prison ou du parloir pour exprimer les sentiments et les émotions ressenties dans les conditions d'enfermement carcéral. C'est ainsi que Pascale Lascano présente son spectacle :

Il n'est pas rare dans notre entourage, d'avoir connu ou de connaître encore une personne qui a vécu la détention. Etre soudain isolé de ses proches, enfermé dans un espace confiné, c'est le sort réservé à une personne incarcérée. C'est donc cet aspect qu'a voulu mettre en scène le groupe **Zarena Zarelako** à travers la danse.

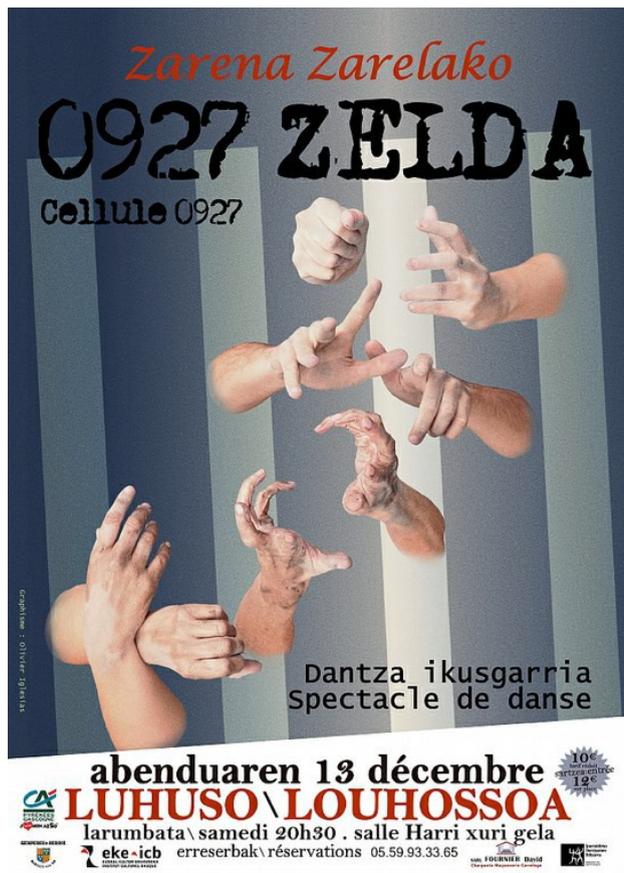
Chorégraphie : Pascale Lascano, Béatrice Aspiro, Fabian Thomé

Durée : 45/60 min

Les arguments mis en avant par la compagnie pour la présentation du spectacle insistent sur la charge émotionnelle de la situation d'enfermement qu'il s'agit ici de dénoncer, ils insistent aussi sur l'aspect chorégraphique. Mais il n'est nullement question de rapport à une tradition de danse et ce que revendique au contraire Pascale Lascano, c'est bien cette liberté de création, cette liberté de puiser à différentes sources chorégraphiques pour « hybrider cette tradition que nous maîtrisons et la nourrir d'autre chose » (Pascale Lascano), la nourrir de danses afro-contemporaines que la chorégraphe Béatrice Aspiro permet d'injecter dans ce spectacle.

Côté réception, ce qui est souligné dans la presse – sous le titre benêt « La prison inspire » que Sud-Ouest donne à son compte-rendu du 14 décembre 2014 – c'est l'idée d'un spectacle original et d'une ouverture à un répertoire dansé inédit, qui fait évoluer les pas du **répertoire basque** vers la **danse contemporaine** que s'approprie la troupe pour créer son propre style. Le spectacle est construit sur une idée originale de Pascale Lascano, mais l'aventure très particulière de ce spectacle vient de ce que Pascale Lascano a pu travailler en collaboration avec le danseur luzien Fabian Thomé.

Fabian Thomé est parti à l'âge de 19 ans tenter l'aventure de la danse au Conservatoire de Madrid. Il est aujourd'hui danseur professionnel, a remporté une série de prix prestigieux, à Madrid et à New-York, et il s'est associé à cette production en qualité de conseiller en contrepoint de Béatrice Aspiro, spécialiste de danse afro-contemporaine.



Affiche et photos su spectacle Zelda
<http://www.eke.eus/fr/acteurs-culturels/sorkuntzak/0927-zelda>

Grâce à ces collaborations, la compagnie a pu vivre des moments extraordinaires, comme ce voyage à Madrid pendant lequel les danseurs ont pu répéter dans les salles du conservatoire. Rien à voir avec cette salle dans laquelle le groupe répète d'habitude : une salle avec en son centre un poteau ! Ici, l'aventure est une aventure de création, mais l'essentiel demeure la cohésion du groupe. Il s'agit d'explorer des mouvements de danse à l'extérieur pour expérimenter de nouveaux gestes, varier à l'infini ce qui est déjà maîtrisé par les danseurs de la compagnie. Ici, le désir d'ouverture est le moteur de la création et du vivre ensemble de cette compagnie qui parcourt le monde. Et l'ouverture à des esthétiques distinctes et parfois difficilement conciliables n'empêche pas des moments de recentrement sur des manières de faire qui nous sont plus familières, comme ce tableau magnifique (le deuxième) de Zelda pendant lequel deux danseurs chacun sur son lit sentent que les pieds les démangent et décident de se lancer progressivement dans la danse, la danse de leur enfance, espace d'une liberté à reconquérir.

Perspectives

Ma conclusion n'en sera pas vraiment une. Les quatre points très distincts que je propose de rassembler ici dessinent plutôt des perspectives ou des manières de reformuler le questionnement.

1. Il m'est un peu arrivé de parler de la presse dans mes analyses de texte. Or, je dois dire que la presse, d'une manière massive (mais ailleurs c'est pareil), reprend les arguments exposés dans l'auto-présentation que les compagnies rédigent elles-mêmes, et ne fait aucun travail. Dans le meilleur des cas, la presse annonce les manifestations et ne fait aucun compte rendu, ni aucune critique. Or, comment engager des débats sur ces thématiques sans un organisme de presse qui permette de construire un espace de débats sur ces questions qui nous occupent aujourd'hui ? On ne peut pas.

2. Ma deuxième remarque sera plus réflexive et concerne l'observation de l'ethnologue. Que ce soit sous sa forme ethnographique ou théorique, l'anthropologie a hésité, à travers son histoire, entre deux ancrages fort différents. Le premier de ces ancrages consiste dans l'étude des gens ; le second consiste dans le postulat de systèmes préexistants à travers lesquels les gens voient le monde et agissent en son sein. L'un aussi bien que l'autre de ces ancrages impliquent inévitablement le recours à des constructions théoriques, mais le type de données sur lequel ils se fondent est cependant différent.

Le premier ancrage fait usage de ce que les autres sciences ont à nous dire à propos des êtres humains – quels sont leurs processus cognitifs et quelle signification en termes de caractéristiques humaines partagées peut avoir le fait que les humains interagissent les uns avec les autres. Il privilégie l'étude des situations et nous permet d'accéder partiellement au savoir fuyant et largement implicite d'autrui. Le second ancrage, lui, se sert comme point de départ de la présence supposée d'un système cohérent de savoir.

En faisant ici le choix de la première approche, j'ai choisi de prendre au sérieux les acteurs de la culture basque qui s'invente aujourd'hui.

3. Pour décrire les mouvements d'une société, nous avons le choix de construire un modèle théorique puis de rechercher dans les interactions entre les gens des *exemples* qui illustrent ces modèles: je cherche, dans le monde, des pratiques culturelles qui seraient chargées d'étayer une « théorie générale de la culture basque » ou d'alimenter la série des catégories explorées par les encyclopédies, par exemple. C'est une vision top/ down, du haut vers le bas, du haut de la théorie vers le bas des pratiques. Cette approche repose sur le principe suivant : 1. Je construis un modèle théorique ; 2. Je l'illustre avec des exemples tirés de la pratique. Or, le choix du modèle théorique fausse l'observation.

Une autre manière de faire consiste à partir des pratiques. Et puisque j'ai pris les gens au sérieux, je pars des pratiques. A partir de quoi je ne cherche pas des exemples d'une théorie que j'ai construite au départ, mais je cherche à collectionner des cas : je collectionne des cas, pas des exemples. Collectionner des cas, cela signifie qu'il n'y a aucune activité d'évaluation, et que c'est dans un deuxième temps seulement, que je cherche à voir s'il y a des points communs, si on peut « monter en généralité », ou pas.

Alors essayons. Ensemble, nous avons repéré au moins 8 points communs dans ces projets tellement disparates :

1. D'abord un engagement ciblé dans l'action : la concentration, une concentration qui est une concentration sur sa propre action, certes, mais qui est aussi une concentration sur l'engagement des autres. Ce que Julien Corbinau appelle finalement « un style de vie ».
2. Un deuxième trait commun tient à la capacité de mobilisation des participants, quelle que soit l'échelle : des 180 personnes d'Urrugne aux deux artistes de 01.01. Cette capacité de mobilisation entraîne un

positionnement délibéré sur l'axe historique de la mémoire et sur l'axe contemporain du territoire. C'est une manière d'exister.

3. La mise en œuvre d'une compétence relationnelle forte qui crée du lien social : dans l'ensemble des pratiques analysées, chacun fait en effet confiance à la compétence de l'autre. Et cette confiance donnée lui fournit en retour un appui pour son propre engagement.
4. La capacité à faire jaillir des affordances d'action dans l'environnement : c'est un coup de maître : quand quelque chose gêne l'action, on l'intègre dans l'action pour « faire avec » au lieu de chercher à l'écartier, et cela « crée de l'inédit », de l'inattendu.
5. La nécessité du temps, vécu ici comme un privilège et une nécessité et qui est l'apanage des professionnels qui peuvent consacrer leur vie à leur art.
6. Les capacités techniques partagées qui permettent de tenir des discours qui fonctionnent pour une large part à l'implicite.
7. Toute l'importance des corps et du geste au moment de l'engagement dans l'action : être présent à soi et aux autres, c'est le véritable sens de ces engagements artistiques différenciés que j'ai eu la chance de pouvoir observer.

Je voudrais terminer en remerciant très sincèrement l'Institut de m'avoir proposé de conduire cette réflexion et en remerciant surtout les participants à ces cinq projets qui ont accepté ma présence parfois encombrante. Mon vœu est que cette démarche puisse permettre de desserrer l'emprise des modèles nomologiques qui cherchent à fixer une idée de la tradition, une idée du patrimoine ou de la transmission et qu'elle ouvre nos questionnements à une dynamique dans laquelle l'assignation identitaire « Sois basque » devient un thème d'interrogation parmi les autres, un thème qui, au fond, compterait moins que l'incroyable inventivité que nous avons vu à l'œuvre au long de ces cinq projets, une inventivité qui réinvente des codes, en dialogue avec un fonds culturel que nous avons en commun, mais en ménageant aussi des espaces pour ces désirs d'innovation qui font qu'ici, une communauté humaine s'obstine à exister comme basque alors que tout les pousse à y renoncer.

Quant au fait de n'avoir pas discuté de technique de danse alors qu'il aura été ce matin majoritairement question de danse, j'espère que vous aurez compris que ce n'était pas le projet. Cette discussion-là vous appartient. Je suis plutôt dans la posture, décrite par le

psychologue cognitiviste Steven Pinker, de celui qui ne sait pas toujours faire la différence entre une fleur naturelle et une fleur artificielle. Si je ne peux pas distinguer une fleur artificielle d'une fleur naturelle, nous dit le psychologue, cela ne signifie pas que tout se vaut et qu'elles sont absolument ressemblantes ou que l'imitation est absolument parfaite. Cela signifie simplement que je n'ai pas la capacité de les distinguer.

Je vous remercie.