

## **« Ainsi étaient nos aborigènes » : l'opéra basque au tournant du XX<sup>e</sup> siècle**

Natalie MOREL BOROTRA

Sous l'Ancien Régime, et plus encore à partir de la Révolution, la France s'est constituée sous la forme d'un État centralisé, avec une capitale qui concentre le pouvoir politique et le dynamisme culturel. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle voient cependant des changements intervenir, avec l'apparition d'innombrables associations, revues littéraires, initiatives de tous ordres qui dessinent ce que l'on a appelé « le Réveil des Provinces » : tout un maillage du territoire, qui constitue un mouvement dont on a un peu oublié aujourd'hui l'importance et l'impact sur la vie artistique. La production régionaliste, en effet, qui a existé dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle mais sous une forme « discrète et dispersée<sup>1</sup> », devient « massive » autour de 1900, dans tous les domaines : littérature, théâtre, arts plastiques, musique, etc.

À cette date, on remarque également la diffusion des œuvres exotiques, qui envahissent elles aussi tous les champs artistiques. Les deux mouvements, s'ils sont de direction opposée, sont proches cependant sous bien des aspects. Régionalisme et exotisme s'inscrivent en effet dans un même contexte culturel, qui a permis leur développement : d'une part la « mutation de la légitimité culturelle<sup>2</sup> » qui remet en cause l'hégémonie de l'héritage gréco-latin et de la culture classique à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, dans le cadre de la création des identités nationales et de la recherche des sources de la civilisation occidentale ; d'autre part l'intérêt manifesté pour la

---

<sup>1</sup> Anne-Marie THIESSE, *Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle-Époque et la Libération*, Paris : Puf, 1991, p. 104.

<sup>2</sup> Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales. Europe (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Le Seuil, 1999, p. 23.

diversité culturelle et la couleur locale par le mouvement romantique. L’exotisme s’est constitué en genre esthétique autonome dès les années 1840. Aussi, quand le Réveil des Provinces met sur le devant de la scène les productions régionalistes, on peut se demander si le régionalisme n’est pas au fond un nouvel exotisme.

Toutes les provinces n’ont pas suscité la même floraison artistique. Le Pays basque a particulièrement inspiré les compositeurs, c’est pourquoi il apparaît intéressant d’examiner cette question dans le domaine lyrique : l’opéra basque est-il un nouvel exotisme ?

## Opéra(s) basque(s)

Il importe tout d’abord d’éclaircir le terme d’« opéra basque ». En 1897, Anatole Loquin écrit, au sujet de *La Sorcière d’Espelette* :

Lorsque, il y a peu d’années, ce livret fut composé et imprimé, le Pays basque était encore assez peu connu, surtout des librettistes et des musiciens. On l’a « découvert » depuis, et il est même devenu, à Paris, le sujet ou le cadre de plusieurs ouvrages dramatiques<sup>3</sup>.

C’est effectivement le cas de plusieurs œuvres lyriques données dans les années 1890 et 1900, pour la plupart à l’Opéra-Comique : *La Navarraise* (Massenet), *Guernica* (Vidal), *La Cabrera* (Dupont), *Les Pêcheurs de St-Jean* [de-Luz] (Widor), *Chiquito, le joueur de pelote* (Nouguès).

Toutefois ce n’est pas sur ces ouvrages que je me baserai, ni sur les opéras de Charles Bordes (*Les Trois vagues*) ou de René de Castéra (*Bertereche*), inachevés, mais sur un petit ensemble de pièces lyriques composées entre les années 1880 et les années trente, des deux côtés des Pyrénées. Ces ouvrages se veulent « basques » (adjectif explicitement indiqué par les auteurs ou, plus rarement, par la critique), c’est-à-dire représentatifs d’un territoire et d’une culture propre, cette appartenance étant montrée par une série de choix faits par les librettistes et les compositeurs, concernant l’intrigue, la langue employée, la musique, etc.

Il n’y a pas de différence notable entre les opéras basques « français » et les opéras basques « espagnols », qui cependant sont beaucoup plus nombreux, provenant d’un territoire plus étendu, pourvu de davantage de moyens financiers et humains. Il faut également noter que la perspective n’est pas la même : côté français, l’opéra basque est généralement considéré comme un opéra régionaliste, côté espagnol, il est le plus souvent perçu comme une œuvre

---

<sup>3</sup> « Théâtres, concerts et fêtes », *La Gironde*, 16 décembre 1897 (n° 15471).

nationale et même nationaliste. Mais la frontière s’est révélée poreuse : le principal ouvrage issu des provinces du Nord (l’opéra-comique *Maitena*, livret d’Étienne Decrept, musique de Charles Colin) a été créé à Bilbao en 1909 et a servi de modèle pour la conception des pièces jugées les plus représentatives et les plus intéressantes<sup>4</sup>.

C’est la raison pour laquelle je prendrai ici cette œuvre comme point de repère et comme illustration de mes propos, cette légitimité étant également étayée par sa notoriété. C’est en effet l’ouvrage qui a été le plus fréquemment représenté : une quinzaine de productions correspondant à une quarantaine de dates entre 1909 et 1955, au Pays basque mais aussi à Mexico, Madrid, Hossegor. Côté français, deux représentations ont été données à Hendaye en septembre 1913, qui précèdent d’une vingtaine d’années des reprises à Saint-Jean-Pied-de-Port et à Saint-Jean-de-Luz, et ce sont ces productions qui me serviront de référence.

La trame de *Maitena* est très simple : c’est l’histoire d’une jeune fille qui aime un joueur de pelote désargenté, Domingo. Son père Piarres a d’autres projets pour elle, et la somme de quitter la maison ou d’épouser Ganich, un cultivateur aisé. Maitena choisit Domingo et part pour Buenos Aires avec lui. Quelques années plus tard, veuve, elle revient voir la maison familiale. Son frère, sa belle-sœur, Ganich la pleurent, mais son père la chasse. Maitena obéit, Piarres revient sur sa décision et tout se termine pour le mieux, par un mariage avec Ganich.

---

<sup>4</sup> Pour ce qui concerne l’opéra basque en général, et *Maitena* en particulier, voir Natalie MOREL BOROTRA, *L’Opéra basque (1884-1937)*, Saint-Étienne-de-Baïgorry : Izpegi, 2003 (notamment p. 165-180 et 305-395).



Couverture du livret publié à Bilbao en 1909  
(collection particulière)

Cet archétype de l’opéra basque nous permettra donc de réfléchir à la question posée (le régionalisme est-il un nouvel exotisme ?) et de proposer des éléments de réponse. Beaucoup de parallèles peuvent être établis effectivement, et le cas basque montrera que l’opéra régionaliste se nourrit d’un long cheminement qui est aussi celui de l’opéra exotique, et qu’il se définit selon des modalités et des caractères semblables à celui-ci. Mais des différences existent cependant : on verra que le théâtre régionaliste, et tout particulièrement l’opéra basque, est un théâtre de proximité, où est mise en scène une identité revendiquée, avec toutes les conséquences d’une telle démarche.

### **Un peuple à découvrir**

Lorsque l’on considère l’opéra exotique et l’opéra régionaliste, on ne peut qu’être frappé par les similitudes que l’on observe tant dans les parcours qui ont rendu possible l’existence de ces théâtres lyriques que dans les traits qui les caractérisent. Les processus de découverte et d’appréhension des territoires et des cultures qui forment la « matière » de ces théâtres lyriques sont en effet les mêmes, et je voudrais rappeler ici comment le Pays basque, pratiquement *terra*

*incognita* au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et encore très peu et mal connu à la fin du siècle, sort de l’ombre et donne lieu à la constitution de représentations identitaires, selon des modalités et des caractéristiques qui sont également celles des contrées exotiques.

La région est souvent découverte lors d’un déplacement en Espagne (cette Espagne « à demi africaine<sup>5</sup> » selon Hugo, qui ravit les écrivains romantiques et leurs successeurs, que Chateaubriand a initiés aux périples américains ou orientaux). Les voyages au Pays basque, et les récits qui les accompagnent, se multiplient au fur et à mesure de l’avancée dans le siècle, puis le voyageur se mue en touriste, qui vient villégiaturer sur la côte basque sur les pas de Napoléon III ou prendre les eaux à Cambo, à la faveur de cette démocratisation très relative des voyages qu’entraîne le développement des transports.

Les Basques sont décrits pendant la première moitié du siècle comme un peuple oublié, reclus dans ses montagnes que l’on atteint après avoir traversé « le Zaara de la France » (les Landes selon Arbanère<sup>6</sup>, qui évoque aussi les « savanes basques<sup>7</sup> »). Ils vivent « tout près de l’état primitif de nature<sup>8</sup> », animés de désirs simples et de passions violentes, faisant « une musique discordante et sauvage à faire frémir un homme à l’oreille délicate<sup>9</sup> » et parlant « un langage inconnu », qui fait se sentir le voyageur « aussi étranger qu’au fond de la Russie<sup>10</sup> ». Les mots employés par les auteurs sont ceux des explorateurs : il est question d’« indigènes », de « peuplades », et on les compare volontiers aux « Sauvages » d’Amérique ou aux « Otahitiens ».

La découverte des Basques va se faire en plusieurs étapes. Dans un premier temps, c’est le fait d’érudits et de quelques voyageurs, puis le cercle des initiés s’élargit, mais la méconnaissance reste grande, et l’on peut lire en 1884 encore :

L’immense barrière de granit qui ferme au nord la Péninsule ibérique, et garantit nos provinces méridionales des vents brûlants de l’Espagne, renferme, si j’ose dire, un monde aussi ignoré du reste de la France que les forêts vierges du Brésil ou de la Guyane<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Victor HUGO, *Les Orientales*, Paris : Garnier-Flammarion, 1968, p. 322 (préface).

<sup>6</sup> Étienne-Gabriel ARBANÈRE, *Tableau des Pyrénées françaises*, Paris : Treuttel et Würtz, 1828, p. 247.

<sup>7</sup> Même référence, p. 257.

<sup>8</sup> Armand DE QUATREFAGES, *Souvenirs d’un naturaliste*, Paris : Charpentier, 1854, p. 54.

<sup>9</sup> J. DE M, « Basques », *Encyclopédie catholique*, Paris : Parent-Desbarres, t. 3, 1841.

<sup>10</sup> Vincent CHAUSENQUE, *Les Pyrénées ou Voyages pédestres dans toutes les régions de ces montagnes depuis l’Océan jusqu’à la Méditerranée [...]*, 2<sup>e</sup> éd., Agen : impr. de Noubel, 1854, p. 191.

<sup>11</sup> Adolphe D’ASSIER, *Souvenir des Pyrénées*, 3<sup>e</sup> éd., Foix : impr. Vve Pomiès, 1884, p. 5.

Finalement, le grand public est touché grâce à la parution en 1897 de *Ramuntcho*, roman de Pierre Loti, qui a été le grand vulgarisateur de l’exotisme littéraire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Les rééditions se comptèrent par centaines, le roman suscita des adaptations et « contribua à révéler le fait basque » :

[*Ramuntcho*] eut une énorme résonance. C’est un exemple typique de ce que peut être – heureuse ou perturbatrice – l’influence d’une œuvre sur l’orientation littéraire et artistique d’un peuple. Et ce n’est pas seulement dans le domaine des lettres et des arts que se manifesta cette ferveur, mais son influence s’étendit à presque toutes les branches de la vie sociale. Après le roman, il y eut le mélodrame et le film *Ramuntcho*, puis le club *Ramuntcho*, les cent restaurants *Ramuntcho*, et les mille villas *Ramuntcho*, l’eau de table *Ramuntcho*, le fleuriste *Ramuntcho* et le chemisier *Ramuntcho*, et même, pour finir, j’ai connu à Paris un éleveur de poules *Ramuntcho*<sup>12</sup>.

Que décrit Loti ? Un peuple étrange, dont la culture fait l’objet d’investigations depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon des procédures de plus en plus sérieuses et que l’on peut mettre en parallèle avec les études orientales.

## Une culture à explorer

De même que les études orientales se sont d’abord focalisées sur les langues, c’est l’*euskara*<sup>13</sup> qui a retenu l’intérêt des savants, et les linguistes, dans le sillage de Wilhelm von Humboldt notamment, se sont passionnés pour cette langue étrange, enquêtant sur son origine et sur les rapports entretenus avec les autres idiomes. Ces études scientifiques se sont ensuite diversifiées et ont généré tout un réseau de chercheurs, étayé par des sociétés et revues savantes. Le Pays basque, si mal connu au début du siècle, a fait l’objet de publications de plus en plus nombreuses, dans tous les domaines. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, Francisque Michel publie en 1857 *Le Pays basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique* : cet ouvrage de plus de cinq cents pages rassemble les connaissances existantes et relance les études basques, très vivaces dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en France comme à l’étranger. Le Congrès de la Société d’Ethnographie nationale et d’art populaire qui se tient en 1897 à Saint-Jean-de-Luz fait à nouveau le point, un demi-siècle plus tard.

---

<sup>12</sup> Isidoro DE FAGOAGA, « La musique représentative basque », *Bulletin de la SSLA de Bayonne*, 1944 (n° 48), p. 51-74, ici p. 54-55.

<sup>13</sup> Terme basque désignant la langue basque.

Charles Bordes prépare à cette occasion une importante communication sur « la musique populaire des Basques », première étude musicologique sur le sujet<sup>14</sup>.

Les travaux érudits fonctionnent toujours à partir d’inventaires et de collectes qui s’exercent notamment dans le domaine musical : on connaît les relevés de Félicien David lors de son périple en Afrique du Nord dans les années 1830, puis les collectes de Salvador Daniel vingt ans plus tard, pour ne citer que deux noms de compositeurs à l’origine de l’orientalisme musical. La « musique basque » va apparaître sur la scène intellectuelle par l’intermédiaire du « chant pyrénéen » puis du « chant basque », dont les premiers recueils paraissent à Paris ou à Bayonne autour de 1870, avant que Bordes n’entreprenne de publier ce qu’il nommera les *Archives de la Tradition basque*<sup>15</sup>.

À partir de tous ces travaux d’approche, émergent des représentations qui mettent en exergue certains aspects des territoires et des cultures (présentés comme des spécificités, des marqueurs identitaires) et qui sont diffusées par l’intermédiaire de la littérature, de la peinture, de la musique. L’exotisme dans les arts, comme le régionalisme, est nourri de tout ce processus, et n’existerait pas sans lui.

## Un « exotisme indigène »

Ces particularismes servent donc à définir les cultures exotiques et régionales, et à les différencier de la culture savante française de référence. On note des similitudes dans les caractéristiques relevées : la culture régionale est décrite comme une culture exotique. Ainsi chez Loti, qui dépeint en outre le Pays basque comme un pays tourné vers le passé, où tout est « vieux », « antique », « bizarre », différant des usages français ou espagnols et lui rappelant ce qu’il a pu voir ailleurs, chez les Arabes et les Bédouins en particulier<sup>16</sup>.

Le qualificatif d’exotique se définit par trois éléments qui sont la non-appartenance à la civilisation occidentale, l’éloignement géographique et l’étrangeté<sup>17</sup>, et l’on retrouve en effet ces trois points dans le portrait qui est dressé du Pays basque et de ses habitants (portrait formé à partir du regard extérieur, qui a été intégré par les Basques et complété par eux dans un sens

---

<sup>14</sup> Charles BORDES, « La musique populaire des Basques », *La Tradition au Pays basque*, Saint-Sébastien : Elkar, 1982, p. 295-358.

<sup>15</sup> Voir Natalie MOREL BOROTRA, « Le chant et l’identification culturelle des Basques (1800-1950) », *Lapurdum* V (2000), p. 351-381.

<sup>16</sup> Pierre LOTI, *Figure et choses qui passaient*, Paris : Calmann-Lévy, 1925, p. 52-54, 60, 84, 94, 111, 138, 145, etc.

<sup>17</sup> Voir les définitions données par le *TLFi* (cnrtl.fr/definition/exotique) et le *Petit Robert* (A. REY et J. REY-DEBOVE (dir.), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1986).

favorable), si bien qu’on pourrait parler d’un exotisme « de l’intérieur », indigène, et d’une « auto-exotisation » des Basques.

Ainsi, par exemple, le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse (édition 1866-1890) publie un assez long article qui insiste sur l’originalité du peuple basque et sur son ancienneté. L’éloignement est en partie géographique (Biarritz est à 800 km de Paris), mais surtout temporel : le Pays basque est vu comme hors du temps, figé dans un état de civilisation appartenant à une ère reculée. Les opéras basques présentent un décalque de ce genre de description : on y voit un monde rural ayant échappé à la modernité, les protagonistes parlent l’*euskara* (langue incompréhensible, non indo-européenne), ils montrent un caractère particulier (orgueil, goût de la liberté), des vêtements, des coutumes et des amusements propres (pelote, fête) – tous éléments que l’on retrouve dans *Maitena*.

Cette présentation a perdu les outrances que l’on trouve dans les dictionnaires antérieurs, où le Basque possède « toutes les qualités et tous les défauts attachés à un état social qui participe du sauvage et de l’homme civilisé<sup>18</sup> ». Cependant, comme dans les descriptions de peuples exotiques, le rédacteur du Larousse insiste sur les couleurs, sur les qualités physiques (marque des peuples « sans culture », qui ne font guère usage de leur intellect), sur la fierté des hommes et la beauté des femmes, sur la virulence de certains comportements.

Dans les opéras aussi, le Basque est présenté comme une sorte de bon sauvage, de primitif à la psychologie et aux passions simples et violentes. Les commentateurs ont beaucoup glosé sur l’attitude du vieux père de *Maitena*, qui chasse sa fille « d’un geste furieux de la faux levée » :

À première vue, on pourrait être tenté de reprocher à ce drame de rendre odieuse l’autorité du père de famille et, de fait, il se peut bien qu’aux yeux, surtout, d’étrangers habitués à d’autres mœurs domestiques, certains traits n’aient pas été suffisamment nuancés. Cependant, l’ensemble se trouve combiné de telle sorte que dans l’impression finale, ni cette autorité n’apparaît despotique, ni la désobéissance de *Maitena* absolument sans excuses. C’est un tableau vigoureux de mœurs antiques et rudes, c’est de la vie basque.

Il était à remarquer en effet que les spectateurs basques – et ils étaient fort nombreux – aimaient à retrouver dans le caractère inflexible de *Maitena* la rigidité même de celui de *Piarres*<sup>19</sup>.

D’où cette exclamation qui, à vrai dire, ne concerne pas *Maitena* mais un autre opéra contemporain, concluant une tirade enflammée :

<sup>18</sup> W. R., « Basques », *Encyclopédie des gens du monde*, Paris : Treuttel et Würtz, t. 3, 1834.

<sup>19</sup> Pierre LHANDÉ, « Le théâtre basque de plein air : *Maitena* », *RIEB*, 1913, p. 138-146, ici p. 141.

Il nous complâit de voir cette violence primitive, cette sauvagerie saine, cette passion terrible. Cela est basque. Cela a le souffle sombre des légendes basques. Cela est [le signe] de la race : timidité farouche, dispute sauvage, haine impétueuse. Ainsi étaient nos aborigènes<sup>20</sup> !

## **Loin de la modernité parisienne**

Cette originalité et ce primitivisme fondent l’étrangeté et le mystère qui sont associés au peuple basque, et que l’on trouve en particulier chez Loti :

Alors, tout à coup, tandis que je suis là [à Hendaye] seul dans ce décor que semble endormir le morne soleil, écoutant sonner les vieilles cloches ou vibrer dans le lointain les vieilles chansons, je prends conscience de tout ce que ce pays a gardé au fond de lui-même de particulier et d’absolument distinct. De l’ensemble des choses et des êtres ambiants se dégage, aux yeux de mon esprit, comme une essence vivante ; pour la première fois, je sens *exister* ici un je ne sais quoi à part, mystérieux, – destructible, hélas ! mais encore imprégnant tout et s’exhalant de tout, – sans doute, l’âme finissante du Pays basque<sup>21</sup>...

Ces Basques primitifs, qui gardent leurs coutumes ancestrales, semblent bien loin de la civilisation occidentale, c’est-à-dire en l’occurrence des mœurs parisiennes, qui sont bourgeoises et citadines. Le choc des cultures ne se fait pas alors dans le sens Occident/Orient, mais selon plusieurs axes : ville/campagne (urbanité/ruralité, avec tous les sens et les connotations du terme « urbanité ») ; modernité/tradition (variante de civilisation/primitivisme) ; art savant/substrat populaire, folklore. Paraissent alors « exotiques » (à la fois étranges et étrangers) des décors, des comportements, des réactions psychologiques, des coutumes, des danses, des musiques qui ne sont pas ceux que l’on rencontre habituellement sur les scènes lyriques au goût « parisien ».

Un article paru en 1906 dans la revue *Musica* permet de bien mesurer l’écart culturel. Considérant « Les instruments primitifs de la musique », H. Descours s’exprime ainsi :

Les merveilles de la polyphonie moderne, l’extraordinaire perfection atteinte dans la fabrication des instruments nous rendent forcément un peu oublieux et même dédaigneux des moyens qu’eurent les peuples très anciens d’exprimer leurs effusions musicales. Ces moyens sont encore ceux-là même à quoi s’en tiennent des peuples, qui pour arriérés qu’ils nous puissent paraître, n’en sont pas moins aptes à se manifester musicalement [...]. Les peuples qui n’ont pas notre culture intellectuelle, et qui, par

---

<sup>20</sup> Lushe-Mendi, lors de la reprise de *Mendi-Mendiyan* à Saint-Sébastien, dans *El Pueblo Vasco*, 16 avril 1911 (n° 2886).

<sup>21</sup> LOTI, *Figures et choses qui passaient*, p. 54.

conséquent, se rapprochent des primitifs, se contentent de bruits discordants<sup>22</sup>.

Suivent quelques exemples : après le tambourin du Grand Nord (« il faut être Lapon ou tout au moins ours blanc pour se trémousser au bruit bizarre de cet instrument »), est abordé entre autres le « tambour à quatre cordes basque » : « Nos Basques, derniers vestiges d’un peuple de race ibérique parvenu à un certain degré de civilisation, dansent aux accords (?) d’un instrument [...] qui ressemble aux tamtams des têtes plates de l’Amérique du Nord. » En conclusion, une exhortation généreuse : « N’ayons donc, pour les instruments grossiers, aucune pitié dédaigneuse » !

Les regards portés sur l’étranger lointain et sur le Basque sont donc identiques sur beaucoup de points. De plus, lorsque le théâtre lyrique se saisit de cette matière (exotique et régionale), il le fait selon des procédures semblables. Notons tout d’abord qu’il existe toujours une distance entre l’auteur et son sujet. Dans les deux cas, en effet, le créateur nourrit une œuvre savante d’une matière culturelle qui n’est pas directement la sienne : celle-ci lui est généralement totalement étrangère dans le cas de l’exotisme, et lui est socialement éloignée pour ce qui est de l’œuvre régionaliste (on pense à Charles-Brun remarquant : « Un paysan du Limousin est peut-être plus éloigné de nous qu’un bourgeois d’Allemagne ou qu’un étudiant de Scandinavie<sup>23</sup>. ») En ce qui concerne l’opéra basque, les protagonistes mis en scène appartiennent à la paysannerie et au monde maritime, et non à la bourgeoisie urbaine comme leurs auteurs. Ainsi, pour *Maitena*, le librettiste<sup>24</sup> est de son métier peintre décorateur, et le compositeur juge de paix.

## Tableaux et scènes de genre

D’autres rapprochements peuvent être faits concernant la facture des œuvres. Pendant longtemps, le caractère exotique des œuvres lyriques était presque entièrement dévolu aux décors et aux costumes. L’importance du visuel s’est maintenue, et on peut même dire qu’elle a été confortée par les modalités d’écriture des récits de voyage (des milliers au XIX<sup>e</sup> siècle), qui fonctionnent eux aussi sur un mode pictural, comme des suites de tableaux. Comme on l’a dit plus haut, avec le processus d’élaboration de représentations des cultures lointaines ou nationales se développent des stéréotypes : un certain type de

---

<sup>22</sup> H. DESCOURS, « Les instruments primitifs de la musique », *Musica*, juin 1906 (n° 45), p. 93.

<sup>23</sup> THIESSE, *Écrire la France*, p. 86.

<sup>24</sup> Decret avait cependant des projets d’opéras concernant d’autres classes sociales.

paysage, d’architecture, de costume, certaines couleurs, des situations, des personnages deviennent caractéristiques d’un territoire donné<sup>25</sup>.

Dans l’opéra basque, on retrouve un décor stéréotypé (correspondant aux descriptions de l’article du Larousse cité *supra*), dont tous les éléments sont signifiants : omniprésence de la montagne (une allégorie de la liberté), de la ferme (pilier de la société basque traditionnelle), de l’arbre (qui renvoie au chêne de Gernika). Les décorateurs ont toujours fait le choix de tonalités verdoyantes et bleutées – bien différentes des couleurs tranchées du paysage andalou.

Dans *Maitena*, Étienne Decrept dresse un portrait de la maison labourdine type, entourée de chênes, située à quelque distance de la fontaine et d’une vieille croix. On peut la comparer à la ferme décrite dans la célèbre chanson de Jean-Baptiste Elissamburu, *Nere etchea* (1861), image d’Épinal de l’iconographie basque jusqu’à nos jours : une ferme idéale dans sa simplicité, pour un Pays basque éternel. Dans ce décor n’interviennent que des ruraux, qui sont quasiment tous attachés au travail de la terre en tant que cultivateurs ou bergers. Une exception : le joueur de pelote, qui remplace alors le costume paysan avec ses quelques accessoires typiques (bérets, chaussures : *abarka*) par une tenue blanche (non indiquée dans les didascalies, mais utilisée dans toutes les productions).



Décor réalisé par Eloy Garay pour la création de *Maitena* à Bilbao en 1909  
(collection particulière)

<sup>25</sup> Voir THIESSE, *La création des identités nationales*, p. 67-224.

Remarquons cependant que ces tableaux ne rendent compte que de certains aspects de la réalité. C’est une réalité tronquée, épurée, recomposée, qui forme le substrat de la représentation exotique comme de l’opéra basque : pas de bateau à vapeur sur le Nil dans les tableaux orientalistes, pas d’industrie ni de tourisme sur le théâtre lyrique basque ! Dans les deux cas, une part de l’intérêt consiste d’ailleurs dans le fait de retrouver ce que l’on est venu chercher : il s’agit de reconnaissance plutôt que de découverte.

Cette prééminence de l’aspect visuel se traduit dans la scénographie bien sûr, mais plus profondément dans la structure des œuvres : librettiste et compositeur ont fait le choix de dérouler devant le spectateur une suite de scènes, de tableaux de genre, qui évoqueront différentes facettes (visuelles et sonores) du pays représenté, comme l’opéra exotique le pratiquait couramment.

Ainsi, le rideau se lève sur *Maitena*, qui prend la cruche et va chercher de l’eau à la fontaine. Cette scène initiale, qui installe toute une atmosphère dès la première « image », est particulièrement appréciée : elle rappelle la publication contemporaine, dans les périodiques locaux, de photographies présentant des scènes de ce type, la production de cartes postales ou encore les concours de jeunes filles portant des cruches telles qu’on peut en voir à l’exposition ethnographique qui accompagne les Fêtes de la Tradition basque à Saint-Jean-de-Luz en 1897. D’autres scènes typiques, et même archétypiques, suivent : la prière devant la croix (la religiosité du peuple basque) ; la jeune mère qui berce son enfant (l’amour maternel, vertu « traditionnelle ») ; la fête (les amusements caractéristiques), etc.

## **Exotiser la musique**

L’aspect visuel est complété par des vignettes sonores. Là aussi existent des similitudes : dans les deux cas, il s’agit d’insérer dans un langage musical qui est celui de la musique savante un matériau estampillé étranger et authentique et d’insister sur certaines « spécificités ». Cette « régionalisation » de la musique est bien une « exotisation », dans la mesure où elle permet de faire entendre une différence par rapport aux habitudes de la musique savante.

D’un point de vue musical, les scènes que je viens d’évoquer permettent tout particulièrement de faire intervenir des chants populaires, des chœurs et des danses basques. Dans *Maitena*, on relève une demi-douzaine d’emprunts (chants bas-navarrais et souletins, ainsi que deux chansons de José Maria Iparraguirre<sup>26</sup>). Dans un article paru en 1912, le compositeur se targue en outre

---

<sup>26</sup> 1820-1881. Fameux barde populaire, auteur de chansons connues de tous, notamment *Gernikako arbola*, considérée comme un hymne national basque.

d’écrire spontanément et sans calcul dans le style de la chanson basque traditionnelle :

Je me suis uniquement laissé influencer par les souvenirs ; j’ai écouté chanter en moi-même, sans les disséquer, les airs populaires dont avait été bercée mon enfance, les chants joyeux des retours de fête, les plaintives romances des jeunes filles, les strophes rythmées des improvisateurs, les lentes mélodies du bouvier ou du pâtre. Cela m’a suffi pour écrire une œuvre musicale que l’on a eu la bonté de trouver « *empapada de sabor vasca* » (imbibée de saveur basque), et c’était là le but à atteindre<sup>27</sup>.

Le comble de l’étrangeté sera l’utilisation de la mesure à cinq temps, dite *zortziko* : en vérité assez peu présente dans la musique traditionnelle (et présente uniquement dans les provinces méridionales), mais érigée en spécificité basque, alors qu’elle existe aussi dans d’autres cultures, européennes ou non. Charles Colin n’est pas dupe : ce rythme est « loin d’être spécial<sup>28</sup> », estime-t-il, mais il l’utilise quand même, et pour une œuvre qui se situe au nord des Pyrénées. Dans *Maitena*, on entend dès l’ouverture un *zortziko* d’Iparragirre, puis le *Gernikako arbola*. Loti en parle à plusieurs reprises, et chaque fois en des termes qui insistent beaucoup sur l’exotisme de ce 5/8 ; il évoque « un air rapide et sauvage, un de ces airs basques à cinq temps qui déconcertent toutes nos notions sur les rythmes<sup>29</sup> ».

Il existe aussi une autre « signature », sonore à défaut d’être musicale, du monde basque : l’*irrintzina*, souvent introduit dans les didascalies des opéras basques. Là encore, Loti a laissé des formules marquantes, où l’on retrouve toutes les caractéristiques de l’exotisme :

Tout à coup [...] un cri s’élève, suraigu, terrifiant ; il remplit le vide et s’en va déchirer les lointains... Il est parti de ces notes très hautes qui n’appartiennent d’ordinaire qu’aux femmes, mais avec quelque chose de rauque et de puissant qui indique plutôt le mâle sauvage ; il a le mordant de la voix des chacals et il garde quand même quelque chose d’humain qui fait davantage frémir ; on attend avec une sorte d’angoisse qu’il finisse, et il est long, long, il oppresse par son inexplicable longueur... Il avait commencé comme un haut brame d’agonie, et voici qu’il s’achève et s’éteint en une sorte de rire, sinistrement burlesque, comme le rire des fous... [...] C’est simplement l’*irrintzina*, le grand cri basque, qui s’est transmis avec fidélité du fond de l’abîme des âges jusqu’aux hommes de nos jours, et qui constitue l’une des étrangetés de cette race aux origines enveloppées de mystère. Cela ressemble au cri d’appel de certaines tribus Peaux-Rouges

<sup>27</sup> Charles COLIN, « Lettre sur la musique basque », *Pyrenæa*, 1912 (n° 5), p. 72-73, ici p. 72.

<sup>28</sup> Même référence, p. 73.

<sup>29</sup> LOTI, *Figures et choses qui passaient*, p. 60.

dans les forêts des Amériques ; la nuit, cela donne la notion et l’insondable effroi des temps primitifs, quand, au milieu de solitudes du vieux monde, hurlaient des hommes au gosier de singe<sup>30</sup>.

Comment les ouvrages lyriques exotiques et régionalistes sont-ils reçus ? Le public apprécie le renouvellement par rapport aux intrigues bourgeoises ou historiques habituelles, renouvellement qui se traduit également dans la musique et dans la présentation scénique. Mais si l’opéra exotique dépayse, au sens premier du terme, transportant le spectateur dans des contrées lointaines, l’opéra basque plonge une partie du public au moins dans un monde qui lui est familier : il peut être défini comme un théâtre de proximité, cette proximité s’observant dans tous les aspects de la conception, de la réalisation et de la réception des œuvres.

### **Une production décentralisée**

Alors que la plupart des œuvres lyriques exotiques sont créées à Paris, il n’en est pas de même des ouvrages régionalistes. Dans le cas basque, les créations et reprises s’inscrivent pour partie dans le cadre du « Réveil des provinces » et pour partie dans celui d’un mouvement national : elles échappent à Paris comme à Madrid (seulement deux représentations de *Maitena*, en 1928), au profit des centres urbains locaux et des capitales provinciales.

Ces productions se basent essentiellement sur des ressources locales : pour la création de *Maitena*, librettiste, compositeur, solistes, chœur, scénographe, décorateur sont tous issus de la région, de même qu’une partie des solistes. On comprendra aisément, dans ces conditions, qu’il soit fait très largement appel aux amateurs. Les professionnels, lorsqu’il y en a, sont généralement originaires eux aussi du Pays basque, ce qui facilite sans doute leur contact et leur adhésion au projet. Ainsi, par exemple, pour les représentations données à Hendaye, on trouve des natifs de Biarritz, Bayonne et Hasparren<sup>31</sup>. Lorsque les infrastructures manquent, comme lors des reprises de 1913 et des années 1930, on installe un « théâtre de verdure », qui peut accueillir plusieurs milliers de spectateurs. Les représentations ont alors lieu aux mois d’août et de septembre, ce qui permet à « la foule des étrangers qui visite nos plages aux mois d’été » d’être « initi[ée] aux beautés de la musique et de la poésie euskariennes<sup>32</sup> » : c’est le public non basque qui se déplace, et non pas l’opéra qui vient à lui. La presse locale tient ses lecteurs informés de ces aménagements, de l’avancée des

---

<sup>30</sup> LOTI, *Ramuntcho*, p. 104-105.

<sup>31</sup> A. Clouzet-Claverie, L. Cazauran, G. Cazenave.

<sup>32</sup> LHANDÉ, « Le théâtre basque de plein air : *Maitena* », p. 139.

projets, et chronique largement les créations et les reprises : réussir à monter un spectacle d’envergure tel qu’un opéra suscite une certaine fierté dont elle se fait parfois l’écho<sup>33</sup>.

En amont, il existe également une autre différence entre opéra exotique et théâtre régionaliste : ce dernier se nourrit de travaux de recherche et d’initiatives provenant pour partie de l’aire concernée. Ainsi les Basques ont-ils participé au processus de découverte de leur culture : comme il y avait eu une « Renaissance orientale » (Quinet, 1857), on parle de « Renaissance basque » au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Mais alors que la Renaissance orientale était un regard de l’Occident sur l’Orient, la Renaissance basque émane des Basques eux-mêmes : mise en place d’un réseau d’intellectuels et d’érudits locaux s’intéressant à l’histoire et au folklore, mise en valeur et promotion du pays (organisation de Fêtes basques par Antoine d’Abbadie d’Arrast, à partir de 1853), développement de formes artistiques se voulant autochtones, tout cela se trouvant relayé et appuyé par les débuts du nationalisme au sud des Pyrénées.

### **Une mise en scène de soi**

Contrairement à ce qui se passe dans l’exotisme, et dans les ouvrages français à thématique basque donnés à l’Opéra-Comique, il s’agit donc dans l’opéra basque de mettre en scène sa propre identité, de se regarder soi-même et non de regarder les autres. Lors de la création de son opéra à Bilbao, Decrept estime que dans « cette capitale de la Biscaye [...] l’âme collective de tout un peuple se reconnut parmi les âmes des humbles protagonistes de *Maitena*<sup>34</sup> ». C’est aussi ce que relève à cette occasion Aristides de Artiñano, dans un article paru dans *La Gaceta del Norte* et traduit dans *Le Courrier de Bayonne* :

En voyant représenter sur la scène la vie intime basque dans toute sa réalité la plus vraie, en entendant ses personnages parler et exprimer leurs sentiments, en saisissant, pour tout dire en un mot, l’idée renfermée dans le cadre scénique, notre esprit éprouvait une surprise agréable qui le transportait au sein de nos villages, et lui rappelait ce que sont leurs familles et comment elles vivent ; notre cœur palpitait, s’identifiait à tous et à chacun des personnages qui formaient l’ensemble de la pièce.

Ce fut, pourquoimentir, une révélation.

On objectera qu’il y a toujours cette coupure sociale signalée plus haut, entre le monde populaire qui fournit la matière de l’œuvre, et l’auteur et le spectateur

---

<sup>33</sup> I. DE ZUBIALDE, « La ópera vasca », juin 1910 (n° 6), p. 141.

<sup>34</sup> Étienne DECRIPT, « Lettre sur le théâtre basque », *RIEB*, 1910, p. 151-155, ici p. 151.

bourgeois qui l’observent. Cependant, nombre de ces bourgeois ont des racines paysannes, Artiñano y voit la clé de leur adhésion :

Tous les chants parlaient à nos oreilles comme s’ils répondaient à nos propres sentiments, il nous semblait, à les entendre, aspirer l’air frais de nos montagnes, et parfois ils nous rappelaient des airs entendus autrefois dans notre enfance et qui vibraient si agréablement à nos oreilles<sup>35</sup>.

Ce déplacement de l’origine du regard entraîne un certain nombre de conséquences, et donc de divergences. Tout d’abord en ce qui concerne la langue employée. Les étrangers mis en scène sur le théâtre de l’Opéra-Comique parlent tous français, quelle que soit leur langue maternelle. En revanche, les protagonistes de l’opéra basque utilisent généralement l’*euskara*, du moins dans les œuvres originelles, car des traductions bilingues des scènes dialoguées ont été réalisées pour s’adapter à des publics ou à des interprètes non bascophones. C’est le cas notamment des *Maitena* données sur la côte, mais ces adaptations ont souvent été critiquées – la reprise de 1931 est d’ailleurs entièrement en basque.

### **Un reportage ethnographique ?**

L’opéra exotique reste lié, au XIX<sup>e</sup> siècle, à une esthétique de la fantaisie ou de l’imaginaire ; même s’il intègre des éléments de réalité, il n’est généralement pas présenté comme un document humain sur des populations lointaines. Le théâtre lyrique basque, en revanche, marqué par l’esthétique naturaliste<sup>36</sup>, se veut presque un reportage ethnographique : c’est une tranche de vie basque que l’on souhaite montrer sur la scène. Artiñano est émerveillé par « 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 ». Il parle de *Maitena* comme d’une « idylle champêtre, aussi naïve que réelle, qui naît et se développe avec un naturel parfait, mais où on a su peindre des scènes de famille avec une perfection si achevée qu’on dirait plutôt qu’elles ont été photographiées, et que le cliché, en reproduisant les groupes ou les individus, se transforme en phonographe, nous révélant par ses accents et ses modulations la pensée et les sentiments de chacun des personnages<sup>37</sup> ».

---

<sup>35</sup> Aristides DE ARTIÑANO, « *Maitena* », *Le Courrier de Bayonne*, 5-6 juin 1909 (n° 12093).

<sup>36</sup> Decrept a même collaboré avec le Théâtre-Libre d’Antoine.

<sup>37</sup> DE ARTIÑANO, « *Maitena* ».

D’autre part, le type d’intrigue privilégié n’est pas le même. Les livrets<sup>38</sup> ne mettent pas en scène un étranger séduisant une jeune indigène, comme c’est le cas bien souvent dans le théâtre exotique. Le conflit, généralement amoureux, se crée entre des protagonistes autochtones. Il est le prétexte à une peinture de la vie basque, mais également à une exaltation de la « basquitude » : il s’agit bien, en effet, d’une apologie de la culture basque, où les auteurs veulent montrer des personnages, des paysages, des mœurs, des traditions perçus comme cohérents et correspondant à un territoire ayant une existence culturelle propre, que l’on entend préserver d’une part, faire connaître et valoriser d’autre part. Le portrait tracé, on l’a vu, cultive le primitivisme, connoté positivement comme signe d’originalité et d’ancienneté, mais il retouche tout ce qui pourrait déranger en termes d’offense à la morale et à la religion. On note en particulier l’absence de sensualité et/ou d’érotisme, très caractéristiques de l’exotisme littéraire ou pictural, et présents aussi dans une bonne part des productions lyriques.

### **Une réception complice et une lecture politique**

Conséquence de cette mise en scène de l’identité basque, un accueil particulièrement chaleureux est réservé aux opéras. « Comme de juste, la note qui a eu la plus belle part dans ce concert est la note traditionaliste et régionale. Sur toutes les lèvres le thème qui sans cesse revenait, le thème en honneur, c’était l’exaltation des vieilles coutumes locales », note Lhande<sup>39</sup>, qui cite ensuite plusieurs passages mettant en valeur des comportements qu’il juge caractéristiques et qui ont été particulièrement applaudis, de même qu’ont été « applaudis encore et souvent bissés » des « couplets populaires, chantés dans la vieille langue<sup>40</sup> ». Les comptes rendus de presse insistent beaucoup sur la connivence entre personnages et public, sur la sensation de proximité que celui-ci éprouve (« nous découvrons partout et toujours des créatures vivantes, familières<sup>41</sup> »), et qui permet une identification. Les journalistes rapportent fréquemment que, lors des passages festifs, des *irrintzina* sont lancés dans la salle.

Si l’exotisme est en relation chronologique avec les entreprises de colonisation, que l’art exotique peut contribuer à légitimer, il n’y a pas d’implication politique particulière de la part des auteurs d’œuvres lyriques et de leur public. En revanche, la dimension politique (régionalisme et/ou nationalisme) apparaît

---

<sup>38</sup> Mise à part une adaptation inachevée de *Ramuntcho*.

<sup>39</sup> LHANDÉ, « Le théâtre basque de plein air : *Maitena* », p. 141.

<sup>40</sup> Même référence, p. 143.

<sup>41</sup> « Inauguration du théâtre basque de plein air. *Maitena* », *Le Courrier de Bayonne*, 23 septembre 1913 (n° 13331).

dans la conception comme dans la réception de l’opéra basque. Certains ouvrages présentent des intrigues historiques qui peuvent se lire comme des allusions à la situation contemporaine ou qui comportent des passages appelant à la restauration des libertés basques traditionnelles. Les chroniques paysannes ne se prêtent pas à de tels messages, mais ne sont pas complètement neutres pour autant.

Ainsi, le librettiste de *Maitena* confie-t-il au théâtre lyrique une véritable mission éducative d’ordre national :

Il faut, avant tout, établir une scène populaire qui serve les intérêts supérieurs de la race en aidant à la renaissance de notre belle langue et, en même temps, à la création d’une école musicale vraiment euskarienne dont les sources inspiratrices seront les adorables mélodies que chantaient nos grand’mères.

Il ne s’agit pas pour autant de faire de ce théâtre « uniquement le Conservatoire de la musique nationale », mais d’y voir une « chaire d’enseignement merveilleuse », capable « d’instruire en amusant », c’est-à-dire « enseigner la langue, évoquer les coutumes, analyser à grands coups les individus, réjouir les yeux par le décor et les danses, enchanter les oreilles et émouvoir les cœurs par la musique<sup>42</sup> ».

Si ce programme, et la première œuvre de Decrept qui le réalise, ont pu faire l’objet d’une lecture nationaliste à Bilbao et à Saint-Sébastien lors de la création et des nombreuses reprises de *Maitena*, celle-ci est généralement reçue côté français comme une œuvre régionaliste : comme une manifestation de ce mouvement qui entend réagir contre la mainmise de Paris et l’art frelaté qu’il produit<sup>43</sup>. Beaucoup d’articles de presse sont d’ailleurs publiés sous l’intitulé « Décentralisation artistique. *Maitena* ». Rappelons aussi que le *Gernikako arbola* a été rajouté après la création, et que tous les chroniqueurs rapportent le succès remporté à Hendaye par cette « revendication énergique des libertés régionales, lancé à pleine voix par le ténor basque Cazenave, de l’Opéra, devant trois mille spectateurs debout et découverts<sup>44</sup> ». À Saint-Jean-de-Luz, où le public réclame le compositeur en fin de représentation, la fête se poursuit de façon improvisée sur la place principale par l’interprétation de chants basques, et se termine par le *Gernikako arbola*<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> DECREPT, « Lettre sur le théâtre basque », p. 152-153.

<sup>43</sup> Cf. THIESSE, *Écrire la France*, p. 48.

<sup>44</sup> LHANDÉ, « Le théâtre basque de plein air : *Maitena* », p. 143.

<sup>45</sup> « Saint-Jean-de-Luz », *Le Courrier de Bayonne*, 10 août 1932 (n° 22366).

*Maitena* inspirera un petit « opéra-comique basque en un acte », *Maité*, donné à l’Exposition internationale de Paris en 1937. L’aborigène basque y perd de son exotisme et de sa sauvagerie, et se transforme en un pittoresque provincial, qui sera mis à contribution pour diffuser la trilogie de la propagande touristique : chants basques, fandango et jeu de pelote.

© Natalie MOREL BOROTRA