

O HIBERRITZE

Tradition et création au Pays Basque

Pastorale Jean Pitrau, Maurice Ravel,
Ramon Lazkano, Chants/Danses souletines

Théâtre du Châtelet
17 septembre 2016

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
45^e édition

PORTRAIT
RAMON LAZKANO
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

Ohiberritze

Tradition et création au Pays Basque

1 Pastorale Jean Pitrau (extraits), 2016 Interprétée par les habitants de Tardets-Sorholus

Pier-Paul Berzaitz, texte, musique et direction du chant

Jean-Pierre Recalt, *errejent*/mise en scène

Joimo Arhancet, direction des danses

Erramun García-Zabalegi, costumes

Entracte

2 Maurice Ravel

Trio pour violon, violoncelle et piano en *la* mineur

Trio Dali

3 Ramon Lazkano

Ravel (Scènes)

D'après le roman de Jean Echenoz, *Ravel*

Création.

Commande du Festival d'Automne à Paris et de Donostia /

San Sebastián 2016 – Capitale Européenne de la Culture

Mailys de Villoutreys, soprano

Anders J. Dahlin, ténor

Ensemble L'Instant Donné

Tito Ceccherini, direction

Pause

4 Dantzaren botzak

Titika Rekalt, auteur et récitant

Tehenta, ensemble vocal

Johañe Etchebest et les danseurs **Iban et Beñat**

Etchegoinberry, **Ximun Bedecarratz**, **Ibai Capot Thornary**,

Luka Erbinartegaray, **Jon Gamiochipi**

Gillen Gamiochipi, musicien

Durée : 2h40 plus entracte et pause

Partie I en basque surtitrée en français

La *Pastorale Jean Pitrau* a été présentée à Tardets-Sorholus le 24 juillet et le 7 août puis à Ochagavia en Navarre le 15 août 2016.

Les parties II, III et IV seront présentées au Kursaal de Saint-Sébastien le 18 décembre à 19h.

Association Atharratze Jauregia de Tardets-Sorholus

Acteurs-chanteurs-danseurs

Élodie Arangaray, Joimo Arhancet, Mathilde Baque, Bixente Baque, Patricia Baque, Jean-François Behety, Laurentx Bereciartua, Mathieu Bercetche, Ibai Capot-Thornary, Béatrice Carrère, Mathilde Caraminot, Michel Castan, Céline Chuburu, Jany Egozcue, Marion Egozcue, François-Xavier Egozcue, Maylis Errecarret, Mélanie Errecarret, Eugène Errecarret, Kattalin Errecarret, Maddalen Errecarret, Marcel Errecarret, Jean-Pierre Errecarret, Sébastien Errecarret, Clément Errecarret, Anne-Marie Errequet, Johañe Etchebarne, Ginette Etchebarne, Hélène Garicoïx, Solenn Guillard, Arnaud Hastoy, Anna Hastoy, Albert Hastoy, Jean-Baptiste Hastoy, Dominique Hastoy, Guillaume Hastoy, Jean-Marc Hastoy, Marie-Christine Hastoy, Xabi Inçagaray, Évelyne Iratçabal, Arnaud Izal, Beñat Laborde, Jocelyne Lagune, Franxtina Larraburu, Frantxo Larraburu, Xabi Larregle, Jean-Michel Laxalt, Kévin Letout, Caroline Mazquiaran, Pierre Pourrillou, Audrey Queheille, Geneviève Sagarciaque Murillo, Alexis Sallaberry, Pierre Pribat, Daniel Uthurry, Maylis Uthurry, Beñat Vergez

et Françoise Pitrau (surtitrage), Christine Villeneuve (habilleuse)

Musiciens

Benoît Etcheto, caisse claire ; Jean-Charles Sans, grosse caisse, txülüla, violon et saxophone ; Ximun Accoceberry, txülüla ; Filip Uthurralt, txambela ; André Guiesse, txambela ; Battitt Berrogain, guitare ; Carine Arhancet, accordéon

Production Festival d'Automne à Paris

Coréalisation Théâtre du Châtelet ; Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec l'Association Atharratze Jauregia de Tardets-Sorholus et avec Kursaal Eszena et Donostia/San Sebastián 2016-Capitale Européenne de la Culture

Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale, de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, de King's Fountain, de Sydney Picasso et de Pierre Lasserre

Avec le concours de la Sacem, de Voyages SNCF, de l'Institut Etxepare de Saint-Sébastien et Olaso Dorrea Fundazioa, de l'Institut culturel basque d'Ustaritz



Remerciements à

Carmen Immobilier

Pierre Oteiza – www.pierreoteiza.com

Philippe Tillous-Borde

Photographie couverture : Un jour de pastorale
Au premier plan, le *makila* © Beñat Laborde

Ohiberritze

Le Festival d'Automne a toujours tracé des liens entre tradition et création. En réunissant sur une même scène des musiciens du Pays Basque, amateurs pour beaucoup, des interprètes de renom pour la musique de Maurice Ravel et L'Instant Donné pour l'œuvre composée par Ramon Lazkano d'après le récit de Jean Echenoz, le Festival mène sa démarche plus loin encore : il s'agit d'entraîner le spectateur-auditeur au cœur d'une tradition musicale basque afin de reconnaître ensuite ses sources dans le *Trio* de Maurice Ravel, puis d'en déceler les prolongements dans une œuvre nouvelle de Ramon Lazkano, basque lui-même, dont le sujet est précisément Maurice Ravel.

En langue basque, *ohi* introduit l'idée d'un mouvement perpétuel, *berritze* implique une renaissance. *Ohiberritze*, c'est la renaissance permanente qui caractérise la langue et la culture basque.

Une soirée en quatre épisodes

1

Les Pastorales des hautes vallées pyrénéennes de Soule, enracinées là depuis des siècles, sont des épopées en langue basque. Leurs représentations théâtrales consistent en un rituel d'une beauté hiératique, né de la confrontation entre mondes divin, satanique et humain, rythmé par la frappe des *makilas* : un héritage du Moyen Âge. Chaque année, un village se mobilise pour cette création ; en 2016, Tardets-Sorholus, au sud de la Soule. Cette pastorale raconte la vie de Jean Pitrau (1929-1975), figure charismatique du village et l'un des pères du syndicalisme agricole européen. Une heure d'extraits de *Jean Pitrau Pastorala* ouvre ce concert-spectacle.

2

Maurice Ravel : le Trio Dali interprète ce *Trio* emblème d'une musique basque dont Ravel, enfant de Ciboure, s'inspira souvent. Un lien solide s'est construit entre certaines formes de tradition basque et Maurice Ravel, bascophone/*euskaldun* par sa mère ; les chants, les paysages et la passion pour ce pays ont imprégné son œuvre. Le *Trio* fut composé à Saint-Jean-de-Luz en 1914, à l'époque où il envisageait de composer une œuvre qui porterait le titre *Zazpiak bat*, référence à l'unité des sept provinces du Pays Basque. Ce *Trio* est construit sur un rythme de *zortziko* que Ravel fait transparaître dans plusieurs de ses œuvres, rarement de façon littérale. Ce rythme à cinq ou huit temps (1+2+2+1+2) constitue le thème même du premier mouvement.

3

Suivent des extraits de l'opéra en cours d'écriture de Ramon Lazkano : *Ravel (Scènes)*. Cet opéra repose sur le roman éponyme dans lequel « Jean Echenoz raconte, avec une grande économie de mots et en accélérant le temps, les dix dernières années de la vie de Maurice Ravel, la terrible progression de l'aphasie jusqu'à la perte de l'identité ». L'œuvre de Ramon Lazkano, né en 1968 à Saint-Sébastien, fait l'objet d'un « Portrait » en trois étapes au cours du Festival d'Automne 2016, dans des formations diverses (soliste, quatuor et ensemble instrumental). Les titres de ses œuvres en langue basque témoignent de l'« incrustation » de la langue et de la culture basque, tout comme le démontrent ses hommages au sculpteur Jorge Oteiza ou au poète-chanteur Mikel Laboa. *Ravel (Scènes)*, étape initiale de l'opéra à venir, *Ravel*, d'après Jean Echenoz, réunit deux chanteurs et quinze instrumentistes que dirige Tito Ceccherini.

4

Un court récit, *Gure hitzak (Nos paroles)*, écrit et dit par Titika Rekalt dans la langue souletine, introduit la brève séquence finale des jeunes danseurs et des chanteuses. En Soule (Xiberoa), chacun naît danseur. La troupe de danse est le lieu où l'on se mesure aux répertoires hérités, le lieu d'un dépassement de soi où la création se fait collective, où chacun revisite les formes de la tradition. Tous ensemble, ces artistes réinventent ces gestes de toujours qui fabriquent la tradition vivante d'aujourd'hui, *Ohiberritze*.

Langue, identité, engagement artistique

Les artistes savent que la langue basque est à la fois une énigme et le cœur de l'identité basque. « Basque », en langue euskara, se dit *Euskal-dun*, « celui qui possède la langue basque ». Une certitude : elle ne fait pas partie du groupe des langues indo-européennes, pourtant ses voisines. Elle était là bien avant. Portée par des Euskalduns, cette culture a persisté en s'ajustant sans cesse aux situations sociales, politiques, religieuses, économiques. Les artistes sont venus l'habiter, ils la transforment à mesure des jours. La renaissance permanente de ses formes artistiques est le gage de sa pérennité.

Le pays qui chante

Faire vivre une tradition, c'est entretenir une énergie créatrice, c'est faire du monde d'aujourd'hui une ressource pour la création. Car il en est de l'identité collective comme de l'identité individuelle : c'est à la condition de changer considérablement que l'on peut rester soi-même. C'est en tout cas ce qui a permis que « l'âme basque » devienne l'espace de tous les imaginaires.

« Un Basque, un béret ; deux Basques, une partie de pelote ; trois Basques, une chorale ». Voilà pour le cliché. Pourtant, il est vrai que l'on chante beaucoup en Pays Basque. Ici, la musique est le ciment de la vie sociale. On chante en improvisant comme un *bertsulari* (faiseur de vers) ou en récitant de longues séquences comme un *koblakari* (chanteur de couplets), on chante en *otxote* (huit voix d'hommes) ou en chœur de toutes les façons possibles.

Cette pratique s'accompagne de jeu instrumental. On en fait remonter l'origine à cette flûte à trois trous des grottes d'Isturitz Oxocelhaya (paléolithique supérieur). Cette flûte se décline en *txistu*, en *silbote*, on en joue en s'accompagnant d'un tambourin ou, en Soule, en frappant sur les cordes tendues d'un *ttun-ttun*. Mais on joue aussi la *gaita* (ou *dultzaina*) navarraise héritée des pays du Maghreb, l'*alboka* biscayenne, on frappe l'*atabal*, on embrasse le *muxukitarra* (guimbarde), on cultive une expertise redoutée en accordéon diatonique.

Bien des musicologues ont cherché à caractériser l'originalité de cette musique : les quarts de tons ? Un timbre lié à cette langue à la mystérieuse origine ? Ce rythme *aksak*, asymétrique, à cinq temps qu'on appelle *zortziko* ? Ravel en parle, d'ailleurs, dans une correspondance avec le Père Donostia au retour d'une excursion dans les montagnes de Soule, liant musique et paysages.

Les paysages du Pays Basque ont forgé un art et une culture à leur image

De part et d'autre des Pyrénées, la langue basque, euskara, unifie les sept provinces (trois au nord, quatre au sud) de ce *Zazpiak bat* (*Les sept font un*). Comment les monts inquiétants, les cols infranchissables, les gaves, les gorges et les canyons de Soule n'auraient-ils pas façonné un dialogue avec les humains qui soit à leur mesure ? En témoignent les maisons aux toits asymétriques et les églises trinitaires, les barrages et les ponts, et la diaspora entreprenante, qui ne chante le départ que sur la promesse du retour. Ainsi se dessine cette « âme basque », pétrie des formes sociales faites d'entraide, de solidarité et d'entêtement à faire vivre la vieille langue. C'est à ce prix sans doute qu'une culture peut prendre place durablement dans les âges des civilisations.

Le symbole de cette mystique, c'est le *makila*, bâton gravé en bois de néflier qui inscrit le temps et la trace, et qui rythme aussi la pastorale dont on a dit que le contenu linguistique et littéraire fascine les Euskalduns ; elle dévoile une tension interne, une lutte entre la forme figée, ritualisée, partagée et forgée en commun, héritée du passé (le passé pour les Basques se situe devant et non pas derrière : *aintzina* signifie « devant » et « autrefois »), et des contenus aux sujets actuels, en phase avec la réalité sociologique, voire politique, immédiate. Ainsi, la pastorale passe d'une sorte d'extravagance folklorique à la beauté d'un acte engagé, où les gens se réunissent pour parler de leur histoire proche, celle qui les préoccupe, et dans une création éphémère, faire naître un art qui n'appartient qu'à eux.

Publication élaborée en collaboration avec Denis Laborde

Denis Laborde est ethnomusicologue. Il obtient un doctorat de l'EHESS pour son travail sur les improvisations poético-musicales du *bertsulari* basque. Il est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS où il encadre les travaux de doctorants ; il anime le séminaire de recherche « Création musicale, World Music et diversité culturelle ».



Ci-contre : Pastorale Jean Pitrau, 24 juillet 2016, à Tardets Sorholus
© Philippe Etchegoyhen

Partie I

Jean Pitrau Pastoralala

du village de Tardets-Sorholus, 2016

Pier-Paul Berzaitz, texte, musique et direction du chant
Jean-Pierre Recalt, *errejent*/mise en scène
Joimo Arhancet, direction des danses
Erramun García-Zabalegi, costumes
Interprétée par les habitants de Tardets-Sorholus
et **Johañe Etxebarne** dans le rôle de **Jean Pitrau**

Haría/Scènes

Lehen perediküa/Prologue

Satan gehienak/Les Grands Satans (danse)*

1 Thomas Uthurry bere lagünareki/Avec le Père Thomas Uthurry : Jean Pitrau avec le Père Uthurry

Chant : *Goizean argi hastean/Ce matin à l'aube*

2 Laborari gazteak Xüberoan/Jeunes agriculteurs de Soule : Jean Pitrau, Robert, Arnaud

3 Parisientak Xüberoan/Les Basques de Paris en vacances : Pettiri, Martin, Marcellin. Chant : *Il est un coin de France...*

4 Atharraztarrak txapeldün/Tardets champion de pelote, 1963 : Jean Pitrau, Pierra Etxahun, Laurent Hastoy

Chant : *Atharraztarrak* du poète et *bertsulari* Etxahun

5 Institutziorekin ürrakoa/ Rupture avec les institutions Jauntto 1, Jauntto 2, Jean Pitrau, Marie, Auguste Cazalet

6 Mariage de Jean Pitrau avec Marie-Anita Galant à Ascarat en 1966 : Jean Pitrau, Jean-Louis Aguer. Chant : *Mon Pays*. Danse

7 Ele txarkariak karrikan/Les mauvaises langues sont de sortie : Pelagigot, Xankartiert, Maia, Gexina

8 Nihaur barat banintz ere/Même si je reste seul : Jean Pitrau, Anita. Chant : *Même si je reste seul sur mon chemin de vie...*

9 Gardarem lou Larzac

Jean-Paul Sartre, Théodore Monod, José Bové, André Fanton
Chant (en occitan) : *Terra de Larzac*

10 Kontsumitzaille maiteak/Vive la consommation de masse

11 Jean Pitrau-ren hiltzea/Mort de Jean Pitrau :

Jean Pitrau, Père Jean-Louis Aguer

Chant : *Le dernier voyage*

Satanak/Satans (danse)

Azken perediküa/Épilogue

Azken kanta/Chant final

* Les scènes où interviennent les esprits malins sont signalées en rouge.

C'est un pays de forêts enchantées et de sources miraculeuses, de sommets enneigés et de gouffres insondables dont les noms dessinent une mythologie : les Arbailles, Ahüzki, Orhy ou encore Kakoueta et Holzarte, entaillées au couteau par le Basajaun, gardien légendaire de la fragile passerelle suspendue dans le vide deux cents mètres au-dessus des profondeurs du canyon d'Olhadubi. C'est ici que les sorcières et les laminak ont élu domicile, dans un monde souterrain façonné par les tremblements d'une terre qui mua les ruisseaux de surface en cours d'eau souterrains, comme à La Verna, cette grotte mythique à laquelle on accède par la vieille voie qui fut creusée sous le canyon d'Arpidia.

Une démographie en déclin, treize mille habitants aujourd'hui, et sept cents kilomètres carrés qui font d'elle la plus petite des sept provinces basques historiques. Une capitale de trois mille habitants, Mauléon-Licharre, surplombée de son imposant château, vestige d'un temps médiéval où la ville fut anglaise. Ce pays à l'énergie paradoxale est le pays de naissance du militantisme agricole européen, le pays qui inventa la rotation des responsabilités dans les travaux de montagne, le pays où les traditions culturelles sont transformées en bijoux par l'énergie d'une jeunesse altruiste. Le pays des Pastorales.

Pastorales souletines et mystères médiévaux

Une Pastorale est une représentation théâtrale de plein air jouée l'été dans ces hautes vallées pyrénéennes de Soule. Chaque année, tout un village se mobilise pour créer une nouvelle pastorale. Chacune est représentée deux fois dans un champ aménagé pour la circonstance, le dernier dimanche de juillet, le premier dimanche d'août. Jusqu'à cinq mille spectateurs viennent assister pendant tout un après-midi à ces représentations qui, de nos jours, durent en moyenne trois heures. Écrit de longs mois auparavant, mais toujours original, le texte de la pastorale est un texte versifié, rédigé en strophes de quatre vers comprenant sept à huit syllabes chacun. Dans la mesure cependant où seules les finales des vers pairs sont assonancées, on peut dire que ces strophes sont plus sûrement des strophes de deux vers dont chacun comporte une forte césure à l'hémistiche. Le fait que la langue basque soit une langue agglutinante favorise les jeux d'assonance.

Ces vers sont déclamés selon un rituel immuable, avec solennité et dans un déplacement codifié qui embrasse un vaste espace scénique dont chaque point est investi de signification. Cette déclamation *a cappella* est accompagnée d'interludes parlés librement, ainsi que de danses traditionnelles et de chants. Un orchestre accompagne l'ensemble de la représentation. Sur le plan scénographique, ces représentations témoignent d'un dépouillement extrême : absence de décors, absence de jeux d'acteurs, absence de toute référence directe à la situation rapportée par le texte.

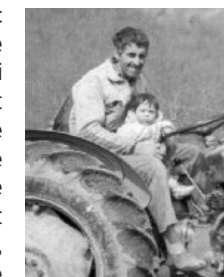
Issue du théâtre médiéval, la Pastorale souletine met en scène des luttes, des batailles, des guerres. C'est un genre théâtral épique. En fond de scène, trois portes règlent l'accès à l'espace scénique. L'entrée centrale sépare un monde manichéen qui distingue, côté jardin, l'entrée des gentils et, côté cour, l'entrée des méchants surmontée d'un pantin de bois articulé peint en rouge. Au fond, se tient la table de *errejent*, metteur en scène qui ne quitte pas son siège. Grâce à un savoir dont la maîtrise se transmet au sein des familles, il règle les entrées et les sorties de chacun. La loge des musiciens surplombe le fond de scène.

D'une façon immuable, le ressort dramatique d'une pastorale est la lutte entre le Bien et le Mal. Trois mondes entrent ici en confrontation : le monde divin, le monde satanique, le monde humain. Longtemps liées à la vie des saints, les pastorales racontent aujourd'hui l'histoire d'un personnage emblématique du Pays Basque (Pierre de Lancre, Telesforo Monzon, René Cassin) ou plus rarement l'histoire d'un village (Saint-Engrâce).

Au fil du temps, ces représentations ont tendance à devenir la matière d'une sorte de compétition que se livrent les villages entre eux. D'où le niveau spectaculaire des prestations. Chacun s'efforce en effet de renouveler le genre tout en demeurant fidèle aux principes d'une tradition qui ne s'écrit pas mais qui se vit. Si l'on peut les apprécier pour leur beauté hiératique, les Pastorales portent aussi témoignage de ce théâtre participatif vécu depuis des siècles, et que des politiques publiques s'efforcent d'encourager dans des contextes urbains en quête de lien social.

Biographies

Jean Pitrau (1929-1975)



Né à Tardets, Jean Pitrau fait partie de la Génération 68, s'attachant, lui, aux revendications du monde paysan. Il est à l'origine d'une analyse très approfondie de la montagne, de ses paysages et de ses paysans, insistant sur l'exode de la population, l'absence de services publics et de moyens techniques. Un des grands combats de Jean Pitrau était la dignité des paysans.

« Jean Pitrau mérite de figurer dans le panthéon des personnalités qui auront marqué leur temps et leur territoire. [...] La survie de l'agriculture de montagne fut sa grande préoccupation. Celle d'un mode de vie autant qu'activité économique. Au sortir de la guerre, alors que s'ouvrait une période florissante et que le monde urbain faisait siens les acquis de la Libération, un monde paysan qui vivait de plus en plus mal, l'abandon, le mépris, l'isolement dont il se sentait l'objet. Homme de conviction et d'engagement, il a assumé sans faille sa ligne de conduite. Il refusait la lente agonie d'un monde et d'une civilisation qui ont pourtant modelé nos paysages, et maintenu nos montagnes vivantes. Des montagnes vivantes, son rêve le plus cher et un combat à mener toujours contre le découragement, la fatalité. »

in Aguxtin Errotabehere,

Jean Pitrau, *La Révolte des montagnards*, Ed. Elkar,

Préface de José Bové

Pier-Paul Berzaitz



Né en 1951, Pier-Paul Berzaitz est sans nul doute l'un des compositeurs et chanteurs contemporains les plus représentatifs de la création souletine. Il s'inspire de la tradition en apportant une conception moderne et avant-gardiste de la musique. Il est l'un des pionniers de la génération qui fait le pont entre

le poète-improvisateur Etxahun et les jeunes chanteurs ; plusieurs de ses chansons appartiennent déjà à la mémoire collective.

Dans les années 1970, il fait partie du groupe GUK qui combine théâtre et chansons engagées s'inspirant de

l'actualité socio-culturelle et politique du Pays Basque. À la fin des années 1980, il commence une carrière en solo avec un premier disque *Han eta hor* (1987) puis *Baratze bat* (Elkar, 2000) pour lequel il collabore avec le pianiste compositeur Carlos Jimenez. D'autres disques suivront, *Lili baten kantorea* (Elkar, 2005) puis *Arnaud Oihenart (1592-1667), poèmes de jeunesse* (Elkar, 2008). Mais l'œuvre de l'artiste souletin ne se résume pas à sa discographie : il est l'auteur de sept pastorales au cours des vingt dernières années et de plusieurs comédies musicales auxquelles il a associé de nombreux artistes du Pays Basque. Il est également administrateur de l'Institut Culturel Basque, dans le collège des acteurs culturels.

Jean-Pierre Recalt



Jean-Pierre Recalt est né en 1952 à Saint Estèphe (Gironde). Ses parents travaillaient dans le vignoble. Il a six mois lorsque sa famille rentre à Alçay, en Soule. Il y vit toujours. Avec l'abbé Marcel Erreçarret et Pierre Aguer Garat Arhane, joueur de tambour et maître de danse renommé, il apprend

à danser, et participe pour la première fois à une mascarade en 1970, en tant que *txerrero*, premier danseur. Il enseigne à son tour et devient à Alçay un porteur de tradition dans les mascarades (1970, 1976, 1991, 1998) et les pastorales (1973, 1989, 1999). Un groupe de danseurs virtuoses se forme, leur technique impressionnante et intrigante, leur renommée gagne l'ensemble du Pays Basque. En 1991, Jean-Pierre Recalt met en scène sa première pastorale : il devient *errejent*. Il a, depuis, mis en scène treize pastorales.

Erramun Garcia-Zabalegi



Erramun Garcia-Zabalegi suit des études de décorateur, de dessin publicitaire et de mode à Saint-Sébastien. Il commence par travailler à la réalisation de décors mais se consacre désormais à la mode. Il participe à trois éditions du Festival de la Mode de Saint-Sébastien avec ses collections.

À la création de Euskal Irrati Telebista EITB (Radiotélévision Publique Basque), il est responsable des costumes des présentateurs. Parallèlement, il devient conseiller de la Fédération de Danses Basques de Guipuscoa EDB pour les costumes traditionnels basques.

Récemment, il a réalisé des costumes pour des séries télévisées et des spectacles ; il a habillé des ensembles de choristes et des danseurs de ballet. Il collabore avec les compagnies de danse contemporaine Aukeran et Haatik. Depuis 1999, il réalise des costumes pour des Pastorales ainsi que pour des groupes de danses de l'ensemble du Pays Basque. Son projet en cours est l'ouverture, dans sa ville natale, Errenteria, d'un musée de l'histoire du costume et des costumes basques.

Village de Tardets-Sorholus

Tardets-Sorholus est formé en 1859 par la réunion des communes de Tardets et de Sorholus et compte aujourd'hui 650 habitants.

Tardets a la particularité de conserver sa structure de bastide du XIII^e siècle : une place carrée à arcades et de nombreuses venelles. Cette place centrale abrite des commerces, et autour, d'étroites rues rayonnent. Ce type d'urbanisme est très peu fréquent en Pays Basque.

La bastide a été créée par Auger III de Mauléon en 1299, sous le nom de Villeneuve-les-Tardets tandis que l'origine de Sorholus est beaucoup plus ancienne. Située sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle, cette dernière comprend, au milieu du Moyen Âge, un hôpital pour accueillir les pèlerins et une église romane incendiée lors des guerres de religion. Des tumulis et une enceinte fortifiée témoignent de l'occupation préhistorique des lieux.

Tardets est aussi la patrie d'Augustin Chaho (1811-1858), écrivain romantique et patriote basque, et du jésuite Pierre Lhande (1876-1956).

(c'est lui-même qui m'a dit qu'il n'avait pas un uniforme) Et lui vous voyez
 avoir l'honneur de notre pauvre Sordun, que Pierre a omis de m'écrire

en collaboration avec Gerhart Hauptmann et
 un poème symphonique : Wien !!!...
 --- ce qui fait pendant ^à ~~un~~ voyage
 que je devais faire du 15 au 25 Novembre
 Prague (fêtes françaises) et Berlin
 (saison russe). Comme tout s'arrange...
 J'ai donné de vos nouvelles à M^{me}
 de Saint-Marcoux, qui fait faire
 pipi aux blessés du Casino.
 Allez voir Pierre Hédou, qui demeure
 à côté de chez vous 5 rue Desbordes-Valmore.
 Vous survez le spectacle de ~~vous~~ votre ami
 conduire par compagnie de Jean Cocteau,
 pâtre de paisibles bouffeurs de vaches
 laitières, vêtu d'un brassard et d'un képi,

Partie II

Maurice Ravel

Trio pour violon, violoncelle et piano

Quatre mouvements

1. Modéré
2. Pantoum (assez vif)
3. Passacaille (très large)
4. Final (animé)

Composition : avril-août 1914

Dédié à André Gedalge

Création : le 28 janvier 1915 à Paris, Salle Gaveau. Alfredo Casella (piano), Gabriel Willaume (violon), Louis Feuillard (violoncelle)

Éditions Durand Paris

Durée : 28'

On l'oublie, parce que la paix nous semble naturelle, mais tous les compositeurs de notre panthéon ont connu les horreurs de la guerre ; ou au moins l'angoisse de sa rumeur. Comment auraient-ils pu y échapper ? Le monde n'a jamais vécu sans guerres, sinon dans la brève période qui, semble-t-il, est en train de s'achever. Ravel aussi a eu la sienne : mondiale, première du nom. Elle lui inspira directement le *Tombeau de Couperin*, suite de danses que hantent les noms des morts ; le *Concerto pour la main gauche*, musique de tranchées, de ténèbres, de boue, et produit, littéralement, d'une amputation ; mais aussi un peu de *L'Enfant et les Sortilèges* (où donc est passé ce père dont on ne parle pas ?) et beaucoup de *La Valse*.

Lorsque sonnent les cloches de la mobilisation, le 1^{er} août 1914, Ravel est à Saint-Jean-de-Luz. Il écrit : « Depuis avant-hier, ce tocsin, ces femmes qui pleurent, l'enthousiasme horrible des jeunes gens, tous les amis qui ont dû partir et dont je n'ai plus de nouvelles... Ce cauchemar de toutes les minutes est atroce. Vous pensez que je ne travaille plus ? Je n'ai jamais autant travaillé, avec une rage folle, héroïque ». De fait, dans l'accélération soudaine des préparatifs de cette guerre que tous pressentaient, le 29 août il met le point final au *Trio* qui depuis des mois traînait sur sa table ; comme si l'ouverture des hostilités, enfin, l'avait libéré. L'œuvre est donc marquée moins par la guerre que par sa menace, son attente, sa venue. La genèse difficile, l'urgence de l'achèvement en témoignent. Mais Ravel est un homme élégant. Dans le ton français, ce n'est pas l'art seulement que l'art doit cacher, mais jusqu'au message qu'il désire porter. Pour dire le deuil, le musicien cisèlera un jour une forlane ; pour la guerre qui vient, il se souvient du *zortziko*.

Le premier mouvement emprunte en effet la scansion de cette forme poétique basque, comme un hommage au pays natal. Or, le *zortziko* est aussi à l'origine une danse de militaires : celle que les conscrits du XIX^e siècle, à peine sortis de l'école, exécutaient lors d'une fête qui marquait leur entrée dans l'armée, et le début de l'âge adulte. Ravel ne pouvait l'ignorer. Comme pour faire discrètement résonner le jadis et l'aujourd'hui, son *Trio* s'ouvre avec la danse suspendue et précautionneuse des jeunes soldats de jadis, si semblables sans doute à ceux qui partent alors, fleur au fusil, pour une guerre qu'ils croient gagner en quelques semaines. À peine une danse, un souvenir de danse, pour dire la fin de la jeunesse, la fin de l'insouciance, et la peur de ce qui vient.

Lionel Esparza

Le Festival d'Automne remercie l'association Les Amis de Maurice Ravel et son président Manuel Cornejo d'avoir autorisé la publication de la photographie en page 11 ainsi que de l'extrait de la lettre manuscrite de Maurice Ravel à Roland-Manuel en page 9.

Biographies

Maurice Ravel

Compositeur français, né à Ciboure le 7 mars 1875 et mort à Paris le 28 décembre 1937, Maurice Ravel, sous l'influence de son père, mélomane éclairé, reçoit ses premières leçons de piano dès l'âge de six ans. En 1889, il découvre le gamelan à l'Exposition universelle et entre au Conservatoire de Paris, où il étudie la composition avec Gabriel Fauré. Il se présente à plusieurs reprises, sans succès, au Prix de Rome, et n'est même pas admis à concourir en 1905, ce qui provoque une vive polémique. En 1910, Ravel participe à la création de la Société Musicale Indépendante (SMI). *Daphnis et Chloé*, commande de Serge Diaghilev, est créé au Théâtre du Châtelet en 1912, année au cours de laquelle il travaille avec Stravinsky à une orchestration de la *Khovanchtchina*. Inapte au service actif, Ravel est engagé comme conducteur de camion pendant la Première Guerre mondiale, tombe malade et est démobilisé en 1917. Docteur *honoris causa* de l'Université d'Oxford, il refuse le titre de Chevalier de la légion d'honneur. Des tournées aux États-Unis et au Canada, en 1928, puis en Europe centrale, en 1932, lui donnent la mesure de sa célébrité à l'étranger. En 1933, une affection cérébrale (agraphie, apraxie) le frappe. Diminué, il subit, en vain, une intervention chirurgicale.

www.fondationmauriceravel.com/fr/fondations/association-les-amis-de-maurice-ravel/

Trio Dali

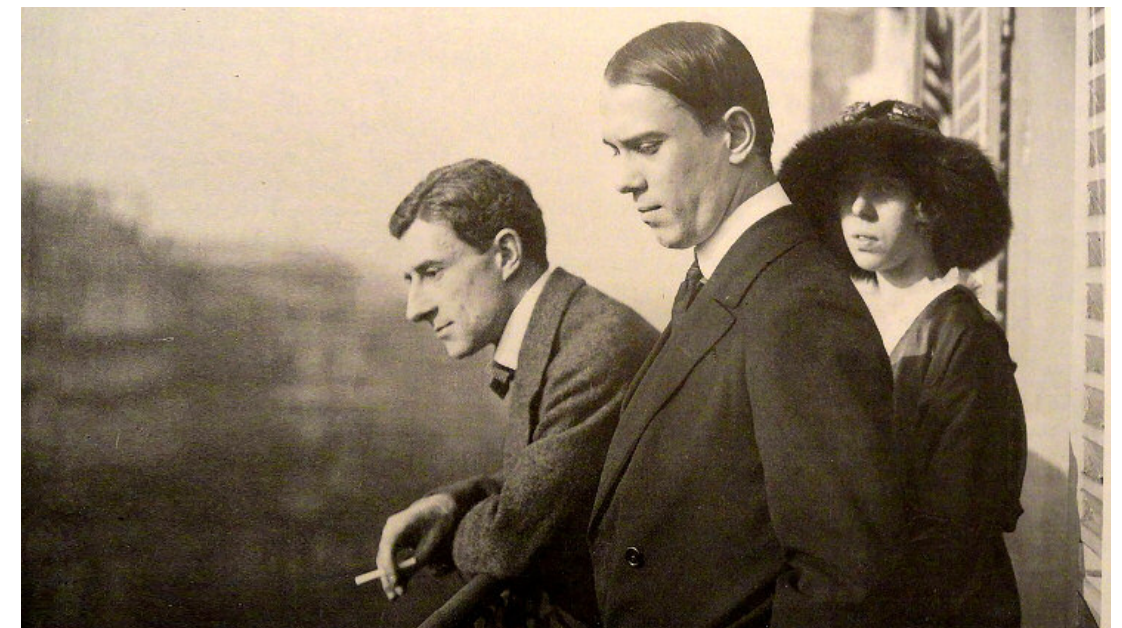
Jack Liebeck, violon
Christian-Pierre La Marca, violoncelle
Amandine Savary, piano

Formé auprès du Quatuor Artemis, d'Augustin Dumay et occasionnellement auprès de Menahem Pressler à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Bruxelles, puis à l'Universität der Künste à Berlin, le Trio Dali se produit dans de nombreux pays européens, en Scandinavie, aux Pays Baltes, aux États-Unis, en Australie et en Asie. Il est invité à la Philharmonie de Berlin, au Konzerthaus de Vienne, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Southbank Centre à Londres, au Tsuda Hall à Tokyo, au Kaufman Concert Hall à New York, à l'Alte Oper de Francfort, à l'Auditorium du Louvre, de Radio France ou à la Salle Pleyel à Paris...

Le Trio Dali travaille avec Maria-João Pires, Augustin Dumay, Leif Ove Andsnes, Daniel Hope, Lawrence Power, Elisabeth Leonskaja, Jiang Wang, José van Dam, Gábor Takács-Nagy, et György Kurtág.

Le Trio Dali a remporté de nombreux prix et concours internationaux : à Osaka (1^{er} Prix et Médaille d'Or), à Francfort (1^{er} Prix), à New-York (2nd Prix) et à Vienne (3^e Prix, Prix du Public et Prix Spécial). Dans le même temps, il reçoit le prestigieux Chamber Music Award du Philharmonia Orchestra à Londres. Le Trio Dali est en résidence à la Fondation Singer-Polignac à Paris.

www.trio-dali.com



Maurice Ravel, l'air pensif, aux côtés du célèbre danseur Vaslav Nijinsky et de sa sœur Bronislava Nijinska, 4 avenue Carnot à Paris, vers décembre 1913.

© Cliché Alfredo Casella / Leo Boudreau

76

(Whistle Tones)

Proc.

(pp)

(pp) (pizz.)

(sourd)

(whisper)

(whisper)

G.C.

(molto)

mp pp (sr.) mp (lu) pp pp pp pp f

15

15

R.

for-ma-li-ser du rou-le-men-t-es-sant des gra-des de-tu-na-tions

(simile)

15

15

Partie III Ramon Lazkano

Ravel (Scènes)

Livret de Ramon Lazkano d'après le roman de Jean Echenoz, *Ravel*.
Éditions de Minuit, 2006

Prélude – Chant des sirènes à trois tons – Récit de guerre – Incident sonatine – Insomnie 1 – Musiques croisées – Signature (2) – Enregistrement quatuor – L'attente – Effacement

Création. Commande du Festival d'Automne à Paris et de Donostia/San Sebastián 2016-Capitale Européenne de la Culture

Effectif : flûtes (et petite flûte, flûte basse), hautbois (et cor anglais, hautbois baryton), clarinette en si bémol (et clarinette basse en si bémol et clarinette contrebasse en si bémol), basson (et contrebasson), cor, trompette, trombone, percussion, accordéon, piano, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse

Éditeur : Le Chant du monde, Paris.

Durée : 40'

Maïlys de Villoutreys, soprano

Anders J. Dahlin, ténor

Ensemble L'Instant Donné

Tito Ceccherini, direction

Ravel fascine : son œuvre, énigmatique à beaucoup d'égards, suscite des débats passionnés et engagés. Ravel, qui avait pour habitude d'occulter les esquisses, révélait ainsi, comme une revendication magique, une manière d'être : se montrer au monde sans failles, bannir l'hésitation, dissimuler les repentirs. Sa vie, avec sa fin dramatique, est un sujet inquiétant : la perte des

facultés fondamentales de son art a forgé un cauchemar qui, pour être resté discret et silencieux, n'en est pas moins terrifiant. La disparition du contrôle linguistique, l'incapacité à transmettre alors qu'on garde la conscience de la possession de ce qui est communicable, deviennent une aliénation tragique. Ce Ravel-là devient un modèle et un miroir ; en se l'appropriant, nous partageons avec lui le tarissement et la dissolution du rapport au monde.

À partir du roman de Jean Echenoz *Ravel* (2006) une construction s'échafaude, au-delà de la biographie marquée par l'apparition envahissante de la maladie : un opéra autour des notions du déjà-vu et de la réduction au silence. Ce faux « vrai récit » qui relate les dix dernières années de la vie de Maurice Ravel met en scène le passage introspectif du compositeur qui, en perdant ses mots, perd son identité. Le livret est rédigé avec les mots et la langue de Jean Echenoz ; il établit une séquence d'événements qui explore les symétries du roman et agence les passages dans une action regroupée.

Ravel (Scènes), ce sont des fragments de cet opéra-à-venir. Les traces de sa musique sont ici érodées, brouillées, cryptées, cachées et effacées, comme un souvenir retourné et froissé du personnage. La musique, le son, deviennent le dernier refuge d'une mémoire étouffée et encapsulée. L'instrumentation, presque chambriste par sa dimension, permet de donner vie à un orchestre fantasmé, à l'énergie contenue et au souffle retenu. Dans ces scènes, deux voix résumant la trajectoire du récit et évoquent les épisodes qui tressent le fil de la musique.

Ramon Lazkano, mai 2016

Extraits du livret établi par Ramon Lazkano d'après Jean Echenoz, *Ravel*.

Scène 5 : Récit de guerre

Ravel : J'avais vraiment voulu m'engager, bien que l'on m'eût exempté de toute espèce d'obligation militaire.

Trop léger, trop léger...! Ils avaient fini par me prendre, ne trouvant rien de mieux que de m'incorporer comme conducteur au service des convois automobiles, section poids lourds, bien entendu.

Un jour, je m'étais retrouvé livré à moi-même en rase campagne... J'en avais profité pour transcrire quelques chants d'oiseaux – ceux-ci, de guerre lasse, ayant fini par faire comme si de rien n'était : ne plus interrompre leurs trilles à la moindre explosion, ne plus se formaliser du roulement incessant des proches détonations.

Scène 16 : Signature (2)

Valentine Hugo : Certains gestes familiers commencent à se ralentir, à manquer leur but.

À la plage, il a toujours aimé partir s'aventurer au loin, mais il n'arrive plus à exécuter certains mouvements dans l'eau. On ne le voit plus revenir du large. On le trouve se laissant dériver. On l'extrait de là, il répond : « je ne sais plus nager »...

Écrire, lui si soucieux de forme et de style : on dirait que Ravel a du mal à dessiner les mots.

Ravel : Je ne peux pas, je ne peux pas signer.

VH : La forme de son écriture se dégrade de plus en plus

Ravel : Mon frère vous enverra ma signature.

VH : Elle perd son élégance pour devenir hésitante, maladroite, en route vers l'illisible.

Ravel : Partons vite.

VH : Il sait à présent qu'il ne peut plus écrire son nom.

Entretien avec Ramon Lazkano

Ainsi, vous êtes un compositeur basque ?

Ramon Lazkano : Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire « compositeur basque » ? Il faudrait lire le musicologue Richard Taruskin sur les épithètes nationales : il existe la musique (selon Taruskin, elle est allemande) et il existe la musique « avec un adjectif ». Je serais donc dans la catégorie « musique avec adjectif » ? L'idée ne me séduit pas du tout.

Les titres de vos œuvres sont en basque...

R. L. : Ce n'est pas une volonté, c'est une évidence. De l'extérieur, comme la langue basque est une langue minoritaire qui n'a aucun statut en France, on va lire chaque titre comme une revendication. C'est difficile, ici, de considérer autrement ce qui est minoritaire : il semblerait qu'afficher le minoritaire, c'est en faire l'apologie. J'utilise ma langue, et il se trouve qu'elle est basque. En tout cas, le fait d'opter pour des titres basques ne procède pas d'un désir de distinction : j'ai juste profité de cette langue incrustée en moi, et j'en ai fait un élément crypté, sauf pour les *euskalduns*.

Quel était l'environnement familial, musical, politique à Saint-Sébastien ?

R. L. : J'ai grandi au Pays Basque espagnol pendant une période très trouble : je me souviens du procès de Burgos avec les condamnations à mort, de la mort de Franco et du couronnement du roi prévu par le référendum franquiste de 1947, des années sanglantes de ce qu'on appelle la Transition. Ma sœur et moi, nous avons fréquenté l'*ikastola*, l'école basque, pourtant encore interdite et secrète, et avons vécu la normalisation progressive du contexte politique et linguistique, malgré les attentats et les violences. La langue était fondamentale dans mon entourage, peut-être aussi parce que ma mère, citadine, l'avait perdue et mon père, d'origine montagnarde, avait subi la répression contre son usage. À l'*ikastola*, l'étude de la langue basque allait au-delà de son utilisation dans l'enseignement : les cours incluaient la phonétique, la dialectologie, la versification. La pratique du bertolarisme (improvisation poétique rimée chantée) était encouragée et, dans ce contexte, la Pastorale, bien que ne faisant pas partie de l'environnement immédiat, était étudiée comme production littéraire et théâtrale en dialecte souletin emblématique devant la fragilité de notre langue minoritaire.

Quand la musique arrive-t-elle dans votre vie ?

R. L. : Dans ma famille, du côté maternel, le goût de la musique et sa pratique étaient une tradition : c'est

avec ma grand-mère que j'assistais, tout jeune, aux concerts et aux récitals et c'est sur son piano, un Pleyel droit, que j'ai commencé à jouer. J'ai poursuivi mes études de piano au conservatoire dans la classe de Juan Padrosa, Premier Prix du Conservatoire de Paris dans les années cinquante, ancien élève d'Yves Nat, qui m'a transmis l'amour de la musique et du jeu français. Ma tante, qui avait étudié l'orgue et la composition – elle jouait à la cathédrale de Saint-Sébastien – m'a amené à 14 ans chez le compositeur le plus admiré chez nous, Francisco Escudero (1912-2002), qui m'a pris dans sa classe. C'était un élève de Paul Le Flem, qui avait croisé Paul Dukas et Maurice Ravel avant la guerre.

Et la découverte de l'œuvre de Maurice Ravel ?

R. L. : Je ne peux pas parler de « découverte », tant la musique de Ravel était présente dans ma jeunesse et dans le contexte de ma ville d'origine. Je dirais plutôt « imprégnation », d'abord à travers l'œuvre pour piano, ensuite par les concerts symphoniques de l'Orchestre d'Euskadi auxquels j'étais abonné. Lorsque cet orchestre a joué ma première pièce en 1987, j'étais programmé entre *La Valse* et *La Mer* : c'était intimidant !

Vous avez décidé d'étudier à Paris...

R. L. : La décision de venir à Paris a été prise tout naturellement : d'abord, ma famille était francophile et nous avons appris le français très jeunes. La tradition musicale de Saint-Sébastien était fondamentalement française, mes deux professeurs avaient fait l'expérience de Paris. Je suis donc venu au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, à 19 ans, dans la classe de composition d'Alain Banquart.

Quelles rencontres vous ont marqué ?

R. L. : Au conservatoire, les rencontres avec Gérard Grisey et Helmut Lachenmann m'ont marqué. L'empreinte qu'ils ont laissée en moi est profonde. Mes deux séjours à Rome ont été décisifs. Lors du premier séjour, en 1994-95, la lecture de Proust a été une expérience déterminante qui a produit un clivage. Au début des années 2000, la redécouverte de l'œuvre du sculpteur et écrivain Jorge Oteiza, et en particulier de son « Laboratoire », m'a incité à renouveler mon approche de l'écriture et des formes musicales.

Que diriez-vous du Pays Basque et des compositeurs ?

R. L. : Beaucoup de compositeurs se sont retrouvés au Pays Basque : Béla Bartók, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski... En 1925, Szymanowski a d'ailleurs

composé une *Romance* à laquelle il a donné le nom de la maison où il logeait : *Aitacho enia*.

Il ne s'agit pas de chercher des marques de « basquitude » dans la musique de ces compositeurs comme un désir de reconnaissance d'une culture dominée. Nous sommes face à un point aveugle de la musicologie. Il y a des thèses entières écrites sur les aspects hispanisants de certaines œuvres de Ravel, sur les liens avec le jazz, mais les musicologues ont du mal à y reconnaître des éléments d'une culture basque, comme si cela pouvait porter atteinte à l'universalisme de Ravel. Ce n'est pas de la mauvaise volonté, c'est un impensé : ceux qui analysent la musique de Ravel ne connaissent pas la musique basque, c'est tout.

Dans la biographie de Ravel publiée à l'université de Yale, Roger Nichols rapporte que Ravel écrit une dédicace à Florent Schmitt avec une mélodie dans un rythme pointé qui fait dire à Nichols que Ravel note une possible esquisse du *Trio*. Juste à cause du rythme ! En vérité, ce que Maurice Ravel écrit en dédicace, c'est le *Gernikako Arbola* (*L'Arbre de Guernica*), que José Maria Iparragirre avait composé en 1853 : l'hymne national des Basques !

Maurice Ravel a écrit au Père Donostia « les chansons populaires ne se prêtent pas à des développements ». Pourtant, Ravel n'a-t-il pas utilisé des mélodies populaires dans sa musique ?

R. L. : Aita Donostia est le fondateur de la musicologie basque. Entre 1912 et 1916, avec Resurrección Maria de Azkue, ils ont collecté près de 2 500 mélodies populaires en sillonnant tout le Pays Basque. Ils les ont transcrites, en ont recueilli des variantes, ont publié des recueils... Dans le *Concerto en sol*, la *Sonate pour violon*, j'ai l'impression de reconnaître des danses de mon enfance. L'exorde du *Concerto en sol* s'apparente quant à lui à ces formules cadentielles des danses navarraises. Dans la musique de Ravel, les citations qui s'infiltrèrent ne sont jamais littérales.

Faut-il chercher des déterminismes dans l'art de Ravel ?

R. L. : On peut chercher des influences ou des références. Il s'identifiait à la culture basque et en parlait la langue. Être basque se dit *Euskaldun*, ce qui signifie littéralement « qui possède la langue basque ». Ravel parlant basque, était donc *Euskaldun*. Mais au-delà de ces évidences, il y a l'univers du discours. Et là, les postures sont clivées.

La composante basque est souvent gommée par les biographes et les musicologues. Quand Maurice Ravel élabore son projet de fresque symphonique *Zazpiak*

bat – qui signifie « Les sept font un » (quatre provinces d'Espagne et trois provinces de France), la devise d'un Pays Basque culturellement unifié qui est devenue celle des nationalistes –, les musicologues n'y voient qu'un élément de décor, un folklorisme, alors que cela marque un attachement fort. Pourquoi ne pas le prendre au sérieux ? Une partie du matériel qui a servi à ce projet a été réinvestie dans son *Concerto en sol* : le piccolo qui ouvre le premier mouvement sonne comme une *txirula* souletine. On accède alors à une tout autre intelligibilité de ses compositions.

Son ascèse dans le travail, le soin mis à ses productions, le lien avec les commanditaires, les institutions, les musiciens : tout cela se construit à Paris. Le Pays Basque, c'est la terre des esquisses : il marche, nage, assiste à des parties de pelote, trace des plans, corrige, élabore des projets, des thèmes (*Boléro*...). Excepté le *Trio*, entièrement composé à Saint-Jean-de-Luz, le « vrai » travail, lui, se fait à Montfort-l'Amaury.

Le zortziko, selon la typologie de Constantin Brăiloiu, est un rythme aksak irrégulier ?

R. L. : Il en a les caractéristiques, même si plus généralement il s'agit d'éléments qui dérivent de la prosodie et de la versification basques. Dans le *zortziko*, il faut rebondir légèrement sur le premier temps et se poser sur le deuxième car ce n'est pas 3 + 2. Si on pense 3 + 2, le 3 devient trop long dans le rapport métrique. C'est plutôt une manière de construire des phrases en 1 + 2 + 2 qui est récurrente : ainsi, des réminiscences du *zortziko* apparaissent dans *Daphnis et Chloé*, dans le *Concerto pour la main gauche*, dans le *Quatuor*, *Le Gibet* ou *Don Quichotte*.

Pourquoi un opéra aujourd'hui, en français, d'après le roman de Jean Echenoz ?

R. L. : L'opéra s'est installé dans mon univers de travail après la lecture du livre de Jean Echenoz en 2008, et après une conversation avec Gérard Pesson sur la possibilité de faire de ce livre un livret.

Il y a aussi une dimension intime. J'ai chez moi des lettres manuscrites de Maurice Ravel. Ces quatre lettres sont objets de vénération. Ravel est donc là, près de moi en permanence, si j'ose dire.

Puis Jean Echenoz entre dans ce dispositif intime avec une force que je ne veux pas masquer. À la lecture de son roman, je vois Ravel écrivant ces lettres que j'ai chez moi. J'ai lu beaucoup de livres sur Ravel, aucun n'a fait naître en moi l'idée d'écrire un opéra éponyme. Mais avec le *Ravel* d'Echenoz, c'est différent. Il y a la langue, mais il y a aussi la construction formelle. C'est

de l'art au plus haut niveau et j'ai été emporté par le choc de cette écriture et par la virtuosité de l'économie du style. Il dit en quelques phrases ce qu'une encyclopédie dit en plusieurs chapitres !

À nouveau une question de rythme ?

R. L. : Les cinq chapitres du roman racontent le voyage de Ravel aux États-Unis. Cette longue séquence installe un temps lent et pourtant elle fourmille d'événements. C'est déterminant car cela induit une asymétrie. Echenoz écrit cinq chapitres pour trois mois de la vie de Ravel, puis survient la dernière séquence, tragique, qui le mène vers la fin : la narration vertigineuse et filante de huit ans. C'est une prodigieuse accélération du temps alors que la parole de Ravel se raréfie. Ce changement de cadence est accompagné par une prolifération d'anecdotes qui nourrissent le récit, toutes vérifiables mais parfois détournées, sans que pour autant le récit ne se réduise à une énumération de moments-clés : c'est bien un roman, pas une biographie. C'est là le génie de l'écriture romanesque de Jean Echenoz.

Un livre, transformé en livret d'opéra. Donc une composition syllabique ?

R. L. : Jean Echenoz n'a pas souhaité se charger du livret et m'a laissé libre d'instaurer le dialogue entre le roman et sa transformation en livret. Les mots portent l'action dramatique et j'en connais les interprètes. J'ai donc leur timbre de voix dans l'oreille. C'est un moteur pour l'écriture. La musique est absolument syllabique : les chanteurs disent les mots pour qu'ils soient compris. Le parti-pris est conventionnel et assumé comme tel. Pour cette raison, j'ai composé une forme intimiste avec un orchestre de chambre et deux chanteurs dans la partie qui sera créée le 17 septembre 2016 ; il y aura sept chanteurs dans la version complète de l'opéra, prévue pour 2018. Je tenais à composer pour un orchestre de chambre. C'est d'un monde frêle qu'il va être question, le monde de la maladie de Ravel. Il y aurait eu une disproportion entre cette fragilité et la présence d'un grand orchestre.

Un opéra sans citer la musique de Maurice Ravel ?

R. L. : C'est un défi. Je n'ai pas opté pour une formation orchestrale semblable à celles que choisissait Ravel, je n'ai pas opté non plus pour ses palettes sonores. Je ne fais pas de la musique de Ravel : je compose ma musique. Par contre, il existe des références, dans plusieurs scènes et des passages de Ravel mobilisés de façon cryptée (parfois une ou deux mesures, parfois c'est un geste non détectable mais que je compose consciemment comme un geste ravélien...).

Les médecins pensent aujourd'hui que Ravel fut atteint d'une dégénérescence cortico-basale. Or, vos compositions abritent un travail constant sur les situations de liminarité, sur les seuils, sur les transformations de matière. Votre Laboratoire des Craies s'inscrit dans la lignée des anamorphoses du sculpteur Jorge Oteiza. L'effacement, la friabilité, l'extrême fragilité sont-ils au centre de votre œuvre ?

R. L. : Il faudrait revenir longuement sur la maladie de Ravel, ou plutôt sur ses symptômes : perte de la parole, forme d'autisme, communication difficile avec autrui, courts-circuits entre la pensée et sa traduction en mots et isolement progressif dans l'aphasie. Identité, technique compositionnelle, biographie, tous ces éléments forment un réseau, mais pour moi, « Ravel », l'opéra, c'est autre chose encore. L'effacement, la poussière ou ce que j'ai appelé « le musée symphonique » sont le centre de mon travail de compositeur. Il va donc de soi que, lorsque j'invite Ravel dans ce monde, c'est pour en faire un paradigme. Dès lors, la biographie du compositeur m'intéresse moins que la maladie mise en mots par Jean Echenoz et qui efface progressivement Ravel en ne laissant que des ruines de sa créativité. Or, ce modèle-là est déjà présent dans mon œuvre, c'est même une constante de mon travail de créateur.

Le roman d'Echenoz m'autorise à réinvestir ces techniques. Dans ce contexte, Maurice Ravel devient le sujet dans lequel je puise à la fois les lignes de force d'une vie consacrée à la création et le caractère inéluctable de cet effacement qui fait la trame de nos existences.

Propos recueillis par Denis Laborde. Avril 2016



Ramon Lazkano © Vincent Pontet

Biographies

Ramon Lazkano

Ramon Lazkano, né à Saint-Sébastien en 1968, a étudié la composition à Saint-Sébastien, Paris et Montréal ; il a obtenu un Premier Prix de Composition du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et le Diplôme d'Études Approfondies en Musique et Musicologie du XX^e siècle à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Il a reçu, entre autres, le Prix de Composition de la Fondation Prince Pierre de Monaco et le Prix Georges Bizet de l'Académie des Beaux-Arts. La pensée développée lors des résidences à Rome en 1994-95 et 2001-02 à l'Académie Royale d'Espagne et à l'Académie de France Villa Médicis a fait naître des œuvres telles que *Ilunkor* (commande de l'Euskadiko Orkestra Sinfonikoa), *Hauskor* (commande de l'Orquesta de la Comunidad de Madrid) et *Ortzi Isilak* (commande de l'Orquesta Nacional de España). Kairos Music a publié un disque monographique contenant les trois œuvres (*Ilunkor*, *Ortzi Isilak*, *Hauskor*). Entre 2001 et 2011, Ramon Lazkano a travaillé à son *Igeltsoen Laborategia (Le Laboratoire des Craies)*, une large collection de pièces de musique de chambre constituée de plusieurs cycles. Les pièces du *Laboratoire* ont été jouées dans plusieurs villes d'Europe et aux États-Unis. Deux CD monographiques ont été enregistrés par les ensembles Recherche et Smash. Après le *Laboratoire des Craies*, ses œuvres portent une nouvelle attention à la durée, comme dans *Lurralde (Territoire)* pour quatuor à cordes, et le diptyque sur des poèmes d'Edmond Jabès extraits de *La Mémoire et la Main* ; *Main Surplombe*, pour soprano et sept instruments, et *Ceux à Qui*, pour six voix et huit instruments. Ramon Lazkano est professeur d'orchestration au Centre Supérieur de Musique du Pays Basque Musikene.

www.lazkano.info

Jean Echenoz

Né en 1947 à Orange, Jean Echenoz est un écrivain et romancier français. Il est entré dans la carrière des lettres après des études en sociologie. Ses maîtres : Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Raymond Queneau ou encore Jean-Patrick Manchette. Il reçoit le Prix Fénéon pour son premier roman *Le Méridien de Greenwich* paru en 1979, le Prix Médicis avec *Cherokee* en 1983, et le Goncourt (élu par le magazine *Lire* Meilleur livre de l'année) en 1999 pour *Je m'en vais*, hommage à son éditeur Jérôme Lindon. Jean Echenoz a vu deux de ses œuvres portées à l'écran, *Cherokee* réalisé par Pascal Ortega et *Un an* réalisé par Laurent Boulanger.

Son dernier roman, *Envoyée spéciale*, est paru en janvier 2016 aux Éditions de Minuit. Il reçoit en 2016 le Prix de la Bibliothèque nationale de France.

Maïlys de Villoutreys, soprano



Maïlys de Villoutreys découvre la scène en interprétant des rôles d'enfant à l'Opéra de Rennes. Tout en poursuivant des études d'italien, elle étudie au Conservatoire de Rennes, puis se perfectionne avec Isabelle Guillaud et Alain Buet au CNSM de Paris. Elle chante à l'Opéra de Rouen, au Teatro Regio di Parma, à la Cité de la musique de Paris, à l'Opéra de Versailles. Elle collabore avec de nombreux ensembles : les Folies françaises, Amarillis (dans *La Double Coquette* en 2015, produite par le Festival d'Automne à Paris), Pygmalion, le Ricercar Consort, les Musiciens du Paradis...

www.maïlysvilloutreys.com

Anders J. Dahlin, ténor



Né en 1975, Anders J. Dahlin est originaire de Suède, où il commence sa formation au conservatoire de musique de Falun, puis à l'Académie nationale de musique d'Oslo, et à l'Académie royale danoise de musique à Copenhague. Il débute sa carrière à l'Opéra national de Norvège en 1998 dans *La Ménagerie de verre* d'Antonio Bibalo. Il travaille auprès de John Eliot Gardiner, William Christie, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Hervé Niquet, Marc Minkowski, Andreas Spering, Alexis Kossenko, Eric Ericsson et François-Xavier Roth... En 2015, il interprète Jason dans *Médée* de Marc-Antoine Charpentier, mise en scène par Nicolas Brieger au Théâtre de Bâle, et Basilio et Don Curzio dans *Les Noces de Figaro*, dirigé par Marc Minkowski au Théâtre du Château de Drottningholm et au Château de Versailles.

dahlin1975.wix.com/andersjdahlin

Ensemble L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental singulier. Dédié à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui, principalement non dirigée, il fonctionne depuis 2002 de manière collégiale. Si la géométrie du groupe varie en fonction des œuvres jouées, les interprètes sont fixes : neuf musiciens membres (flûte, hautbois, clarinette, harpe, piano, percussion, violon, alto, violoncelle), ce qui n'empêche pas d'accueillir régulièrement des invités (les voix de Marion Tassou et Natalie Raybould, les ensembles vocaux Exaudi ou Neue Vocalsolisten).

Installé dans son studio de travail à Montreuil (Seine-Saint-Denis), l'ensemble se distingue par une approche de l'interprétation qui relève d'un engagement sans faille de ses musiciens.

Le répertoire s'étend de la fin du XIX^e siècle à nos jours (de Webern à Lachenmann, de Ravel à Feldman...), avec suivant l'inspiration des incursions vers les époques antérieures (baroque, classique, romantique...). Toutefois, la programmation est principalement consacrée aux compositeurs d'aujourd'hui avec lesquels l'ensemble collabore étroitement (concerts monographiques consacrés à Frédéric Pattar, Stefano Gervasoni, Gérard Pesson, Johannes Schöllhorn, Clemens Gadenstätter parmi d'autres...).

Au fil des années, L'Instant Donné a su s'imposer comme une référence pour la musique de chambre de notre temps et comme un outil de création privilégié.

L'Instant Donné est l'invité de nombreux festivals français et étrangers ainsi que de salles de premier plan. L'ensemble se produit régulièrement à l'étranger à travers l'Europe et dans le monde (Mexique, Brésil, Pérou, Argentine, Maroc, Afrique du Sud, etc.).

L'Instant Donné reçoit le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture au titre de l'aide aux compagnies nationales, de la SACEM, et de la SPEDIDAM.

www.instantdonne.com

Musiciens membres de L'Instant Donné

Mathieu Steffanus, clarinette ; Maxime Echardour, percussion ; Caroline Cren, piano ; Saori Furukawa, violon 1 ; Elsa Balas, alto ; Nicolas Carpentier, violoncelle

Musiciens invités

Gionata Sgambato, flûte ; Maryse-Steiner Morlot, hautbois ; Lionel Bord, basson ; Matthias Champon, trompette ; Mathieu Adam, trombone ; Colin Peigne, cor ; Fanny Vicens, accordéon ; Naaman Sluchin, violon 2 ; Charlotte Testu, contrebasse

Tito Ceccherini, direction



Tito Ceccherini, né à Milan en 1973, y commence ses études au Conservatoire Giuseppe Verdi. Il se perfectionne ensuite en Russie, en Allemagne et en Autriche, puis auprès de Péter Eötvös, Sandro Gorli et Gustav Kuhn. Son intérêt pour les musiques d'aujourd'hui l'amène à collaborer avec Hugues Dufourt, Ivan Fedele, Philippe Boesmans, Philippe Hurel, Salvatore Sciarrino. Il dirige les premières de *Sette* de Niccolò Castiglioni, *Superflumina* de Salvatore Sciarrino, *La Cerisaie* de Philippe Fênelon et *Les Pigeons d'argile* de Philippe Hurel. Tito Ceccherini a dirigé de nombreuses formations symphoniques, ainsi que la plupart des ensembles spécialisés dans la musique d'aujourd'hui ; son répertoire s'étend des œuvres baroques aux œuvres de Bartók, Ravel, Webern, Schoenberg et Debussy.

En 2012, Tito Ceccherini a dirigé *Le Château de Barbebleue* de Béla Bartók au Festspielhaus de Erl en Autriche. Vinrent ensuite la création de *Future is a faded song* de Gérard Pesson, avec le pianiste Alexandre Tharaud, à Francfort et à Paris (Cité de la musique/Festival d'Automne à Paris), puis en 2013, au Festival de Lucerne, *Carnaval* de Salvatore Sciarrino dans le cadre du projet Pollini Perspectives. En 2014-2015, Tito Ceccherini dirige l'Orchestre de la Radio de Cologne (WDR), l'Orchestre Philharmonique de la Radio néerlandaise au Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de la Rai de Turin, l'Orchestre Giuseppe Verdi de Milan, l'Ensemble intercontemporain, le Philharmonique de Radio France ; il a aussi dirigé *Les Espaces acoustiques* de Gérard Grisey au Théâtre Colon à Buenos Aires. À l'opéra, Tito Ceccherini dirige au Teatro La Fenice *La Porta della legge* de Salvatore Sciarrino, *Le Château de Barbebleue* de Bartók et *Le Prisonnier* de Dallapiccola au Théâtre du Capitole à Toulouse, *Don Pasquale* de Donizetti à l'Opéra de Rennes.

Tito Ceccherini enseigne en Europe et au Japon. Il a été titulaire de la chaire de direction d'orchestre au Conservatoire régional d'Innsbruck et mène une étroite collaboration avec le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Parmi les enregistrements pour les labels Amadeus, Col legno, Kairos, Stradivarius : un coffret de trois CD d'œuvres de Salvatore Sciarrino et un CD réunissant des œuvres de Giacinto Scelsi. L'enregistrement de *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino (Col legno) a été distingué par le Midem Classique.

www.resiartists.it



Partie IV

Dantzaren botzak

(Les Voix de la danse)

Titika Rekalt, auteur et récitant

Tehenta, ensemble vocal

Maidar Sarasola, Maitena Lacarrieu, Maritxu Lacarrieu, Maite Davant, Joana Etchart, Maia Etchart

Johañe Etchebest, danseur

avec Iban et Beñat Etchegoinberry, Ximun Bedecarratz, Ibai Capot-Thornary, Luka Erbinartegaray, Jon Gamiochipi, danseurs et Gillen Gamiochipi (musicien) Costumes, Erramun Garcia-Zabalegi

Durée : 25'

Le texte

1 Titika Rekalt Gure Hitzak / Nos paroles (2016)
(lire texte page 22)

Les chants

2 Haur Begiak, chant de Manuel Maria

Traduit en basque par Itxaro Borda

Manuel Maria (1929-2004) est un poète et écrivain galicien. Dans ce poème, il décrit des enfants des agriculteurs de Galice, les paysages et le monde qu'ils voient avec leurs yeux d'enfants : yeux bleus de la rivière ou de la mer, yeux violets des camélias, yeux noirs de la nuit, yeux fatigués... Tehenta a mis en musique ce poème dans la traduction en basque de l'écrivaine souletine Itxaro Borda, cofondatrice des Éditions Maiatz et prix Euskadi de Littérature basque (2002).

3 Kantatũko, texte de Itxaro Borda

Chant de l'amour et de l'attente :

Je chanterai / Loin de toi, la tête baissée...

la peau en sang, le mot éteint.

mon cœur est usé de t'attendre dans ces nuits froides,

je n'ai plus de mots, je t'attends / sans autre but,

je chanterai

Les danses

4 Gorets, musique de Mixel Etchecopar

Chorégraphie de Jean-Pierre Recalt

À l'image des « Soka dantza » du Guipuscoa et de Biscaye, et notamment de la partie appelée Aurreku, *Gorets* est une danse d'honneur. D'un niveau technique très élevé, elle est uniquement donnée par des danseurs souletins confirmés en l'honneur de personnes importantes et à l'occasion d'événements tels que les Pastorales.

5 Chant et danse Gerlara

Texte de Titika Rekalt

En 2014, l'Europe entière commémorait le centenaire de la Grande Guerre. En Soule, une équipe constituée autour de Titika Rekalt a imaginé le spectacle *Barbau Hamalau*, s'engageant à mettre en valeur le savoir-faire artistique de ces vallées, son art de la tradition réinventée, pour une dénonciation de la guerre. Mixel Etchecopar composa la musique, Tehenta les chants, Johañe Etchebest la chorégraphie... Ce chant – *Gerlara* – était au cœur de ce dispositif : les jeunes hommes partent pour la guerre, ils se montrent fiers, chacun les sait fébriles.

Le barbare est un fantôme qui renaît de ses ombres dans les répétitions de l'histoire écrite par les hommes. Ce barbare-là, c'est celui de 1914. Chant du départ à la guerre. Les jeunes hommes des vallées de Soule quittent leur terre. « Et txik et txak, tout ça je le sais », dit la voix de la conscience. Le doute les envahit, mais le combat des tranchées n'a que faire des doutes. Et danse le barbare. Sur une population de 22 000 habitants, les vallées de Soule ont perdu un millier d'hommes lors de cette Première Guerre mondiale.

« Et txik et txak, tout ça je le sais ».

6 Solo de txũlũla

C'est le chant mythique de la Soule, un hymne à la montagne : Belatxa, un *basa ahaide*, chant sans parole en pure vocalise, dont la mélodie imite le vol de l'épervier. Cette mélodie nous vient du Moyen Âge, elle est transposée à la *txũlũla*. Ici, le souffle et l'oiseau dessinent l'espace.

7 Bazterresak

Création de Mixel Etchecopar

Cette danse entre dans le répertoire ancien des *sauts* encore pratiqués en Pays Basque et Béarn. Elle est issue des *Branles* de la cour des rois de France durant la Renaissance. Interprétée sans musique, elle laisse entendre la musicalité des pas tout en donnant à voir l'esthétique caractéristique de ces danses dont la qualité première réside dans la présence des corps, travaillée à partir du maintien des dos des danseurs.

Lexique

Sauts, danses en cercle

Gorets, danse d'honneur

Txũlũla, flûte à trois trous taillée dans du buis

Ttun-ttun, tambourin à cordes

Danse souletine et chant

Il y a un miracle du pays de Soule. Comment expliquer autrement que ces vallées enclavées aient vu naître les meilleurs bergers du Nevada et les meilleurs pelotaris de Floride ? Comment expliquer autrement que cette province soit devenue une référence en matière de développement rural et de mobilisation culturelle ? C'est ici en effet, dans ce pays de l'aigle et de l'épervier où vécut les fondateurs du militantisme rural européen, que vivent aujourd'hui les meilleurs danseurs du Pays Basque, les meilleurs chanteurs aussi, c'est ici que se réinvente un chant basque au féminin.

Si l'on espère trouver un facteur explicatif, mieux vaut le chercher dans ce souci constant qu'ont les jeunes de ce pays de mobiliser la culture héritée du fond des âges non pas pour en faire un patrimoine Unesco, mais pour fabriquer du lien social dans un mouvement de dépassement de soi. Bien sûr, chacun sait bien qu'ici on peut voir des mascarades, des cavalcades, des pastorales, des *tobarak*, autant de formes culturelles venues d'un monde médiéval que l'Europe a en partie oubliées. Mais ce n'est pas l'essentiel. Ici, la culture héritée est avant tout un instrument à construire un monde.

L'invention de la tradition

À l'intérieur de l'ensemble basque, la Soule se distingue par son parler singulier qui cultive une variété dialectale unique de l'euskara. Au sein des pratiques musicales, elle se distingue par la présence d'instruments singuliers, comme le couple *txũlũla ttun-ttun* et par un art de l'ornement mélodique unique en Pays Basque. Car ici, on chante *a cappella*, et souvent seul, et la beauté de ces chants donne le vertige tant ils sont ornés alors que, partout ailleurs en Pays Basque, ils sont syllabiques. C'est ici que l'on rencontre ces « mélodies sorties de la mélodie libre du plainchant » que Charles Bordes (1863-1909), fondateur de la Schola Cantorum, sut repérer en décrivant dans une conférence de 1897 « cette longue mélodie sans paroles que chantent les bergers de la Haute-Soule et où ils prétendent reconnaître le vol de l'épervier ». Cette chanson, *Belatxa*, Charles Bordes l'entendit de la bouche d'un « garçon de vingt ans, solide gaillard, nommé Jauréguy, dit Lako, un jour pluvieux de 14 juillet, en 1889, au coin de l'âtre de l'auberge de Larrau ». La rusticophilie de l'époque scelle ce lien à la montagne, un lien immanent, complice et apeuré tout à la fois, car c'est par la montagne, que se trame un destin commun. Ici, le chant, la danse, ont des élans animistes.

Faut-il s'étonner de ce que l'on chante partout, en Soule, et que l'on danse partout ? Dix-neuf compagnies de danse pour trente-cinq villages ! C'est dire l'importance de la danse. On peut y voir une affirmation de l'identité, mais elle apparaît surtout comme le moteur de la création d'un sens commun. On peut y voir « du symbolique » (tout a été dit sur la figure du Zamalzain, danseur lesté d'un cheval de bois attaché à sa ceinture et qui se joue pourtant de l'apesanteur en dansant à l'équilibre sur un verre), mais au-delà des figures, des styles et des symboles, il y a cet élan permanent qui nous rappelle que pour que la tradition existe, il faut bien continuer à l'inventer.

De la virtuosité avant toute chose

C'est la caractéristique des chanteuses de Tehenta. Réunies comme par caprice voici vingt ans, elles ont ranimé un chant souletin polyphonique, *a cappella* et féminin, qu'elles continuent de porter en faisant du monde la source de leur créativité : voix de gorge qui chantent l'espace et le refus de toute résignation. De même pour les jeunes danseurs. À peine arrivés en ce monde, ils se sont vu transmettre ces *sauts* qui ont façonné leurs corps. Ils les habitent désormais, s'en éprouvent légataires, et les projettent dans l'avenir dans le même mouvement qui les a fait se les approprier. Ils y trouvent du plaisir, éprouvent leur virtuosité et leur agilité, magnifient l'héritage. Ces *sauts* sont des danses en cercle. Les plus anciens d'entre eux se rattachent au fond commun des danses pyrénéennes. Les principes sont simples, mais une science très élaborée de la combinatoire a façonné des trames chorégraphiques d'une grande complexité. Le répertoire s'est trouvé enrichi par un corpus de pas issus des « danses par principes », ces danses pratiquées au XVII^e siècle dans les salons et que les armées ont enseignées ici au seuil du XIX^e siècle. Le *gorets* est une création d'un autre musicien de génie qui habite en ces montagnes, ancien élève du Conservatoire National Supérieur des Oiseaux de la Montagne de Soule, Mixel Etchecopar. Il s'agit d'une danse d'honneur : *gorets* vient de *goresti* qui signifie honorer, glorifier. Une manière de rappeler que la création musicale et l'invention chorégraphique ne sont pas les propres de l'art savant, elles sont aussi le moteur de l'existence même de cet art que l'on dit populaire.

Titika Rekalt

Gure Hitzak

Gure hitzak ez ziren Hiru Erregeen Mahainean erabiltzen zirenetarik..... Bele eta erroier hersatzekoak ziren, harri eta oldizkoak, üharri jauziz zabilzan hari-etarik...

Mendietan zeharka ebiltzen zakinten. Thiniz thini, gora zoatzen hegaletan. Salamankako bidean, Kataluniatik zilhar karga ekarle ziren mandoetaz solas egiten zeikien.. Iraultza gorrien oihüak beharrez beharri erein zütien, amets berriak piztü, eta gaüaren kûmitari baitza emanik, egünetarik harat joan ziren ülhün nabarereko azken dangen altzoan...

Etxeko mürriak erdioz bete ziren, mantetxak aurritü, latzak erdoilatü eta erori. Iparrak ekarri aizeak, hotzik ützi dü haur sortü berriari batzarri egilen zen khüina..

Bele beltz bolak barriun, « kher kher kher » kuintaz erdi khordoka... khürlo bat khinberraz ürkhätürrik, aurkheia odolez gorri, etxeko azken oilarra lepotik erdi...

Zahagi zaharrak zizkaz zalhe zilatü ziren... Züzülü zolan zahozko zaiak zahi zohiz zeüden ziren zai. Galdü ümen zinden, lanhoak hürrüpatü, Ahüineko leher eihar altean huin iñhartien erdiuak elhür herexa ützi gose gorrien leküko... Eta barrüküko gilape batetan nonbaiko ama arrotz batek, iraganari paratüko den haur bati ütziarik hau :...« Una la dola, trela katrola kina kinata buen baladrin cara de gata Pedro kil, Pedro catrol : cuente le bien ke binte son... »

Añheren ahaide ahin aihenin, Eiherondoko aihalgiak alhagia, eiharrak aiherraren aihoa !... Jina bihoa , zertarako da xiloa !!...

Nos paroles

Nos paroles ne sont pas celles qui s'entendaient à la Table des Trois Rois*. Elles sont faites pour s'adresser aux corneilles et aux corbeaux. Faites de la mousse qui recouvre les pierres, elles sont celles qui roulent dans les torrents.

Elles savent traverser les montagnes. De sommets en sommets, elles ouvrent le ciel de leurs harmonies rapaces. Sur les chemins de Salamanque, elles savent nous parler des mules chargées de cargaisons d'argent provenant des terres catalanes. D'oreille en oreille, elles avaient su semer les cris des révoltes rouges, allumer les nouveaux rêves. Mais voilà qu'elles s'offrent à l'oubli, partent au-delà des jours, lovées dans les sons du crépuscule.

Les murs de la maison se rident de craquelures, le foyer s'est brisé. Dévoré par la rouille, l'âtre tombe. Le berceau devant accueillir le nouveau-né est saisi du froid venu du Nord...

Les vols de corbeaux dégingandés croassent dans la cour : « Kra kra kra ! ». Une grue pendue par l'envers – le billot rouge de sang –. Le dernier coq de la maison accouche par le cou...

Les soirs, les sacs de son sec suintent de suicides qui susurrent sans cesse des songes d'ailleurs. Vous vous seriez perdues, absorbées par le brouillard. Il ne reste de traces que celles de vos pieds traînant la famine. Des pierres pieuses pétrées planent de piteux pitres apeurés par l'âme des mâles normés drapés de parures... Prêtes à se perdre dans d'après apparats... alors sous les combles la poussière berce cette contine déposée par une mère : *Una la dola, trela katrola kina kinata buen baladrin cara de gata Pedro kil, Pedro catrol : cuente le bien ke binte son...*

Elles fuyaient les hommes de guerres, ceux de la paix ne les accueillirent pas.

* La Table des Trois Rois, chaîne des Pyrénées. Point de rencontres des royaumes d'Aragon, de Navarre et du Béarn.

Biographies

Titika Rekalt



Acteur, auteur, virtuose du verbe basque, Titika Rekalt a tourné dans des films tels que *Gartxot* ou *Xora* qui ont connu un immense succès au Pays Basque. Il est l'auteur de textes littéraires en langue basque et de nombreuses mises en scène. Dans le cadre des célébrations du centenaire de la Grande Guerre, il a écrit et réalisé le spectacle *Barbau Hamalau* (2014).

Homme de radio et acteur culturel souletin, basque de terre et de cœur, il en possède la langue, léguée par ses parents et par la société traditionnelle paysanne où il a grandi... Dans ce monde où la transmission est le fédérateur social, il a été nourri de danse et de rites carnavalesques, de théâtres chantés où se reconstitue un panthéon basque. Du ciment de cette culture, la langue, il s'efforce par ses écrits de faire sonner sa musique, sa capacité à faire naître des images poétiques. Il participe à de nombreux projets qui, issus de la transmission traditionnelle, se transforment en créations contemporaines. Il démontre que la langue basque a une force créative aussi riche que n'importe quelle autre.

Tehenta

Tehenta est un ensemble vocal de six chanteuses ; elles chantent *a cappella*, en langue basque. L'ensemble fait ses débuts lors d'un concours de chant ; les chanteuses étaient alors âgées de 15 à 20 ans. Elles participent ensuite à divers spectacles. Plusieurs personnes ont accompagné leur parcours, en particulier Angélique Fulin, professeure émérite de musique à la Sorbonne, qui leur a enseigné de nouvelles sonorités, de nouvelles techniques de chant. Traditionnel et expérimental se côtoient dans le répertoire.

Johañe Etchebest

Danseur, enseignant de danse souletine et musicien, issu des groupes de danse de Licq-Athérey et Larrau, Johañe Etchebest a été organisateur des pastorales et mascarades, événements culturels et populaires de ces villages. Il a pris part à plusieurs spectacles amateurs, notamment *Euskal Spiritu et Zamaltzain* de Pier Pol Berzaitz et *Mustraka, Oiherko* et *Barbau14* de Mixel Etchecopar et Nicole Lougarot. Il est actuellement assistant-chorégraphe de Pantxika Telleria, compagnie

Elirale, pour la pièce *Xihiko* et travaille au développement de la danse traditionnelle au sein de la fédération de danse basque IDB. Il enseigne la danse souletine hors de Soule, en particulier pour les groupes Bilaka du Labourd et Kukai, troupe professionnelle de Errenteria (Gipuzkoa).

Il est l'un des fondateurs de la compagnie de rue Kautere Balet (2013), a participé à la création du spectacle *Baküna show* qui a connu un grand succès dans tout le Pays Basque durant l'hiver 2015 (7000 spectateurs). Sa démarche artistique se base sur le répertoire et la culture souletine pour aller vers la création. « Les six danseurs qui m'accompagnent ne forment pas une troupe au sens conventionnel du terme. Mais si l'on veut considérer qu'ils dansent ensemble depuis l'enfance, et tous les jours désormais, alors on peut concevoir la passion qui les habite et le souci de perfection qui les anime. »

Réalisation

Théâtre du Châtelet

Jacques Ayrault, directeur technique
Henri-Louis Peraro, directeur de scène
Jérôme Chaumond, régisseur général

Cyril Auclair, régisseur son
en collaboration avec Nif Nicolao, ingénieur du son (Mauléon)
Surtitres : Sylvie Durastanti avec Cécile Leterme
en collaboration avec Françoise Pitrau (Tardets)

Festival d'Automne à Paris

Chargée de production, Sophie Bricaire
Coordination technique, François Couderd avec Cyrille Siffer

Directeur général : Jean-Luc Choplin
www.chatelet-theatre.com

Présidente : Sylvie Hubac
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques :
Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
45^e édition

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



MÉCÉNAT MUSICAL SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
PARTENAIRE DU PORTRAIT RAMON LAZKANO

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'ÉQUIPE