

## Le théâtre basque contemporain comme vecteur d'identité

Marina Ruiz Cano

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/5097>

DOI : [10.4000/agedor.5097](https://doi.org/10.4000/agedor.5097)

ISSN : 2104-3353

### Éditeur

Laboratoire LISAA

### Référence électronique

Marina Ruiz Cano, « Le théâtre basque contemporain comme vecteur d'identité », *L'Âge d'or* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 14 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/5097> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.5097>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 octobre 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

---

# Le théâtre basque contemporain comme vecteur d'identité

Marina Ruiz Cano

---

- 1 Les questions de l'identité et de l'altérité sont centrales dans les tendances littéraires de ces dernières décennies au Pays basque . Ces productions prônent parfois une claire posture nationaliste, d'autres fois elles la rejettent et donnent la voix aux immigrés qui ont façonné la société depuis le XIX<sup>e</sup> siècle afin d'offrir une image polyédrique. Pensons par exemple aux romans de Ramiro Pinilla qui a toujours voulu offrir une alternative littéraire à l'histoire officielle du nationalisme basque, formée des mythes sur l'origine et la supposée continuité anhistorique de ce pays<sup>1</sup>. De même, les récits en langue basque ont beaucoup dit à ce sujet (Bernardo Atxaga, Ramón Saizarbitoria, Unai Elorriaga, Harkaitz Cano...) et cette question a également été au cœur des écritures poétiques (Gabriel Aresti, Joxean Artze, Hasier Larretxea). Mais quelle place occupe cette problématique dans le théâtre ?
- 2 Depuis sa renaissance aux années 1960, après la longue parenthèse imposée par le franquisme, la littérature dramatique basque se tourne vers des questions socio-politiques et identitaires. Les éléments de l'imaginaire collectif sont récurrents, que ce soit de manière explicite ou implicite. Cela concerne non seulement les textes mais aussi les mises en scènes, où toute une poétique basque éclot. Comme Iratxe Esparza et José Manuel López l'affirment, "la literatura misma es generadora de identidad (a veces como proceso inconsciente), es decir, es productora de muchos aquellos significados que sirven de aportación a la identidad cultural de una comunidad o pueblo"<sup>2</sup>. Cette imbrication de littérature et identité se rend encore plus visible sur la scène, qui de manière plastique<sup>3</sup> se fait écho des images qui caractérisent l'identité basque.
- 3 Or, la revendication du local dans le contexte globalisé actuel devient une question problématique, d'autant plus que l'écriture basque est fortement influencée par le postmodernisme<sup>4</sup>. À ce sujet, la triple dimension de l'identité – inclusive, locative et sélective – théorisée par la sociologue italienne Loredana Sciolla<sup>5</sup> me semble essentielle. De plus, il faut garder à l'esprit que l'espace façonne aussi l'imaginaire collectif. Les paysages déterminent la naissance et le développement des communautés

émotionnelles, si jamais elles arrivent à voir le jour. En effet, le regard porté vers l'espace qui nous entoure contribue à la reconnaissance de l'intime : le sujet s'enracine dans un espace qu'il associe à une culture – sa culture – et consolide ainsi son identité.

- 4 Cela dit, j'expliquerai d'abord la présence de la poésie basque dans le théâtre et j'analyserai quelle idée d'identité véhicule cette intertextualité. Ensuite, il sera question de l'évolution des bases nationalistes telles qu'elles sont présentes dans le théâtre, notamment à partir des principes de Sabino Arana concernant le projet de création d'un théâtre national. En troisième et dernier lieu, et tenant compte du processus de mondialisation actuel, je voudrais analyser la conciliation de l'intraculture et de l'interculture opérée au sein de la littérature dramatique basque.

## **Topoi de la poésie basque dans le théâtre**

- 5 La poésie est omniprésente dans le théâtre basque contemporain. D'abord, nombreuses sont les pièces qui incluent un personnage appelé « Poète ». Or, chaque poète incarne des valeurs différentes, bien qu'elles soient toutes liées à l'esprit des Basques. Prenons à titre d'exemple la pièce de Maite Agirre *Y María, tres veces amapola, María...*, ainsi que *Los Justos* de Javier Hernández-Simón et José Antonio Pérez. Dans la première pièce, le poète incarne la mémoire et tourne son regard vers le passé. Dans la seconde, en revanche, il représente l'avenir et les idées utopiques de libération. Cette figure sert donc de fil conducteur à travers les temps, s'érigeant en garant de l'imaginaire basque. Néanmoins, sa parole n'est pas simplement vectrice d'une idéologie : elle est surtout créatrice des représentations sociales et c'est sous cette forme qu'elle nourrit les autres arts, notamment la musique.
- 6 En effet, la musique traditionnelle est une constante sur la scène basque, notamment par le biais des instruments locaux, comme la *txalaparta*<sup>6</sup> ou la *trikitixa*<sup>7</sup>. Ils servent à situer les actions dans la région et soulignent la fierté des Basques envers leurs coutumes. De plus, les chansons fonctionnent en tant que ressorts émotionnels, ce qui explique leur lien avec les idées politiques. La musique qui revient le plus souvent au théâtre basque est *Eusko Gudariak*, qui annonce toujours la présence des personnages incarnant l'idéologie du nationalisme le plus radical. Cette chanson ouvre la pièce de *Betizu. El toro rojo*, récit de la vie de l'ancien membre de l'ETA Patxi Bisquert, et définie comme « una canción de guerra, que también sirve para las paces »<sup>8</sup>. Elle est aussi chantée dans la réécriture de la pièce de Camus, *Les Justes*, qui met en scène un commando d'*etarras* préparant un attentat à l'aube de la démocratie
- 7 Mais le discours nationaliste se nourrit également de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, qui une fois mise sur scène permet l'identification du récepteur par le biais de l'expérience esthétique. Voyons à présent quels thèmes poétiques sont récurrents dans le théâtre, quelles métaphores sont empruntées par la scène et, éventuellement, les modifications qu'elles subissent. Nous nous attarderons particulièrement sur trois éléments : la maison du père, la nature idéalisée et l'importance du prénom.
- 8 L'origine de la maison du père, qui plane comme un ombre, se trouve dans le poème de Gabriel Aresti «Nire aitaren etxea», publié en 1964 dans le recueil *Harri eta Herri*. Il s'agit sans doute de l'hypotexte le plus abondant :

Nire aitaren etxea  
defendituko dut.  
Otsoen kontra,

sikatearen kontra,  
 lukurreiaren kontra,  
 justiziaren kontra,  
 defenditu  
 eginen dut  
 nire aitaren etxea.  
 Galduko ditut  
 aziendak,  
 soloak,  
 pinudiak;  
 galduko ditut  
 korrituak,  
 errenteak,  
 interesak,  
 baina nire aitaren etxea defendituko dut.  
 Harmak kenduko dizkidate,  
 eta eskuarekin defendituko dut  
 nire aitaren etxea;  
 eskuak ebakiko dizkidate,  
 eta besoarekin defendituko dut  
 nire aitaren etxea;  
 besorik gabe,  
 sorbaldik gabe,  
 bularrik gabe  
 utziko naute,  
 eta arimarekin defendituko dut  
 nire aitaren etxea.  
 Ni hilen naiz,  
 nire arima galduko da,  
 nire askazia galduko da,  
 baina nire aitaren etxeak  
 iraunen du  
 zutik.<sup>9</sup>

- 9 Cette maison du père, qu'il faut défendre coûte que coûte, avec tout son corps, se rapproche souvent de la patrie basque, défendue par la lutte armée. Les références sont parfois explicites, avec la citation directe (*Los justos* de Javier Hernández-Simón et José A. Pérez<sup>10</sup> ou *Irrintzi* d'Akelarre<sup>11</sup>), mais aussi implicites, par le biais de la transformation. Ce dernier procédé est utilisé par Ignacio Amestoy dans sa pièce *La última cena*, qui met en scène Xabier, un membre de l'ETA qui revient à la maison de son père, Íñigo, pour un dernier dîner ensemble. D'abord, le dramaturge utilise l'expression dans un dialogue au début de la pièce :

ÍÑIGO: La casa del padre es la casa del hijo.

XABIER: La casa del padre...<sup>12</sup>

- 10 Mais petit à petit, cet endroit devient sacré, comme un temple, ce que l'on devine grâce à la question posée par le père et qui sert de reproche : "¿Has entrado armado aquí, en la casa de tu padre?"<sup>13</sup>. Finalement, la maison du père n'est pas simplement un bâtiment, mais elle acquiert la valeur d'un pays par le biais d'un syllogisme :

XABIER: Mi patria... Mi patria es esta casa... Tú.

ÍÑIGO: ¿Yo?

XABIER: Mi padre es mi patria.<sup>14</sup>

- 11 Ce qu'il faut défendre, ce n'est plus simplement la demeure familiale mais le pays. Cela explique que la violence soit renforcée à chaque occurrence du poème dans la pièce

*Irrintzi*. En effet, un crescendo de la tension est véhiculé par la mise en scène, notamment grâce à la musique de la *txalaparta* ou par le jeu des acteurs, qui transmet de la colère : “[el baserritarra] está solo, mira al suelo y va martilleando (los puños cerrados, las mandíbulas apretadas) el texto”<sup>15</sup>.

- 12 Cette défense à outrance de la maison provient de la pensée sabinienne, pour qui tout ce qui est mauvais vient de l'extérieur. En conséquence, cette même idéologie prône le rejet de l'étranger, qui vient nuire aux Basques : “Con esa invasión maketa<sup>16</sup> la impiedad, todo género de inmoralidad, la blasfemia, el crimen, el libre pensamiento, la incredulidad, el socialismo, el anarquismo... todo es obra suya”<sup>17</sup> ou “El roce de nuestro pueblo con el español causa inmediata y necesariamente en nuestra raza ignorancia y extravío de la inteligencia, debilidad y corrupción de corazón.”<sup>18</sup> Ce principe guide les actions de Bego dans *El día que inventé tu nombre* qui, forcée de s'installer en Andalousie avec sa mère, refuse de parler aux locaux : “No creo que vaya a hablar mucho con los de este pueblo.”<sup>19</sup>
- 13 La décadence de la race basque proviendrait d'après ces mots de l'invasion étrangère, plus particulièrement des Espagnols quelle que soit leur origine. Ainsi, la meilleure manière de détruire l'essence basque serait l'arrivée d'un père étranger qui féconderait la mère basque naturelle pour souiller la race et créer un monstre hybride, résultat de l'imposition d'un ordre venu de l'extérieur sur le côté naturel incarné par la femme autochtone. Ce rejet du père « étranger » apparaît dans le théâtre par l'absence récurrente de cette figure (*Bilbao. Lauaxeta, tiros y besos*; *Cierra bien la puerta, Ederra, El día en que inventé tu nombre*), et plus directement dans la pièce *Betizu. El toro rojo*: “Mi padre no es mi padre, aunque yo lleve su apellido.”<sup>20</sup> Cette négation du père, qu'il n'a jamais rencontré, s'explique par son origine : c'est un maketo, un immigré.
- 14 Un autre pilier de l'idéologie sabinienne, et qui se trouve d'ailleurs à l'origine du nationalisme, est la critique contre l'industrialisation, au profit de l'idéalisation de la nature. Cette base idéologique fait l'objet de plusieurs poèmes qui donnent une vision négative du progrès et de l'artifice. Ces images trouvent leur place dans de nombreuses pièces, et l'exemple le plus paradigmatique est sûrement le poème “Langille eraillu bati” de Lauaxeta<sup>21</sup>, qui fut fusillé par les troupes franquistes en juin 1937, et qui décrivait la mort d'un ouvrier dans les mines, et donc dans la montagne basque : “¡Ene Bizkai'ko miatze gorri/ zauri zarae mendi ezian!”<sup>22</sup>
- 15 Le début de ce poème est cité dans la pièce *Bilbao. Lauaxeta, tiros y besos*<sup>23</sup> et montre clairement l'opposition entre la nature et l'artifice, tout en annonçant la critique envers l'industrialisation qui caractérise le nationalisme basque. Les conséquences funestes de ce processus, à l'origine de nombreuses grèves et victimes, font l'objet de quelques pièces comme *El amante de Lili Marleen*, de Xabi Puerta y Paco Obregón ou *Pasionaria, No pasarán*, d'Ignacio Amestoy. Cet œuvre, et notamment la mise en scène de Salvador Távora, renforce l'idée du peuple basque en tant que victime du contexte socio-économique et en même temps forge l'image d'une région solidaire envers les ouvriers. N'oublions pas la célèbre grève de *Bandas*<sup>24</sup> en 1966, qui dura six mois et défia le sévère contrôle franquiste, dont la pièce *El amante de Lili Marleen* se fait écho.
- 16 Le spectacle *Hator* d'Akelarre (1981), dont le texte est encore inédit, s'empare aussi de cette dichotomie entre la montagne naturelle, berceau des Basques et lieu de bonheur ; et la ville artificielle et violente où ils ne trouveront que du malheur :

Una mañana, apartando la cortina de niebla posada sobre los montes de Euskal-Herria, un HOMBRE se puso en marcha sendero abajo, mientras en su despedida de

hijo, dejaba atrás también la casa, la tierra, los bosques de haya...

[...]

En el largo viaje, atrás ha quedado el rítmico silencio del monte entre el sonido de las esquilas, mientras estalla el estruendo de la fábrica y brillan en un esfuerzo atroz, a la luz del horno, los cuerpos humanos casi convertidos en máquina.<sup>25</sup>

- 17 On retrouve de nouveau cette idée dans la poésie basque, plus particulièrement dans la production de Lizardi, pour qui la nature avait une importance capitale. Citons à titre d'exemple la fin du poème "Mendi-gaña", où le poète oppose le bonheur de la cime d'une montagne au chagrin de vivre en bas :

Ire goi urdiñaren  
urre lañotsupean  
beeko txikerkerion  
azkaia ba'legok,  
arren, aiskide urruna,  
otoi, mendi maitea,  
negar-aran beltz oni  
kendu nazakiok!<sup>26</sup>

- 18 Dans *Hator*, le protagoniste veut trouver un travail digne et laisse derrière lui tous ces espaces qui ont modelé son identité. Le chemin en aval depuis la montagne vers la ville, "sendero abajo", peut s'assimiler à une descente aux enfers. On voit comment le sujet peine à s'éloigner de la nature, de sa mère qui est la terre, pour aller en terre hostile. Il s'agit d'un processus douloureux et solitaire qui implique la perte d'une partie de l'identité basque, notamment le sens de la communauté : "Otra vez la soledad en medio del amasijo de hierros de la máquina inútil, la distancia sin palabras para poder escucharse unos a otros."<sup>27</sup>

- 19 Encore une fois, on retrouve dans la poésie cette même image : le Basque qui se dirige inévitablement vers l'avenir, qui est dans la ville, loin de la montagne et des fermes traditionnelles. Au lieu de la promenade dans la pièce d'Akelarre, le poème de Xabier Lizardi "Bultzi-Leihotik" utilise le train, symbole du voyage et de la modernité :

Oi, lur, oi lur!  
Oi, ene lur nerea!...  
Oi, goiz eme  
parre gozoz ernea!...  
Arto musker,  
mendi, baserri zaharrak  
ale gorriz  
abailduta sagarrak:  
oro laino  
mehe batek estalia,  
urrez oro  
eguzkiak jantzia...  
Nekazari,  
gizandi bat iduri  
soroan zut:  
bejondeizula zuri!...  
Zure bazter,  
gurazko aberria,  
doa zoro  
(ta bertan ni) bultzia...  
Oi, ene lur,  
baninduzu zerea,  
zu landu, ta

zure sariz aseal...  
 Bainan... ezin:  
 beheko behar goriak  
 narama... Agur  
 soro, sagar, mendiak!...<sup>28</sup>

- 20 La mélancolie qui en découle, et que l'on trouve par exemple chez le narrateur d'*Obabakoak* ou dans la chanson de Benito Lertxundi *Oi ama Euskal Herria*, ne peut se guérir qu'à travers un retour au passé, à l'enfance, à la montagne qui a forgé le sujet basque. C'est ce que propose la pièce *Hator*, dont le titre complet *Hator, larga memoria de un pueblo* met en évidence le regard vers le passé :

Y de nuevo el esfuerzo, el cansado paso del viajero sobre la tierra hecha barro por las lluvias del invierno, que parece no quiere dejarlos avanzar y que sin embargo es la verde tierra que les une. Entonces, sonará con fuerza la voz que llama: "Hator". Y como en aquella mañana, PUEBLO, HOMBRE e INDIVIDUO volverán a caminar en vuelo hacia el final del principio en una gran danza mientras suena el silencio rítmico del verde monte y la esquila, frente al estruendo en la fábrica del rojo hierro.<sup>29</sup>

- 21 Ce dualisme vert/rouge apparaît également dans le roman *Verdes valles, colinas rojas* de Ramiro Pinilla : d'un côté, la vallée, le nationalisme, le catholicisme, la nature, le bois, l'agriculture ; d'un autre, l'industrie, les usines, le socialisme, l'athéisme, le fer. Ces éléments forment l'imaginaire collectif qui détermine ce qui appartient au Pays basque et ce qui lui est étranger.

- 22 Si cette dichotomie entre la nature et l'artifice caractérise le paysage extérieur de l'identité basque, le prénom est le moyen de consolider un paysage intérieur. En rejetant le progrès et la modernisation, l'identité basque n'a que le regard vers le passé pour se reconstruire, comme fait Patxi, alter ego de Patxi Bisquert, dans la pièce d'Amestoy *Betizu*. Dans cette même pièce, on constate l'importance octroyée au prénom comme véhicule d'identité, idée que l'on trouvait déjà dans le poème de Gabriel Aresti "Nire izena": "Pentsatzen dut nire izena / nire izana dela,/eta eznaizela ezer espada/nire izena."<sup>30</sup> En effet, Patxi acquiert sa véritable identité le jour où ses amis utilisent son prénom en basque<sup>31</sup>, et il se remémore ce moment comme si c'était un exploit: "Patxi, madre, fue un nombre que me tuve que ganar."<sup>32</sup>

- 23 La protagoniste de la pièce *El día en que inventé tu nombre*, une adolescente radicalisée et proche de l'ETA, s'empare aussi d'un prénom afin d'affirmer son identité. C'est pour cela qu'elle délaisse son prénom Begoña et décide de se faire appeler Beitu, moment qui marque son engagement le plus radical dans l'ETA, son surnom de guerre, comme sa mère découvre en lisant la presse :

[...] "En el coche que abandonaron los terroristas se han encontrado huellas que han permitido identificar a dos de ellos. Del tercer miembro sólo se sabe que es una mujer joven cuyo alias responde a Beitu." Estás muy rara en ese retrato robot... Beitu. Dios mío. Beitu. El día en que inventé tu nombre jamás pensé que se convertiría en un alias de guerra. ¿Qué voy a hacer ahora, Bego? ¿Cómo seré capaz de separar a mi niña de "la mujer joven que remató al escolta"?<sup>33</sup>

- 24 Pour ces personnages, tous les deux engagés de manière active dans la lutte pour l'indépendance basque, le choix du prénom qu'ils veulent utiliser s'avère essentiel pour se reconnaître et affirmer leur identité. Ce n'est pas anodin que celui-ci soit en basque, au moment où la langue est devenue l'un des piliers de l'idéologie nationaliste.

## L'empreinte nationaliste dans la construction de l'imaginaire

- 25 S'il est évident que la poésie est présente sur la scène basque, qui lui a emprunté de nombreux symboles afin de nourrir son imaginaire et véhiculer une idée d'identité, peut-on en dire autant du discours nationaliste ? Il faut remonter au XIX<sup>e</sup> siècle, quand Sabino Arana, fondateur du PNV en 1895, déploya des principes pour la création du Nouveau théâtre basque. Il considérait que le théâtre était un excellent moyen de propagande des idées nationalistes :

Ya se ve, pues, cuán grande es la importancia del teatro como medio de propaganda. Preciso es por medio del teatro (allí donde sea posible) ponerle al bizkaino delante de los ojos, más claro que en vivísimo cuadro, y hacerle sentir, conmoviendo su fibra más delicada, la dignidad, los espantosos estragos que moral y físicamente causa en su Patria la dominación española.<sup>34</sup>

- 26 Le grand intérêt de Sabino Arana envers le théâtre – il sera lui-même auteur de quelques ébauches et d'une pièce – s'explique par le pouvoir émotif de cet art. Ainsi, il suit la même logique que la musique et la poésie que l'on vient d'évoquer, car ils touchent le cœur plutôt que l'esprit. Par conséquent, ils parviennent à créer un sentiment partagé. Dans ce même article, Sabino Arana fait une interprétation de la zarzuela de Resurrección María de Azkue *Vizcaytik Bizkaira* (1895) où l'on peut identifier des points centraux de l'idéologie sabinienne :

De Vizcaya a Bizkaya; de la Vizcaya de ortografía castellana, a la Bizkaya de ortografía euskárica; de la Vizcaya esclava a la Bizkaya libre; de la Vizcaya maketizada y maketa, a la Bizkaya euskaldun y bizkaina; de la Vizcaya del siglo XIX, a la Bizkaya del siglo XX.<sup>35</sup>

- 27 Mise à part la question évidente de la langue, qui apparaît clairement dans le titre et qui acquerrait encore plus de poids dans les années à venir, la pièce mentionnée posait déjà d'autres thématiques. Comme l'indique Nicolás Ruiz, ces sujets annonçaient le contenu des pièces de Sabino Arana :

Influenciado por este trabajo, Arana escribió dos obras que respondían a los planteamientos anteriormente expuestos: Libe y De fuera vendrá..., en las que introducía temas como el ruralismo, la edad de oro de Vizcaya, el rechazo a los matrimonios mixtos y la denuncia de otras causas de la degeneración del pueblo vasco, así como la exposición de los fundamentos doctrinales de su ideología basada en la pureza de sangre y la religión católica.<sup>36</sup>

- 28 Comme on le verra par la suite, ces éléments sont encore présents dans le théâtre contemporain, bien que l'objectif ait changé. Dès *Vizcaytik Bizkaira* et jusqu'aux années 1920, le contenu de ces pièces du nouveau théâtre basque nationaliste présentait l'opposition entre le Basque et l'étranger. Celui-ci voulait assujettir le premier et devenait ainsi l'obstacle principal pour la libération future du Pays basque. Souvent, le territoire évoqué était la Bizkaye, métonymie du Pays basque. La presse des premières années du XX<sup>e</sup> siècle ne cessait pas de louer le rôle du théâtre basque, défini comme "el arte teatral adaptado al genio de nuestra nacionalidad, a las características inconfundibles del espíritu de nuestro pueblo"<sup>37</sup>. Elle affirmait, par exemple, que

El Teatro Vasco se abre paso, se coloca en primera fila y triunfa, viéndose los coliseos repletos de público que ansiaba que desterrasen aquellas inmundicias, y le sirviesen lo suyo, su teatro [...] El Teatro Vasco no es la fantasía de hace unos pocos años; hoy ya es una realidad que amenaza propagarse rápidamente [...].



Felicitémonos y felicitemos al Pueblo Vasco, por el gran paso que en el camino de reconstrucción supone la creación de teatro peculiar.<sup>38</sup>

- 29 Tout doucement, le regard s'est porté vers l'avenir : le projet nationaliste n'était plus une fantaisie mais une réalité qui n'avait rien de mélancolique. Comme l'explique le spécialiste en littérature basque Ur Apalategi, ce projet revendique la nécessité d'un État qu'il faut encore créer. Il faut donc se projeter vers l'avenir et effacer l'essentialisme romantique qui était à l'origine de la pensée nationaliste<sup>39</sup>. On retrouve un exemple de cet espoir dans *El día en que inventé tu nombre*, quand Bego / Beitu affirme : "Vivo en un país ocupado por un ejército extranjero y lucho por la independencia. Es así, no hay más argumentos. Nos defendemos de la invasión. En el momento en que se vayan acabará la violencia, ya está"<sup>40</sup>. Cette argumentation simpliste et utopique sur la libération basque revient aussi dans d'autres pièces, comme *Betizu*, *Los Justos* ou encore *Garai(a) de Euskadi* de Xabier Mendiguren, et véhicule l'image d'une jeunesse manipulée par le nationalisme le plus radical. D'ailleurs, comme conséquence de cet engagement, l'individu se dissout dans la collectivité, comme le démontre l'abondance de verbes à la 1<sup>re</sup> personne du pluriel : "sabemos", "vamos", "miramos"<sup>41</sup>, "soñábamos", "imaginábamos", "éramos", "teníamos"<sup>42</sup>.
- 30 Ce procédé manifeste aussi le sentiment d'appartenance à une communauté émotionnelle qui ignore les temps :
- PATXI: Vascos. Somos vascos.  
 ABUELO: Lo somos, vive Dios.  
 [...]  
 PATXI: No hemos hecho grandes cosas.  
 ABUELO: ¿Qué son grandes cosas?  
 PATXI: O tal vez sí. Vasco fue Juan Sebastián Elcano, el primer hombre que dio la vuelta al mundo en barco [...] También fue vasco Íñigo de Loiola, el fundador de los jesuitas. San Ignacio, el hombre que con su Compañía de Jesús, el ejército de Dios, se enfrentó a Martín Lutero y a la Reforma. [...] Vasco también, descendiente de vascos, Roberto Goizueta, el presidente de la Coca-Cola, en los Estados Unidos de América. [...] Vasco fue Juan de Garai, que se inventó Buenos Aires, en la Argentina. O el difunto Allende, que asesinó Pinochet. O el loco Lope de Aguirre, el que quiso conquistar el Dorado.<sup>43</sup>
- 31 La valeur des Basques et leur empreinte au niveau mondial sont renforcées par l'allusion à des personnages historiques qui auraient accompli des exploits, même si parfois la filiation n'est pas claire. Tout cela contribue à nourrir le mythe des origines, dont on trouve un antécédent dans le drame *Libe* (1902), la seule pièce de Sabino Arana qui nous est parvenue en entier. Elle présente une thématique historique mais légendaire, loin du réalisme qui caractérisait ses textes plus politiques, notamment *Bizcaya por su independencia* (1893).
- 32 La référence à l'idée de race véhiculée par les noms de famille est évidente dans l'extrait cité ci-dessus, et en même temps, crée l'archétype du basque marin et aventurier que l'on retrouve dans *Irrintzi* à travers le personnage de l'*arrantzale* (pêcheur), qui ose défier les dangers de la mer tout simplement car il est basque et pêcheur<sup>44</sup>. De plus, l'origine incertaine de quelques personnages qui ne connaissent pas l'identité de leurs pères (Patxi dans *Betizu* ou Ana dans *Cierra bien la puerta*) peut être reliée au mystère qui entoure l'origine du peuple basque.
- 33 Une autre idée qui était déjà présente dans le théâtre sabinien est la défense du rural et la critique de l'industrie et de la ville, ce qui caractérisait sa comédie *De fuera vendrán*

(1889)<sup>45</sup>. Suivant cette ligne, Amestoy évoque la destruction de la ville par le *betizu* (taureau rouge), ce qui symboliserait la suprématie du naturel :

¿Qué haces, torito? Me di cuenta de la fuerza que tienen los toros en los cuernos. Jugamos con las ciudades como si fueran casitas de madera. Él embestía contra los edificios altos y los destrozaba. Araba las carreteras como una huerta y metía los caminos bajo las montañas. Las horrendas fábricas, con sus humos y sus olores, las envolvía en campanas de cristal.<sup>46</sup>

- 34 Les personnages les plus engagés dans la cause basque sont, en effet, ceux qui défendent par-dessus tout la nature caractéristique du Pays basque, mais ils ont évidemment idéalisé ses paysages :

BEGO: Pues no lo entiendo. Alguien que ha nacido entre montes, árboles, verde por todas partes...

ESPE (*Sonriendo, intentando quitar tensión*): Chimeneas, contaminación, fábricas, coches...

BEGO: Pero los montes estaban cerca<sup>47</sup>.

- 35 Ce passage montre le regard naïf de Bego, qui idéalise la nature du paysage basque. Celui de sa mère, au contraire, est plus réaliste et critique envers la réalité des villes basques – Bilbao dans ce cas précis – grises et inondées de pollution. On peut mettre en relation la perception que Bego a de la nature et de la montagne avec le filtre culturel : on nous identifie à une réalité en fonction de l'image que l'on a déjà construite d'elle<sup>48</sup>. C'est justement cela qui contribue à créer une identité culturelle, qui n'est que "las descripciones que hacemos de nosotros mismos y con las que nos identificamos"<sup>49</sup>.

- 36 Non seulement on rejette l'artifice mais aussi l'étranger. Suivant l'hypothèse d'après laquelle tout ce qui vient de l'extérieur est mauvais, Bego refuse ne serait-ce que de considérer les autres : "A mí me gusta lo mío"<sup>50</sup>. C'est aussi pour cela qu'elle est décidée d'ignorer les gens du village où sa mère habite car elle les considère comme inférieurs.

- 37 Un autre domaine où l'on peut deviner des empreintes nationalistes est le discours, et plus particulièrement celui des personnages engagés dans le terrorisme. La manipulation du discours menée par ce secteur apparaît caricaturée, comme on peut le constater dans *Los abrazos perdidos*, de Roberto Herrero, à plusieurs reprises. Cette pièce, qui remporta le Prix Euskadi de Théâtre en 1995, met en scène la rencontre entre un membre de l'ETA et l'une de ses victimes. Ce rendez-vous n'a rien de fortuit, mais est forcé par le terroriste, Luis, qui se fait passer pour un journaliste afin de s'entretenir avec Elena. Au fur et à mesure de leur conversation, quelques mots qui témoignent d'une manipulation linguistique laissent soupçonner à Elena la véritable identité de Luis. La première expression qui lui sert d'indice est "casualidad". L'attentat est ainsi assimilé à un accident qui aurait provoqué des dommages collatéraux, sans que cela soit le but des auteurs. Par le biais de ce mot, Luis essaye de se débarrasser du sentiment de culpabilité : "La bomba no era para usted. Nadie podía pensar que la casualidad..."<sup>51</sup>. L'usage du mot "acción"<sup>52</sup> pour désigner la détonation de la bombe trahit de nouveau Luis. Elena fait le lien avec le discours officiel de l'ETA qui suivit l'attentat :

Nuestra acción iba dirigida únicamente a las fuerzas represivas y hay que enmarcarla dentro del conflicto vasco con el Estado Español. Lamentamos profundamente las heridas sufridas por personas ajenas a él y hacemos responsable de ello a la falta de sensibilidad del gobierno español y a su insistencia en la represión de nuestro pueblo.<sup>53</sup>

- 38 Cette tirade est un clair exemple des tabous partagés par les *abertzales* – la communauté indépendantiste radicale de gauche – et qui touchent également d'autres secteurs de la population basque : « action » pour « attentat » ou « assassinat » afin de justifier l'acte, « État Espagnol » au lieu d'« Espagne » comme refus de la reconnaître en tant que nation, « répression » afin de suggérer une occupation injuste et de créer une victimisation. Cette dichotomie entre bourreau et victime, qui existe des deux côtés du conflit, contribue aussi à la création des martyrs. Cette martyrologie est évoquée par Elena quand Luis lui tend son arme pour qu'elle lui tire dessus. À la réplique “No te preocupes, ningún juez se hubiera atrevido a meterte en la cárcel”<sup>54</sup>, elle lui répond “a ti te nombrarían hijo predilecto de tu pueblo. La cosa es fabricar”<sup>55</sup>.
- 39 La figure de l'etarra martyr apparaît également dans la réécriture de la pièce d'Albert Camus *Les Justes* de Javier Hernández-Simón y José A. Pérez : “Si Mikel apareciera ahora ahorcado en su celda, entonces lo crearías y podríamos considerarlo un héroe, un luchador, y rendirle homenaje con todos los honores.”<sup>56</sup> Dans ce même texte, l'expression “lucha armada” est utilisée comme euphémisme de terrorisme, et reflète de manière fidèle les communiqués de presse de l'ETA.
- 40 D'un point de vue anthropologique et d'organisation sociale, le caractère communaliste de la société basque, toujours revendiqué par les partis nationalistes, émerge à plusieurs reprises. Le symbole principal de cette aspiration à l'autonomie et à l'auto-gouvernement est sans aucun doute le chêne de Gernika. Cet arbre est l'une des clefs de voûte de la société basque grâce à la tradition qui consiste à voter sous un chêne, qui remonte au XIV<sup>e</sup> siècle, où la seigneurie de Biscaye jurait le for, qui octroyait des libertés au peuple basque. Ainsi, il représente justement la liberté dans l'adaptation de *Los Justos*, où le commando imagine que leur ami prisonnier voit un chêne depuis sa cellule et que c'est grâce à lui qu'il parvient à garder le moral. Cet arbre se trouvait à Gernika, “la ciudad sagrada de los vascos”<sup>57</sup>, comme on peut lire dans une pièce d'Ignacio Amestoy, *Gernika, un grito. 1937*. À partir du titre, on devine déjà que la pièce rend hommage aux victimes du bombardement de cette ville le 26 avril 1937. L'empreinte de cet événement parcourt la production dramatique basque<sup>58</sup> et renforce l'idée de répression.
- 41 Cette ville, qui s'est érigée en emblème des abus du pouvoir des fascistes, est un exemple de la capacité d'universalisation d'un cas particulier. C'est ainsi que Gernika, jusque-là ancrée dans l'imaginaire basque, enfermée par les montagnes et le Golfe de Gascogne, traverse les frontières et devient un symbole à l'échelle internationale.

## Le partage de l'imaginaire : de l'intraculturalité vers l'interculturalité

- 42 Les paysages, les traditions et la langue constituent donc une intraculture basque. La représentation du monde de cette société est assez spécifique et diffère de celle des autres Espagnols ou des Français. Pourtant, ces deux communautés l'entourent et sont bien plus nombreuses. En conséquence, comment cet imaginaire se répand et se perpétue ?
- 43 Il est évident que ces représentations propres à une culture et à une identité commencent à se forger dans l'enfance. Non seulement les expériences personnelles mais surtout les pratiques collectives et les récits servent de base à la construction d'un

imaginaire particulier qui peut s'exporter avec le temps. Dans tous les cas, le rôle des émotions est essentiel et les souvenirs cumulés tout au long de la vie déterminent la personnalité et guident les actes du sujet. Cette étape de la vie a un poids significatif dans la construction psychologique des personnages dans les pièces analysées, soulignant l'importance de la mémoire et l'omniprésence de traits nostalgiques. Ce sentiment est d'ailleurs une constante dans la culture basque.

44 De même, dans la salle, la stratégie pour mobiliser le public et obtenir son adhésion passe par des exercices de mémoire, parfois collective, qui intègrent des référents culturels issus de plusieurs domaines : la mythologie, la langue, la musique, la sculpture, la poésie, l'histoire. On trouve un bon exemple de cette interdisciplinarité dans la mise en scène qu'Antonio Malonda fit de *Betizu*, où il incorpora des références à la poésie d'Aresti ou de Laboa, à la musique basque d'Oskorri, au *lauburu*<sup>59</sup> dans le décor ou à la conception de l'espace et du vide telle qu'elle est perçue par Jorge Oteiza<sup>60</sup>. Sa sculpture est facilement reconnaissable et sans aucun doute reliée à l'identité basque, au point qu'elle est devenue partie intégrante de l'imaginaire collectif. Jorge Oteiza a d'ailleurs inspiré le travail de quelques dramaturges contemporains comme Maite Agirre, avec qui il collabora pour le spectacle *Pelotari*, créé en 1989. La pelote basque et surtout le lieu où elle est jouée, le *frontoi*, est un espace récurrent dans le théâtre basque qui parcourt les décennies. D'un côté, c'est l'un des espaces publics qui accueillait les représentations. D'un autre côté, la pelote basque et donc le *frontoi* sont des éléments centraux dans quelques spectacles contemporains, comme *Pelotari*, mentionné ci-dessus et que la troupe Agerre Teatroa a repris en 2013 et 2016, ou *Los Gondra (Una historia vasca)* de Borja Ortiz de Gondra<sup>61</sup>, qui s'articule autour du symbole qui représente une chistéra cassée.

45 Or, ces symboles de l'intraculture basque sont parfois difficiles à appréhender par des gens d'autres cultures. Apparaît ainsi la notion d'interculturalité telle qu'elle est définie par Gérard Marandon :

La notion d'interculturalité, pour avoir sa pleine valeur, doit, en effet, être étendue à toute situation de rupture culturelle – résultant, essentiellement, de différences de codes et de significations –, les différences en jeu pouvant être liées à divers types d'appartenance (ethnie, nation, région, religion, genre, génération, groupe social, organisationnel, occupationnel, en particulier). Il y a donc situation interculturelle dès que les personnes ou les groupes en présence ne partagent pas les mêmes univers de significations et les mêmes formes d'expression de ces significations, ces écarts pouvant faire obstacle à la communication.<sup>62</sup>

46 Mais certes, il y a quelques symboles qui relèvent d'un imaginaire collectif plus vaste que le basque, ce qui permet d'établir des ponts avec les autres cultures tout en contribuant à la conscience identitaire de la communauté imaginée. C'est notamment le cas de la montagne et de la mer, paysages qui éveillent les émotions de tous les récepteurs.

47 Par ce biais, le théâtre basque, tout comme la poésie, crée une géographie émotionnelle ancrée dans des espaces naturels :

En el monte comencé yo a amar a mi tierra. Allí, en una campa jugábamos al fútbol, yo era un buen defensa central. Allí, en las montañas, aprendíamos canciones. Allí soñábamos con un mundo más justo, donde los capitalistas no nos explotasen. Allí imaginábamos una Euskadi libre, porque si éramos vascos teníamos que serlo de verdad.<sup>63</sup>

- 48 La montagne, qui occupe déjà une place privilégiée dans l'imaginaire basque en tant que lieu naturel et caractéristique de l'orographie du pays, s'érige également en espace libérateur et source d'imagination. C'est autour d'elle que pivote le projet nationaliste et utopique dont rêvent nos personnages (Patxi, Bego). Cependant, et comme le signale à juste titre Maitane Ostolaza dans un article, le paysage était exclu des éléments qui définissaient la nation basque à l'aube du nationalisme<sup>64</sup>. C'est justement à partir de l'apparition des groupes de *mendigoizales*<sup>65</sup> que le lien entre paysage et identité se développe.
- 49 La montagne sert comme point de repère ou phare, elle représente un lieu de sécurité qui nous accueille que l'on pourrait rapprocher de la figure maternelle "Ama lurra". Mais en même temps, elle peut représenter la tentation :
- PATXI: ¿Qué bonito es todo esto, no, verdad?  
XALBADOR: Montes...  
PATXI: ¿No te imaginas a Jesucristo, tentado por el demonio: "Todo esto te daré si, postrado, me adoras?"<sup>66</sup>
- 50 Enfin, elle abrite les récits mythologiques et les êtres légendaires, comme le Betizu que Patxi cherche sans cesse, ce taureau rouge et sauvage symbole de liberté, ou les grottes où habitent les sorcières. En s'éloignant de la ville, industrialisée et polluée, la montagne sert également à se purifier. La mer, au contraire, représente les dangers, voire la trahison : "La mar inhumana crece. La mar es solo la mar [...] la mar ni comprende ni perdona."<sup>67</sup> Elle s'oppose clairement à la libération opérée dans les montagnes dans la pièce *Ederra* : "¡Estáis hartas de mar! No os inquietéis. Subiré a lo más alto de la montaña, más allá de los manzanos, y os dejaré volar. Por fin, seréis libres y yo también."<sup>68</sup>
- 51 Une autre stratégie pour effacer les frontières consiste à s'attaquer aux clichés basques, procédé utilisé plusieurs fois par le collectif Karraka. Ses spectacles *Bilbao-Bilbao* (1984), *Euskadifrenia* (1986) et *Euskadi-Euskadi* (1991) se servent de l'humour pour pointer du doigt le manichéisme d'une société intrinsèquement polarisée, puis faire exploser les stéréotypes régionaux.
- 52 Le partage de chansons et de danses traditionnelles est un élément essentiel pour diluer les différences culturelles et pour faciliter l'intégration, comme on le constate dans *La baladilla de San Sebastián*. Dans cette pièce de Maite Agirre, les deux personnages – Ixi, une femme basque d'une cinquantaine d'années et Nordin, un jeune africain – apprennent à mieux se connaître grâce à la musique de chaque pays. Les chansons véhiculent leurs souvenirs et les aident à affronter la réalité et à supporter la peur du quotidien. Mais surtout, l'apprentissage des chansons d'autrui représente l'envie d'intégration et l'ouverture d'esprit du jeune immigré, qui chante non seulement les chansons de son pays mais aussi des chansons en basque. Cela contraste avec l'attitude d'Ixi, comme on peut remarquer dans cet échange :
- IXI: Hara, hori ere ikasi al duzu? Me tiene tan asombrada como el aitona Blas, el contrabandista.  
EL JOVEN: Munduko kantu guztiak ezagutzen ditut nik, Ixi. Es más fácil aprender canciones.  
IXI: Hori asko da. Ikasi zure herrikoak eta haiek ez ahaztu! No hace falta que sepas todas las canciones del mundo. No olvides las de tu casa. Para no perderte a la vuleta. Si hay vuelta.<sup>69</sup>
- 53 Il paraît évident que pour Ixi musique et identité sont étroitement liées, tandis que Nordin veut tout connaître des autres cultures et s'y intégrer. C'est aussi dans ce souci

qu'il porte parfois une *txapela* ou qu'il joue du *sunpriñu*. Mais pourtant, il n'oublie pas non plus les chansons de son pays et il les partage avec Ixi, au point que celle-ci finit par avouer que "tus canciones, moreno, cada vez parecen más de mi tierra"<sup>70</sup>.

- 54 Tout comme l'attitude d'Ixi, la manière de véhiculer l'identité basque au théâtre a aussi évolué, suivant les changements sociaux à échelle globale. Son caractère "costumbrista" a été remplacé par des allures postmodernes. D'abord, il se limitait à refléter un sujet traditionnel de manière réaliste, mais en ajoutant des idées politiques du PNV qui venait de naître. Avec la fin du franquisme, les personnages du théâtre basque se sont imprégnés d'une identité plurielle et dialogique, résultant de leur capacité d'adaptation face au monde complexe qui les entoure<sup>71</sup>. Certes, cette nouvelle conception de l'identité basque est issue des mélanges, dans la mesure où "cualquier supuesta identidad es una construcción dinámica, hecha de préstamos, intercambios, mestizajes y discontinuidades [...] la uniformidad y homogeneidad se pagan al precio del sometimiento"<sup>72</sup>. Mais dans la société mondialisée actuelle, le recours à une identité locale ou particulière permet de s'enraciner et de ne plus flâner sans but ni codes.
- 55 La défense ou le rejet de ces représentations peut parfois cacher un dilemme identitaire sous-jacent au contexte du postmodernisme. En effet, le sujet postmoderne est né de la profusion d'identités culturelles et son origine réside dans la conscience sociologique, l'idée que l'on évolue au contact des autres. À la différence du sujet classique et homogène, qui refuse l'idée d'une éventuelle transformation et défend la continuité des choses, le sujet postmoderne est instable et variable. Cette liquidité entrave l'identification avec les autres, ou en tout cas avec la projection qu'ils donnent<sup>73</sup>. Le sujet n'arrive pas à choisir entre une identité trop vaste qui le dissout et une identité locale qui l'étouffe et qui génère de la violence<sup>74</sup>.
- 56 Néanmoins, la plupart des images qui forment l'imaginaire basque et qui sont représentées sur la scène ont été forgées dans la langue vernaculaire. Ceci démontre que l'*euskara* est bel et bien devenu la base de l'identité basque, se substituant définitivement à la race du nationalisme primitif. La corporéité que ces images acquièrent quand elles montent sur le tréteau élève le théâtre à la catégorie d'archéologie matérielle.

## Conclusions

- 57 Les exemples donnés jusque-là correspondent pour la plupart à des tragédies littéraires. Or, si on regarde les comédies qui ont été jouées au Pays basque depuis la Transition, on constate que l'imaginaire véhiculé est plus hétérogène et inclusif. Pensons aux pièces des troupes comme *Cómicos de la Legua* (1969-1980) puis *Karraka*, dont les textes n'ont pas été publiés. Ces troupes s'emparent des symboles de l'identité basque pour en faire une parodie, tout comme ils manipulent les symboles espagnols. Ils ne sont pas dans une démarche locale, mais globale, qui critique la sclérose qui suppose l'adhésion radicale à une identité. Face à cela, le théâtre de ces troupes s'occupe des questions politiques et sociales plus universelles, comme l'écologie ou l'égalité, visant à créer une identité durable et libre.
- 58 Comme tout objet culturel, le théâtre sert à construire l'identité. Si auparavant ce rôle était joué presque exclusivement par la presse, laquelle véhiculait des repères idéologiques et identitaires, le théâtre basque s'est aussi emparé progressivement de

cette fonction, ce qui n'était pas habituel au début du xx<sup>e</sup> siècle. Or, ces représentations ne répondent plus à un discours nationaliste et local, mais nous mènent doucement vers l'interculturalité. Cette caractéristique est au cœur de la production de la *Fábrica de Teatro Imaginario* d'Ander Lipus (1998), étudiée par Jaime Valverde<sup>75</sup>. En effet, on constate une tendance à l'ouverture dans les représentations scéniques qui tiennent compte des spécificités régionales basques mais qui intègrent d'autres horizons lointains. Des techniques balinaises ou indiennes et des traditions mapuches sont combinées avec le folklore basque afin de mieux comprendre les origines de l'essence de l'identité euskarienne. L'interculturalité s'étend de plus en plus dans d'autres arts, comme la danse (*Kukai dantz*) ou la musique (essor de collaborations avec des musiques du monde) et devient la clef de la reconnaissance de la culture basque au-delà des montagnes.

---

## NOTES

1. L'aranisme était une doctrine nationaliste d'origine traditionaliste et intégriste, antilibérale et antiespagnole, antisocialiste et anti-industrialiste. La religion catholique et la « race basque » constituaient les deux piliers fondamentaux de la conception essentialiste de la nation basque. Voir José Luis, De la Grana. Santiago, De Pablo et Coro, Rubio Pobes, *Breve historia de Euskadi*, Barcelona, Destino, 2011, p. 115.
2. Iratxe Esparza et José Manuel López, "El texto como lugar común de la transformación identitaria", in Iratxe Esparza et José Manuel López (dir.), *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, Neuchâtel, Peter Lang, 2015, p. 11.
3. Il faut comprendre le terme « plastique » de manière polysémique. D'un côté, en tant que représentation esthétique, il fait référence au décor et au jeu des acteurs. D'un autre côté, cette plasticité a affaire avec la possibilité de manipuler des images et à l'usage de métaphores.
4. Pour plus d'information à ce sujet, l'on pourra notamment consulter les ouvrages de Jon Kortazar, *Euskal kontagintza gaurpostmodernitatetik eginiko azterketa bat= La narrativa vasca hoy: un examen desde la postmodernidad*, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2003 et *Postmodernitatea euskal kontagintzan*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2007.
5. Loredana Sciolla, *Identità. Percorsi di analisi in sociologia*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1983.
6. Instrument formé de planches en bois placées horizontalement, à différence d'un xylophone où elles seraient placées verticalement, qui est toujours joué à deux. Chaque musicien utilise deux bâtons aussi en bois.
7. Petit accordéon diatonique.
8. Ignacio Amestoy, *Betizu. El toro rojo*, Madrid, Espiral Fundamentos, 1996, p. 87.
9. Gabriel Aresti, *Harri eta Herri*, Susa, 2008, p. 37. La traduction qui suit est de Jean Haritschelhar et Mattin Larzabal et est tirée du site web dédié à la poésie basque <http://basquepoetry.eus/?i=poemak-fr&b=1408>, consulté le 30 septembre 2017.

La maison de mon père / je la défendrai / contre les loups, / contre la sécheresse, / contre le lucre, / contre la justice, / je la défendrai, / la maison de mon père. / Je perdrai mon bétail, / mes prairies, / mes pinèdes, / j'y perdrai / les intérêts, / les rentes, / les dividendes, / mais je défendrai / la maison de mon père. / On m'ôtera les armes / et je la défendrai avec mes mains / la maison de mon père. / On me coupera les mains / et je la défendrai avec mes bras / la maison de

mon père. / On me laissera sans bras, / sans poitrine et je la défendrai avec mon âme / la maison de mon père. / Moi je mourrai / mon âme se perdra / ma famille se perdra / mais la maison de mon père / durera / debout.

10. Cette pièce, une réécriture de la pièce de Camus, est inédite. Je remercie les auteurs de l'adaptation de m'avoir envoyé leur texte.

11. Luis María, Iturri *Irrintzi*, texto inédit dont nous avons pu consulter une copie dactylographiée et à la fondation Juan March de Madrid, 1970, p. 2-3.

12. Ignacio Amestoy, *La última cena*, Madrid, Fundamentos, 2012, p. 93.

13. *Ibid.*, p. 104.

14. *Ibid.*, p. 110.

15. Luis María, *op. cit.*, 1970, p. 2.

16. La RAE définit le "maqueto" comme "Inmigrante que procede de otra región española y no conoce ni habla vasco." Ce terme a été très utilisé pendant le franquisme.

17. Voir José Luis Ortigosa, *La cuestión vasca: desde la prehistoria hasta la muerte de Sabino Arana*, Madrid, Visión Libros, 2013, p. 494. Je voudrais néanmoins signaler que malgré le fait que la xénophobie sabinienne est largement connue, je n'ai pas trouvé la source primaire de ces propos. Or, on en trouve assez similaire dans le journal *Bizkaitarra* : "las quintas, esa terrible contribución de sangre que el gobierno español ha impuesto a Bizkaya, no solo produce daños materiales, sino inmensos daños morales; que, según va el euskeldun abandonando su lengua patria y adoptando la española, así va perdiendo las virtudes de su carácter, haciéndose indiferente en punto a religión y pervirtiéndose en sus ostumbres; que el maestro español es el más abominable destructor inmediato de la lengua, del carácter de nacionalidad y de las sanas creencias y costumbres del euskeldun; que el español, nuestro invasor, no solamente quiere destruir nuestra religiosidad, sino también nuestra lengua, nuestra raza, nuestro carácter, porque pertenece a una raza que siempre ha odiado a la nuestra", *Bizkaitarra*, n°21, 17 février 1895, p. s/n.

18. *Ibid.*

19. Teresa Calo, *El día en que inventé tu nombre*, Madrid, Primer Acto: Teatro de papel, 2006, p. 169.

20. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, 1996, p. 117.

21. Esteban Urkiaga "Lauaxeta" considérait que la musique populaire et la poésie déterminaient l'âme et l'identité d'un peuple. Engagé dans ce projet de récupérer tout ce folklore en voie de disparition, il commença à publier des chansons traditionnelles dans le journal *Euzkadi* à partir de 1932. Ouvertement abertzale, il créa, suivant le modèle lorquien, une troupe itinérante nommée Antzerki Ibilitaria dont le but était de répandre le message nationaliste.

22. Le poème s'intitule « À un ouvrier assassiné ». « Rouges mines de ma Biscaye, vous êtes une plaie dans la montagne humide ». C'est nous qui traduisons.

23. Maite Agirre, *Bilbao. Lauaxeta, tiros y besos*, Elorrio, Artez Blai, 2002, p. 47.

24. L'entreprise "Bandas de Laminación" du municipe biscayen d'Echegarri, qui travaillait dans le secteur de la sidérurgie, organisa la grève la plus longue sous le franquisme, entre novembre 1966 et mai 1967.

25. Voir *Primer Acto*, n° 193, 1982, p. 136.

26. Xabier Lizardi, "Mendi-gaña", *Biotz-begietan: olerkiak*, Bilbao, 1932 (Imp. y Lit. E. Verdes Achirica), p. 18. « Si, sous l'or embrumé de ton sommet bleu, il existait par hasard quelques chose qui fasse oublier les misères d'ici-bas, oh, mon ami lointain, mont chéri, par pitié, ôte-moi de cette obscure vallée de chagrin ! » C'est nous qui traduisons.

27. Voir *Primer Acto*, n°193, 1982, p. 136.

28. Xabier Lizardi, *op. cit.*, 1932, p. 64 et 66. La traduction qui suit est nôtre : « Depuis le train en marche », *Dans les yeux et dans le cœurs : poèmes*. « Oh, pays, pays ! Mon pays à moi ! Oh, tendre matinée née en souriant doucement. Verts champs de maïs, montagnes, vieilles fermes ; pommiers surchargés par le rouge fruit : tout voilé par un léger brouillard, tout doré par le soleil... Paysan, semblable à un géant debout sur tes terres.... heureux sois tu ! Par tes terres,



patrie de mes amours, court vite – et moi dedans – le train... Oh, mon pays, si seulement j'étais à toi et, en te cultivant, tu me rassasiais avec tes trésors ! Mais... je ne peux pas. La vie bouillante de la pleine m'emporte... Adieu, montagnes, pommiers, champs ! »

29. Voir *Primer Acto*, n°193, 1982, p. 136.

30. Gabriel Aresti, *op. cit.*, 2008, p. 39. « Je pense que mon prénom est mon être, et que je ne suis rien sauf mon prénom ». C'est nous qui traduisons.

31. “Nunca lo olvidaré. Una mañana me llamaron Patxi”, Ignacio Amestoy, *Betizu, op. cit.*, p. 91.

32. *Ibid.*, p. 118.

33. Teresa Calo, *op. cit.*, 2006, p. 230.

34. *Bizkaitarra*, n°21, 17 février 1895, p. s/n

35. *Ibid.*

36. Nicolás, Ruiz, “La prensa nacionalista en Vizcaya durante la Restauración: el espejo de una comunidad en construcción”, in *El Argonauta español* [En ligne], n°5, 2008, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 05 mai 2018.

37. *Bizkaitarrak*, 19 mars 1910, p. s/n.

38. *Bizkaitarrak*, 26 juin 1909, p. s/n.

39. Voir Ur Apalategui, “La evolución romanesca del sujeto vasco”, in Iratxe Esparza et José Manuel Lopez (dir.), *op. cit.*, 2015, p. 46.

40. Teresa, Calo, *op. cit.*, 2006, p. 182.

41. *Ibid.*, p. 194.

42. Ignacio, Amestoy, *op. cit.*, 1996, p. 114.

43. *Ibid.*, p. 88.

44. “Soy pescador y soy vasco”, Luis María Iturri, *Irrintzi, op. cit.*, p. 18.

45. Voir Ignacio Amestoy, “¿Qué fue del TNV de Sabino Arana?”, *Primer Acto*, n°193, 1982, p. 58.

46. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, 1996, p. 124.

47. Teresa, Calo, *op. cit.*, 2006, p. 159.

48. Cf. François Walter, *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004, p. 165.

49. Chris Baker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 32.

50. Teresa, Calo, *op. cit.*, 2006, p. 159.

51. Roberto Herrero, *Los abrazos perdidos*, Madrid, Asociación de Directores de escena, 1996, p. 36.

52. *Ibid.*, p. 40.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, p. 68.

55. *Ibid.*

56. Javier Hernandez et José Antonio Pérez, *Los Justos*, s/n.

57. Ignacio Amestoy, *Gernika, un grito. 1937*, Madrid, Espiral Fundamentos, 1996, p. 33.

58. À ce sujet, on pourra consulter l'article de Pedro Barea Monge, “Gernika y ‘El Guernica’ en el teatro”, in Francisco Gutierrez et José Nicolás Romera (dir.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Cuenca, UIMP, 1999, p. 583-594. Cette thématique a également fait l'objet d'une pièce de radiothéâtre en 2017. L'émission peut s'écouter sur Cadena Ser sur le lien suivant : <http://cadenaser.com/especiales/gernika-es-ahora/>, consulté le 8 mai 2020.

Enfin, d'autres spectacles plus récents récupèrent la portée symbolique de Gernika avant le bombardement pour souligner la fermeté des valeurs de la société basque. C'est le cas de *Gernika 1913*, de Banarte Antzerki Taldea, qui explore le passé industriel de la ville et la grève de l'usine d'Esperanza y Useta. Nous pouvons également regarder ce spectacle sur ce lien : <http://banarte.net/ETB/Trabajo/guernicavideo.htm>, consulté le 8 mai 2020.

59. Le *lauburu* ou croix basque est l'un des symboles les plus caractéristiques de l'identité basque et il symbolise l'unité de ce peuple. Comme l'explique Santiago de Pablo, à l'origine (XVII<sup>e</sup> siècle)

c'était surtout un motif ornemental de l'art populaire basque que l'on rencontre dans des meubles ou des tombeaux. Sa signification a pourtant évolué au fil du temps, notamment par l'usage politique qui en a été fait, proche parfois du PNV, parfois de l'ETA. De nos jours, il est devenu un objet de marchandise ou une icône des associations culturelles. Pour plus d'information à ce sujet, nous pouvons consulter l'article de Santiago de Pablo, "Lauburu", in Jesús Casquete, José Luis De la Granja, Santiago De Pablo et Ludger Mees (dir.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid, Tecnos, 2012, p. 579-592.

60. Pour plus d'information à ce sujet, l'on pourra consulter l'ouvrage Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca*. Oteiza/Chillida, Madrid, Siglo XXI, 1998.

61. Borja Ortiz de Gondra, *Los Gondra (Una historia vasca)*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro, 2017.

62. Gérard Marandon, « Au-delà de l'empathie, cultiver la confiance : clés pour la rencontre interculturelle », *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n°61-62, p. 266.

63. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, 1996, p. 114.

64. Maitane, Ostolaza, "Emoción, paisaje e identidad nacional en el País Vasco: discursos y prácticas en torno a los *Mendigoizales* (1904-1931)", in Géraldine Galeote, María Llombart Huesca et Maitane Ostolaza (dir.), *Emoción e identidad nacional: Cataluña y el País Vasco en perspectiva comparada*, Paris, éditions Hispaniques, 2015, p. 102.

65. Des gens qui font des randonnées en montagne, sans être des alpinistes.

66. Ignacio Amestoy, *op. cit.*, 1996, p. 121.

67. Luis María Iturri, *op. cit.*, 1970, p. 18.

68. Ignacio Amestoy, *Ederra*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 213.

69. Maite Agirre, *La baladilla de San Sebastián*, Hondarribia, Hiru, p. 41.

70. *Ibid.*, p. 79.

71. Voir Iratxe Esparza et José Manuel Lopez, "El texto como lugar común de la transformación identitaria", *op. cit.*, 2015, p. 12.

72. Diego Bermejo, *La identidad en sociedades plurales*, Barcelona, Anthropos, 2011, p. 20.

73. Ces trois types de sujet (sujet de l'illustration, sujet sociologique et sujet posmoderne) sont expliqués par Stuart Hall dans son ouvrage *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Malden, MA, Blackwell Publishers, 1996, p. 597-598.

74. Cette question identitaire est traitée par Amartya Sens dans *Identité et violence : l'illusion du destin*, Paris, Odile Jacob, 2010.

75. Pour plus d'information à ce sujet, on pourra consulter les articles suivants : "Teatrogileek teatroaz. Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus", *Euskera*, 2013, n° 58, 2, p. 873-919, "El viaje intercultural de la Fábrica de Teatro Imaginario: *Yuri Sam. una oración*", *UNED Revista Signa*, n°24, 2015, p. 515-535 ou encore, "Del esencialismo identitario de Jorge Oteiza a la identidad transmoderna de Ander Lipus", in Iratxe Esparza et José Manuel Lopez (dir.), *op. cit.*, 2015, p. 119-140.

## RÉSUMÉS

La production dramatique en Euskadi est imprégnée de symboles qui mettent en évidence la particularité de l'identité basque. La poésie engagée du début du xx<sup>e</sup> siècle (Lauaxeta, Lizardi, Aresti, Blas de Otero) est à l'origine de la plupart de ces images et motifs, mais de nombreuses

idées appartiennent plutôt à l'idéologie nationaliste basque. À partir de celle-ci, nous pouvons établir un parallélisme entre l'évolution politique des nationalistes et les tendances de la scène basque. C'est ainsi que la culture locale, très enracinée dans ses paysages et ses traditions et qui caractérisait le premier Nouveau théâtre basque, accueille progressivement des influences extérieures. Or, ce contact n'implique point l'écroulement de l'essence de l'identité basque. Au contraire, il permet d'explorer les éléments communs à d'autres cultures.

La producción dramática de Euskadi está impregnada de símbolos que resaltan la particularidad de la identidad vasca. La mayoría de estas imágenes y motivos tienen su origen en la poesía comprometida de principios del siglo XX (Lauaxeta, Lizardi, Aresti, Blas de Otero), pero numerosas ideas pertenecen al ideario nacionalista vasco. A partir de este último elemento, podemos constatar cómo la evolución política e ideológica de los nacionalistas encuentra su reflejo en los escenarios vascos. Así, la cultura local que caracterizaba el primer Nuevo Teatro Vasco, profundamente enraizada en sus paisajes y tradiciones, va adoptando influencias externas. Ahora bien, este contacto no termina en ningún caso de diluir la esencia de la identidad vasca, sino que explora los elementos en común con otras culturas.

## INDEX

**Palabras claves** : teatro vasco, poesía, símbolos, nacionalismo, interculturalidad

**Mots-clés** : théâtre basque, poésie, symboles, nationalisme, interculturalité

## AUTEUR

**MARINA RUIZ CANO**

Université Paris Nanterre, CRIIA