

Université Toulouse Jean Jaurès  
UFR Histoire, Arts et Archéologie  
Département d'Anthropologie



*Figure 1 : Apprentissage de Makil gurutze à Oinak Arin, Briscous. (Photo : Alaia Cachenaute)*

**Apprendre à devenir et à être un danseur.  
Danser dans les groupes de danse basque de la province du Labourd  
au Pays Basque.**

Mémoire de M2 Anthropologie – Parcours Expertise Ethnologique en Patrimoine  
Immatériel

Présenté par Alaia CACHENAUT  
Sous la direction de Nicolas ADELL



Juin 2021

## Remerciements - Eskerrak

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de recherche, Nicolas Adell, pour sa confiance, sa bienveillance permanente et ses conseils éclairants. Je remercie également Laurent Legrain d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail.

*Lehen-lehenik, Nicolas Adell ene ikerketa zuzendaria eskertu nahi nuke, emandako konfiantzagatik, bere betiko borondate onagatik eta bere aholku argiengatik. Laurent Legrain eskertu nahi nuke ere ene lana irakurtzea eta ebaluatzea onartu izateagatik.*

Je tiens aussi à remercier les membres des groupes de danse, des cours de danse, et tous les enseignants et écoles qui m'ont accueillie, ainsi que l'IDB pour son aide précieuse et l'attention accordée à mon travail. Merci également à tous ceux qui ont pris le temps d'échanger avec moi, de répondre à mes questions ou à m'enseigner patiemment leurs connaissances.

*Dantza talde eta kurtsoetako partaide guziak, eta irakasle eta eskola guziak haien harreragatik eskertu nahi ditut ere, baita IDBk ene lanari emandako arreta eta baliozko laguntzagatik ere. Milesker ere bai enekin hitz egin dutenei, ene galderei erantzuteko edo haien ezagutzak pazientziarekin erakasteko denbora hartu duten guziei.*

Ce mémoire ne serait pas ce qu'il est sans les questions et conseils de mes relecteurs ; je les en remercie vivement.

*Ikerlan hori ez litzateke den bezala izanen ene irakurleen galdera eta aholkurik gabe; milesker handi bat zuei.*

Enfin, toute ma reconnaissance va à ma famille et à mes proches, pour leur patience, leur écoute et leur soutien. Et tout particulièrement à toi maman, à qui je dédie ce travail.

*Azkenik, ene eskertasun osoa ene familiari eta hurbilekoeri doa, haien pazientzia, entzute eta sustenguagatik. Eta bereziki zuretzat, ama: lan hori eskaintzen dizut.*

## Table des matières

Indications de lecture .....	4
Introduction .....	5
Partie 1 : Entrer dans la danse .....	12
A – Apprentissage dans l’enfance et continuité .....	13
Les premières motivations évoquées .....	13
Hériter de la danse.....	17
Tomber dans la danse basque... et y rester.....	19
L’influence de l’environnement culturel.....	22
B – Des apprentissages différents de la danse. ....	24
Des débuts tardifs dans les groupes .....	25
La danse pour soi .....	27
Un premier contact dans l’enfance.....	29
Intégrer un groupe ponctuellement .....	32
Des danseurs aux objectifs différents.....	34
C – Entrer dans un groupe par la danse .....	36
Dans quelle « danse » entre-t-on ?.....	37
Quelle sociabilité est-ce que tout cela induit ?.....	39
Comment est-ce qu’on en est arrivé là ?.....	45
Partie 2 : Le danseur et sa danse .....	48
A – La danse fabrique le danseur .....	49
Sculpter les corps et les perceptions .....	49
Sculpter les vies .....	52
Sculpter la danse en laissant des traces.....	57
B - Une oscillation entre différentes formes d’investissements .....	60
L’effet pot de fleur – Décorer la danse .....	61
Donner un rôle au danseur .....	64
Différentes formes d’investissements .....	69
L’engagement villageois : dantza herrikoia.....	70
C - Différentes authenticités .....	74
Créer de la continuité entre les contextes.....	75

« Garder la tradition et créer la tradition. » Accorder le passé au présent .....	82
S'approprier les danses .....	86
Partie 3 : Faire groupe dans et par la danse .....	89
A - Danser son groupe .....	89
L'apparition des CoviDantza : maintenir le lien .....	90
Observer les danses « en ligne » .....	93
Les CoviDantza du groupe Zirikolatz .....	94
Faire du lien par la danse et le groupe .....	100
Se retrouver : l'exemple d'Oinak Arin. ....	101
La danse comme expression de groupe.....	106
B - Les attachements.....	109
L'organisation des cours .....	110
L'espace des cours : ordonner l'espace pour construire des danses .....	113
Transmettre et apprendre par corps.....	120
C - <i>Etre</i> dans la danse basque pour <i>faire</i> la danse .....	127
L'apprentissage d'un savoir-faire incorporé .....	127
Entre le savoir-faire et le savoir-être, le bon danseur .....	131
La danse basque et ses contours.....	143
Conclusion.....	146
Annexe .....	150
Récapitulatif des groupes/cours de danse par lieu.....	154
Récapitulatif des enregistrements sonores .....	155
Table des illustrations.....	156
Glossaire.....	157
Bibliographie .....	159
Sources .....	167
Sitographie .....	168
Filmographie .....	170

## Indications de lecture

Voici quelques indications pour la lecture et la prononciation des mots en basque présents dans ce travail. Il est à noter que la langue basque est composée de dialectes appelés *euskalki* et d'une langue basque unifiée, appelée *euskara batua*, depuis 1968 par *Euskaltzaindia* ou l'Académie de la Langue Basque. Le *batua* comporte des règles grammaticales et orthographiques définies en amont par *Euskaltzaindia*. Les interlocuteurs rencontrés parlaient parfois le *batua* mais le plus souvent un des *euskalki*. J'ai essayé lors des retranscriptions d'écrire les paroles de mes interlocuteurs au plus proche de leurs mots et prononciation : les normes grammaticales et orthographiques ne correspondent donc pas toujours au *batua*.

Alphabet : Quelques particularités : les lettres c, q, v, w et y ne figurent pas dans l'alphabet actuel. L'alphabet basque comporte 22 lettres : a, b, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, ñ, o, p, r, s, t, u, x, z.

Prononciation : En basque, l'orthographe est phonétique : toutes les lettres se prononcent.

E se prononce « é »

U se prononce « ou »

Z se prononce « ss »

X se prononce « ch »

S se prononce « sh »

J se prononce « y »

Ñ se prononce « gn »

N se prononce « nn »

TX se prononce « tch »

G est un son dur et se prononce « gu »

R se roule mais doucement entre deux voyelles

RR se prononce comme le « r » en français

Remarque : l'*euskalki* souletin prononce le J et le U comme en français.

Sources :

EKE, « Linguistique » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.eke.eus/fr/culture-basque/euskara-la-langue-des-basques/linguistique>

L'association EUSKALZALEEN BILTZARRA, 2007 [1999]. *Guide de conversation français-basque*. Donostia - Baiona, Elkar.

« Oinarrizko hitzak, les mots essentiels » in *Le basque à portée de main, Hiztegia eskuan euskara ahoan*. coll. Hiztegi ttipiak Lexique de poche, Office public de la langue basque, la Communauté d'agglomération Pays Basque et les communes de Bayonne, Biarritz et Hendaye.

## Introduction

Mardi 24 mars 2020. Il est 9h du matin. Confinée à la maison suite à l'épidémie du COVID-19<sup>1</sup> depuis une semaine maintenant, mon terrain sur la danse basque est à l'arrêt. En tout cas physiquement. Car, alors que la danse basque se danse majoritairement en groupe, que je m'attendais à rester chez moi à lire, et à visionner les multiples vidéos existantes des spectacles, ce matin-là, je découvre avec surprise sur la page Facebook du groupe de danse Zirikolatz de Saint-Pée-sur-Nivelle dans le Labourd, un lien menant à la plateforme de vidéos YouTube. La vidéo se nomme *CoviDantza Zirikolatz (Senpere)* - contraction des mots « Covid » et « dantza » (danse) - pour « la danse du Covid » suivi du nom du groupe de danse et du village de Saint-Pée-sur-Nivelle. Durant 8 minutes et 19 secondes, la vidéo montre de nombreux danseurs de ce groupe qui devait prochainement faire un spectacle pour fêter ses 40 ans. La vidéo donne successivement à voir un *Fandango* puis deux *Arin arin* sur les mélodies produites par un accordéon, deux danses qui se suivent (presque) toujours. De tous âges, seul, en famille, en couple, ou avec des enfants en bas âge dans les bras ou au sol, le montage vidéo présente les danseurs, en tenue de danse, en tenue civile, en habits blanc et rouge, en costume de *zirtzil*<sup>2</sup> pour un petit enfant, ou encore dans une tenue achetée l'année précédente lors d'un voyage dans le nord de l'Inde, en chaussettes, en espadrilles de danse, en sandales de danse, ou chaussures, en extérieur devant leur maison, dans leur jardin, sur un balcon, ou dans une pièce de leur logement. On aperçoit même le temps de quelques secondes, en gros plan, des *abaraka*<sup>3</sup> tenus par deux mains qui les bougent de sorte qu'ils reproduisent le pas de danse de l'*arin arin*. Franck Dolosor, qui a mis la vidéo en ligne, y a ajouté en dessous quelques mots, en basque et en français :

Etxe xokoan, bainan elgarrekin...dantzari esker. Confinés mais unis par...la danse. Aupa Zirikolatz Senpereko euskal dantza taldea! [Vive le groupe de danse basque Zirikolatz de Saint-Pée-sur-Nivelle !] [#Zaindu](#) [#PrenezSoinDeVous](#)

Cette vidéo n'est pas unique : quelques jours plus tôt, Aurtzaka Dantza taldea – le groupe de danse Aurtzaka – de Beasain dans la province du Guipuzcoa avait constitué une vidéo similaire, mais avec la danse *Igartzako ezpata-dantza* (la danse de l'épée d'Igartza), relayée par la page Facebook *Dantzan*, qui depuis le 13 mars, date de l'annonce de l'état d'alerte et de la mise en place du confinement en Espagne, met sur sa page de courtes vidéos de danseurs qui proposent des extraits de danse ou de pas à danser chez soi. Cette manière de danser ensemble sera suivie

---

<sup>1</sup> L'usage du terme « covid » peut se faire au masculin comme au féminin. J'ai choisi ici de l'employer au masculin.

<sup>2</sup> Personnage carnavalesque du Labourd notamment habillé de bandelettes de multiples couleurs. J'y reviendrai.

<sup>3</sup> Chaussons en cuir souple maintenus par des lacets utilisés notamment pour danser.



support, sur une même vidéo proposée par leur groupe de danse. La vidéo est d'ailleurs ponctuée de petits rappels qui célèbrent le groupe.

La danse basque s'en retrouve adaptée à la situation de confinement, reconstituée par l'utilisation de la vidéo. Tous les participants de la *CoviDantza* proposent par les moyens dont ils disposent une représentation de ce qui fait pour eux le *Fandango* et l'*Arin arin*, en offrant un tout cohérent, reconnaissable et identifiable, et pourtant teinté de multiples différences, qui montrent des danseurs de tout âge.

Guidée par la surprise de voir les danseurs des groupes danser ensemble par le biais de la vidéo, j'ai petit à petit attiré mon attention vers ce qui était en train de se faire, en observant de quelle façon les gens s'attachaient ou se détachaient en association (Latour, 2007), en fonction des « frictions » (Tsing, 2020). En suivant le parcours des danseurs, la danse est apparue comme un modèle pour « [penser] le social comme un flux qui sans cesse crée et recrée des formes » (Plancke, 2014 : 391), pour observer ce qui se transforme au fur et à mesure du temps, des relations, des lieux, des événements, que ces derniers passent inaperçus ou au contraire qu'ils soient reconnus à l'échelle mondiale.

Les disparitions, les adaptations ou les créations des danses se sont d'ailleurs fait tout au long de l'histoire comme le montre l'étude approfondie de la danse basque de J.-M. Guilcher. Ses recherches de terrain menées de 1962 à 1968 puis de 1972 à 1976 avec la collaboration de sa femme Hélène, offrent un beau panorama des danses du Pays Basque nord jusqu'en Béarn, guidé par l'étude de la cohérence, ou plutôt de « l'absence d'unité chorégraphique » (Guilcher, 1984 : 6) des danses présentes en Iparralde<sup>4</sup>. Sa recherche, méticuleuse et précise, nous permet aujourd'hui de saisir les danses qu'il a observées à travers leurs aspects historique, chorégraphique, rythmique, leurs partitions musicales, ainsi que leurs variantes, apprentissages, contextes dansés et ce, particulièrement dans le cadre de la fête. Quelques années plus tard, X. Itçaina abordait la danse basque à partir des conséquences du changement de la « société rurale » (Itçaina, 1992), puis en tant « [qu'objet] d'une double épreuve d'appropriation » de la part du clergé et des « militants d'une identité basque » (Itçaina, 1996 : 490) dont résultait une danse « éclatée, multipliée » (*Ibid.* : 500). Plus récemment, ses études ont porté sur l'histoire

---

<sup>4</sup> Littéralement « côté Nord », Iparralde est le nom donné au territoire basque réunissant les provinces du Labourd, de Basse-Navarre et de la Soule situés au nord de la frontière territoriale séparant la France et l'Espagne, soit en territoire français, contrairement au terme Hegoalde, littéralement « côté sud », qui est le nom donné au territoire basque réunissant les provinces de Navarre, Guipuzcoa, de Biscaye et d'Alava situées au sud de la frontière territoriale séparant la France et l'Espagne, soit en territoire espagnol. Ces termes sont utilisés aussi bien par les bascophones que les non-bascophones : c'est en ce sens qu'ils sont utilisés ici.



des musiciens de la danse basque (Itçaina, 2015 ; Itçaina, 2017). En Iparralde, l'apprentissage de la danse au sein des écoles de danse souletines a été étudié sous l'angle de la transmission en prenant en compte son aspect social, économique et matériel (Caraminot, 2016), et les danses du carnaval dans la province du Labourd, ont tout particulièrement bénéficié des recherches de T. Truffaut (2005) à propos de leurs histoires, costumes, contextes d'apparitions, et effets.

De façon plus vaste, l'un des ouvrages principaux de J. I. Iztueta, *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia beren soñu zar, eta itz neurtu edo bersoakin baita berac ongui dantzatzeco iracaste edo instruczioac-ere* (1895), m'a été utile pour saisir les transformations de certaines des danses de Guipuzcoa de son époque grâce à la description des pas, contextes de réalisation, costumes ainsi que l'explication du contexte de la mise en œuvre de ces danses qui sont aujourd'hui aussi dansées en Iparralde, souvent dans le contexte de spectacle. La recherche d'O. Araolaza Arrieta (2020) a également mis à jour l'association du genre masculin ou féminin à certaines danses, qui s'est notamment faite au cours du XXème siècle ; cette association impacte encore les organisations des cours et la répartition des danses apprises par les danseurs et les danseuses dans certains groupes de danse en Iparralde. A l'heure actuelle, de nombreuses autres recherches ont donc été menées et ont étudié plusieurs aspects de la danse basque, en s'attachant tout particulièrement à ses éléments contextuels, scéniques, chorégraphiques, musicaux, mais aussi créatifs, sans toutefois suivre le parcours des danseurs et des danseuses comme j'ai ici choisi de le faire pour montrer les associations des participants qui contribuent à faire exister la danse basque.

Les individus qui composent le monde de la danse basque ne sont pas tous des danseurs, ou uniquement des danseurs. Ils sont aussi musiciens, costumiers, parents, public, ou employés dans les services publics et/ou culturels. En m'intéressant de plus près au parcours des danseurs et des danseuses<sup>5</sup>, je me suis rendue compte que les relations entretenues par le biais de la danse dépassaient le cadre unique du cours et que la danse basque s'immiscait tout aussi bien dans leur vie. Cette remarque s'est faite petit à petit, au fur et à mesure que je me posais une question toute simple : pourquoi est-ce que des jeunes, et des moins jeunes, choisissaient de s'investir dans la pratique de la danse basque jusqu'à y consacrer plusieurs heures par semaines ? Cette question qui m'a guidée lors de mes rencontres mais aussi vis-à-vis de mes propres expériences, m'a amenée vers l'intérêt de saisir ce que recouvrait le fait de danser. Et notamment lorsque cela impliquait s'investir dans un groupe qui conduit à des représentations qui se déroulent sur

---

<sup>5</sup> J'emploierai majoritairement au cours du texte le terme « danseur » qui inclura le danseur et la danseuse, sauf distinction particulière.

scène ou dans les rues des villages. Ainsi, qu'est-ce qu'implique le fait de pratiquer la danse basque au sein d'un groupe de la province du Labourd ? Ou autrement dit, en quoi la danse basque au sein d'un groupe de la province du Labourd participe au devenir du danseur ?

Danseuse du groupe de danse Izartxo d'Ustaritz depuis mes 6 ans, bascophone, et musicienne jouant du *pandero*<sup>6</sup> et du *trikitixa*<sup>7</sup>, c'est un terrain relativement familier que j'ai intégré, notamment grâce à mes relations familiales, amicales, ou d'affinité culturelle déjà établies depuis des années. Mon terrain de recherche était donc composé d'un réseau d'interconnaissance très fort, chaque nouvelle personne rencontrée ayant généralement une connaissance en commun avec moi, et souvent plusieurs références culturelles communes. J'avais toutefois délaissé la pratique dansée au sein de mon groupe - ainsi que la pratique musicale - durant mes années de licence.

Revenue en milieu du mois de janvier 2020 dans la vie culturelle de la danse basque, la majorité des groupes de danse du Labourd était centrée sur la préparation de la période du carnaval. J'ai donc dès le départ alterné selon chaque situation entre observation et observation participante (Malinowski, 1969) sur le terrain en ligne et hors ligne. En privilégiant une approche « multi-sites » (Marcus, 1995) dans l'objectif de suivre les diverses trajectoires et rencontres des danseurs afin de reconstituer le réseau d'apprentissage, j'ai aussi pu constater que le danseur s'inscrit dans un réseau d'apprentissage structuré, dont la transmission, orale et corporelle, est importante et au centre des relations. La transmission des danses s'inscrit généralement dans une structure associative relevant de la loi 1901, et chaque enseignant a sa manière de transmettre. Je tiens ici à préciser que c'est par les termes vernaculaires de « groupe de danse » que les associations seront désignées. Elles sont tout aussi bien composées d'une école de danse que d'un groupe qui réalisera des spectacles<sup>8</sup>, (avec parfois aussi des formations musicales, ou des ateliers cuisine, etc. réunis sous le même nom). Chaque danseur et danseuse découvrira donc en fonction de sa trajectoire d'apprentissage une ou des façons particulières de se saisir de la danse basque, dont l'interprétation est en même temps conditionnée par son propre corps (Lange, 2020 : 95). En plus de danser et d'acquérir une certaine expérience corporelle en fonction des moniteurs rencontrés et expériences perçues, ils pourront se constituer une représentation de la danse dépendante de plusieurs aspects, telle que la technique, l'esthétique

---

<sup>6</sup> Tambourin sur cadre ou tambour de basque

<sup>7</sup> Accordéon diatonique

<sup>8</sup> En basque, l'école de danse comme le groupe de représentation sont majoritairement désignés sous le nom de « *dantza taldea* » (groupe de danse). Le groupe de représentation est généralement une continuité de l'école de danse.

visuelle, le contexte de fête et la notion de plaisir, ou encore, celui de faire groupe, plus ou moins mis en avant selon les lieux et personnes qu'ils côtoient, tout cela au travers du corps et de ses perceptions. Il s'agit ici, en suivant différents parcours de danseurs au sein des groupes de danse basque de la province basque du Labourd, d'observer comment est-ce qu'on devient un danseur à partir de l'apprentissage perçu et vécu, et des différentes rencontres et intérêts qui influenceront aussi sa construction.

Ainsi, j'ai rencontré au cours de ma recherche des membres de plusieurs groupes de danse du Labourd (cf. annexe 2 et récapitulatif des groupes) avec qui j'ai pu échanger : ils m'ont permis d'observer ou de participer aux cours en tant que danseuse ou musicienne. J'ai suivi différents stages et formations de danse organisés par diverses structures dont le collectif Bilaka et Iparraldeko Dantzarien Biltzarra (IDB<sup>9</sup>) - la fédération de danse basque du Pays Basque Nord qui est une section de l'EDB<sup>10</sup> -, et le Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel de Bayonne en partenariat avec l'IDB. En plus de suivre les différentes représentations en tant que spectatrice - ou danseuse dans le cas du carnaval d'Ustaritz -, j'ai également pu être présente aux côtés des employés de l'IDB pour observer l'organisation d'événements, participer à certaines réunions, suivre les cours donnés dans certains groupes et des classes d'écoles dans le cadre de l'Education Artistique et Culturelle (EAC). J'ai également été enseignante remplaçante de *trikitixa* en parallèle de mon terrain en 2020, ce qui m'a permis de tracer des ponts de réflexion et de pratique avec mon sujet de recherche. La mise en place du confinement suite à l'épidémie du COVID-19 a annulé nombre d'aboutissements de projets que je suivais en 2020. Mais les restrictions sanitaires ont aussi amené des transformations de la transmission et de la pratique de la danse basque. Sous mes yeux se déroulait une adaptation des conditions des cours, ce qui a mis en lumière l'importance de certains éléments, au moins pour cette période, et a souligné les intérêts à maintenir certaines caractéristiques désignées comme importantes par les uns ou les autres.

Les observations effectuées ont été menées dans la perspective d'approcher la danse basque de façon sensible et corporelle notamment, en s'interrogeant sur les sens mobilisés par soi-même lors de la pratique, mis en parallèle par ceux oralement indiqués par les enseignants. Je me suis notamment inspirée de l'exercice de la « balade sensorielle » développé par M.-L. Gélard, O. P. Gosselain, et L. Legrain (2016), ce qui m'a conduit à essayer différentes façons de saisir l'aspect sensoriel de la pratique. En plus de prendre des photographies, j'ai également enregistré

---

<sup>9</sup> Cet acronyme, utilisé en français comme en basque, sera utilisé de manière préférentielle au cours de cet écrit.

<sup>10</sup> *Euskal Dantzarien Biltzarra*, littéralement « fédération des danseurs basques ».

les sons des cours de danse, ce qui a attiré mon attention sur la place importante qu'occupait le bruit en tant que fabrique du son ou de silence sur lesquels les pratiquants doivent s'accorder. Enfin, la vidéo a aussi été un moyen pour moi de positionner mon regard autrement que si je n'avais pas eu de caméra en main.

La multiplication des lieux d'observation s'est construite au fil des rencontres et des échanges. Guidée par l'attention que les danseurs portaient sur certains lieux, événements ou sujets, je me suis parfois retrouvée dans des situations qui ne correspondaient pas à ma recherche initiale, mais qui me permettaient de diriger mon regard vers ce qui les préoccupaient et leur importaient. Être sur ce terrain m'a aussi demandé un certain engagement culturel (jouer de la musique, donner mon avis sur certaines questions débattues, participation ou présence attendue à certains lieux, etc.). Tout cela m'a permis de suivre les danseurs dans leurs mouvements, dans leurs danses comme dans leurs opinions, en passant par les lieux qu'ils me traçaient pour essayer de comprendre la fabrique du danseur en prenant en compte l'aspect corporel et sensoriel. Si J.-M. Guilcher, dans son étude de la danse basque s'est laissé porter par des questions de similitudes structurelles de danse notamment, et est parti jusqu'au Béarn, j'ai préféré pour ma part restreindre l'étendue géographique de mon étude, sans toutefois me fermer aux danses et pratiques d'autres provinces, puisque cela s'est d'ailleurs avéré impossible.

De plus, je considère mes interlocuteurs, sources d'inspirations, de questionnements et parfois de débats, comme des collaborateurs et des guides de cette recherche. C'est aussi ce qui a motivé mon souhait de retranscrire les entretiens de façon à être la plus proche possible de leur parole, en laissant délibérément les alternances codiques, les hésitations ou reformulations, ou le passage d'une langue à l'autre. Certaines formules peuvent surprendre ou paraître fausses à la lecture, mais je l'espère, invitent à entendre mes interlocuteurs et à les rendre présents.

Tout d'abord, je présenterai l'intégration du danseur au sein des groupes de danse, en explicitant les parcours d'apprentissages et comment est-ce que les danseurs ont commencé à danser. La description de ces parcours m'amènera ensuite à voir comment ceux-ci se mêlent à un récit biographique par l'influence qu'ils ont sur le danseur dans sa manière de percevoir la danse. Cette perception, issue d'un incessant va-et-vient entre les différents lieux et contextes de pratique, construit la danse basque telle qu'elle est vécue et ressentie par les danseurs qui s'y attachent. Ainsi, selon le parcours du danseur, l'attachement à la danse va se réaliser d'une certaine façon qui permettra au danseur de devenir et de se réaliser pleinement par les relations sociales qui prennent majoritairement racines dans un groupe de danse associé à un village.

## Partie 1 : Entrer dans la danse

Samedi 22 février. Il n'est pas loin de 22h30. Le bal, animé par les musiciens du collectif Bilaka Kolektiboa durant le festival Hartzaro organisé à Ustaritz pour la période du carnaval, touche à sa fin. Je suis dans un coin en train de discuter avec une amie. Tandis qu'on discute, une connaissance en commun arrive (nous dansions les trois dans le groupe de danse d'Ustaritz, avons eu le même parcours scolaire et pris des cours de *trikitixa* ensemble et avons même créé un groupe). Elle me demande en basque si elle peut rompre notre discussion. Je réponds que oui, et je les vois les deux s'élancer, se tenant par la main, côte à côte, et rejoindre ainsi les couples de danseurs qui formaient déjà un grand cercle, sur les premières notes musicales de *Larrain dantza*. J'observe ce cercle : si cette danse se rattache à « toute la famille de danses mixtes qui en sont proches, *inguru*, *ingurutxo*, *esku dantza*, *ttun ttun de Roncal* etc. » (Oyhamburu, 1981 : 103), elle est ici dansée indifféremment par des couples de femmes ou mixtes. Au milieu de ceux-ci, quelques couples de danseurs adultes avec un enfant à qui ils indiquent les pas et les montrent au fur et à mesure, mais aussi des couples d'enfants, dont deux petites filles de 4-5 ans environ, n'ayant pas encore l'âge d'intégrer un groupe de danse pour apprendre à danser. Mais dansent-elles pour autant ? Apprendre à danser dans les bals est-il suffisant pour être un danseur ou faut-il d'abord intégrer un groupe et en suivre les enseignements ? Je présenterai tout d'abord l'entrée dans un groupe de danse lors de l'enfance, puis je montrerai l'existence d'autres parcours d'apprentissages. Enfin, je montrerai que les groupes fabriquent des danseurs qui contribuent à leur tour à former le groupe, mais surtout des relations.



Figure 3 : Dantzaldi [bal] de Bilaka au festival Hartzaro, ici Larrain dantza. Ustaritz, 22.02.2020. (Photo : Alaia Cachenaute)

## **A – Apprentissage dans l'enfance et continuité**

Pourquoi danse-t-on ? Cette question a de multiples réponses, sûrement autant de réponses que de danseurs. Et finalement, savoir pourquoi l'on danse ne nous dira pas ce qu'implique l'acte de danser dans un lieu, seul ou pas, avec un style particulier, etc. C'est d'ailleurs pour ça que je poserai la question plutôt de cette manière : pourquoi et comment commence-t-on à apprendre la danse ? Qu'est-ce qui nous motive à entrer dans un processus d'apprentissage qui requiert d'investir du temps, de l'énergie, de faire face à la difficulté d'intégrer un pas jusqu'à l'incorporer, pour ensuite continuer à danser et s'impliquer à son tour dans le groupe de danse d'une manière ou d'une autre ? Le but est ici d'essayer de voir qui sont les danseurs de la danse basque et quelle est l'histoire de leurs débuts afin d'appréhender, au moins en partie, ce qu'ils dessinent comme étant leurs points de départ dans la pratique et les éléments qu'ils mobilisent pour l'expliquer.

Je présenterai à partir d'une succession de témoignages, différents danseurs ayant commencé la danse dans leur enfance, tout en essayant de faire apparaître leurs singularités et points communs. Je montrerai ainsi comment ces parcours se construisent par l'intermédiaire de moments-clés, de désirs confus ou au contraire fortement affirmés, ou encore sous l'influence d'un modèle familial.

### ***Les premières motivations évoquées***

Dans le cadre de l'exposition « SOKA, regards sur la danse basque » lancée en 2015 par l'Institut Culturel Basque (ICB ou *Euskal Kultur erakundea* - EKE - en basque) ; un web-documentaire du nom de *Lehen Urratsa* - le premier pas - a été réalisé à la demande de l'ICB par les animateurs de la web-radio Radiokultura, et le photographe Johan Morin. Ce web-documentaire met en valeur l'entrée dans la danse qui se fait souvent sous l'accompagnement d'un enseignant bénévole. Il donne la parole aussi bien aux enfants qu'aux enseignants, de six écoles de danses, du Labourd jusqu'à la Soule en passant par la Basse-Navarre, et il est ainsi possible d'entendre les raisons qui motivent les individus à débiter la pratique de la danse. Le web-documentaire *Lehen Urratsa* nous propose de saisir « six contexte [*sic*] différents dans lesquels transparaissent des vécus distincts de la danse mais aussi un même enthousiasme et une passion partagée pour la pratique du répertoire chorégraphique local », dont voici certains témoignages qui m'ont été utiles.

Dans le cadre des cours extrascolaires donnés à Bayonne, on peut entendre les paroles d'élèves et le son capté dans le cours de danse (voix du professeur, chant, claquements de doigts, tapements de mains en rythme...). Toutes les présentations des enfants se font en basque, ainsi que le cours enregistré. En voici un extrait.

Laida, 8 ans, Bayonne « *ez naiz oroitzen zergatik nahi nuen...* » (« je ne me souviens pas pourquoi je voulais... »)<sup>11</sup>.

Esther, 10 ans, Bayonne « *egiten dut dantza euskalduna duela bost urte baina beste taldean eta hor euh egiten dut haiekin dantza* » (« je fais de la danse basque depuis cinq ans dans un autre groupe et là euh je danse avec eux »).

Alaia, 8 ans, Urcuit « *nahi nuelako dantza egin* » (« parce que je voulais faire de la danse »).

Laida et Esther sont entrées dans la danse sans avoir de motifs particuliers à dire, alors qu'Alaia avait envie de danser. Pour d'autres, le motif amical a été un moteur dans la motivation de la pratique dansée, ce qui sous-entend l'ambiance amicale qui peut être présente au sein des groupes :

Ambroise, 10 ans et demi, de Bayonne : « *nire lagunek egiten zuten dantza eta... egun batez entseatu dut eta maite izan dut beraz gero segitu dut* » (« mes amis faisaient de la danse et... un jour j'ai essayé, et j'ai aimé alors après j'ai continué »).

Kepa, 9 ans, de Bardos : « *hasi dut dantza zenta maite nuen, banuen lagunak han, eta hala* » (« j'ai commencé la danse parce que j'aimais, j'avais des amis là-bas, et voilà »).

Eñaut, 8 ans, de Bayonne : « *nahi nuelako ikasi dantza, nire...Esther bezala* » (« parce que je voulais apprendre la danse, comme Esther »).

En plus du fait qu'aller danser signifie également rejoindre ses amis, certains enfants s'inscrivent d'eux-mêmes dans la continuité d'une pratique dansée familiale, et expliquent vouloir faire de même à leur tour :

Imanol, 11 ans, de Bardos également, « *dantza egin dut maite dudalako eta nire familia guztia dantzari zen* » (« j'ai fait la danse parce que j'aimais et toute ma famille dansait »).

---

<sup>11</sup> Sauf mention contraire, j'ai moi-même réalisé les traductions présentes dans ce travail.

Amaia, 7 ans, de Bayonne « *nire aitak egiten duelako, ttipitan zelarik, nik nahi nuelako lagunekin momentu bat pasa* » (« parce que mon père en faisait, quand il était petit, moi parce que je voulais passer un moment avec les amis »).

Xalbat, 7 ans, de Bayonne : « *zenta nere aita eta ama dantza egiten dute eta banakien ongi izanen zela* » (« parce que mon père et ma mère faisaient de la danse et je savais que ça allait être bien »).

Ces extraits de témoignages présentent de fortes similitudes avec les motivations d'autres enfants, au sein d'autres écoles de danse. Mais ce ne sont pas les seules motivations possibles. Les raisons de commencer à danser sont multiples et propres à chacun, comme le montrent les témoignages des élèves de l'école de danse d'Hendaye audibles dans le web-documentaire : « *ateraldiak egiteko* » (« pour faire des sorties »), « *ongi pasatzeko* » (« pour passer un bon moment »), « *emanaldiak egiteko* » (« pour faire des spectacles »), « *maite dudalako* » (« parce que j'aime »).

Oneka, 20 ans, est l'une des enseignantes de danse d'Hendaye. Elle témoigne également de son parcours de danseuse, qui s'inscrit dans la durée et la continuité familiale : « *ni txikitatik dantzan naiz, nere ama elkarte hontan ibiltzen da, orduan...izena emateko adina ez nuenean jadanik etortzen nintzen berekin kurtsotara, ta dantzan segitu dut [...]* » (« moi je suis dans la danse depuis toute petite, ma mère fait partie de l'association, alors...avant même que j'ai l'âge pour m'y inscrire j'allais en cours avec elle, et j'ai continué à danser »).

Pour Oneka, ses élèves viennent aux cours d'abord motivés par les parents, ce qui vient en contraste avec les motivations exprimées par certains de ses élèves : « *hasi-hasieran gehienak burasoak bultzatuta, baina bo gogoz etortzen dira eta bigarren astein (irri egiten du) ikusten duzu batzuk ez dutenak gehiago gogorik, gutxi dira baina badira batzuk gurasoek nahi dutelako jiten direnak eta egia erran pisu egiten du, ba ez badute nahi azkenean ez dute hemen egon behar* » (« au tout début, ce sont les parents qui les incitent, mais bon ils viennent volontiers et à la deuxième semaine (elle rit) tu vois que certains n'ont plus très envie, ils ne sont pas beaucoup mais certains viennent car leurs parents veulent, et à vrai dire c'est lourd, bah finalement s'ils ne veulent pas, ils ne doivent pas rester là »).

A l'école de danse d'Itxassou, toujours dans le Labourd, les raisons rejoignent l'amour de la danse, mais aussi le fait de s'inscrire dans une continuité familiale, et de faire comme les parents ou la famille : « *zta maitatu dut dantza, ta ene amak ere egiten zuen, fin ene familia guziak,*



*ta beraz nahi nuen hasi eta hala.* » (« parce que j'aime la danse, et ma mère aussi en faisait, enfin toute ma famille, alors moi aussi je voulais commencer et voilà »), ou encore, « *nik ere maite nuen dantza eta egun batez hasi niz* » (« moi aussi j'aimais la danse, et un jour, j'ai commencé »).

Pour l'une des deux bénévoles enseignantes questionnées, c'est le fait que beaucoup de personnes d'Itxassou dansent, et que les parents ont sûrement envie que les enfants en fassent autant : « [...] *talde handi bat da hala ere Itsasuko dantza taldea, ez dakit zertako hain haur badiren, baina, denak Itsasuarrak dira, eta Itsasuar gehienak dantzari ari dira, orduan ene ustez burasoek ere nahi dute haurrak dantza jakin eta...* » (« le groupe de danse d'Itxassou est quand même un grand groupe, je ne sais pas pourquoi il y a autant d'enfants, mais, ils sont tous Itsasuar, et la majorité des Itsasuar dansent, alors à mon avis, les parents ont aussi envie que les enfants dansent »).

D'autres danseurs toutefois, s'inscrivent dans un parcours de danse plus diversifié, en pratiquant dans plusieurs groupes de danse. Aña, 20 ans, d'Iholdy, raconte « *ni hasi niz ene lagunak eta burasoak biziki dantzariak baitziren. Nik Baigorri hasi dut dantza, 10 urtez egin dut, eta beraz nik segitu ditut eta ez niz gelditu.* » (« moi j'ai commencé parce que mes amis et parents étaient des danseurs. J'ai commencé la danse à Baigorri, pendant 10 ans, et ensuite je les ai suivis, et je ne me suis pas arrêtée »). Elle raconte ensuite avoir intégré le groupe de danse d'Hasparren Elgar Oinka, avant d'intégrer le groupe Lagunekin : « *orain Bardozeroa jitean, ikusten dut hemen badira dantza desberdin ainitz, zangoa altxatu behar da eta Baigorri ez zen holakorik, nik ez dut holako dantzarik egin* » (« maintenant en venant à Bardos, je vois qu'ici il y a beaucoup de danses différentes, il faut lever la jambe, et à Baigorri il n'y avait pas de telles choses, moi je n'ai pas fait de telles danses »).

Ces divers témoignages du web-documentaire dessinent les contours de la trajectoire de l'apprentissage de la majorité des danseurs : assez jeune, l'élève intègre un groupe de danse, celui de son village ou des alentours proches, parfois à la suite de ses parents. Il y retrouve ses copains, mais peut aussi s'en faire par ce biais-là, comme le relève Idoia Laval Ibarboure : « *talde batek hori ekartzen ahal du, lagunak egitera. Eta hori inportantea da ere, garrantzitsua da eta horrek ekartzen du ere dinamika on bat ere, segitzeko ere bai...* » (« un groupe peut aussi amener à se faire des amis. Et ça, c'est très important aussi, c'est important, et cela apporte une bonne dynamique pour continuer aussi »). Le rôle de la famille semble être important dans

l'entrée en danse, ainsi que celui des amis qui peuvent jouer un rôle par ailleurs dans la poursuite de la pratique.

### *Hériter de la danse*

A partir de ces premiers témoignages, on remarque qu'un certain nombre d'enfants a commencé la danse en traçant une continuité avec les parents, tandis que d'autres ont commencé en étant encouragés par eux. J'ai essayé à travers les témoignages que j'ai moi-même pu recueillir de voir comment quelques années de pratiques plus tard les danseurs expliquaient leurs propres débuts.

L'une des monitrices de danse d'Ustaritz qui enseigne depuis 22 ans, soit depuis ses 15 ans, Idoia Laval Ibarboure, me raconte comment elle est entrée dans la danse :

*Ho... ttipidanik...be erranen nuke...sortu naizenetik erranen nuke nik egia erran (irri egiten dugu). Bon sortu naizelarik bon, ezin dizut erraten ahal ikusi ditudala, bainan sortu naizelarik ospitalean Kaskarotak<sup>12</sup> etorri ziren...[...] Bai, bai, Baionako Kaskarotak ziren...[...] Beraz erranen nuke nik ttipidanik, zenta gero aita eta amak kurtsuak emaiten zituzten jadanik, zirtziletan ziren (irri egiten du) beraz betidanik, ni hortan naiz. Gero ni hasi naiz besteak bezala 6 urtetan dantzaz bainan, bainan gero bai betidanik horren barnean naiz ni. Beraz horrek ere errexten du (irri egiten du)...hala. Nik beti ezagutu dut. (Entretien du 11.02.2020)*

Ho...depuis toute petite... je dirais...moi je dirais depuis que je suis née (nous rions). Bon quand je suis née, bon, je ne peux pas te dire que je les ai vus mais quand je suis née les Kaskarot sont venus [...]. Oui, oui, les Kaskarot de Bayonne... [...] Alors je dirais depuis toute petite, parce qu'après mon père et ma mère donnaient déjà des cours, ils étaient dans les *zirtzil* (elle rit), alors je suis là-dedans depuis toujours. Après moi j'ai commencé comme les autres à 6 ans à danser mais, mais après oui j'ai été dedans depuis toujours moi. Alors ça, ça facilite aussi (elle rit)...voilà. Moi j'ai toujours connu [ça].

Idoia a aujourd'hui 37 ans, habite Halsou avec son mari et ses trois enfants, l'aînée ayant commencé la danse depuis deux ans. Actuellement en congé parental, elle est depuis quelques années employée en grande surface, et songe à une reconversion professionnelle. Aînée d'une fratrie de quatre enfants, ses parents font partie des membres fondateurs du groupe de danse d'Ustaritz dont elle est originaire. Ses parents sont toujours présents dans l'association, le père comme enseignant bénévole et musicien, et la mère comme personne ressource au niveau des costumes mais aussi d'organisation de journées notamment. Pareillement, ses deux frères –

---

<sup>12</sup> Un des danseurs qui compose le cortège carnavalesque du Labourd. Le personnage donne couramment son nom à la tournée de quête.

électricien et plombier - ont été présidents de l'association. Si la cadette de 30 ans, aujourd'hui animatrice en EHPAD, a actuellement une présence moindre au sein de l'association comme l'un de ses frères, tous se retrouvent pour participer en tant qu'acteur et/ou danseur au carnaval d'Ustaritz. Idoia fait partie du conseil d'administration depuis plusieurs années, et s'est beaucoup investie lorsque la cavalcade d'Izartxo s'est montée pour fêter les 50 ans du groupe.

Trois autres danseurs de Saint-Pée-sur-Nivelle, d'âges différents, m'écrivent en réponse à un questionnaire portant sur le *CoviDantza* réalisé pendant le confinement, leurs apprentissages, similaires à celui d'Idoia, où la danse se présente comme une continuité dans leurs parcours, tel un héritage, les parents étant impliqués dans la danse, liés au village d'une manière ou d'une autre, selon les informations dont je dispose sur leurs parcours.

Maitena Garramendia, 22 ans de Saint-Pée-sur-Nivelle a dansé avec sa mère *Godalet dantza*, que les deux connaissaient, pour la seconde vidéo *CoviDantza*. Elle m'écrit ainsi son parcours au sein de son groupe de danse : « *taldean sartu naiz 7 urtetan, orduan duela 14 urte. Zirikolatzen parte hartu dut dantzari gisa ene ama jadanik partaide zelako. Aurten taldearen lehendakaria naiz, baina beti dantzaria* » (« je suis entrée dans le groupe à 7 ans, cela fait donc 14 ans. J'ai participé à Zirikolatz en tant que danseuse, ma mère y étant déjà membre. Cette année je suis la présidente, mais toujours danseuse »).

Xabi Camino, 39 ans, oscille entre Saint-Pée-sur-Nivelle et Bayonne, et est « salarié dans le soin », ou plus précisément, « Assistant de Direction et Logistique » pour Errobi Santé. Il m'explique avoir dansé avec sa compagne, originaire de Villefranque et qui savait aussi danser le *fundango* pour la vidéo de *CoviDantza* puisqu'elle dansait dans le groupe d'Izartxo. Il m'écrit :

J'ai dû commencer à prendre les 1<sup>ers</sup> cours dès l'âge de 6 ans et ce jusqu'à mes 27 ans. Je suis de Senpere [Saint-Pée-sur-Nivelle en basque], dernier de 4 frères et sœur (dans l'ordre chronologique deux frères puis une sœur) qui ont dansé à Zirikolatz et logiquement j'ai suivi leurs « pas » mais durant plus d'années !! [...] J'étais et suis le « joyeux luron » et étais vice-président (2 ans ?) de l'association. (Message écrit du 22.04.2020).

Quelques mois plus tard, c'est toujours par un échange écrit qu'il m'explique que son père n'a pas fait partie du groupe mais que la danse « s'est transmise au sein de la famille, à l'école ». Sa mère, à sa connaissance ne dansait pas, mais d'autres personnes dans sa famille le faisait : « oui j'ai des cousin.e.s, petits cousin.e.s qui dansent ou ont dansé dans des groupes tout comme moi. J'en ai vu une lors d'un spectacle et également pour la majorité lors de repas de famille (côté de mon père). ». Xabi Camino a arrêté la danse à 27 ans pour faire du volontariat au Togo pendant

un an, mais à son retour, il rehausse ses sandales pour danser, et notamment pour les 40 ans de son groupe : « mais entre temps j'ai fait quelques Aurreku (Danse de salutation) lors de sortie d'Eglise ou dansé quelques Fandango ou mutxiko lors de fêtes diverses. ». Le groupe de danse a aussi été, et est toujours, le lieu où retrouver « des ami.e.s de l'école, collègue qui dansaient ». Vers le lycée, il se fait « des ami.e.s qui dansaient dans d'autres groupes du Pays Basque. ». Xabi Camino est un nouveau bascophone, il a appris le basque par le biais d'AEK<sup>13</sup> même s'il n'est pas encore tout à fait satisfait de son niveau.

Les débuts de certains danseurs s'inscrivent dans une continuité familiale, tel un héritage qui amène au moins à commencer la pratique de la danse. Il arrive que les familles ne dansent pas ; elles décident tout de même de motiver leurs enfants à essayer la danse basque une première fois. Un évènement, ou une envie particulière de la part de l'enfant se présente également comme le point de départ de la pratique.

### ***Tomber dans la danse basque...et y rester***

Certains danseurs toutefois n'avaient pas forcément de modèles familiaux les encourageant à commencer, et c'est un moment particulier dans leur vie qui les a poussés à commencer.

Delphine De Oliveira, 26 ans, la présidente actuelle du groupe de danse Polliki, à Louhossoa, a commencé à y danser à 7 ans, après avoir vu la cavalcade de Louhossoa où ses parents, qui eux ne dansent pas, l'ont amenée. Sa mère toutefois avait eu des cours de danse à l'école, sans qu'elle ne poursuive plus tard la pratique. Elle commence la danse avec sa cousine en plus du handball qu'elles pratiquaient ensemble, et si les deux activités se côtoyèrent durant plusieurs années, c'est aujourd'hui dans la danse que Delphine s'investit le plus. Une amie du handball commença la danse sous l'influence de Delphine. Vers ses 16 ans, elle commence à avoir envie d'apprendre et de découvrir d'autres choses, et elle intègre le groupe de Leinua avec lequel elle est toujours en contact même si maintenant elle n'y participe presque plus. Mais elle contribue toujours à la vie du groupe de Louhossoa, qui est son groupe de cœur (« *bihotzeko taldea* »). A Leinua, elle apprend beaucoup, découvre d'autres groupes de danse, voyage, participe à de nouveaux projets, ce qui la motiva à donner une nouvelle dynamique à Polliki par la création du spectacle *Zortzigarren probintzia*. Même durant ses études à Toulouse et Bordeaux, elle continue de faire des allers-retours pour continuer la danse. Maintenant diplômée en

---

<sup>13</sup> *Alfabetatze Euskalduntze Koordinakundea*. Structure associative qui permet aux adultes d'apprendre la langue basque.

psychologie, elle est de retour au Pays Basque. Cette année, elle est entrée au sein du conseil d'administration de l'IDB, et continue de préparer avec le groupe Polliki un spectacle du nom de *Sortaz sorta* qui paraîtra en ce début d'été. Elle a un frère et une sœur plus âgés, mais seule cette dernière a dansé, un peu après elle. Delphine a été en Ikas-Bi<sup>14</sup> et parle basque, même si elle n'est pas encore toujours à l'aise avec certaines tournures de phrases, contrairement à sa sœur pour qui ce système d'apprentissage n'existait pas encore. Son frère a appris le basque jusqu'au primaire. Sa mère comprend le basque mais ne le parle pas, et son père est d'origine parisienne.

Mañu Millox-Acheritogaray, 50 ans, a son domicile en travaux quand je la contacte pour la première fois : elle fait donc des va-et-vient entre Hendaye, Ciboure et Saint-Pée-sur-Nivelle. Elle est enseignante de français et de latin (qu'elle a parfois enseigné en basque pour les élèves en section bilingue) au collège d'Hendaye. Elle me raconte avoir commencé à danser dans le groupe Zirikolatz vers ses 6-7 ans :

Mon père, de Saint-Pée-sur-Nivelle, était très attaché à la Langue et la Culture Basques, et a souhaité m'inscrire - dès que cela a été possible (âge) - à ce groupe qui était déjà important dans le village, même s'il ne constituait pas encore une association en tant que telle (appartenant, comme la Pelote ou le Rugby, au SPUC -StPée Union Club-), ce qui fut ensuite le cas en 1979. Je pense faire partie d'une des premières générations de danseurs (mais lorsque j'étais enfant, il y avait des danseurs plus âgés ; je ne sais exactement quand ils ont commencé. Henri DUHAU, premier président du groupe, pourra vous l'indiquer). Les danseuses plus âgées nous entraînaient, puis, à notre tour, dès que nous avions plus de quinze ans, nous enseignions à un groupe de plus jeunes danseuses, ainsi transmettions-nous le flambeau, de génération en génération. Parallèlement à ces cours « entre danseurs de Zirikolatz », nous avons eu la chance d'apprendre auprès de « Maîtres de danse » exceptionnels, comme Pierre Betelu ou Claude Iruretagoyena. (Message écrit du 22.04.2020).

Mañu aime danser et partager son goût pour cette pratique, et elle commence à son tour à donner des cours en plus de faire partie du conseil d'administration. Ses études l'éloignent du Pays Basque et il est alors moins évident pour elle de participer à la vie du groupe, mais à son retour, elle s'implique à nouveau dans certains projets :

[...] *danseuse* puis « enseignante » auprès des plus jeunes dans les années 1985-1992 (membre du CA à cette époque aussi), puis moins présente durant mes études à Pau et mes premières années d'enseignement (Lettres classiques). Après mon retour au Pays Basque suite à ma mutation (Collège d'Hendaye), j'ai pu rejoindre à nouveau Zirikolatz : ponctuellement pour le *Carnaval (Sorgin Dantza)* puis dans le groupe des « *Sages* » où les frères *Larralde* puis *Paskale Lascano* nous ont concocté deux spectacles (nouvelles chorégraphies : Procès de sorcellerie 1609 -en 2009- / Taupadak -en 2010-). Et c'est grâce à l'organisation du spectacle "Dantz'hari" pour les 40 ans « officiels » du groupe que j'ai pu retrouver avec plaisir tous les anciens danseurs de toutes les générations! (Message écrit du 22.04.2020).

---

<sup>14</sup> Association de parents d'élèves bilingues de l'enseignement public.

Mañu Millox-Acheritogaray a un frère, qui lui, n'a jamais fait de danse. Sa mère, originaire d'Irissary dans la province de Basse-Navarre, dansait quand elle était jeune, à l'école ; « des cours de danse basque étaient alors donnés à l'école primaire publique -"communale"-, alors qu'il était interdit d'y parler le Basque », puis en représentation à Valcarlos [province de Navarre]. A l'heure actuelle, Mañu partage sa vie avec un « Portugais-Brésilien » qui ne danse pas, mais s'y intéresse et s'implique « il est venu assister aux répétitions de Zirikolatz et c'est lui qui a filmé les petites séquences de "Covidantza" pendant le confinement :-). Elle a pratiqué beaucoup d'autres styles de danses dans sa vie, qu'elle a partagés aussi bien avec ses collègues que ses proches ou élèves :

Je n'ai pratiqué que de la danse (aucun autre sport ;-(.), mais variée (;-)): Modern Jazz (Ecole Irène Popard, adolescente), Claquettes, puis, adulte, Flamenco/ Sévillanes, Danse africaine (quelques stages uniquement) et Danse Indienne (stages de danse sacrée/ danse folklorique/ Bollywood, en France et en Inde). Je ne continue que les Sévillanes (une fois par semaine) + chorégraphies pour le Festival andalou de Saint-Jean de Luz (Peña Al monte de Ciboure/ Maïna Coronado), la Danse indienne (stages uniquement, avec Gali Arzoo) et, bien sûr, Danse basque. (Message écrit du 19.06.2020).

Je n'ai pas pu avoir d'enfant, mais la fille de mon compagnon (âgée de 12 ans) aime la danse également (elle a pratiqué de la danse classique, moderne et un peu de danse brésilienne); je lui ai promis de lui enseigner quelques danses basques :-))!! J'ai également fait danser les élèves (et collègues!) du collège lors de spectacles "Danses du monde" mis en scène au Théâtre d'Hendaye (pour aider à financer nos voyages scolaires en Italie, entre autres): danse orientale (avec mes élèves du Maroc), danse tahitienne (une élève de Tahiti avait appris la chorégraphie aux autres), danse bretonne (An Dro), Sévillanes, danse indienne, sirtaki (et participation de professionnels pour les Claquettes et la Capoiëra) et, bien sûr, DANSE BASQUE!!! (Message écrit du 19.06.2020).

Ihintza Irungaray, bascophone, est originaire d'Itxassou et habite maintenant à Bayonne. Elle a d'abord commencé la danse par la danse classique, plus précisément lors des cours de danse de sa grande sœur à Cambo-les-Bains, en suivant au fond de la classe le cours destiné à sa sœur. Puis elle débute la danse moderne à 7 ans. Elle a commencé la danse basque à 8 ans, parce que ses amis de l'ikastola dansaient à Jeikadi, bien qu'Itxassou avait aussi son groupe de danse. Son frère, Jokin, a fait un passage éclair par le groupe de danse Izartxo, et est aujourd'hui un musicien et acteur culturel important du milieu de la danse basque. Sa mère, de Bayonne, débute la danse à l'adolescence à Orai Bat, puis elle intègre le groupe Aurrera à Bayonne qui était plus *abertzale* (patriote basque). Betti Betelu<sup>15</sup> y donnait des cours, et quand Aurrera ne put continuer, sa mère poursuivit les cours mais à Begiraleak, à Saint-Jean-de-Luz où elle rencontra son père originaire d'Itxassou. Son père a dansé au sein de différents groupes dont Ezpela à

---

<sup>15</sup> Pierre Betelu (1924-1990), dit Betti ou Beti Betelu, sera présent au cours de cet écrit sous le nom de Betti Betelu.

Espelette. En effet, il n'aimait pas être rattaché à un groupe spécifique. Ses deux parents ont appris le basque à AEK avec d'autres danseurs des groupes de danse. Ihintza avait au départ choisi son lycée en fonction de l'option danse qui y était proposée : elle y découvre la danse contemporaine et apprend beaucoup, mais l'année suivante, elle décide d'aller au lycée Bernat Etxepare<sup>16</sup>. Elle reprend la danse classique qu'elle avait laissée de côté, prend des cours de danse contemporaine au conservatoire, et arrête la *pala*<sup>17</sup> pour se libérer du temps. Elle fait aussi partie d'un groupe de *trikitixa* et *pandero* dans lequel elle joue du *pandero* et participe à de nombreux festivals et événements culturels. En plus du groupe Jeikadi, Ihintza a aussi dansé dans d'autres groupes de danse basque comme notamment la compagnie Maritzuli Konpainia, le groupe Kukai, le groupe Etorkizuna Konzeptuak devenu plus tard le collectif Bilaka Kolektiboa dans lequel elle y dansa quelques temps. Elle part faire ses études à Toulouse pour être éducatrice spécialisée et fait des allers-retours pour continuer à pratiquer la danse basque. A l'heure actuelle, elle continue de participer en tant que danseuse à des projets de danse et travaille au sein de l'IDB.

Je pourrais continuer ainsi avec le parcours d'autres danseurs que j'ai rencontrés et qui font, ou qui ont fait, partie de groupe de danse. Sans présenter de façon exhaustive tous les récits de parcours, les témoignages ici présentés permettent, je l'espère, de constituer un bref panorama des différentes entrées dans la danse des individus que j'ai pu rencontrer. Un événement peut être à l'origine de l'envie d'apprendre, mais aussi les parents qui souhaitent que leurs enfants commencent la danse bien qu'eux-mêmes ne pratiquent pas, ou encore les amis qui sont des éléments motivants, puisque la danse devient le lieu où on peut les retrouver. Il ne m'a toutefois pas été possible de rencontrer beaucoup de danseurs ayant arrêté jeunes<sup>18</sup> la danse afin de savoir si les motivations des débuts étaient similaires, et c'est ici une des limites de ce travail.

### ***L'influence de l'environnement culturel***

On peut noter l'importance de la famille dans les débuts de l'apprentissage. En effet, beaucoup ont un parent, un frère ou une sœur, ou des cousins qui dansent. Enseignant, travailleur de la santé, employé, ouvrier, psychologue, les profils professionnels sont divers dans ce petit

---

<sup>16</sup> Actuellement le seul lycée en système immersif d'Iparralde.

<sup>17</sup> Raquette en bois donnant aussi son nom au jeu de pelote qui se fait avec.

<sup>18</sup> Ceux-ci sont moins faciles à rencontrer par le monde de la danse. Toutefois, les danseurs qui pratiquent ont parfois eu des frères et sœurs qui ont arrêté dans leur jeunesse ce qui m'a permis d'appréhender quelques raisons d'arrêter la danse. On retrouve ainsi le manque de plaisir, le souhait de commencer une autre activité hebdomadaire, ou le fait que des amis quittent la danse.

échantillon de personnes. Je n'ai toutefois pas mené une enquête statistique qui me permet de dresser un profil sociologique moyen du danseur. Mon objectif était plutôt de recueillir des parcours de vie et les motivations des débuts tels qu'ils étaient racontés. Toutefois, la majorité des danseurs membres de groupes de danse qui participe à des représentations scéniques entre autres a commencé jeune. Avoir un membre de la famille qui danse, un lien avec la culture basque, être bascophone, avoir les amis de classe ou du village – les deux étant souvent liés – semble faire partie des motivations ou des éléments qui conduisent à débiter la danse basque. Ainsi, les personnes fréquentées et leur environnement social semblent avoir influencé leurs débuts et leurs attachements à la danse.

En effet, on pourrait considérer que l'entourage facilite une éducation qui favorise la pratique dansée, qui permet à l'individu d'intégrer des normes sociales auxquelles il se plie sans s'en rendre compte, ce qui correspond à la notion « d'habitus » de P. Bourdieu. Le goût pour la danse basque serait alors conditionné par les codes relatifs à l'environnement social notamment :

[...] l'habitus est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (e. g. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existence. (Bourdieu, 2000 : 187)

Cette dynamique de groupe, issue des relations amicales, peut être un moteur et un reproducteur des normes sociales permettant la continuité de l'apprentissage qui s'inscrit sur le long terme. Les parents comme les amis contribueraient dans un sens à l'intégration de l'histoire collective et ainsi des perceptions à avoir de certains éléments, dont le plaisir pour la danse pourrait faire partie. L'environnement culturel des danseurs ici présentés semble avoir grandement influencé leur pratique. Sans être nécessairement bascophone, le fait d'assister à des événements liés à la culture basque – comme la cavalcade – ou encore, d'avoir dans l'entourage proche des parents qui dansent ou qui valorisent la culture basque en amenant les enfants assister à des espaces ou contextes où la danse sera présente, construit un environnement qui valorise la pratique de la danse. L'individu garde toutefois la possibilité d'agir, il n'est pas contraint par son environnement dont il connaît les codes qui lui permettent de s'y adapter. Il s'agit donc de replacer la poursuite d'une activité dans un contexte de choix : si l'environnement culturel peut tout particulièrement favoriser les débuts en danse, il n'explique pas totalement la poursuite de la pratique par le danseur. J'essaierai ainsi au cours de ce travail de donner à voir comment les danseurs organisent et influencent leur pratique par leurs choix et actions.



L'habitus expliquerait tout de même en partie le peu d'élèves qui entame l'apprentissage de la danse basque entre 10 et 17 ans, ceux susceptibles de le commencer depuis l'enfance le faisant majoritairement dès les premières années d'inscriptions possibles. Les raisons qui expliquent les débuts durant l'enfance restent tout de même floues. Certes, l'environnement contribue à susciter l'envie, mais ce qui ressort est finalement la question de comment est-ce qu'on entre, et comment est-ce qu'on continue de danser. C'est en effet au terme de plusieurs années de pratique que l'élève pourra intégrer le groupe des « grands »<sup>19</sup> qui est celui qui proposera la majorité de sorties, spectacles, et créations de nouvelles danses. Les stages de danse proposés par Bilaka Kolektiboa en novembre 2019 pour apprendre *Negua*, tout comme le stage proposé par l'IDB pour apprendre *Ilunpetik* demandaient d'ailleurs aux danseurs d'avoir un âge minimum pour y participer, ce qui sous-entendait l'acquisition de certaines techniques corporelles. L'âge de 15 ans demandé étant l'âge où le corps, dans la majorité des cas, a presque 10 ans de pratique dansée.

Il existe toutefois d'autres profils de danseurs, qui eux, n'ont pas appris à danser au sein de groupes de danse dans leur enfance. Ainsi, quels sont les autres moyens d'entrer dans la danse ?

## **B – Des apprentissages différents de la danse.**

Si le parcours décrit précédemment correspond à une grande partie des danseurs, il existe d'autres parcours d'apprentissage qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans la durée. Cet apprentissage se compose d'ailleurs généralement de danses qui pourront être dansées dans les fêtes, tels que le *Fandango*, l'*Arin arin*, ou encore les *jauzi* (*sauts*), aussi nommés *mutxiko*<sup>20</sup>. Ces derniers sont des danses ouvertes à tous puisqu'aujourd'hui, chaque pas est oralement indiqué : il suffit de connaître la correspondance des pas pour danser tous ensemble. C'est ce qui les rend facilement conviviaux et accessibles, comme me l'indique Corinne Hiriart-Durruty, ils sont : « [accessibles] au plus grand nombre. Une fois les pas de base acquis il suffit de répéter pour acquérir fluidité et automatisme ». Cette accessibilité des *mutxiko* est assez récente ; sans faire ici une description détaillée de leur histoire et mode de fonctionnement, je relèverai toutefois certains de ces éléments qui me permettront par la suite de présenter les changements

---

<sup>19</sup> Le nom de ce groupe change en fonction des groupes de danse. Voici quelques appellations : « *zaharren taldea* » (le groupe des vieux), « *handien taldea* » (le groupe des grands), les « aînés », etc. J'emploierai majoritairement au cours de ce travail la formule de « groupe des grands » pour m'y référer.

<sup>20</sup> Le terme *mutxiko* désigne aussi une danse particulière des *jauzi* ou *sauts*. Il est actuellement difficile de savoir lequel des deux termes - on dit aussi « saut basque » - était à l'origine utilisé pour désigner ce genre présent en Navarre mais aussi dans le Béarn (Guilcher, 1984 : 69-70). J'emploierai majoritairement au cours de ce travail le terme « *mutxiko* » pour m'y référer car celui-ci est aussi bien utilisé en basque qu'en français.

de leurs formes pour expliquer l'apparition de danseurs n'ayant pas prétention à monter sur scène.

Ainsi, je présenterai tout d'abord le parcours de danseurs commençant la danse tardivement au sein d'un groupe, puis comment les mutxiko actuels ont donné lieu à un nouveau profil de danseurs n'ayant pas le souhait de faire des spectacles, ce qui m'amènera à les distinguer de ceux qui font partie d'un groupe qui réalise des représentations.

### ***Des débuts tardifs dans les groupes***

Certains danseurs commencent plus tard l'apprentissage de la danse que les danseurs présentés précédemment comme ce fut le cas de Pierre Latasa Goya. Il est étudiant en master 1 d'Etudes Basques, il a 22 ans, et il est fils unique et habite Urrugne. Il travaille également comme enseignant de basque au collège Piarres Larzabal à Ciboure<sup>21</sup> depuis cette année et danse au sein du groupe Begiraleak à Saint-Jean-de-Luz. Ses parents ne sont pas bascophones même si sa famille l'est et il entendait parler basque autour de lui. Son père est de Pampelune et sa mère d'Urrugne, depuis tout petit il parlait aussi bien espagnol que français. Lors de l'inscription à l'école, sa mère ne l'inscrit pas comme prévu à la section bilingue suite à une remarque du directeur de l'école privée. Pierre reste tout de même avec le groupe de bilingues, et tout petit déjà essaye d'apprendre un peu. Au collège, l'option basque est proposée mais il ne veut pas se rajouter des cours. Doué à l'école, « *aski eskolarra nintzen* » (« j'étais assez scolaire »), il commence à s'ennuyer et plutôt que de rester en étude, il demande en décembre à intégrer l'option, ce qui est accordé. L'année suivante, il parle assez bien pour tenir une discussion et, curieux « *kuriosa nintzen* » (« j'étais curieux »), il cherche à apprendre un peu plus de son côté et à comprendre la langue. En 4<sup>ème</sup>, il découvre un cours de danse basque en y accompagnant son ami qui apprenait à danser à Ascain. Et il continua toute l'année de s'y rendre pour regarder, sans vouloir s'inscrire. Deux cousins plus âgés avaient dansé à Sare mais il ne les avait jamais vus pratiquer, et ses parents ne dansaient pas non plus. En 3<sup>ème</sup>, il s'ennuie en option basque, rejoint la section bilingue, et commence la danse à Ascain. C'est donc parallèlement à son apprentissage de la langue basque qu'il entame celui de la danse basque. Il continue en section bilingue au lycée, et entre aussi dans le groupe de Saint-Jean-de-Luz, Begiraleak, pour danser plus. A Begiraleak la langue basque était très présente et il se met à beaucoup plus pratiquer. L'année suivante, il continue dans la section bilingue du lycée, quitte le groupe d'Ascain, tout

---

<sup>21</sup> L'un des collèges qui fait partie de Seaska, fédération des ikastola d'Iparalalde, ce qui correspond au système d'enseignement immersif en langue basque.

en restant à Begiraleak et commence à Guéthary pour étancher sa soif d'apprendre. Il s'initie à la vie du groupe, fait des sorties, découvre la compagnie Maritzuli Konpainia où il entame aussi une pratique, suit quelques cours Zabala au conservatoire de Bayonne. Très observateur, il étudie comment les autres dansent et enseignent, pour comprendre le fonctionnement de la danse basque et pourquoi certains élèves n'y arrivent pas, avec déjà en tête l'idée de transmettre plus tard à son tour. Maintenant enseignant, il continue de danser, d'apprendre, et de partager son goût pour la danse avec ceux qui le souhaitent. Il se produit en spectacle, organise les sorties, se rend dans de nombreux événements culturels où la danse notamment est présente et tisse des liens avec les groupes d'Iparralde comme d'Hegoalde pour toujours en apprendre davantage.

Beronika Zamora, 51 ans, habite seule dans son appartement à Saint-Pée-sur-Nivelle. Elle enseigne à l'ikastola de son village et a commencé la danse à 25 ans à Saint-Pée-sur-Nivelle, en suivant les cours donnés par Patxi Perez durant 2-3 ans, marqués par un esprit convivial au sein du groupe d'élèves :

*Orduan fandangoa ikasten hasi nintzen. Mutxikoak hobeki ikasi nituen ere eta dantzaldietako bertze dantza batzu hala nola Axuri Beltza, Larrain dantza,... Talde handi bat muntatu zen mota ainizetako jendearekin. 2-3 urtez aritu nintzen hor. Ikasi eta, hilabetean behin biltzen ginen afari baten inguruan dantzatzeko plazerarentzat. 20-25 pertsona biltzen ginen. Talde hori erori zen denborarekin... (Message écrit du 23.04.2020).*

C'est alors que j'ai commencé à apprendre le fandango. J'ai aussi mieux appris les *mutxiko* et d'autres danses de bals tels qu'Axuri Beltza, Larrain dantza... Un grand groupe s'est monté composé de plein de personnes différentes. J'y ai participé pendant 2-3 ans. Après avoir appris, nous nous réunissions une fois par mois pour le plaisir de danser autour d'un repas. 20-25 personnes se retrouvaient. Ce groupe s'est dissout avec les années...

Beronika a repris la danse une dizaine d'années plus tard, quand le groupe de danse pour adultes s'est créé dans le groupe Zirikolatz. La dynamique de groupe, les relations créées, poussent Beronika à s'impliquer au sein de Zirikolatz en entrant dans le conseil d'administration au moment où elle décide aussi de se lancer à monter sur scène.

*Hastapenean dantzatzeko plazerarentzat eta gero denborarekin etorri da, dantza ikusgarri baten muntatzeko (azkenean 2 ikusgarri aurkeztu ditugu gure heinean, gure adineko pertsonen egiten ahal duten heinean ...) bertze jende batzuekin (taldearen garrantzia...), kultura bizitzeko baita ez bakarrik « kontsumitzeko » ! Gure aletxoak ekarri diogu horri ere... Administrazio kontseiluan ere sartzea erabaki nuen urte haietan. (Message écrit du 22.04.2020).*

Au début c'était pour le plaisir de danser et puis après c'est venu avec le temps, de monter un spectacle de danse (finalement nous avons à notre niveau présenté deux spectacles, avec ce que peuvent faire des gens de notre âge...) avec d'autres gens (l'importance du groupe...), pour vivre

la culture et non pas que « pour consommer » ! Nous y avons aussi apporté notre petite graine...J'ai décidé de rentrer dans le conseil d'administration dans ces années aussi.

Beronika résume cette implication nouvelle par ces mots : « *hots, haur eta nerabezaroan egin ez nuena harrapatu nahi izan dut!!* » (« c'est-à-dire que j'ai voulu rattraper ce que je n'avais pas fait pendant l'enfance et l'adolescence »). L'engagement dans la danse par Beronika s'est fait progressivement, en contraste avec le parcours de la majorité des danseurs qui participent activement dans les groupes de danse des années après leurs apprentissages, que ce soit dans l'enseignement, la création de spectacle, ou leur présence dans le fonctionnement de l'association. C'est aussi le moyen pour elle de s'engager dans la culture basque autrement qu'en étant spectatrice, en devenant à son tour, par le biais de la danse, une productrice de culture et pas seulement une « consommatrice ».

D'autres danseurs décident toutefois d'apprendre la danse basque et de rester avec une pratique sans représentation, pour le plaisir de danser avant tout.

### ***La danse pour soi***

Dans un rapport commandé par l'Institut Culturel Basque, C. Rousier propose de distinguer cinq catégories dans les pratiques de la danse basque, dont les danses « pour soi » dans lesquelles elle rentre les mutxiko qu'elle définit ainsi :

**Les pratiques de danses « pour soi »**, c'est-à-dire la pratique des bals, (*mutxikoak*) ou danses participatives qui concluent par exemple les Fête Dieu ou [*sic*] sont très régulièrement organisées dans les villes et villages. Les *mutxiko* ou *jautziak* (sauts basques) sont réapparus au début des années 1980. De nos jours, ces bals populaires sont organisés le dimanche dans de nombreuses villes et villages. Ces danses sont ouvertes à tout le monde et rencontrent beaucoup de succès, par exemple pendant les fêtes de Bayonne. Ces pratiques de bals sont très prisées et en pleine expansion. (Rousier, 2011 : 5)

Aujourd'hui ouverts à tous, il semblerait que les mutxiko étaient autrefois dansés par les hommes en public et que les femmes ne les réalisaient que « dans le secret des maisons » (Guilcher, 1984 : 71), sauf exception lors du début du XXème siècle, mais que cela était peut-être plus courant au XIXème (*Ibid.* : 72). Au moment où le livre paraît, J.-M. Guilcher notait que les jeunes filles y étaient toutefois admises en certains lieux, « au moins dans les circonstances où la fonction de la danse est purement récréative (*Ibid.*). Les pas des sauts étaient chantés (*Ibid.* : 73) ou appris de tête. Aujourd'hui, ils sont annoncés au fur et à mesure de la réalisation des pas. L'auteur note que les mutxiko se faisaient après des réunions familiales ou de voisinages, ou dans le village en tant que « danse de la vie publique » (*Ibid.* : 75) et pouvaient

aussi bien rendre hommage ou affirmer un groupe local (*Ibid.* : 76). Ces danses pouvaient parfois être longues et demandaient tout aussi bien une bonne mémoire qu'une bonne endurance, et J.-M. Guilcher note notamment la disparition des plus difficiles d'entre elles au cours du XXème siècle (*Ibid.* : 84), ainsi que V. Alford (Alford, 2003 : 360). Pour T. Truffaut, c'est à Betti Betelu que l'on doit aujourd'hui le fait que les mutxiko, à la « façon labourdine » perdurent (Truffaut, 1981 : 153). En effet, à la demande de certains *abertzale* qui souhaitaient apprendre à danser pour le plaisir sans y associer l'objectif de se produire en spectacle en 1977 (Truffaut, 1981 : 173 ; Truffaut, 2005 : 207), Betti Betelu commença à donner des cours du soir pour transmettre, entre autres, les mutxiko. Le succès fut tel que plusieurs groupes ouvrirent ici et là des cours où apprendre à danser n'avait pas par la suite l'objectif de monter un spectacle.

Corinne Hiriart-Durruty, 53 ans, est une habitante d'Ahetze. Elle a pris des cours de danse basque pendant un an et demi vers ses 35-40 ans dans son village, pour « l'envie de me joindre aux danseurs dans les fêtes de village, de famille, de partager un moment de convivialité [et] de renouer avec ma culture ». Elle est comptable, mère de deux garçons de 28 et 23 ans qui n'ont jamais fait de danse basque. Originaire d'une famille bascophone, elle et ses sœurs n'ont pas appris à parler basque. Elle est séparée de son mari depuis 5-6 ans. Son ex-conjoint avait, lui, appris à danser dans le groupe de danse de Bassussary et avait arrêté de pratiquer vers ses 17 ans au profit de la pratique du rugby dans laquelle il retrouvait une dynamique de groupe - notamment masculine - qui manquait alors dans sa tranche d'âge à la danse. Il n'a jamais re-pratiqué la danse depuis lors. Aujourd'hui, Corinne continue de danser « de temps en temps dans les fêtes ou réunions familiales ou amicales », et pratique de façon hebdomadaire la danse country depuis quelques années.

L'effet de groupe, qui apporte la motivation de continuer à danser ensemble, semble aussi créer un pont entre les générations. Sylvie Jaccachoury, 57 ans, habitante de Bidart, a commencé à apprendre à danser en 1999 vers ses 35 ans. Elle est secrétaire administrative et comptable ainsi que chargée d'études en immobilisation/cartographie et valorisation des réseaux implantés financièrement pour l'ENEDIS. Originaire des Landes, elle est venue s'installer au Pays Basque avec son défunt mari originaire de Bidart avec qui elle a eu une fille. Elle a suivi des cours pendant un an, à Bidart dans l'association Aintzina, motivée par « l'envie de participer aux mutxikos lors des fêtes ». Julie Jaccachoury, la fille de Sylvie, va avoir 32 ans. Elle habite Cambo-les-Bains et travaille actuellement en tant que coordinatrice ressources et services supports pour la Communauté d'Agglomération du Pays Basque et c'est dans le cadre de son métier qu'elle a appris à parler basque, car son père le comprenait mais ne le parlait pas. Elle

me raconte que sa famille paternelle dansait les mutxiko et qu'elle a grandi dans un environnement musical où les chants basques étaient présents. Elle m'écrit son expérience de la danse basque, dessinant encore un autre schéma de transmission que celui de sa mère :

J'ai commencé à danser quand j'avais 8-9 ans je dirais. Ma mère allait prendre des cours de mutxiko dans une association à Bidart et elle me les apprenait ensuite. Du coup les cours se faisaient en français pour moi et par ma mère. C'est pour ça que je n'ai jamais appris que ça. A l'époque cela ne m'a pas semblé très dur mais quand on est enfant, tout est plus facile j'ai l'impression et j'étais vraiment contente d'apprendre une tradition qui fait partie entière de ma culture. Je regrette de ne pas avoir continué et avoir intégré une troupe pour continuer. Aujourd'hui je danse surtout lors de fêtes de villages mais je suis vite bloquée lorsque l'on passe aux danses de groupe ou aux fandango (mais ça tu le sais déjà). J'ai encore plus envie de reprendre depuis que j'ai appris l'euskara [le basque], cela m'a permis de découvrir tellement sur ma culture. (Message écrit du 18.04.2020).

Un peu plus tard, elle complètera cette explication en m'indiquant que sa mère allait apprendre à danser avec sa belle-mère, et qu'elle apprenait ensuite avec elle. Aujourd'hui séparée de son compagnon non-bascophone et non danseur avec qui elle a eu un enfant de bientôt 4 ans, scolarisé dans l'*ikastola* de Cambo-les-Bains, elle souhaiterait que son fils apprenne à danser dès que cela sera possible. Vers le mois de février 2020, après m'avoir demandé où elle pourrait reprendre la danse, elle s'était rendue à l'association de son village donnant des cours pour adultes, juste avant le confinement. Sa mère et elle m'ont d'ailleurs confié avoir dansé ensemble quelques mutxiko à la maison pendant la période du confinement.

Ainsi, la motivation de pouvoir danser lors des bals ou mutxiko, sans s'exposer à une représentation sur scène mais pour le plaisir de participer et de partager un moment de danse ensemble peut être une motivation des entrées en danse plus tardifs. Ce plaisir ressenti peut donner envie de partager dans un cadre informel ce qui a été appris avec son entourage proche, sans avoir le souci du regard d'un public potentiel, en dansant d'abord pour soi.

### ***Un premier contact dans l'enfance***

Avoir dansé, même très peu en étant plus jeune, semble aider à motiver l'adulte, ou en tout cas, lui permet de s'ancrer dans une expérience corporelle déjà effleurée. Mes parents ont intégré ensemble des cours de danse pour adultes à Izartxo, le groupe d'Ustaritz en 2004. Mon père, 46 ans, habite Ustaritz, est marié, est bascophone et originaire de Jaxu en Basse-Navarre. Aujourd'hui, il est technicien d'approvisionnement. Il a grandi à la ferme avec son frère, ses parents, grands-parents et arrière grands-parents maternels, tous bascophones, certains maîtrisant mal le français. Il a peu pratiqué la danse basque dans son enfance, contrairement à son père - mon grand-père - qui raconte encore aujourd'hui lors des repas de famille, en bilingue

pour que tout le monde puisse comprendre, « que quand [il était] jeune, [il] dansait sur l'eau » le *Fandango* et autres danses, affirmant ainsi qu'il était un danseur agile. Mon grand-père, selon ses dires, aurait dansé dans les mariages jusqu'à 65 ans, jusqu'à ce que l'arthrose s'installe dans ses genoux. Mon père ne se souvient pas avoir vu ses parents danser, hormis la valse. Il me raconte au cours d'un entretien téléphonique, avoir suivi quelques cours de danse quand il était enfant : « j'ai commencé...à apprendre la danse basque en étant petit, quand mes parents m'ont inscrit. Et par la suite j'ai arrêté la danse basque dû à l'école et j'ai repris avec maman ». Ce court apprentissage ne lui permettra pas de danser dans les bals les danses basques : il se contentait des autres danses : rock, valse...Ce qui l'a motivé, c'est que « maman voulait faire de la danse basque, moi aussi j'avais appris avant, donc moi aussi j'aimais bien la danse basque et je voulais reprendre ». Et c'est avec deux amis qu'ils commencèrent à prendre des cours le vendredi soir pendant trois ans.

Ma mère est originaire d'Ustaritz, village qu'elle habite toujours. Mariée, elle a 48 ans et est infirmière. Bien que son père soit bascophone, elle n'a pas appris à parler basque, sa mère ayant fait un blocage dans son enfance lorsqu'à l'école, elle était réprimandée et punie du fait de parler basque. Ce traumatisme empêche encore aujourd'hui ma grand-mère de le parler, bien qu'elle le comprenne, comme beaucoup d'autres de sa génération. Ma mère et ses frères sont donc tous non bascophones, contrairement à la majorité de leurs cousins germains côté maternel. Une fois adulte, elle ressentait un manque et une perte comme beaucoup d'autres personnes de sa génération. Ce sentiment de perte dû à un arrêt de la transmission a aussi été relevé par I. Lacroix dans son étude sur la relation entre le choix des écoles et la place de la langue basque dans les couples linguistiquement mixtes (Lacroix, 2014 : 70). Elle décida de suivre pendant trois ans des cours à AEK pour apprendre à parler, mais les horaires de son métier ne lui permettaient pas de suivre les cours correctement et d'apprendre à parler suffisamment, bien qu'elle comprenne aujourd'hui la majorité des phrases simples. Dans cette continuité, elle trouva essentiel de nous mettre moi et mes frères à Seaska afin que nous apprenions à parler et que nous ne vivions pas l'exclusion qu'elle avait pu ressentir lors des repas de famille de son enfance côté maternel, ceux-ci se déroulant en basque. C'est aussi adulte, après la naissance de ses deux premiers enfants qu'elle commença à apprendre à danser. Elle m'écrit sa motivation : « j'avais depuis quelques années l'envie de pouvoir participer aux Mutxiko pendant les fêtes car je trouvais cela râlant de juste regarder. De plus tu avais également commencé la danse et cela m'a motivée davantage ». Ici, on observe une inversion des motivations : c'est l'enfant qui donne au parent l'envie d'apprendre et non pas l'enfant qui

commence à danser dans la continuité de ses parents. La démarche de ma mère pour apprendre le basque, mais aussi son désir de nous mettre à l'ikastola, semblent également traduire son envie de s'inscrire comme actrice de la transmission d'une culture qu'elle avait jusqu'alors vécue de côté, en s'intégrant à nouveau dans une filiation culturelle par le biais de ses enfants. En effet, les rapports qui se nouent entre les différentes générations permettent de définir l'individu en continuité ou en rupture avec les autres ; c'est « à travers ces rapports que l'identité générationnelle se construit en permanence » (Attias-Donfut, 2000 : 676). Selon C. Attias-Donfut, « ce qui est transmis est en rapport avec ce qui a été hérité » (*Ibid.*) et on peut parler de « transmissions ascendantes » (*Ibid.* : 650) lorsque le changement social se fait par l'enfant. I. Lacroix parle de « transmission inversée » pour les parents qui acquièrent le basque par leurs enfants scolarisés en ikastola (Lacroix, 2014 : 77). De la même façon que le changement générationnel et le changement social – les deux étant souvent liés –, la tradition, qui s'établit du présent vers le passé est une « filiation inversée » (Pouillon, 1975). Les enfants sont ainsi vecteurs d'un nouveau statut social et culturel pour les parents, qui par leur biais, peuvent réaliser une « réparation identitaire » (Lacroix, 2014 : 70) en récupérant la perte vécue mais aussi en réintégrant le parent dans une filiation identitaire lorsque notamment la transmission du basque et de sa culture a sauté une génération. La danse basque peut ainsi être une porte d'entrée pour intégrer la culture basque, et se distinguer de ceux qui n'en font pas partie.

Son apprentissage de la danse basque lui donna, plus tard, l'occasion de danser avec moi lors des fêtes, repas familiaux et bals. Ce moment de partage semble d'ailleurs être une source de plaisir : « j'ai également eu l'occasion de danser lors d'un bal populaire avec ma fille et c'était super ». Pour ma mère, la pratique de la danse basque a continué en dehors des cours, que ce soit dans des contextes festifs, ou plus intime, à la recherche du plaisir que peut procurer la danse : « je danse toujours les mutxiko quand j'en ai l'occasion comme lors des fêtes de village, ou de mariages. Il m'arrive parfois de danser à la maison avec 1 CD mais c'est plus rare. Je pense que le fait de danser en groupe apporte davantage de plaisir ». A l'inverse, mon père a petit à petit moins dansé, pour des raisons diverses : « malheureusement je ne le pratique plus, donc il faudrait que je réapprenne pour pouvoir... pour pratiquer, réapprendre... disons faire une révision, je ne pense pas que j'ai oublié. Et...mais je ne dis pas non à ce que je reparte prendre des cours avec maman pour rafraîchir notre apprentissage ».

Ma mère, à l'instar de Julie et de mon père, avait aussi corporellement déjà pratiqué la danse basque dans son enfance :



J'avais dansé des danses basques ou tout au moins dansé en costume de danse basque (jupe rouge avec bande noire, chemise blanche et corsage noir ; pas de motto) lors de fêtes scolaires au primaire. Chaque année lors du spectacle de fin d'année était intégré une partie « danse basque » avec arrivée en file dont je ne connais pas le nom (type « Kaskarot martxa » (en mixte), je te le chanterai et te le montrerai si tu veux), Esku dantza et « talon pointe pas chassé ». Nous apprenions avec nos instituteurs (mari et femme) originaires du Pays Basque (Basse Navarre) et du Béarn. (Message écrit du 22.04.2020).



Figure 4 : Spectacle de l'école d'Herauritz au fronton d'Herauritz (Ustaritz). 1981 ou 1982. (Photo : Emile Bessonart).

Ce qui m'interpelle dans sa description de souvenir de cette expérience, c'est que plus que les noms des danses apprises, c'est avant tout ce qu'elles évoquaient pour elle sensoriellement qui a été retenu, des années après. Elle me propose de me chanter l'air et de me montrer les pas de l'une des danses, exprime une danse en termes de pas - en sachant que cela évoquera chez moi la danse correspondante -, et me décrit les couleurs et détails des habits portés. Elle est ainsi capable de se remémorer à partir des perceptions de son corps les danses pratiquées de nombreuses années auparavant.

### ***Intégrer un groupe ponctuellement***

Enfin, j'ai également croisé le profil de danseurs occasionnels qui intègrent un groupe de danse de façon très ponctuelle. Je n'ai toutefois pas pu mener de recherches plus approfondies sur leurs parcours de vie. C'est Maritxu Goyheneche qui notamment m'en a parlé. Maritxu a commencé la danse à 7 ans à Izartxo, et aujourd'hui, à 24 ans, elle est présidente de l'association Errobiko Kaskarotak dont fait partie le groupe. Elle s'investit bénévolement et continue de danser. Lors du carnaval de 2020, deux jeunes ont voulu intégrer le groupe, uniquement pour le temps du carnaval. Elles étaient attirées par l'ambiance de fêtes et de retrouvailles qu'elles percevaient en tant que spectatrices de ce moment important pour la vie du village « *jin ziren integratzeko ispiritu horrekin, nahi zutelako talde hortan sartu, be hala du coup dantza hasi*

*dute horrentzat* (« elles étaient venues avec cet esprit de s'intégrer, parce qu'elles voulaient rentrer dans ce groupe, et voilà du coup elles avaient commencé la danse pour ça »). Elles voulaient participer et ne plus rester spectatrices « *nahi zuten hortan sartu zenta ez zuten gehiago ikusle izan nahi* » (« elles voulaient rentrer dans ça parce qu'elles ne voulaient plus être spectatrice »). Et elles ont en effet intégré le groupe de *zirtzil* pour le mardi gras en 2020. Maritxu me raconte qu'elles ont beaucoup aimé. Les deux font partie du comité des fêtes d'Ustaritz et avaient envie de participer davantage à la vie du village selon Maritxu « *nahi zuten herriaren bizian parte hartu* » (« elles voulaient participer à la vie du village »). Au moment où Maritxu me rapporte ces faits, l'une d'entre elles devait se rendre à Paris pour ses études mais l'autre souhaitait motiver d'autres amis pour participer au carnaval suivant avec elle. Maritxu me raconte que les deux ont pris le rôle très à cœur et ont pris le temps de bien faire leur costume<sup>22</sup>. Elle me précise que ce n'est pas pour autant qu'elles veulent rentrer dans le groupe de danse car elles savent que la pratique est différente et demande plus de techniques. Leur but était de s'intégrer au groupe de danse du village par la fête sans pour autant commencer une pratique de la danse sans avoir une connaissance fine des danses, et le carnaval répondait à leurs demandes « *haiek nahi dute, haien helburua ez da hala, nortasun hori ukatea eta jakitate hori ukatea, haiek nahi dute pesta egin, taldean izan, gainera herriko taldean izan eta horrentzat badakite Uztaritzen ihauteriek horri erantzuten zutela* » (« elles, elles ont envie, leur objectif ce n'est pas ça, d'avoir cette identité et cette connaissance, elles veulent faire la fête, être dans le groupe, être en plus dans le groupe villageois et elles savent que le carnaval d'Ustaritz permet ça »).

Le rôle des *zirtzil*, personnage de carnaval, est ouvert à tous ceux qui souhaitent participer à Ustaritz. Les danses ont justement été pensées lors de leur conception en 1985 pour être des danses faciles et accessibles à toute personne qui souhaite apprendre. Dans tous les cas, le rôle des *zirtzil* le soir du carnaval n'est pas d'avoir une technique parfaite pour en faire une représentation ; il est surtout pensé pour que les participants passent un bon moment, se retrouvent autour de la danse et jouent un rôle lors du carnaval. Les *zirtzil* sont composés de danseurs aguerris et de danseurs débutants, et différentes générations se côtoient. Ils sont surtout du village d'Ustaritz ou sont en relation avec les habitants et la vie de ce village-là. En 2020,

---

<sup>22</sup> Le costume du Zirtzil d'Ustaritz est composé de multiples bandelettes de couleurs, d'un masque et d'un instrument de musique à base de vieilles casseroles. Le noir est banni du costume et le tout doit être le plus bariolé possible. Chaque participant doit faire son propre costume – sauf le masque - est coudre toutes les bandelettes de couleurs peut prendre du temps. Chaque costume est unique, et peut s'étoffer de nouvelles bandelletes d'années en années. Cf. annexe 3.

les *zirtzil* d'Ustaritz avaient aux alentours de 17 ans pour les plus jeunes et 60 ans pour les plus âgés. Certains participants ne dansent habituellement que lors des *mutxiko* et n'ont jamais fait partie d'un groupe de danse en représentation mais se retrouvent chaque année pour participer au carnaval de cette façon. D'autres sont des anciens danseurs du groupe faisant les sorties et c'est alors l'occasion pour eux de se retrouver et de continuer de participer à la vie du groupe et du village sans que cela ne leur demande un engagement temporel et physique trop conséquent. Autrement dit, la danse permet de s'intégrer au sein d'un collectif local.

Je n'ai pas rencontré d'autres exemples de personnes intégrant des groupes de danse sans avoir pratiqué auparavant, même si cette pratique a aussi été relevée par T. Truffaut, également dans le cadre du carnaval (Truffaut, 2005 : 293). Il est vrai que certains danseurs associés à un groupe intègrent pour un projet ou une occasion particulière d'autres groupes de danse, mais le cas ici présenté est différent, puisque la danse proposée au travers du personnage du *zirtzil* du carnaval d'Ustaritz est propice à une pratique de débutant et occasionnelle, qui permet donc de participer à la vie publique du village au moyen de la danse, sans pratiquer de façon continue.

### ***Des danseurs aux objectifs différents***

Mis à part les deux portraits de danseurs ayant appris la danse à un âge plus tardif et qui ont continué avec l'envie de faire des spectacles, les autres parcours présentés interviennent dans un contexte où le danseur ne participera pas à un spectacle en tant que tel. Certains suivent des stages de danse pour approfondir leur pratique mais ceux que j'ai rencontrés avaient avant tout pour but de danser dans les bals et de prendre du plaisir et non pas de monter ensuite sur scène. Cette démarche se présente en creux de celle des danseurs qui investissent un groupe de danse dans leur jeunesse pour la plupart. Elle amène à une participation de la danse plus festive, avec moins de contraintes et d'engagement vis-à-vis des cours de danse puisque l'objectif n'est pas de faire avancer un groupe pour répondre à un projet par exemple, mais de profiter ensemble de la danse comme d'un loisir. Je ne dis pas ici que la danse basque au sein des groupes ne peut pas être un loisir ; certains la perçoivent et la vivent ainsi. Mais l'engagement demandé et les objectifs principaux diffèrent.

J'ai par deux fois osé demander, d'une façon que je percevais comme maladroite - ce qui m'a assez vite freinée dans la poursuite de cette question - la perception que les danseurs aux débuts tardifs avaient d'eux-mêmes quand ils pratiquaient la danse. Plus précisément je leur demandais s'ils se sentaient comme des danseurs. Les deux réponses obtenues étaient positives, mais toujours par rapport au modèle des danseurs ayant plus de pratiques et de savoirs. Mon père me

répondit ainsi que chaque personne qui fait l'effort d'apprendre devenait un danseur à son niveau, en remettant ainsi l'échelle de mesure à l'individu qui pratique.

Je dirais danseur, oui pour moi, mais à mon niveau, un danseur je dirais plus que ma fille et mon fils Aitor sont plus des danseurs que moi. A partir du moment où je pense que quelqu'un fait l'effort d'apprendre la danse basque et qu'il..., oui c'est un danseur, après chacun le fait à son niveau. (Entretien téléphonique du 19.04.2020)

Julie Jaccachoury a eu une réponse similaire puisqu'elle m'écrivit qu'elle se considérait comme « une dantzari occasionnelle...pour une dantzari qui connaît toutes les bases et pratique régulièrement 😊 », message qu'elle précisa à ma demande de cette façon : « non justement c'est parce que je ne connais pas toutes les bases que je suis une dantzari occasionnelle. Pour moi dantzari « un vrai » connaît tout ».

Pour Julien Corbineau, la question est assez vite réglée, puisqu'il me dira lors d'un entretien que les adultes qui commencent la danse tard pour eux-mêmes sont des danseurs puisque celui qui danse en est un « *dantzatzen duzularik, dantzaria zira* » (quand tu dances, tu es un danseur). Julien Corbineau a appris à danser à Bardos dès son plus jeune âge, puis s'est formé auprès de différents enseignants et a pratiqué différents styles de danse. Professeur agrégé de sciences physiques, il est enseignant de physique chimie dans le secondaire. Il a aussi donné de nombreux cours de danse pour différents groupes et enseigne encore, notamment au Conservatoire Maurice Ravel. Il a été président de l'IDB jusqu'à cette année. Il a créé la compagnie So.K avec laquelle il mène de nombreux projets de créations. Pour lui, les changements des mutxiko a permis de ne pas les perdre et cela a été bénéfique. Il trouve aussi important de continuer de transmettre à ses élèves l'explication du système des mutxiko avec leurs logiques musicales pour ne pas perdre leur richesse. Il a beaucoup aimé enseigner les danses aux adultes « *biziki atsegina, biziki goxoa zen. Beste harremanak dituzu helduekin* » (« c'était très agréable, très doux. Tu as d'autres relations avec les adultes »).

Jean-Raymond Mailharrancin, habitant et originaire de Briscous, est danseur et enseignant bénévole pour l'école de danse depuis de nombreuses années pour le groupe Oinak Arin à Briscous où il commença, enfant, à danser en 1968. Il travaille comme magasinier. Il a été le président du groupe durant de nombreuses années et il est toujours membre du conseil d'administration. Il est très impliqué au sein du groupe, et lors de ma première rencontre avec lui, un dimanche matin où il allait enseigner, un parent d'élève me dit c'est « la mémoire du groupe ». Il a donné des cours pendant plusieurs années aux adultes débutants qui commençaient un cycle de deux ans pour apprendre les bases, avant de rejoindre le groupe des

« initiés » où « ils dansent, ils n'apprennent pas ». Il m'explique que la différence se trouve dans le choix et les motivations de départ de la pratique :

Pour les adultes, c'est très... ça montre qu'il y a des gens qui s'intéressent à la culture basque. Puisque quand les enfants mettent... quand les parents mettent leurs enfants à l'école au groupe, c'est pas forcément...c'est pour qu'ils aient une activité. C'est pas dans une idée de, qu'ils s'intéressent à la culture basque. Avec certains, certains parents c'est sûr, et peut-être même de plus en plus. Et donc c'est pour ça qu'on arrive encore à avoir des enfants, parce que les enfants ça diminue aussi, et surtout avec ces histoires de pandémies. Chez les enfants, c'est, cette histoire que d'abord c'est fait pour faire passer le temps, de faire une activité. L'enfant ça lui plaît, ça lui plaît parce que ça lui plaît. Je ne pense pas que l'enfant réalise que c'est du basque, à moins que les parents lui aient expliqué. Et après quand l'enfant évolue, quand il grandit, là il comprend, alors soit ça l'intéresse, soit ça ne lui dit rien, c'est pour ça qu'il y a beaucoup d'abandon à l'adolescence, vers le collège ou ça dépend des intérêts personnels des jeunes. [...] (Entretien du 27.03.20201).

Jean-Raymond parle du choix effectué par les danseurs lors de leur adolescence ; pour lui, c'est en grandissant qu'ils prennent complètement conscience de l'activité comme élément d'une culture basque : quels sont les intérêts du jeune à continuer de danser au sein d'un groupe de danse ? Qu'est-ce qui s'y passe pour que ceux-ci aient envie de rester et de s'engager ? En gardant en tête la différence entre les deux trajectoires d'apprentissage exposées, je vais à partir d'ici tout particulièrement m'attarder sur le parcours des danseurs qui s'impliquent au sein d'un groupe après avoir pratiqué plus de dix ans, contrairement à la majorité des danseurs qui prennent des cours une fois adultes dans le but de pratiquer lors des fêtes.

### **C – Entrer dans un groupe par la danse**

Ainsi, commencer la danse jeune et continuer sa pratique ou entamer une pratique une fois adulte renvoie à des objectifs différents. La socialisation à la danse dès l'enfance, lorsqu'elle est poursuivie, permet d'accéder au groupe des grands qui est aussi celui qui demande le plus d'engagement ; les spectacles peuvent se succéder, les répétitions sont plus longues, et répondre présent lors des cours devient aussi nécessaire vis-à-vis des engagements tenus par le groupe de danse. Mais ces cours de danse ne sont pas que contraintes, et souvent, on y retrouve ses amis, de la famille, des gens que l'on connaît et que l'on croise depuis que l'on est tout petit. Le plaisir de se retrouver autour de la danse est présent, et amené par la pratique selon Maritxu Goyheneche : « *euskal dantza, neretzat da, euskal pausoen egitea eta...lagunen artean, dantza talde batean, edo talde batekin [...]. Gure nortasuna egiten duen arlo bat, eta gure identitate bat egiten duen arlo bat baina ere, momentu goxoen pasatzeko taldean edo lagunen artean* » (« la danse basque, pour moi, c'est faire des pas basques...entre amis, dans un groupe ou avec

un groupe [...]. C'est un domaine qui fait notre particularité, et c'est un domaine qui fait notre identité mais aussi, pour passer un bon moment en groupe ou entre amis »).

Xabi Camino a lui aussi commencé la danse quand il était petit, et continue dès qu'il peut « lors de repas, réunions de famille, fêtes diverses, de manière générale si la musique et l'occasion s'y prêtent, il faut se lancer et cela peut faire boule de neige avec les gens qui sont présents. ». Il s'est longtemps investi à Zirikolatz et a répondu présent pour les 40 ans du groupe. L'une de ses réponses, après avoir énuméré les lieux où ils continuent de danser à l'heure actuelle, questionne sa pratique de la danse : « finalement la danse fait partie de notre quotidien... !? ».

Ainsi, en me demandant ce qui pousse des gens à s'investir comme bénévoles après des années de pratique au sein des groupes, j'ai réalisé que les cours de danse, dès petit, inculquaient et cultivaient au fil des années certaines valeurs par la danse. En montrant quelques descriptions ethnographiques de cours de danse, j'essayerai de penser la sociabilité véhiculée à partir de quelques extraits d'entretiens, avant de terminer par une présentation de la création des groupes.

### ***Dans quelle « danse » entre-t-on ?***

Vendredi 16h50, 2020. J'arrive à Lagunen Etxea, l'un des lieux où les cours de danse d'Izartxo se déroulent. Je retrouve Idoia, qui est monitrice de danse et à qui j'avais demandé l'autorisation de suivre ses cours. Elle est avec ses deux filles, la plus âgée, qui a 7 ans, attend son cours de danse. Les premières élèves arrivent, Idoia s'adresse à elles en français pour leur dire d'attendre les autres monitrices et prévient ses filles en basque qu'elle va à l'*ikastola*. Je décide de l'accompagner : les élèves sont en train d'être mis en rang, prêt à rejoindre le cours de danse. Idoia les récupère et les mène jusqu'à l'avant de Lagunen Etxea où son père, également moniteur, la rejoint. Celui-ci prend tous les garçons avec lui pour se rendre jusqu'à Bilgune, un autre bâtiment à proximité, où ils auront cours. Idoia accompagne les filles jusqu'à l'entrée de Lagunen Etxea. Les élèves se délestent de leurs cartables dans le hall et montent rejoindre les salles de cours correspondant à leur niveau, où les autres monitrices les attendent. Les élèves, en autonomie, vont chercher le poste de musique et leurs chaussons de danse rangés dans des caisses. Je suis donc le cours d'Idoia, que la seconde monitrice rejoint, pendant qu'elle fait l'appel des élèves de sa classe. [...] L'une des monitrices commence par chercher la musique de la danse *Hegi*, et en attendant, l'autre la chante pour que les danseuses commencent. Une fois que la musique est trouvée, les élèves recommencent la même danse, ponctuée de conseils des monitrices « *begiak altxa* » [levez les yeux], « *aitzinean begira* » [regardez devant]. Quand l'une d'entre elles estime que trop de fautes ou d'inattentions s'accumulent, elles arrêtent la musique pour les faire recommencer. A la seconde fois, Idoia les rejoint pour danser avec elles en annonçant les pas, tandis que l'autre monitrice marque le rythme de la danse en battant des mains. A la fin de la danse,

elles décident de décomposer l'un des pas, *pika*. Certaines lancent le pied plus haut que ce qu'il ne faut, Idoia leur dit « *futbolean ez gira, dantzán gira* » [« nous ne sommes pas au foot, nous sommes à la danse »]. (Extrait du carnet de terrain. 31.01.2020, Ustaritz).

Le groupe de danse et musique Izartxo, fondé en 1968 à Ustaritz et d'abord rattaché à l'association les Labourdins, a été intégré en 1976 au sein de l'association fraîchement créée Errobiko Kaskarotak. Ce groupe est décrit sur le site Herri Soinu<sup>23</sup> comme :

[se voulant être] l'expression vivante de l'attachement à une culture et à un patrimoine, ceux d'Euskal Herria (Pays Basque). En proposant des spectacles de danses et musiques, traditionnelles ou de création, et surtout en y perpétuant la tradition carnavalesque multiséculaire des « Kaskarots » et le « Zán Pantzar » le jour de mardi gras, dans le cadre du festival « Hartzaro », Izartxo occupe une place importante dans la vie culturelle d'Ustaritz, mais également sur l'ensemble du Pays Basque, et bien au-delà. Parmi ses activités liées au spectacle vivant, « Izartxo » produit des spectacles sur scène et des animations de rues liées aux traditions musicales et dansées des 7 provinces du Pays Basque. Txistularis, gaiteros, trikitilaris et autres ensembles musicaux accompagnent ainsi des danses du nord du Pays Basque, mais aussi de Navarre, Bizkaia, Araba et Gipuzkoa.

Le groupe de danse Begiraleak fait partie de l'association éponyme établie à Saint-Jean-de-Luz qui se présente en ces mots sur leur site : « Begiraleak est l'une des plus anciennes associations culturelles basques d'Iparralde, Pays Basque nord. Née en 1935 elle adopte le nom de Begiraleak, les mainteneurs, pour fixer à jamais le but de son existence, maintenir, développer et promouvoir la langue et la culture basque [*sic*] »<sup>24</sup>. Au départ, la danse était absente de l'association qui faisait du théâtre mais si aujourd'hui elle est constituée de plusieurs activités - atelier culinaire, pratique musicale, chant, danse, pratique du basque, etc. -, le nom de l'association évoque avant tout la danse qui y est pratiquée, au moins pour les acteurs du milieu de la danse en Iparralde.

Le jour où Pierre Latasa Goya me présenta l'association et les locaux, il m'indiqua dès la première demi-heure que la langue officielle à Begiraleak était le basque, même si dans la pratique les choses sont moins évidentes : les cours sont souvent traduits car tous les danseurs ne sont pas bascophones. Mais le principe d'intention est là, et tout est fait pour que la langue basque ait une réelle présence.

J'arrive dans le bâtiment et vois des jeunes qui dansent et qui ont visiblement l'air de bien s'amuser. Je reste dehors à observer l'ambiance, par les fenêtres. Une fois leur danse finie, Pierre vient me saluer, et m'explique que les plus jeunes viennent de lui faire une surprise. Il sort d'une formation et il était absent pour ce cours qu'il donne habituellement. Les

---

<sup>23</sup> Herri Soinu, « Izartxo ». Disponible sur : <https://herrisoinu.eus/fr/artista-izartxo/>

<sup>24</sup> Begirakeak, « Présentation ». Disponible sur : [https://www.begiraleak.org/fr/aurkezpena\\_presentation/](https://www.begiraleak.org/fr/aurkezpena_presentation/)

jeunes avaient profité de l'aubaine pour préparer une petite danse à lui montrer à son retour. (Extrait de carnet de terrain 07.10.2020)

Le cours commence par un échauffement : les danseuses sont assez agitées au goût de Pierre, mais elles restent concentrées. Elles parlent de tout et de rien, et rigolent de la musique que met leur enseignant. Pierre leur explique alors qu'elles sont là pour apprendre la danse basque et que celle-ci fait partie d'une culture, et que lui, en tant qu'enseignant, se doit de la leur faire découvrir et que c'est la même chose avec la musique. Il leur fait donc écouter des musiques qu'elles n'entendraient sûrement pas autrement. (Extrait de carnet de terrain 14.10.2020).

La bonne ambiance semble régner, tous les danseurs se connaissent bien, rigolent. Et Pierre Latasa Goya, qui n'a pas tant d'âge d'écart avec ses élèves est plutôt proche de ceux-ci. Le groupe est d'ailleurs composé de plusieurs de ses amis, dont certains qui n'hésitent pas à venir de loin, comme un qui vient depuis Bidarray pour danser avec lui, ce qui représente trois quart d'heure de route.

J'ai choisi ces deux brèves présentations car elles mettent selon moi en valeur différents aspects qui se retrouvent au sein de plusieurs groupes : l'interconnaissance, l'ambiance amicale, l'importance d'apprendre à danser et de faire les mouvements montrés, l'écoute de la musique, la découverte de la culture basque et la pratique de la langue basque et souvent aussi la bonne relation entretenue entre l'enseignant et le danseur.

### ***Quelle sociabilité est-ce que tout cela induit ?***

La place que le danseur doit occuper dans la danse est enseignée au fil des cours. Et pour occuper cette place, il faut d'abord s'approprier ce qu'implique l'acte de danser et d'apprendre à le faire. C'est ainsi qu'Idoia Laval Ibarboure rappelle aux élèves que « *futbolean ez gira, dantzán gira* » (« nous ne sommes pas au foot, nous sommes à la danse »), ou encore « *ez gira gimnastikan, dantzán gira* » (« nous ne sommes pas à la gymnastique, nous sommes à la danse ») quand certaines élèves s'amuse à faire des pirouettes sur elles-mêmes pendant la danse. Ici, la danse basque est définie par ce qu'elle n'est pas. S'il faut lancer le pied pour faire *pika*, il faut que le geste soit mesuré. Il s'agit d'apprendre à se mouvoir de la façon attendue par la danse, et non comme on le ferait ailleurs, et les comparaisons à d'autres activités permettent de donner aux élèves une image qui devrait les guider dans cet apprentissage. De la même façon, être en cours de danse signifie aussi donner son attention au cours et ne pas s'amuser à faire des pirouettes. Idoia n'hésite d'ailleurs pas à rappeler aux élèves que les monitrices sont bénévoles et que de ce fait, les élèves devraient être plus attentives au cours étant donné leur



engagement pris lors des inscriptions à la danse : « *hemen gira guk dakizkigun dantzak transmititzeko [...]. Dantzan girelarik, dantzatzen dugu* » (« nous sommes là pour vous transmettre les danses que nous savons [...]. Quand nous sommes à la danse, nous dansons »).

Un discours similaire était déjà présent lors de mon apprentissage de la danse. Se rendre au cours de danse demande donc un engagement minimal de la part des élèves dès leur plus jeune âge. A Ustaritz, les enfants sont sensibilisés par les notions d'engagement et de bénévolat dont font preuves les moniteurs, et doivent en retour rester un minimum concentrés et attentifs. Cet engagement fourni par les élèves doit être réciproque à celui des moniteurs, mais à leur échelle. L'apprentissage de la danse n'est pas une simple réception du savoir de ceux qui savent : il doit être acquis de façon dynamique, et demande d'apprendre peut-être au-delà de la reproduction des pas, le vivre-ensemble qu'entraîne le fait de se retrouver autour de la pratique dansée.

Cette notion d'engagement et de réception du savoir se retrouve dans d'autres groupes et leurs problématiques. Dans une discussion informelle avec une danseuse responsable d'un autre groupe de danse du Labourd, celle-ci nous confiait - à d'autres danseurs présents, certains moniteurs de danse, et moi-même - ses difficultés à garder patience face à certains comportements vis-à-vis des répétitions de danses. En effet, certains danseurs ne viennent pas de façon régulière aux répétitions hebdomadaires, préférant privilégier d'autres activités que la danse. La question de l'engagement, notamment en vue de la préparation de représentation, est présentée comme essentielle à la bonne tenue du groupe. La danse est à privilégier autant qu'une autre activité et ne devrait pas être selon elle comme un cours où l'on vient uniquement quand on le souhaite.

Le statut de la pratique de la danse est toutefois ambivalent. Certains le considèrent comme un sport, d'autres comme une pratique artistique, mais qui reste aux yeux des enfants et de certains parents, un loisir. Les mesures sanitaires de cette année n'étaient pas toujours très claires au sujet de la possible poursuite des répétitions. Lors de ces moments de flous, certaines communes interdisaient la pratique de la danse en la considérant comme un sport, alors que d'autres lui permettaient de continuer en l'associant à de la pratique artistique et culturelle. Ce flottement exprimait ainsi le difficile positionnement face à la pratique de la danse basque : tout en étant un sport, elle relève de l'art et de la culture, mais est aussi un lieu de rencontre et de sociabilité permis par cette oscillation. Ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, ou alors les deux à la fois, son statut conduit au questionnement. Que vient-on faire à un cours de danse basque ? Uniquement danser ? Rencontrer des amis autour d'un sport ? D'une culture ?

Franck Dolosor, m'explique que c'est par sa pratique de la danse à Zirikolatz qu'il a rencontré à la fois des amis, a découvert le Pays Basque, rencontré d'autres danseurs, ce qui l'a amené à prendre conscience de son identité basque.

*8 eta 18 urte artean Zirikolatz dantza taldeko kidea izan naiz eta urte biziki onak izan dira. Dantzan arituz lagun ainitz egin nuen (neska eta mutikoak, hori ez da jarduera anitzetan gertatzen). Bidaiak eginez Euskal Herri osoa ezagutzeko parada izan genuen eta geroztik harremanak atxiki ditugu. Euskalduna izatearen kontzientzia dantzak eman daut neurri haundi batean eta nere nortasunaren oinarri haundia taldea eta sortzaileei zor diet, adibidez Henri Duhau. (Message reçu le 2020.04.23)*

J'ai été membre du groupe Zirikolatz entre mes 8 et 18 ans et cela a été de très bonnes années. En dansant, je m'étais fait beaucoup d'amis (filles et garçons, ça ça n'arrive pas dans beaucoup d'activités). En faisant des voyages, nous avons eu l'occasion de découvrir tout le Pays Basque et depuis nous avons gardé des relations. La danse m'a donné dans une large mesure la conscience d'être basque et je dois au groupe et à ses créateurs, par exemple Henri Duhau, une grande part du fondement de mon identité.

Mañu Millox-Acheritogaray relève elle aussi l'importance de son groupe, Zirikolatz, et des enseignants rencontrés qui l'ont formée et lui ont beaucoup donné, au-delà de l'heure de répétition :

[...] Quant au premier, Betelu, il nous a profondément marqués durant de nombreuses années. Non seulement il venait nous donner des cours à St Pée, mais il nous accompagnait également (deux ou trois autres adolescentes et moi) aux cours de Begiraleak, groupe de Saint-Jean-de-Luz, puis nous ramenait à St Pée. C'était un militant infatigable qui s'est impliqué dans de nombreux groupes, ne cessant de parcourir des centaines de kms sur toutes les routes du Labourd. Il nous a appris les danses de notre Province mais celles des autres terres également : Gipuzkoa, Bizkai, Navarre et...Soule : c'est avec lui que j'ai notamment appris *Godalet, La Gavotte, Maiana* (il nous faisait faire beaucoup de « barre » à cette époque-là). Son décès nous a beaucoup marqués aussi : nous nous sommes rendus à ses obsèques en tenues labourdines, je me souviens encore de la forte émotion de tous devant l'église d'Arcangues, en 1990. (Message reçu le 22.04.2020)

Les enseignants jouent un rôle important vis-à-vis de leurs élèves : ils les guident dans l'apprentissage de la danse, mais aussi dans la sociabilité de groupe. Le plaisir de se retrouver, et de former un groupe par exemple est important. Pierre Latasa Goya m'explique qu'en tant qu'enseignant il a parfois rencontré des élèves récalcitrants à la danse à Begiraleak, notamment à l'adolescence. L'un des moyens qu'il a trouvé pour les motiver est de leur expliquer l'histoire du groupe et des danses qui y sont enseignées. Il me dit ainsi que les mutxiko viennent de Begiraleak « *mutxikoak, hemendik heldu dira* » (« les mutxiko viennent d'ici ») grâce au travail mené par Betti Betelu et le groupe dans les années 80 « *Begik [Begiraleak izenaren laburpena] egin zuen kriston lana Lapurdin* » (« Begi [diminutif du nom Begiraleak] avait fait un énorme travail dans le Labourd ») et qu'en ce sens, le groupe ne peut pas se permettre de ne pas apprendre à danser les mutxiko, « *Begik ezin ditu ez eman mutxikoak* » (« Begi ne peut pas ne

pas faire les mutxiko »). Les danses créées par Betti Betelu sont également mentionnées par Pierre pour motiver ses élèves à bien apprendre à danser. Il donne ainsi envie à ses élèves en montrant d'une part les danses qui sont propres à leur groupe et que cela s'inscrit dans leur histoire particulière, pour qu'ils soient fiers de leur pratique « *arro izan, zuen kultura mantentzen duzue* » (« soyez fiers, vous maintenez votre culture »). Le groupe Begiraleak est marqué par son histoire et le passage de l'un de ses enseignants, qui bien que décédé depuis trois décennies est encore bien présent. Pierre a aussi à cœur de transmettre les danses à tous ses élèves, d'homogénéiser le groupe pour que tous aient l'occasion d'apprendre.

*Deia, behar da segipena, ttikidanik handitu arte. Hori beharrezkoa da. Gero, behar da ongi erakutsi eta behar da, ez duzu egin... “eginen dugu dantza. Bat bi, goazen segi nazazue ”, ez, behar dute ulertu, behar dute heiek egin. Zenta ematen ahal duzu beti norbait aitzinean “oh honek badaki biziki ongi” eta errextasunak baditu, ez dakit zer, ematen duzu aitzinean “besteak segi”, ez. Zenta denek segitzen dute, fin lortzen dute imitatzen, mimetismoarekin imitatzen dute, segitzen dute. Baina lehen pertsona hori joaten denean, edo eri denean, eta ez duzu, nork daki dantza? Nehork. (Entretien du 06.10.2020)*

D'abord il faut un suivi, de tout petit jusqu'à être grand. Ça c'est nécessaire. Après, il faut bien montrer, et il faut, tu ne vas pas...“nous allons faire la danse. Un deux, allons-y suivez-moi”, non, il faut qu'ils comprennent, il faut qu'ils le fassent. Parce que tu peux toujours mettre quelqu'un devant “oh lui il fait très bien” et il a des facilités, je ne sais pas quoi, tu le mets devant “les autres suivez”, non. Parce que tout le monde suit, fin ils arrivent à l'imiter, ils imitent par mimétisme, ils le suivent. Mais quand cette première personne s'en va, ou qu'elle est malade, et que tu<sup>25</sup> ne l'as pas, qui connaît la danse ? Personne.

L'engagement se retrouve dans les deux sens : les danseurs s'engagent dans une pratique où ils doivent apprendre à écouter, à apprendre corporellement à se tenir d'une certaine façon. Dans l'autre sens, un engagement de la part des enseignants est valorisé et sert à donner un modèle aux élèves aussi.

A cela s'ajoute la dynamique issue de l'interconnaissance très prononcée entre les élèves : souvent du même village, et parfois du même établissement scolaire, l'activité même quand les cours ne sont pas mixtes, réunit tout aussi bien les garçons que les filles dans le groupe. En fonction des groupes de danse, les cours peuvent être organisés par âge ou par un regroupement d'âges qui vont former un niveau. Lorsque les cours sont organisés par âge, il arrive toutefois que le nombre d'élèves diminue au fil des années et deux classes – ou plus – se retrouvent fusionnées pour assurer un nombre suffisant de danseurs. A chaque année ou niveau est associé

---

<sup>25</sup> J'ai choisi de traduire le « *zu* » utilisé dans tous les entretiens en basque de ce mémoire par la deuxième personne du singulier (tu), et non pas par le « vous » singulier utilisé en français afin d'en faciliter la compréhension. En effet, le tutoiement qui existe en basque tend à être de moins en moins employé et est couramment remplacé par « *zu* », pour s'adresser aussi bien aux proches qu'aux inconnus. Le « *zu* » se situe donc entre le « tu » et le « vous du singulier » en français.

un répertoire de danses, qui va de la base des pas à apprendre au plus difficile techniquement, certaines danses acquises étant répétées années après années.

Les enseignants en danse sont souvent bénévoles et dansent encore dans le groupe ou y ont dansé. Dans certains groupes, les élèves qui intègrent le groupe des grands, soit vers le lycée, deviennent des enseignants qui commencent généralement en binôme avec un enseignant plus expérimenté. En fonction des groupes de danse, les cours sont majoritairement donnés en basque, en bilingue, ou en français, avec toutefois une présence minimale du basque pour certains mots comme les chiffres, de façon épisodique ou pas. Cela peut s'expliquer par la situation du basque dans ces villages, la présence d'ikastola ou pas. A Briscous, les monitrices me disaient qu'elles avaient de plus en plus d'élèves bascophones depuis qu'une ikastola s'y était implantée et qu'elle essayait donc de faire l'effort – elles ne parlent pas toutes le basque – d'en utiliser quelques termes.

Nous l'avons vu lors des motivations évoquées par les danseurs vis-à-vis de leurs débuts, avoir des amis qui dansent est quelque chose qui motive à danser. Se retrouver en dehors de l'école pour une activité qui réunit dans un contexte de pratique des enfants, des jeunes, et des adultes du village noue des amitiés et construit des relations. Il n'est pas rare de voir les dernières cinq minutes d'un cours occupées à fêter un anniversaire, à faire un goûter ou partager des bonbons ou que la répétition se prolonge autour d'un verre partagé pour les danseurs adultes.

Ihintza Irungaray, a dansé dans beaucoup de groupes car pour elle les danseurs n'appartiennent à aucun groupe défini, « *dantzariak ez dira nehorrenak* » (« les danseurs ne sont à personne »), mais elle reconnaît que certains liens sont construits à travers le groupe, et que ceux-ci peuvent perdurer dans le temps.

*Ez dut kentzen taldeen garrantzia, nihundik ere, alderantziz. Zeren ohartzen naiz ni Itsasuarra izanik, ez sekulan izanik Ataitzen [Itsasuko dantza taldea] hala ere zerbait huts egin dut, neretzat. Aritu izan niz haiekin Kaskarotetan noiztenka, bainan ez naiz sekulan Ataitzekoa izan. Hor ere kabalkadan eta aritu niz haiekin, eta bikain, bainan ez niz haien lagun tartekoa, edo..., hori ondorioztatzen dute dantza taldeek eta hainbat hobe, sustut herriko dantza taldeak direlarik. Bainan betan, be badut gaitasun hori, non denetara joan naizen eta joan naizen. (Entretien du 24 .03.2021)*

Je ne nie pas l'importance des groupes, pas du tout, et c'est même le contraire. Parce que je me rends compte qu'en étant d'Itxassou et de ne jamais avoir dansé à Ataitze [groupe de danse d'Itxassou] j'ai quand même raté quelque chose, pour moi. J'ai été avec eux pour les Kaskarot de temps en temps, mais je n'ai jamais fait partie d'Ataitze. A la cavalcade aussi j'ai été avec eux, et super, mais je ne suis pas de leur groupe d'amis ou..., ça c'est quelque chose qui découle des groupes de danse et tant mieux, surtout quand ce sont des groupes de villages. Mais en même temps, j'ai cette capacité à aller partout et de m'y être rendue.

Cette amitié qui se crée par le groupe de danse est aussi ce qui permet selon Ihintza de rester attaché au groupe, même des années après l'avoir quitté : dès lors qu'un projet demande aux danseurs de revenir, ceux-ci répondent présents.

*Taldeak in badu bere lana, kakotsen artean, ebe atxikiak egonen dira eta hor egonen dira behar den momentuetan eta Luzaiden bezala biltzen direlarik...herri osoa bolant egunean. Ez dira ari beti dantzaz, ez dira taldean, behar delaik hor dira eta badute atxikimendu hori. Eta Itsasun berdin, kabalkada be hor da jendea.* (Entretien du 24.03.2021)

Si le groupe a fait son travail, entre guillemets, et bien ils y seront attachés, et ils seront là pour les moments nécessaires et comme quand il se réunissent à Valcarlos...tout le village le jour des volants. Ils ne sont pas toujours en train de danser, ils ne sont pas dans le groupe, quand il y a besoin ils sont là et ils ont cet attachement. Et à Itxassou c'est pareil, pour la cavalcade les gens sont là.

Chaque groupe de danse n'a rien à voir avec un autre, puisque dans chacun certaines pensées se retrouvent, certaines idées, visions, et histoires qui établissent quelque chose qui leur est propre. C'est ce qu'Ihintza explique quand je lui demande ce qu'est pour elle un groupe de village :

*Herriko taldeak, badute haien ADN a deia, nik uste, badute haien nortasuna, eta...depende herriak bainan herri bakotzak badu bere historia, bere dantzatzeko manera, eta bere erritualak, batzuek ez dituzte, batzuek bai, batzuek berpiztu dituzte, batzuek sortu dituzte. Eta hori da be, taldearen nortasuna. Nik uste. Gero garaiak anitz egiten du, nola ez, eta belaualdiek, nor diren eramaileak, nor diren erakasleak, horrek ere bortxaz badu bere eragina. [...]* (Entretien du 24.03.2021).

Je crois que les groupes de villages ont déjà leur ADN, ils ont leurs identités, et...cela dépend des villages mais chaque village a son histoire, sa manière de danser, ses rituels, certains n'en ont pas, d'autres si, certains les ont fait renaître, d'autres les ont créés. Et c'est ça ben, l'identité du groupe. A mon avis. Après la période fait beaucoup, et ça ne pourrait pas être autrement, les générations, qui sont les dirigeants, qui sont les enseignants, tout ça aussi a forcément une influence.

Au cours de ma recherche, j'ai moi aussi été confrontée à ces différents ADN, à des sociabilités uniques et propres à chaque groupe, avec toujours des points communs entre eux, comme la présence de la culture basque, l'envie de transmettre, l'envie de partager du plaisir par la danse, de créer des relations par celles-ci, au sein du groupe et en dehors des groupes, en faisant notamment des échanges ou des rencontres avec d'autres groupes pour partager un moment, et souvent aussi, un repas, quelques verres et quelques chants basques. Les moments de danse apportent souvent aussi de la convivialité, créent ou renforcent des relations entre danseurs, mais aussi entre groupes, villages, ou provinces.

L'importance que peut prendre un groupe de danse au sein d'un village est tel que Nadine Goyheneche, membre fondatrice et enseignante à Leinua, m'explique aussi parfois accueillir des danseurs originaires d'autres groupes de danse ou communes que celles couvertes par

Leinua (Villefranque, Mouguerre et Saint-Pierre-d'Irube). Quand les élèves potentiels viennent d'un autre village où il y a un groupe de danse, il est très important à ses yeux de leur préciser ou de leur rappeler, car les groupes de danses, et les associations en général, sont très importants pour les « relations sociales et culturelles des communes ». Avoir des jeunes du village, « pour la vie des communes et des associations c'est très important » me dira-t-elle par téléphone. Quand un élève qui fait partie d'un autre groupe veut le quitter pour intégrer Leinua ou l'intégrer en tant que deuxième groupe, elle vérifie les motivations. Il est aussi essentiel pour elle que le danseur explique clairement à son groupe d'origine qu'il va intégrer un autre groupe et les raisons de ce choix. « Je ne veux pas qu'il y ait de rivalités entre groupes » m'explique-t-elle, car elle fait partie d'une génération où il y avait deux fédérations de danse basque, et qu'elle a durant sa vie « œuvré pour l'unification ». Le but est de continuer dans une situation où les choses sont clairement dites et posées.

Il y avait ainsi deux fédérations de danse auparavant, et des années plus tard, Nadine Goyheneche a à cœur de faire perdurer la bonne entente entre les groupes, et cela passe par la communication d'une part, et de l'autre, par la valorisation de chaque groupe. Le groupe de danse apporte une dynamique au village, au territoire auquel il est associé, et consciente des relations qui s'établissent par la danse et se répercutent au-delà, elle valorise le fait de danser dans le groupe du village.

### ***Comment est-ce qu'on en est arrivé là ?***

L'apparition des groupes structurés en association loi 1901 est en effet assez récente. J.-M. Guilcher écrit ainsi que la danse était auparavant apprise chez un « connaisseur » qui pouvait tout aussi bien être enseignant, musicien, ou agriculteur (Guilcher, 1984 : 80). L'apprentissage de la danse basque au sein d'un groupe est à lier avec l'apparition d'un nationalisme qui s'appuie sur des symboles et des valeurs utilisant la danse comme « l'emblème de leur résistance » (Itçaina, 1996 : 493). Plus précisément, c'est l'arrivée des premiers réfugiés basques, suite au début de la guerre civile en Espagne en 1936, qui entame le début des « groupes folkloriques », notamment dans la province du Labourd (*Ibid.*). X. Itçaina définit ces groupes comme des « troupes se réunissant pour produire des spectacles de danse. Ces groupes sont constitués en associations, au même titre que d'autres activités locales, comme une association sportive par exemple » (Itçaina, 1992 : 84) et considèrent « la danse comme un phénomène autonome, coupé de ses racines affectives, rattaché à des racines mythiques » (Itçaina, 1996 : 493).

En effet, dès 1935, la troupe Eresoinka sous l'autorité du gouvernement basque mélange sur scène des danses issues de diverses provinces basques, habituellement associées à un contexte et un lieu particulier. En reprenant ainsi les danses des sept provinces, X. Itçaina souligne comment la danse, influencée par le Parti nationaliste basque, était alors un moyen d'affirmer l'unité du Pays Basque (Itçaina, 1996 : 494). Ces premiers groupes sont ensuite suivis par la création d'autres groupes de danse dans les années 1960-1970, avec pour particularités le fait de présenter les danses des sept provinces du Pays Basque (Itçaina, 1992 : 84 ; Itçaina, 1996 : 494 ; Truffaut, 2005 : 204-205). Les « groupes folkloriques » créés à ces débuts étaient alors en partie composés par les réfugiés, puis petit à petit, les habitants d'Iparralde les ont investis, et se sont mis également à créer des groupes au sein de leur village. Jusqu'alors, certains apprenaient à danser au sein des patronages paroissiaux. La mise en place des structures associatives au fur et à mesure a changé d'une part la manière de transmettre et d'autre part, les objectifs dansés, notamment avec l'expansion des spectacles dansés sur scène, ce qui apporta et développa une nouvelle esthétique (Oyhamburu, 1981). Les voyages, les représentations sur des scènes autres que celles du Pays Basque se répandent.

Pour organiser ces groupes de danses qui se multiplient, Euskal Dantzarien Biltzarra (EDB) est créé – Fédération de la danse basque – en 1965-1966 (Duhau, 2010 : 83) et couvre tout le Pays Basque. L'EDB est aujourd'hui composé de cinq sections dont quatre en Hegoalde et une en Iparralde : l'IDB. A la même époque qu'aux débuts de l'EDB, plus précisément à partir de 1973, se trouvait une autre fédération du nom de Dantzari qui avait pour but de professionnaliser la danse basque (Itçaina, 1992 : 100). C'est aussi en 1969 que naît la première ikastola à Arcangues. Vers 1980, une recherche sur les danses labourdines commence pour les valoriser et les enseigner à nouveau, les danses venues d'Hegoalde ayant largement imprégnées le répertoire transmis par les groupes dits folkloriques en Iparralde.

A l'heure actuelle, la fédération Dantzari n'existe plus et l'IDB couvre l'ensemble du territoire d'Iparralde et soutient les différents groupes dans leurs différentes problématiques. L'IDB travaille à créer des réseaux de groupes de danse, à créer des outils pédagogiques à destination des enseignants et a mis en place, parmi d'autres dispositifs, le module Zabala avec le Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel qui a pour but de proposer un travail des fondements techniques de la danse basque qui est complété de cours de danse contemporaine.

C'est de cette brève présentation historique que sont issus les groupes de danse actuels, organisés en associations. Toutefois, s'ils ont été qualifiés de « groupes folkloriques » par le passé, et que C. Rousier propose de distinguer les diverses pratiques en cinq catégories qui dissocient notamment ce qu'elle nomme « les pratiques “rituelles” de la danse », les « groupes de danses dans les villages », et les « groupes folkloriques » (Rousier, 2011 : 5). Pour ma part, je parlerai plutôt ici de groupes de danse sans me reporter à l'une ou l'autre de ces catégorisations du fait même que beaucoup d'entre eux combinent dans leurs pratiques ce qu'elle associe à ces trois catégorisations, c'est-à-dire, « les cours hebdomadaires souvent assurés par des bénévoles », « les présentations de danses basques le plus souvent pour une population touristique » et « pastorale, mascarade, carnaval, charivari, Fête Dieu, etc. » (*Ibid.*).

Les danseurs se retrouvent ainsi à danser dans différents contextes, avec un groupe qui s'est formé en fonction de sa propre histoire qui s'inscrit dans la vie du territoire où il se situe. Quand Xabi Labescau, danseur, musicien et président du groupe de danse Leinua, me souligne à propos du groupe durant l'entretien l'importance de certains de ses membres dans la vie du groupe, il souligne aussi le fait que la direction, le travail effectué est certes fait par un groupe, mais un groupe composé d'individus aux aspirations et volontés assez importantes pour composer ce qui fait actuellement « l'ADN » du groupe : « si Leinua en est là à l'heure actuelle, c'est grâce à Roger et Nadine, ça il y a zéro souci. La qualité de l'enseignement, la qualité du groupe, la rigueur du groupe, on le doit à Roger et Nadine. C'est vraiment... ».

Différentes raisons marquent le début de l'apprentissage des parcours qui se fait dans l'enfance ou à l'âge adulte. Le partage de la pratique de la danse par les amis et la famille semble se poser comme un cadre qui motive les premiers pas dans la danse basque, et celle-ci peut aussi être un moyen de s'intégrer un peu plus dans des relations sociales, sur un territoire, ou dans la culture basque. Elle est ainsi une façon de s'imprégner de tout cet environnement, notamment pour ceux qui ne sont pas bascophones et/ou viennent d'ailleurs. L'âge du début de la pratique et la façon dont cela est appris semble conduire à la création de deux profils de danseurs : celui qui danse plutôt au sein des fêtes ou repas familiaux pour le plaisir de danser et de se retrouver avant tout, et un second profil qui va s'engager dans une pratique de groupe et de représentation qui va l'amener à danser face à un public. Dans les deux cas, la danse s'intègre dans un environnement social et culturel où le basque, les fêtes, le territoire et les relations villageoises prennent place. Plus précisément, l'individu entre par la danse dans un collectif qui résonne avec une appartenance identitaire par le fait d'entrer dans la culture basque. En intégrant un groupe de danse au moins pour l'apprentissage, il forme à son tour le collectif qui va le former.



## Partie 2 : Le danseur et sa danse

En continuant de pratiquer, le danseur s'engage au sein d'une pratique qui résonne avec d'autres événements de la vie du groupe et plus largement, de celle du village. En plus d'apprendre à danser, à écouter le rythme, à se mouvoir dans l'espace, et plus largement à vivre avec une culture basque, il incorpore une manière sociale d'être avec les autres qui est valorisée par le biais de la danse.

Lors de mon arrivée sur le terrain, j'ai tout de suite dû présenter ma recherche, que je ne savais pas encore moi-même circonscrire. J'ai donc très vite décidé d'utiliser deux mots que je savais être emplis de sens pour les danseurs et publics de ces danses pour les avoir entendus régulièrement dans les discours, présentations de spectacles, organisation d'événements : « transmission » et « création ». Mais c'est bien le mot « transmission » qui était particulièrement retenu lors de la présentation de ma recherche, et j'ai très vite constaté que si ce mot faisait sens pour mes interlocuteurs, il avait à chaque fois une portée et un écho différents. Souvent, après un bref moment de pause et de réflexion, la personne me répondait par quelques mots aussi vagues et vastes que peut être le mot « transmission », me laissant avec une réponse parfois énigmatique, avec toujours une piste de réflexion importante. Pour certains, la réponse portait sur la tradition et le maintien des pratiques de leur groupe, pour d'autres, cela portait sur l'engagement culturel, tandis que d'autres encore, me disaient que cela était un véritable enjeu et que je pourrais me concentrer sur tel ou tel aspect de la danse, et notamment le point de vue historique. Ainsi, cette préoccupation commune se traduisait par diverses réactions et actions dans le monde de la danse basque, formant un réseau de questions, préoccupations, pratiques, projets, tentatives, et débats, se répondant l'un l'autre, toujours dans le but de faire vivre cette transmission voulue.

Comment le danseur prend et occupe sa place au sein de chaque groupe et de son « ADN » qu'il va venir lui-même composer à son tour ? Qu'est-ce que le collectif constitué par la danse fait à l'individu danseur ? Il s'agit d'observer comment le danseur porte attention à la danse basque et comment cela résonne avec sa vie, puis d'interroger à partir des différents contextes où la danse va être présente, les formes de sociabilités valorisées par le groupe et comment cela est vécu par le danseur. Enfin, je montrerai comment ces investissements se retrouvent dans la légitimité qui est donnée aux danses lors de leur exposition aux regards des autres, ou autrement dit, ce que l'individu fait au groupe.

## **A – La danse fabrique le danseur**

Danser pour une représentation scénique, ou dans la rue, ou dans le cadre d'un contexte festif et rituel, influence les exigences des enseignants lors des répétitions de danse. L'attention est portée à la technique ou au plaisir de danser, bien que l'un n'exclut pas nécessairement l'autre, et passe surtout par la transmission de la danse, et donc de l'apprentissage d'une certaine manière de se mouvoir dans l'espace. Le corps, outil de perception du monde, est par ses sens le moyen pour l'individu de sentir d'une part sa propre existence, et d'une autre, d'éprouver ce qui l'entoure (Le Breton, 2007 : 45). L'interprétation de ce qu'il perçoit par ses sens est issue d'une éducation (*Ibid.*) et sa manière d'être au monde et de se mouvoir avec son corps est également issue d'un apprentissage particulier. M. Mauss observe ainsi que le corps est « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme » (Mauss, 1936 : 10), et que chaque société a une manière bien particulière d'utiliser son corps pour telle ou telle action. Le corps est formé à exister dans l'espace d'une certaine façon en fonction de là où il se situe.

P. Lemonnier explique qu'une technique est la combinaison de quatre éléments qui forment un système : une action est réalisée par des objets mis en mouvement par des gestes ou sources d'énergies pour agir sur une matière, et des représentations particulières sont associées aux gestes techniques (Lemonnier, 2013 : 697). L'auteur précise que dans le cadre des techniques du corps dont la danse fait partie (Mauss, 1936 : 17), « le corps est à la fois le moyen d'agir et une partie de la matière sur laquelle on agit » (Lemonnier, 2013 : 697). Ainsi, comment la danse donne forme au corps, aux perceptions et vie du danseur à l'issue d'un apprentissage particulier ? Tout d'abord, je montrerai que s'engager dans la pratique de la danse basque va modeler le corps et ses perceptions, puis je montrerai la place de la danse dans la manière de donner forme à la vie du danseur. Enfin, je montrerai comment le danseur peut lui aussi donner une forme à la danse.

### ***Sculpter les corps et les perceptions***

Jean-Baptiste Colombié, kinésithérapeute du sport et préparateur physique accompagne depuis dix ans le Malandain Ballet Biarritz et fait partie de l'équipe médicale. Il cherche à comprendre comment est-ce que les pathologies des danseurs surviennent pour diminuer leurs risques de blessures. Le pôle médical dont il fait partie est aujourd'hui ouvert aux danseurs locaux : micro-compagnies de danse contemporaine notamment, danseurs de cabaret, d'hip hop et de la danse basque le consultent. Les premiers danseurs basques qu'il a eu étaient des étudiants qui venaient du conservatoire, et ça a été « assez violent » pour lui car :

Ils venaient essentiellement tous pour des problèmes de tendinopathies d'Achille, donc du mollet, soit pour une périostite, ce qui au final..., c'est le même mécanisme de répétitions de sauts sur des surfaces hyper dures, et du coup, avec cette notion au départ de je viens parce que je ne peux même plus marcher en fait, je peux encore à peu près danser mais je ne peux plus marcher. (Entretien téléphonique du 02.02.2021)

Il avait déjà rencontré ce type de soucis avec les danseurs du classique mais pas à ce niveau-là. Jean-Baptiste Colombié m'explique que les pathologies du corps sont différentes selon la pratique. Sur la danse classique, ce sont notamment des pathologies liées à l'amplitude, alors que sur la danse basque, on retrouve des pathologies de surcharges et des microtraumatismes : « ce sont des pathologies sur le volume, la répétition la répétition la répétition, tous ces petits sauts et tout, et la vitesse, on appelle ça la charge, soit ça va trop vite, soit ce sont des sauts qui sont trop hauts ». Jean-Baptiste Colombié remarque la différence des pathologies du danseur de la danse basque qui se retrouvent essentiellement sur le bas du corps et tout particulièrement au niveau du bas des jambes « mollets, périostites, pliées, tout ça ». Il constate dans sa pratique la corrélation entre le type de danse et les problèmes que rencontre le danseur, « le type de danse, pour moi conditionne vachement le lieu d'apparition des blessures », mais aussi la façon dont le corps se modèle musculairement à l'exigence physique qui lui est demandée : « le premier truc qui m'a frappé c'est la taille des mollets tu vois, c'est le premier truc qui m'a frappé. [...] que ce soit chez les garçons ou chez les filles ».

Apprendre à danser la danse basque, c'est plier son corps à une certaine façon de se mouvoir en rythme dans un espace et un contexte. La danse modèle le corps, les perceptions, l'esprit, et lui fait incorporer ses codes. C'est aussi d'une certaine façon lui donner une apparence particulière. Pour D. Le Breton, le corps, soumis aux regards des autres, est devenu depuis trente ans maintenant « une matière première de la fabrique de soi » (Le Breton, 2010 : 88). Si les danseurs rencontrés ne m'ont pas parlé de la danse comme d'un moyen pour eux de façonner leur corps d'une façon particulière, la danse basque construit les corps à son image, elle les habitue à des possibilités de mouvements, de force, et d'habileté qui lui offrent ainsi une manière de percevoir le monde et de l'habiter au sens où le décrit T. Ingold, c'est-à-dire « participer aux processus de formation, participer à un monde d'énergies, de forces et de flux » (2017 : 192) avec des sens affûtés aux exigences de la danse basque. Le danseur, par son corps, réagit aux suggestions de la danse basque, se construit en relation avec la danse, et en même temps, influence aussi le monde qui l'entoure par ce qu'il est, ce que souligne T. Ingold (*Ibid.* :198). Le danseur fait partie du monde, et son corps lui permet à la fois d'éprouver ce monde extérieur, de le penser, mais aussi d'agir sur celui-ci en agissant sur son propre corps (Soulier, 2016 : 48),

comme je vais essayer de le montrer dans les pages qui suivent. Le corps est à la fois le lieu de réception de la danse, mais aussi de sa réalisation car c'est par lui qu'elle s'exprime.

Zibel Damestoy a 23 ans et habite Bayonne. Elle est danseuse professionnelle depuis un an et demi au sein de Bilaka Kolektiboa, et me raconte les changements de son corps qu'elle voit se modifier en fonction de sa pratique plutôt axée sur la danse contemporaine ou la danse basque, et le compare par rapport aux corps des autres danseurs professionnels « [...] *eta nik adibidez ene zangoak, ene zango sagarrak, ez dakit hilabete batez berriz egiten badut atope euskal dantza, mais* « puf » [*eskuekin zapartatze mugimendu bat egiten du*] *egiten dute. Dena, zango sagarretan edo dans les cuisses hartzen duzu, zangoetan hartzen duzu.* » (« [...] et moi par exemple, mes jambes, mes mollets, si je reprends à fond la danse basque pendant un mois, mais ils font « pouf » [avec les mains elle mime une explosion]. Tu prends tout dans les mollets ou les cuisses, tu prends tout dans les jambes »). Zibel est passée d'une pratique intensive de la danse basque à une pratique moins soutenue qui intègre de la danse contemporaine. Elle commence à côtoyer les danseurs professionnels aux corps différemment dessinés par la danse classique ou contemporaine. C'est petit à petit qu'elle s'est rendue compte qu'il valait mieux avoir un corps utile plutôt qu'esthétique : « *hastapenean konplikatua da baina ohartzen zira inportantagoa dela gorputz baliagarria ukatea ederra baino makoen artean* » (« au début c'est compliqué mais tu te rends compte que c'est plus important d'avoir un corps utile que beau entre guillemets »).

Elle m'explique que quand elle a commencé à faire de la danse contemporaine, elle a perdu beaucoup de puissance dans les jambes pour les sauts par rapport à la période où elle faisait de la danse basque tous les jours. Mais pratiquer la danse contemporaine lui a aussi permis de développer musculairement le haut de son corps, de s'être affinée et d'avoir une meilleure perception de celui-ci. Ce changement corporel qu'elle ressent, elle me l'explique quelques instants après une répétition que j'ai pu observer en partie. Le collectif répétait l'extrait d'une création en boucle qui sollicitait le haut du corps et notamment les bras, mains et doigts. Les gestes étaient précis, rapides, rythmés, coordonnés par le rythme énoncé des danseurs qui comptaient en même temps qu'ils réalisaient chaque mouvement. Apprendre à se coordonner de cette façon en intégrant des mouvements qui ne font pas partie de la danse basque traditionnelle<sup>26</sup> n'est pas évident, mais dès que l'effort physique s'intensifie, elle sait qu'elle et

---

<sup>26</sup> J'utilise ici le terme traditionnel pour me référer au répertoire dansé transmis par les groupes et considéré comme ne faisant pas partie des créations qui peuvent intégrer des mouvements autres que ceux communément admis comme étant traditionnels.

les danseurs de Bilaka Kolektiboa seront à l'aise, car la danse basque leur a donné une bonne endurance corporelle. Le corps se forme et s'adapte à ce que la danse et le danseur font de lui. Et il est aussi ce qui permet au danseur de construire sa danse. Nous venons de le voir, la danse a une influence directe sur les corps. Mais quels sont les effets de la danse basque sur les vies ? Cette question est directement inspirée du questionnement de N. Adell qui propose de considérer l'influence des œuvres sur les « vies à œuvres » (2017 : 2) à partir du projet de P. Bayard (2005) qui est de partir des œuvres des écrivains pour remonter vers leur vie, l'œuvre étant alors entendue comme à l'avance sur la vie de l'auteur. Cette démarche, indépendante d'un « déroulé chronologique imposé de l'extérieur et absolu », N. Adell la nomme « biographie déchaînée » (*Ibid.* : 8). J'essaie ici à partir du récit de vie de Zibel de m'inspirer de cette biographie déchaînée pour proposer un nouveau regard sur ce que j'appellerai des « vies à danse » et voir ce que la danse fait à la vie.

### *Sculpter les vies*

J'ai rencontré Zibel en 2015, dans le cadre de sa toute première création chorégraphique que j'avais intégrée en qualité de joueuse de *pandero*. Son spectacle, *Zure Osagarriari*, était le résultat de la totale confiance des dirigeants de Leinua donnée à la nouvelle génération de danseurs de Leinua Konpainia composée des élèves ayant terminé leur apprentissage au sein de l'école de danse Leinua. Depuis lors, nous nous croisons régulièrement au fil des spectacles, moi dans le public et elle sur scène, ainsi que lors d'événements culturels dans lesquels nous nous rencontrons au hasard de nos présences. Elle est née à Bayonne et a commencé à danser à Leinua car sa mère qui avait dansé à Ascain connaissait Nadine Goyheneche, l'une des dirigeants. Lorsque Zibel avait 5 ans, elle attendait déjà le début des cours avec impatience en marquant d'une croix le calendrier pour chaque jour passé. Son frère plus âgé a aussi dansé à Leinua jusqu'à ses 14 ans, sans s'y accrocher. Zibel, elle, voulait que son frère danse : quand ils faisaient des paris et qu'il perdait, il devait faire des entrechats pendant une heure avec elle. Sa sœur, plus jeune, danse aussi à Leinua et joue de l'accordéon. Sa famille maternelle, originaire d'Ascain, est bascophone contrairement à sa famille paternelle. A la maison, le basque était seulement utilisé pour que les autres ne comprennent pas ce qui était dit, et Zibel déclara son refus d'apprendre le basque à sa grand-mère : elle était dans une école non bilingue et les autres se moquaient d'elle. C'est quand elle était au lycée que suite à un pari avec son oncle lors d'un repas de famille, elle commence à apprendre le basque, seule, avec *Le Basque pour les nuls* et *Bakarka*, tous les soirs dans le bus en rentrant du lycée. Elle m'explique que ce choix était aussi motivé par son souhait de rester ici « *euskara ikasi nuen bakarrik, hemen*

*egoteko eta dantza egiteko, zeren banakien euskal dantzaz bizi nahi nuela* » (« j'avais appris seule le basque, pour rester ici et danser, parce que je savais que je voulais vivre de la danse »). Elle commence à donner ses premiers cours de danse à Leinua à 13 ans, puis crée son premier spectacle à 16 ans, qu'elle considère comme une « aventure commune » et partagée avec ses amis de la danse « *abentura amankomuna izan da* ». Ses capacités de danseuse sont très encouragées. En terminale littéraire, elle choisit de prendre l'option langue basque et elle intègre parallèlement le groupe Etorkizuna Konzeptuak qui deviendra un peu plus tard Bilaka Kolektiboa. C'est aussi à cet âge-là qu'elle commence à faire de la danse contemporaine au sein de master classes<sup>27</sup>. La danse était sa priorité, le baccalauréat et le piano qu'elle a joué pendant dix ans passaient après. Chaque matin avant le lycée elle se levait à cinq ou six heures pour danser dans sa chambre, et le soir elle délaissait les devoirs pour à nouveau danser jusqu'à parfois minuit. Sa mère, chanteuse lyrique professionnelle, s'inquiète pour sa fille qui se dirige vers le monde de l'art et tente de la freiner. Zibel quitte la maison et commence une année de danse au conservatoire qui ne lui convient pas et se tourne plutôt vers les workshops et stages de danse. En parallèle, elle commence une licence Etudes Basques à la faculté de Bayonne pour rester au Pays Basque, toujours pour la danse me dit-elle. Cette licence lui permet de perfectionner son basque tout en continuant de danser et d'apprendre, ou encore de découvrir un peu plus le militantisme basque. Dès que son niveau lui permet, elle donne les cours de danse en basque, et elle les traduit quand cela est nécessaire. Et quand elle s'éloigne un peu des opportunités que lui offre la danse basque, des personnes insistent, la rappellent et la ramènent vers la danse. Puis elle arrête l'université en deuxième année pour se consacrer pleinement à la danse qui lui prend de plus en plus de temps : elle se professionnalise au sein de Bilaka Kolektiboa composé maintenant de quatre autres danseurs professionnels et d'un musicien professionnel qui s'occupent de coordonner la danse et la musique<sup>28</sup>. La même année, elle crée son second spectacle, *Bi gehio*, toujours avec Leinua Konpainia, ce qui lui fait réaliser qu'elle est alors à un moment de sa vie où elle a plus envie d'apprendre que de créer. Le premier confinement arrive. Avec sa colocataire qui était aussi une danseuse de Leinua, elles participent à la vidéo CoviDantza du groupe. Zibel fait du yoga et se muscle tous les jours : il ne fallait pas perdre les capacités musculaires de son corps pendant le confinement. Et dès que les mesures s'allègent, elle retrouve les danseurs du collectif pour continuer à danser, monter des projets, mais aussi entretenir la relation amicale qui les unit, se retrouver ensemble en randonnée pour

---

<sup>27</sup> Cours donnés par un expert de la thématique qui sera traitée.

<sup>28</sup> Les membres de l'équipe de musiciens qui accompagnent Bilaka ne travaillent pas toujours tous ensemble sur les projets.

décompresser, pour prendre du temps pour eux. Tous sont des danseurs de la danse basque : c'est la condition pour faire partie du groupe. Si être bascophone n'est pas indispensable, c'est toutefois souhaité. Actuellement, ils sont tous bascophones et communiquent en basque, et Zibel note que cela change leur façon de travailler.

[...] *aldatzen du lan egiteko manera, ez da generorik, harremana desberdina da, denak...adibidez Ioritz Hegoaldetik etortzen da baina ber kultura dugu, ulertzen duzu, berak... bere bizitzeko manera, bai bada español kulturaren influentzia eta gure bizian frantsesarena baina ber baloreak ditugu, ber pentsatzeko manerak, edo bada zeit amankomunean. Eta egia da aukera izan dugu frantses dantzariekin lan egitea eta desberdina da hala ere.* (Entretien du 01.04.2021)

[...] ça change notre manière de travailler, il n'y a pas de genre, la relation est différente, tout le monde...par exemple Ioritz vient d'Hegoalde mais nous avons la même culture, tu comprends, lui...oui il y a l'influence de la culture espagnole dans sa manière de vivre et dans la nôtre celle de la France mais nous avons les mêmes valeurs, les mêmes façons de penser, ou il y a quelque chose en commun. Et c'est vrai que nous avons eu l'occasion de danser avec des danseurs français mais c'est différent quand même.

Pratiquer en basque semble ainsi différent du fait de pratiquer dans une autre langue. Les points communs culturels sont véhiculés par le partage de la langue basque. C'est aussi ce qui a permis selon Zibel de rester : si elle ne l'avait pas appris, son parcours aurait été tout autre et elle serait sûrement partie faire des études ailleurs. Elle réalise également que la perception de la danse a une dimension genrée.

*Anitzetan generoari lotua da. Badakizu, neskek eman behar dute zaia bat zta itzultzen delaik eta fandango bat dantzatzun duelaik ederra da. Ta nik anitzetan entzun dut, « Zibel ze ongi dantzatzun duzun, ze ederra zinen arropa honetan » alors que mutikoei erraten diete « uau, ze ongi dantzatzun duzun eta ze ontsa altxatzun duzun zangoa ». Eta hori pixkat aspergarria da.* (Entretien du 01.04.2021)

Le plus souvent c'est lié au genre. Tu sais, les filles doivent mettre une jupe car quand elles tournent et qu'elles dansent le fandango c'est beau. Et moi souvent j'ai entendu « Qu'est-ce que tu danses bien Zibel, qu'est-ce que tu étais belle dans ces habits » alors qu'aux garçons ils leur disent « whouau, qu'est-ce que tu danses bien et qu'est-ce que tu lèves bien la jambe ». Et ça, c'est un peu lassant.

Zibel s'en rend compte, le réalise, voit que les compliments faits aux danseurs de Bilaka Kolektiboa relèvent de leurs capacités physiques alors que beaucoup des compliments qu'elle reçoit porte sur sa tenue et son maquillage plutôt que ses compétences dansées, ce qui la questionne. En première au lycée, un jour, elle décide de se couper seule les cheveux courts alors qu'elle les avait très longs. A cette période, elle ne se préoccupait pas de ses habits, jusqu'au jour où elle décide de s'habiller vraiment comme elle le souhaite. A l'université, elle se rend compte que dans le milieu militant basque certains codes prévalent, les talons sont boudés, et une féminité alternative, qui questionne la féminité hégémonique, se met en place.

Elle trouve au sein de la militance basque une grande ouverture d'esprit ce qui lui permet de s'épanouir comme elle le souhaite. Elle s'est rasée une partie des cheveux, ce qui lui a valu beaucoup de commentaires de la part de sa famille mais aussi du milieu de la danse ; les cheveux longs la rendraient plus belle, ce qui motive encore plus le souhait de Zibel de choisir l'apparence qui lui convient le mieux pour être elle-même « *ni naiz gaur egun, ez dut arauik segitzen* » (« aujourd'hui je suis moi, je ne suis pas de règles »). Même si cela bouscule les représentations de la « bonne » féminité de ceux qui la côtoient. Ces remarques liées à la représentation corporelle et à ce qu'elle-même renvoie, elle les retrouve aussi dans le regard du public sur scène, mais pas avec ses compagnons de danse, ce qu'elle apprécie : « *ni ez naiz neska senditzen haiekin, fin dantzaria senditzen naiz. Donc enetzat ez nau aldatzen mutikoen artean edo neskekin dantzatzea. Eta Zibel naiz* » (« moi je ne me sens pas comme une fille avec eux, fin je me sens comme une danseuse<sup>29</sup>. Donc pour moi, cela ne me change pas de danser avec des garçons ou des filles. Et je suis Zibel »). La danse semble donc pouvoir fabriquer des individus qui dansent, sans que ceux-ci ne soient associés à un genre. Depuis qu'elle pratique la danse contemporaine, et le yoga, elle me dit avoir une conscience plus accrue de son corps, et elle porte maintenant une attention particulière à ce qu'elle ressent dans la danse, mais aussi à ce qu'elle dégage en tant que danseuse.

[...] *gure taldean eta, ni askoz bortitzagoa izaten ahal niz mutiko bat baino, alors qu'usu, neska batek finezia izan behar da. Oihanek, finezia askoz gehiago badu nirekin...biziki desberdinki dantzatzen dugu eta alta, biak euskal dantzatik etortzen gira. Baina bada beti lotura hori ere generoarekin...ez dakit...nun jendeak erranen duen 'puf domaia da neska bakarra zira'.* Oui mais *neska bakarra naiz, beraz du coup ez duzu beste neska bat ikusten dantzan, baina Oihan begiratzeko baduzu, ukanen du zuk xerkatzen duzuna neska batean. Gure artean generorik ez da, gero jendearen aldetik oso desberdina da... Nik maite dut dantza boteretsua, zikiña.* (Entretien du 01.04.2021)

Dans mon groupe, je peux être vraiment plus violente qu'un garçon alors que souvent, la fille doit incarner la finesse. Oihan a plus de finesse que moi...nous dansons très différemment et pourtant, nous venons les deux de la danse basque. Mais il y a toujours ce lien avec le genre...je ne sais pas...les gens me disent « pouf c'est dommage que tu sois la seule fille ». Oui mais je suis la seule fille, alors du coup tu ne vois pas d'autre fille danser, mais si tu regardes Oihan, tu trouveras ce que tu recherches chez une fille. Entre nous il n'y a pas de genre, après du côté des gens c'est très différent... Moi j'aime la danse puissante, sale.

Dans un article paru quelques jours avant l'entretien, Oihan Indart, le danseur de Bilaka Kolektiboa dont fait mention Zibel, mettait lui aussi en évidence l'influence de son parcours en danse sur sa vie, et vice-versa, qu'il résume dans cette formule « *burua aldatzeak gorputza*

<sup>29</sup>Le terme « dantzari » en basque, comme la majorité des noms en basque, est traduit ici par « danseuse », renvoie tout aussi bien au terme de « danseur ».



*aldatzen du. Eta alderantziz* » (« changer son esprit change le corps. Et réciproquement ») (Artetxe Sarasola, 2021). Je ne reprendrai pas ici tout l'article, mais Oihan relate également l'influence de la danse sur sa vie, comment celle-ci change sa façon d'être, de se mouvoir et inversement. Le changement est flagrant quand il commence à danser au sein de la compagnie EliralE et qu'il commence à faire de la danse contemporaine ; alors qu'il ressent son dos comme un bâton, Pantxika Telleria l'amène à ressentir sa colonne vertébrale comme un serpent « *eta erraten dizu, "suge bat da, balia!" eta zuk makil bat senditzen duzu bizkarrean...* » (« et elle te dit, "c'est un serpent, profite !" et toi tu sens un batôn dans le dos »).

Au-delà de ses différences de corps qu'il observe, Oihan perçoit aussi les représentations sociales différentes qu'un danseur donne à voir sur scène. Il s'interroge comme Zibel sur les valeurs et le regard du spectateur sur leurs corps de danseurs en représentation.

*Nire aldetik, proiektuen arabera, generoak inportantziarik ez ukatea apreziatzen dut. Bilakan adibidez, dantzarien artean ez dugu generoa modu konbentzionaletan adierazi eta bizitzeko beharrik senditzen. Goxo da. EliralEren azken bakarkakoan ere, biziki maite dut genero normetatik harat nire burua gorputz edo izaki ez definitu bezala senditzea. (Ibid.)*

De mon côté, en fonction des projets, j'apprécie que le genre n'ait pas d'importance. A Bilaka par exemple, nous n'avons pas exprimé le genre sur un mode conventionnel et nous n'en ressentons pas le besoin. C'est agréable. Dans le dernier solo d'EliralE aussi, j'aime beaucoup aller au-delà des normes de genre et de ne pas me ressentir comme un corps ou un être défini.

Le corps et sa représentation sont tout particulièrement exposés dans la danse. Selon E. Claire, la danse est un intéressant lieu d'analyse et d'observation pour les diverses interactions sociales, et révèle les valeurs attribuées aux danseurs en fonction du type de danse pratiqué, du lieu, et du moment : « la danse – l'art du geste – est capable d'interroger, de théoriser, de construire, de déconstruire et de commenter des relations sociales et l'incorporation du genre tout particulièrement. » (Claire, 2017 : 15). La danse est ainsi un support réflexif permettant de questionner différents enjeux relatifs au corps, à sa mise en scène, et à sa perception, tant pour le danseur, le chercheur, que le spectateur. Elle permet de donner à voir plus clairement des aspects de nos vies et notamment par les créations qui, par leur qualité d'œuvres « culturelles, fictionnelles et artistiques », peuvent entrouvrir une fenêtre qui donne à voir de façon sensible notre réalité sociale (Adell et al., 2020 : 26).

Le récit du parcours de vie de Zibel laisse tout particulièrement entrapercevoir la façon dont la danse façonne aussi la vie qu'elle me raconte. Derrière le terme de danse basque, se cache une pratique physique et artistique avec une histoire, mais aussi une culture et une langue, des lieux et contextes de pratique. Il y a aussi un groupe d'apprentissage et de pratique, des lieux et des

moments plus intimes, ordinaires, ou conviviaux où la danse s'immisce. Des soirées entre danseurs autour de repas et de verres partagés.

La danse basque marque l'organisation de la vie de Zibel depuis qu'elle est toute petite. Avant même qu'elle ne commence vraiment à pratiquer, elle attend le début des cours : dès lors, la danse ordonne sa vie. La danse est presque là, ou plutôt, elle est là, puisqu'elle fait déjà réagir Zibel qui compte les jours en marquant des petites croix sur le calendrier. La danse imaginée, attendue, donne déjà une forme et un rythme à la vie de Zibel. En même temps, Zibel fait déjà de la place à la danse, elle l'accueille par ses gestes qui marquent le temps qui passe. La danse l'occupe, elle est sa priorité, du matin au soir, c'est elle qui marque le rythme de vie, qui marque son corps, sa silhouette, sa musculature. Zibel me raconte son parcours marqué par la pratique, les mouvements, le besoin de danser. C'est ça qui pour elle crée une continuité dans sa vie, et lui offre de la « vie devant soi », c'est-à-dire, le fait d'avoir la possibilité de « mettre sa vie en forme » (Adell, 2017 : 2).

### ***Sculpter la danse en laissant des traces***

Mais les choix de Zibel aussi ordonnent la danse basque en quelque sorte. Quand elle apprend le basque, elle découvre une autre façon de dire, d'être en relation, et de penser son corps. Quand elle commence à créer aussi elle transforme la danse basque, et lui offre de nouvelles mises en musique, de nouveaux pas, de nouvelles façons de s'organiser dans un espace et dans un contexte, ce qui crée peut-être à travers la danse un double (*Ibid.* : 2) d'elle-même qui serait une matière incarnée multipliée par le collectif des corps que Zibel met à danser.

Mais qu'elle est l'œuvre de Zibel finalement ? Les spectacles qu'elle a créés composent-ils son œuvre ? Ou alors les danses qu'elle a interprétées ? Les danses qu'elle a enseignées et que d'autres danseurs se sont incorporées ? Ou les émotions que ses créations ont suscitées chez le public ? Quelle trace est-ce qu'elle laisse, et de quelle façon ?

La trace laissée par Zibel, que j'entends ici comme une altération du monde, n'est en fait pas unique. Elle est multiple et prend plusieurs formes. Le prénom de Zibel pourra ainsi apparaître au détour d'une conversation sur la danse. L'évoquer, c'est la rendre présente dans tout ce qu'elle peut représenter dans le monde de la danse. Pour d'autres, la trace de l'œuvre de Zibel passe directement par ses créations. Les danseurs qui ont interprété *Zure Osagarriari*, ont décidé l'an passé, puis à nouveau cette année, de transmettre à leurs élèves certaines des danses créées par Zibel. Sorties du contexte de leur création et de leur production, ses danses sont transformées, transmises par d'autres danseurs que la chorégraphe et sont incorporées de la

même manière qu'une autre danse. Une autre trace de l'œuvre se trouve cette fois-ci dans les vocations suscitées. N. Goyheneche m'expliquait que suite à la présentation de *Bi gehio* sur la place de Saint-Pierre-d'Irube en 2019, des jeunes du public avaient décidé de commencer la danse basque au sein de Leinua et de prendre l'apprentissage en cours de route puisque la majorité des élèves suit les cours dès leurs 6 ans. L'œuvre de Zibel prend corps dans les regards, faits et gestes des autres, autrement dit par ceux qui reçoivent sa création. Son oeuvre semble d'ailleurs se transformer et se réaliser pleinement dans ces « ailleurs de la création » (Adell, 2016 : 8) que sont ici le public observateur, et les danseurs. Après un spectacle où Zibel dansait, mon père ne tarissait pas d'éloges sur sa maîtrise corporelle (« quelle facilité à lever sa jambe ! »), et les ressentis qu'elle pouvait faire passer à travers sa danse par exemple « c'est le corps qui danse, pas que les jambes, et elle garde le sourire ». L'œuvre de Zibel, en tant qu'œuvre incorporée par les danseurs qui l'interprètent ou en tant qu'œuvre ressentie par un public, se multiplie et se double à chaque nouvelle incorporation ou ressenti provoqué. En d'autres termes, la danse de Zibel, qu'elle soit créée ou interprétée par elle-même est une œuvre qui se réalise et se double en autant de mouvements qui reproduisent les pas de Zibel. Et elle s'inspire tout autant de ces doubles multiples qui font dévier ses idées, les influencent. Comment faire une œuvre incarnée en autant de corps que d'individus avec les spécificités de chacun que cela entraîne ? La trace laissée par Zibel est tout autant composée de la trace laissée par ces autres danseurs, qui ont aussi des vies à danse. Les danseurs professionnels ne sont pas les seuls à tisser une continuité biographique par la danse ; amateurs, danseurs de mutxiko du dimanche, enseignants bénévoles, enseignants professionnels, mais aussi certains musiciens donnent forme à leur vie par la danse et forment la danse par leur vie. Les vies à danse sont en réalité nombreuses, mais se déclinent sur différents degrés laissant des traces plus ou moins évidentes, avec des œuvres parfois si intimes et discrètes qu'elles sont difficilement percevables d'un œil extérieur, et qu'il faudrait explorer dans un travail ultérieur.

Ce que nous montre la vie à danse de Zibel c'est aussi une attention particulière portée à ce qui l'entoure. Elle construit une danse qui mettra sa vie en ordre par les altérations qu'elle lui provoque. En effet, cette mise en ordre se fait à travers tout un travail d'attention et de sensibilité aux suggestions de la danse basque et de tout ce qu'elle implique par une ligne de conduite mise en place par les cours d'actions qui influencent ceux qui s'y engagent et laissent une « empreinte » aussi composée des « relations sociales », « [d'un] objet qui répond et qui suggère de prendre en compte la singularité de sa réponse » et « [d'altérations], mêmes minimales de ce qu'on est » qui font l'attachement (Baltazar, Legrain, 2021 : 198). Zibel se rend disponible

aux réponses et aux variations de ce qui l'entoure. Le fait même de mettre en cohérence des corps autres que le sien l'oblige à s'adapter, à voir comment le pas imaginé seule dans sa chambre résonne avec les corps des autres danseurs, comment est-ce que la rencontre d'un rythme corporel personnel se retrouve incorporé dans d'autres corps.

Ainsi, la danse basque donne forme aux vies des danseurs – et parfois même aux musiciens, lorsque l'activité de la danse et de la musique sont liés (Small, 2019 : 32) – mais eux-mêmes s'attachent à repérer des caractéristiques de la danse qui leur serviront à donner à leur tour une forme particulière à la danse. Différents éléments de la vie du danseur, s'interinfluencent et se modifient les uns les autres au moment des contacts. Le schéma ci-dessous, auquel il faudrait rajouter une animation pour lui permettre de représenter les lieux de contact qui créent des modifications de chacune des parties, essaie ainsi de retracer des dynamiques de relations et de changements des uns et des autres.

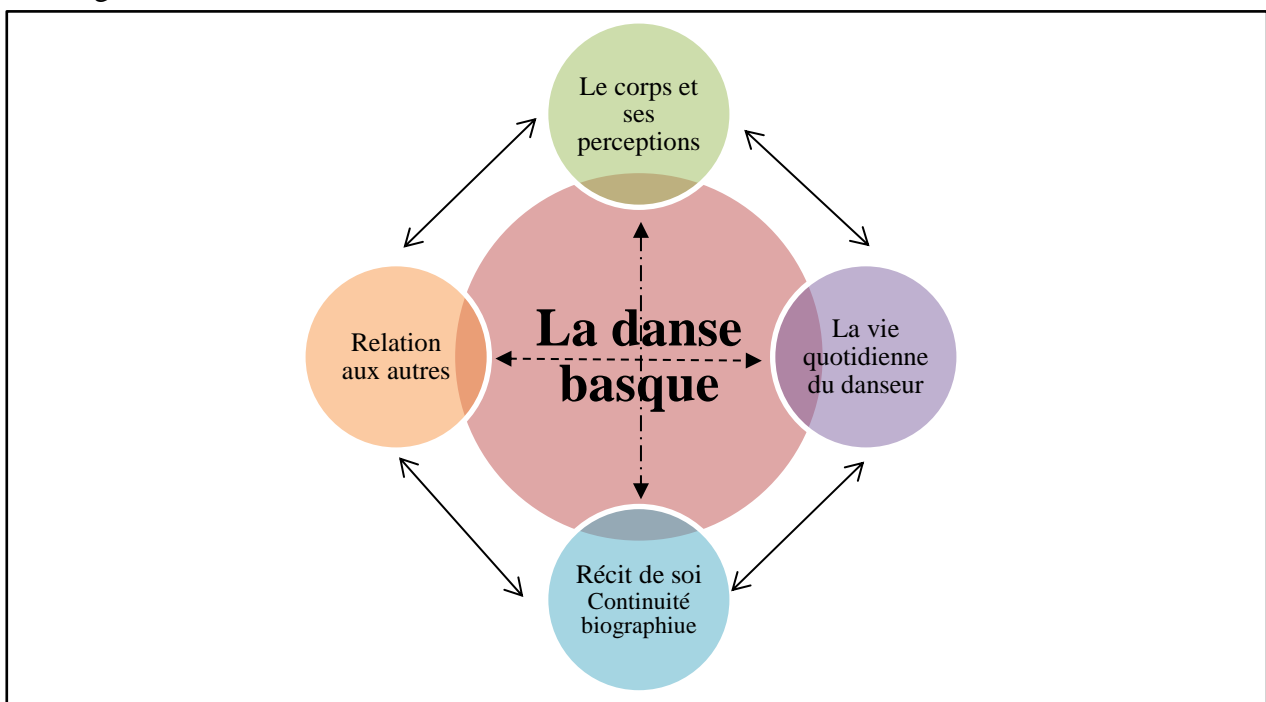


Figure 5 : Schéma relationnel entre lieux de contact qui influencent la danse et la vie du danseur. (Source : Alaïa Cachenaute).

Nous l'avons vu, la danse est vécue, elle permet à la fois d'interroger les réalités sociales, mais aussi de se construire un parcours biographique qui prend consistance autour de la continuité de la danse. Celle-ci s'immisce au cœur des vies et du quotidien, ce qui, en retour, construit la danse basque telle qu'elle se présente et se vit par chacun. Se construire une cohérence interne par la danse se fait au travers d'un vécu individuel et d'un partage collectif, d'une attention particulière portée à ce qui se passe devant soi, aux manières de faire un pas en relation avec une musique, aux regards, sourires, ou critiques échangés. Les moments de représentation, les

essais de pas en solitaire, les jeux d'invention entre amis, l'interrogation de la représentation de son corps sur scène et ce qu'il renvoie, tous ces moments formels et informels participent à la construction d'une danse qui serait personnelle, ce qu'I. Duncan met aussi en avant dans son autobiographie (1932). Ce qui apparaît ici est le fait que la danse sculpte des individualités qui vont savoir prendre place au sein d'un collectif, tout en étant eux-mêmes. Certaines vies à danse révèlent tout particulièrement des efforts réflexifs importants pour expliquer la danse, justifier les origines des pas, les bonnes manières de les réaliser ou de créer des danses, des événements, de sorte qu'ils soient les plus justes et cohérents possibles, et qu'ainsi, le danseur épouse les formes du collectif auquel il appartient par ses perceptions de la danse. De quelle façon les danseurs s'emparent de la danse comme d'un sujet de partage qu'il s'agit de vivre de « la bonne façon » selon tout un arsenal d'arguments prêt à se déployer à la moindre modification du scénario habituel ?

### **B - Une oscillation entre différentes formes d'investissements**

Pour quelles occasions est-ce qu'on danse ? Ou dit autrement, dans quels contextes est-ce que les danseurs pourront pratiquer la danse basque ? Cette question n'est pas anodine car la danse basque, nous venons de le voir, a subi de nombreux changements. Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, la danse basque s'est retrouvée propulsée sur les scènes de spectacles notamment avec les ballets. La transmission de la danse basque, nous l'avons vu avec la création des associations, s'est aussi petit à petit adaptée à cette période. La transmission organisée au sein d'associations, les événements organisés pour réunir les danseurs, et l'essor de la scène et des festivals, tout cela a contribué à pratiquer la danse basque dans de nombreux contextes : fêtes de villages, fêtes religieuses, repas de famille, événement villageois annuel tel que le carnaval, ou encore spectacles sur scène.

Cette diversification des contextes dansés a modifié la place de la danse ainsi que la nouvelle organisation de la transmission de la danse, ce qui a impacté les façons de faire les cours. Même si les enseignants des groupes de danse ont tous un désir certain de transmettre les pas de danse et les chorégraphies, les manières de faire comme les objectifs peuvent diverger, ce qui se répercute dans la manière d'associer le danseur à sa pratique. C'est en effet différent de danser devant un public qui a acheté son billet dans l'attente d'un spectacle et qui sera assis dans un confortable fauteuil tout le long plongé dans la pénombre alors que les lumières sur scène éclairent les danseurs maquillés pour l'occasion, et de danser sur la place de son village sans aucune lumière artificielle avec un public majoritairement du village, parfois debout ou assis sur des gradins durs en plein hiver et sous la pluie. Ainsi, comment l'apprentissage et le contexte

dansé permettent aux danseurs de percevoir différentes relations par le biais du plaisir qu'ils ressentent à danser ? Je montrerai tout d'abord que certains rôles peuvent être mal perçus, puis l'importance de donner un rôle qui fait danser le danseur à travers les investissements valorisés par les groupes. Enfin, je mettrai en évidence différentes formes d'engagement qui peuvent amener une dynamique particulière au groupe.

### ***L'effet pot de fleur – Décorer la danse***

« On est des pots de fleurs ». Voilà ce que me dit une élève au cours d'une répétition, alors qu'elle est située sur le bas-côté à attendre avec d'autres que la répétition l'inclue. La phrase résonne avec une certaine teinte de déception. L'élève qui vient de la prononcer jette un coup d'œil rapide aux danseurs et à l'enseignant qui porte toute son attention à ceux qui répètent au centre de la pièce. Cette phrase vient en réponse à ma question : pourquoi est-ce qu'à ce moment-là elles - elle et d'autres danseuses - ne dansent pas ? Quelques minutes après, l'enseignant les rappelle, et l'une des danseuses me glisse : « l'entrée des pots de fleurs ». En effet, en pleine création d'une chorégraphie, l'enseignant avait décidé de mettre en avant le travail technique et esthétique fait en cours en choisissant certains danseurs pour le danser, et selon les danseuses sur le bas-côté, c'étaient toujours les mêmes qui étaient mis en avant. Au fur et à mesure des répétitions, à partir de cet instant, je ne pouvais que constater leur baisse de motivation due à cette mise à l'écart pendant un certain temps du cours. Elles venaient souvent alors près de moi, et inévitablement le sujet fâcheux de la mise en avant de certains et pas de tous venait. La chorégraphie était destinée à un spectacle qui se déroulerait sur scène, destiné principalement aux familles des élèves. Elle était réfléchie pour la scène et pour montrer tout ce qui s'apprenait lors de ces cours-là, et peut-être même pour donner envie à de futurs élèves.

Visiblement assez mal vécue, cette stratégie chorégraphique ne semblait pas correspondre au plaisir de danser des élèves mis de côté. Ni à leur manière de voir la répartition des rôles. L'arrivée du covid ne m'a pas permis d'approfondir et de préciser avec ces danseuses ce qui se passait sous mes yeux et j'ai d'abord interprété cette scène comme étant une survalorisation de l'aspect technique et de la performance de la danse basque par la mise en avant de certains au dépend des autres et de leurs compétences. En effet, certains groupes portent un intérêt tout particulier à la bonne réalisation des pas et l'exigence du bon niveau des élèves est parfois poussée jusqu'à faire pleurer des élèves en répétition ou les retirer d'une danse la veille de monter sur scène pour manquement technique après de nombreuses heures de répétitions spécifiques pour ces danses.

A ce moment-là de ma recherche, j'entendais les mots de « performance technique » comme le fait de réaliser avec succès les pas de danse avec une technicité parfaite et admirée par au moins les enseignants qui l'exigeaient. Je pense maintenant que je me trompais sur ce qui semblait mettre mal à l'aise lors de la scène décrite ci-dessus, et que le problème se trouvait ailleurs que dans l'exigence d'une performance technique parfaite. D'une part, parce que les qualités attendues au niveau technique changeaient d'un groupe à un autre et d'autre part, parce que l'enjeu en réalité n'était pas de faire le pas tel qu'il se doit, car cet enjeu-là se retrouve dans tous les groupes. Même les groupes perçus par certains comme des groupes où l'on danse « mal » ou « n'importe comment » font attention à ce que le pas soit enseigné et repris correctement. Ce qui peut par contre varier d'un groupe à l'autre est la possibilité pour le danseur de s'approprier le pas avec son propre style ou la grandeur de la marge vis-à-vis de la capacité corporelle du danseur. L'enjeu se trouvait donc ailleurs, et c'est quelques mois plus tard au cours d'une discussion informelle à l'IDB avec Maitane Eyheramonho et Ihintza Irungaray, que je me suis rendue compte que les termes performance technique dans le sens où je les entendais ne correspondaient pas à cette pression qui retire le plaisir de danser.

Quand je parlais de la tension qui pouvait être ressentie entre performance technique et plaisir de danser, je trouvais toujours une réponse qui semblait me confirmer que j'étais sur la bonne voie dans mon hypothèse. C'est à la réaction et aux propos d'Ihintza - que je suis malheureusement bien en peine de pouvoir rapporter ici -, que je me suis rendue compte que je devais d'abord m'interroger sur ce que je mettais derrière les mots de performance technique avant de pouvoir saisir la tension que je percevais. Au fur et à mesure des échanges et de la reprise de mes précédentes observations, j'ai pu constater que la pression que je lui associais n'était pas due à la performance technique, mais qu'elle était la conséquence d'une certaine spectacularisation de la danse basque sur scène. Autrement dit, la performance technique se retrouve dans chaque groupe. Ce qui change par contre, c'est que le succès attendu lors de celle-ci peut se trouver ailleurs que dans le fait de susciter l'admiration par la danse réalisée dans un contexte scénique notamment. La performance technique – réaliser le pas comme le groupe souhaite le faire avec succès – est un objectif pour certains groupes, mais ce n'est qu'un objectif : les danseurs qui ne l'atteignent pas sont tout autant mis en avant lors des représentations. Pour d'autres groupes, atteindre cette performance technique est une condition minimale pour avoir sa place – même si elle n'est qu'implicitement exprimée –, car l'importance se trouve dans le fait de faire une représentation visuelle esthétiquement la plus irréprochable possible. Les détails sont soignés au maximum, les lignes des danseurs sont

parfaites, aucun lacet ne se défait, tous les costumes sont identiques et bien mis, et les danseurs réalisent un unisson corporel et gestuel où le style de danse personnel a peu de marge pour s'exprimer. Réussir cet unisson peut rendre les danses impressionnantes à regarder, d'autant plus lorsqu'elles sont difficiles à faire. Il faut ici que j'apporte tout de même une précision : ce n'est pas parce que certains groupes de danse ont des exigences bien spécifiques sur le rendu que doivent avoir les danses sur scène que l'effet « pot de fleur » a lieu. Un groupe de danse peut très bien avoir des exigences bien précises sur le résultat esthétique sans pour autant que les danseurs ressentent la sensation d'être des « pots de fleurs », sensation qui peut aussi apparaître en dehors d'un contexte scénique.

En effet, le sujet de l'effet « pot de fleur » que je croyais reconnaître derrière les mots de performance technique s'est une autre fois présentée différemment. Une danseuse qui me racontait ses souvenirs du déroulé des Kaskarot<sup>30</sup> réalisés dans deux villages, me dit en parlant des danses effectuées lors des tournées de maison que les filles se retrouvaient parfois à faire ce qu'elle appelle, elle aussi, les « pots de fleurs » :

*Beraz dantzaten ginituen jauziak, fandango arin-arin. Eta sehurki [Makil ttipi doinua kantatzen dit] be jauziak inguruan quoi, pots de fleurs. Holako zeit. Eta [herri baten izena] Euskaldunak sorginak... eta neskek dantzaten dute [azken hitz horiek azpimarratzen ditu]. Eta [herri baten izena] be berdin, mutilek makil dantzak, guk pots de fleurs, eta fandango arin-arin, jauziak, simple. (Entretien du 24.03.2021)*

Alors nous dansions les sauts, le fandango et l'arin arin. Et sûrement [elle me chante l'air de Makil ttipi] et les sauts autour quoi, pots de fleurs. Quelque chose comme ça. Et à [nom d'un village] Euskaldunak sorginak... et les filles dansaient [elle appuie ces derniers mots]. Et à [nom d'un village] ben pareil, les garçons faisaient les danses de bâtons, nous pots de fleurs, et fandango arin arin, les sauts, tout simplement.

La scène qu'elle me décrit correspond au fait que les danseurs réalisent les *Makil dantzak* tandis que les danseuses se retrouvent à danser autour. Je lui demande alors ce que veut dire être « pots de fleurs » et elle m'explique que c'est être de la décoration, ce qui ne fait pas joli selon elle, « *apaingarri, eta hori ez da polita* » (« de la décoration, et ça ce n'est pas joli »).

Ihintza Irungaray, elle, n'a pas souvent été pot de fleurs, et elle le distingue d'ailleurs de la mise en avant de certains danseurs qu'elle a pu voir dans d'autres groupes car pour elle c'est normal que certains danseurs soient mis plus en avant que d'autres sur scène.

*[...] Batzuek hala ere bai bazituzten errol garrantzitsuagoak, hala ere, baina denek dantzaten ginuen...denek dantzaten ginuen. Bainan, errol batzuentzat, baziren batzuk. Hala ere. Hori beti*

---

<sup>30</sup> Un des danseurs du cortège du Labourd donnant couramment son nom à cette tournée carnavalesque - on dit aussi « faire les Kaskarot » -, passant de maison en maison en dansant, chantant, mangeant et buvant (Truffaut, 2005 ; Truffaut, 2011).



*eta hori beti izanen da eta hola da, eta onartu behar da ere, nik uste. Eta zenta gizartean hola da ere, ta iduritzen zait maiz errepresentatzen dugula gizartearen, adierazten dugu gizartearen zati ttipi bat dantzaren bidez.* (Entretien du 24.03.2021)

[...] Certains quand même avaient un rôle plus important quand même mais nous dansions tous...nous dansions tous. Mais, c'était certaines personnes pour certains rôles. Tout de même. C'est toujours ça, et il y a toujours eu et c'est comme ça, et à mon avis il faut l'accepter. Et c'est parce que la société aussi est comme ça, et il me semble que souvent nous représentons la société, que nous exprimons une petite part de la société par la danse.

L'effet « pot de fleur » n'est donc pas toujours associé à la scène comme on peut le voir avec l'exemple des Kaskarot. Mais l'espace scénique est un lieu propice à la mise en place de « décorations », d'arrangements stylistiques, de fioritures chorégraphiques. Le problème de cet effet, semble plus lié au fait que le danseur, au-delà du fait qu'il ne soit pas mis en avant, n'ait pas l'impression de danser et ne serve qu'à faire joli, sans avoir de rôle. Les termes de pots de fleurs sont d'ailleurs assez explicites : le pot reste immobile et accueille en son sein la fleur qui s'épanouira et captera tous les regards, contrairement à lui qui permet pourtant à la fleur d'exister comme objet d'attention particulier. Il est facile ici de saisir la métaphore utilisée pour comprendre le ressenti des danseurs se déclarant comme pots de fleurs. Tout de même, les rôles plus importants donnés à certains plus qu'à d'autres ne semblent pas forcément mal vécus par Ihintza qui perçoit la danse comme une façon d'exprimer la société, mais aussi comme quelque chose qui appartient à tout le monde « *dantza denena da* », (« la danse est à tout le monde »). Ce qui semble plutôt poser souci, c'est de servir de décoration à d'autres danseurs mis en avant, ou si je continue de filer la métaphore, d'être le pot, et non pas une fleur qui serait avec une fleur un peu plus mise en avant qu'elle. Le problème ne serait donc peut-être pas le fait de mettre en avant certains, mais plutôt de ne pas faire vraiment danser les autres.

### ***Donner un rôle au danseur***

La mise en avant de certains pour leur technique peut quand même faire ressentir l'effet « pot de fleur » aux autres, ou déséquilibrer l'intégrité du groupe comme me le dit Maitane Eyheramonho, « *teknikari lehentasuna ematen badiozu, ebe beste zerbait galtzen duzu. Galtzen duzu taldearen osotasuna, eta hor, ene ustez, galtzen duzu euskal dantzaren parte bat* » (« si tu donnes la priorité à la technique, alors tu perds quelque chose d'autre. Tu perds l'ensemble du groupe, et là, à mon avis, tu perds une partie de la danse basque »). La fonction sociale de la danse implique pour Maitane Eyheramonho d'intégrer chaque personne qui compose le groupe par ses propres compétences. Maitane a 28 ans, elle habite à Irissary, et elle partage son temps de travail entre l'Institut Culturel Basque et l'IDB. C'est petit à petit qu'elle est arrivée à cette idée-là ; le groupe où elle a appris à danser et qui n'est plus à l'heure actuelle, Erro Bat, avait

un aspect perfectionniste qu'elle avait intégrée « *bazen perfekzionismo kondu bat eta ni hola nintzen, hori segur da* » (« il y avait une considération pour le perfectionnisme, et moi j'étais comme ça, ça c'est sûr »). Petite, elle entendait le basque à la maison, mais elle l'a vraiment appris en *barnategi*<sup>31</sup> avant de commencer ses études supérieures, car elle se disait pour elle-même que ce n'était pas possible de continuer de participer à la culture basque sans être bascophone : « [...] *ez da posible dantzaria izatea, musikaria, zinez euskal kultura maitatzea eta ez euskalduna izatea edo ez erabiltzea. [...] Euskarak lotzen du dena* » (« [...] ce n'est pas possible d'être une danseuse, musicienne, de vraiment aimer la culture basque et de ne pas être bascophone ou de ne pas l'utiliser [...] Le basque relie le tout »). Durant ses études, elle va au Québec où elle découvre des bals où les danses sont apprises sur le moment. Elle observe que tout le monde peut avoir sa place dans la danse et au fur et à mesure de ses expériences dans la vie et la danse, elle réalise que la danse basque est composée d'autres choses que de la technique et que ces autres aspects sont aujourd'hui pour elle de plus en plus important : « *hasi nintzelarik pentsatzen, talde bat osatzeko edo, bon be hor beste dinamika bat nahi dut, zinez deneri idekia eta tant pis, bakoitzak ekarriko du ahal duena eta horrekin zerbait egingo dugu. Gero eta gehiago optika hortan niz* » (« quand j'ai commencé à réfléchir pour monter un groupe ou comme ça, bon ben je veux une autre dynamique, que ce soit vraiment ouvert à tous et tant pis, chacun apportera ce qu'il peut et on fera quelque chose avec ça. Je suis de plus en plus dans cette optique »).

Pour Jean-Raymond Mailharrancin aussi il s'agit de laisser de côté la performance technique pour donner le plaisir de danser aux élèves et que ceux-ci créent de bonnes relations entre eux.

Après c'est vrai, il y a certains moniteurs ou certains profs qui favorisent la performance, donc ils vont favoriser les bons, ils vont laisser de côté les moins bons alors que dans les moins bons, il y a en a qui veulent plus, qui sont motivés et avec les gens motivés on arrive toujours à faire de belles choses. On n'a jamais laissé personne de côté, quelqu'un qui avait envie, on, moi je m'en suis toujours occupé pour qu'il arrive à danser avec plaisir. Même s'il lève la jambe moins qu'un autre, bon c'est pas ça le plus important. Le plus important c'est qu'il puisse être motivé pour venir danser, pour venir à la répétition. Et après s'il peut prendre du bon temps avec les jeunes, c'est parfait. S'ils vivent ça bien, l'après-danse, pour aller danser ils viendront plus facilement. (Entretien du 27.03.2021)

Le plaisir et la motivation sont pour lui des éléments essentiels à la pratique de la danse et c'est ce qui va permettre de faire plus tard un « danseur responsable » qui saura s'impliquer au sein du groupe.

---

<sup>31</sup> Séjour en internat qui permet d'apprendre la langue basque.

Un bon danseur<sup>32</sup>, c'est... celui qui danse bien, qui fait bien, qui a une base technique, qui se tient bien, qu'il soit régulier dans les répétitions, qu'il vienne progresser. Ceux qui sont actuellement ce sont de bons danseurs pour moi. Ils sont très motivés, ils s'arrangent entre eux pour s'organiser. Un danseur responsable. Un bon danseur, c'est un bon danseur responsable je pense. ». (Entretien du 27.03.2021)

Delphine aussi fait passer l'aspect social de la danse avant l'excellence technique. Elle a toujours été dérangée par le fait que des copines qu'elle considère comme de bonnes danseuses se perçoivent à l'opposé en raison de leur mise en arrière qu'elles lui exprimaient et que Delphine me rapporte en ces termes : « je suis toujours en arrière, je fais le plot ». Le plot n'est certes pas un pot de fleur, mais il partage son immobilité, sa nature d'objet, et sert aussi à indiquer, comme le pot de fleur, là où il faut regarder. Delphine m'explique que par son expérience au sein de deux groupes de danse, elle a pu voir différentes façons d'organiser les danseurs sur scène :

C'est vrai ça arrive certaines fois tu es là pour faire des transitions, porter le matériel euh...c'est pas que ça, attention, mais quand tu as une personne qui est déjà fragile dans sa croyance à être une bonne danseuse si tu lui demandes "oui pendant cette transition est-ce que tu pourras déplacer ça là"...voilà, et du coup moi le fait d'être dans les deux groupes ça m'a beaucoup apporté parce que j'avais la technique d'un côté et l'humain de l'autre, et du coup, c'est pour ça, je ne peux pas cracher sur l'un ou sur l'autre parce que les deux m'ont énormément [elle insiste sur le mot énormément en le prononçant] apportées et j'ai des copines dans les deux que j'apprécie énormément, mais... j'avoue que j'ai un peu mal vécu ce côté où on écrase un peu les autres, fin, on en écrase certains pour en mettre d'autres en lumière et ça c'est quelque chose qui... moi je ne comprends pas. Et quand du coup j'ai monté *Zortzigarren probintzia* j'ai essayé du mieux que je pouvais de faire en sorte qu'on ne voie pas toujours les mêmes et ça a été un des plus beaux compliments qu'on m'a fait à la fin du spectacle, une danseuse, une très bonne danseuse, qui vient me voir et qui me dit "pour une fois, je n'ai vu personne de mis en avant". Et c'est important pour moi parce que comme je disais, en plus c'est un groupe de village, donc on sait très bien que c'est les villageois qui vont venir en priorité, moi je n'ai pas envie qu'il y ait un parent qui soit dans la salle en train de chercher son enfant sur la scène parce qu'il est toujours au fond. Il paye, il paye son spectacle, c'est pour qu'à un moment donné, il est juste là il se dise "whouau il est là, il est juste là devant", fin c'est juste ce côté-là, il y a ce côté où si on veut avoir de bons retours il faut quand même avoir de bons éléments nanani nanana. C'est vrai. Mais ce n'est pas ce que je prône et ce n'est pas ce que je veux mettre en avant. (Entretien du 9.10.2020).

Tout semble ici se jouer dans une question d'équilibre entre la répartition des rôles et le contenu de ces rôles. Si les danseurs mis en avant sont toujours les mêmes et que ceux qui ne le sont pas se retrouvent à intervenir lors de transition, l'effet « pot de fleur » ou plot n'est pas bien loin. Delphine a conscience que faire un spectacle de danse sur scène notamment peut amener à deux stratégies chorégraphiques : celle de mettre en avant certains danseurs pour leurs compétences dansées à toute épreuve et qui permettront d'assurer en permanence l'aspect esthétique du

---

<sup>32</sup> Je reviendrai un peu plus tard sur cette idée du bon danseur (cf. Entre le savoir-faire et le savoir-être, le bon danseur).

spectacle par leur justesse, ou le fait de valoriser chacun à tour de rôle pour ses propres qualités. C'est pour la deuxième stratégie qu'opte Delphine car pour elle, le groupe évolue ensemble à l'aide des qualités dansées des uns et des autres et pas uniquement par la mise en valeur d'un danseur ou d'une danseuse. L'échange de compétences et de savoirs entre danseurs est quelque chose que valorise Delphine. Elle insiste aussi lors de l'entretien sur le fait que le groupe de Louhossoa est un groupe de village, ce qui établit un autre investissement : les danseurs et danseuses se croisent et vivent en permanence dans un espace territorial commun et vont être amenés à s'investir dans plusieurs domaines de la vie villageoise. Mettre en avant que certains danseurs au dépend des autres c'est pour elle la mort assurée du groupe : « si je commence à faire ça, demain je n'ai plus personne ».

Maitane Eyheramonho, qui préfère avant tout valoriser chaque danseur pour ses complétences, a déjà ressenti l'effet « pot de fleur », « *lore ontziak giñen* » (« nous étions des pots de fleurs ») sur une création où seuls les deux danseurs masculins étaient mis en avant. Mais les places choisies à Erro Bat n'avaient pas pour elle le même effet, puisque même si certains étaient plus mis en avant que d'autres, chaque danseur avait son moment privilégié lors des spectacles.

*Gazteago ginelarik, pixkat kontradikzio bat erraten ari niz, Nespriasekin baziren soloak egiteko dantzariak hori segur, hautatzen zituen eta ez zen ainitz aldatzen, baina ez zen, edo nik ez nuen gaizki hartzen. Badakizu zenta, nola da...bazen, ez logika bat, baina... naturala atxematen nuen eta ikusgarri batean bakoitzak bazuen solo ttipi bat edo bikoteka ematen zen dantza bat, bakoitzak bazuen bere momentua.* (Entretien du 07.08.2021)

Quand j'étais plus jeune, je suis un peu en train de dire une contradiction, il y avait des danseurs pour faire des solos avec Nesprias c'est certain, il les choisissait et ça ne changeait pas beaucoup, mais ce n'était pas, ou moi je ne le prenais pas mal. Parce que tu sais, comment c'est...il y avait, pas une logique, mais...je trouvais ça plus naturel et dans les spectacles, chacun avait un petit solo ou une danse en duo, chacun avait son moment.

Donner un moment privilégié à chacun sur scène semble ainsi permettre d'éviter l'effet « pot de fleur » et de donner à chacun un rôle. Julien Corbineau est aussi attentif au placement des danseurs. D'une part parce qu'il souhaite valoriser les compétences de chacun et d'autre part, parce qu'il ne veut pas les mettre en danger :

*Lehenik, bakoitzak bere lekua ukan behar du* [Tout d'abord, chacun doit avoir sa place]. Il faut qu'il y ait vraiment...que chacun se sente utile. Et ne pas mettre les danseurs en danger, c'est-à-dire faire quelque chose qu'ils ne peuvent pas, qu'ils ne sont pas capables de faire, il faut que chacun, comme dans l'apprentissage, que chacun ait un rôle, puisque chaque rôle est important, et donner à chacun cette façon de pouvoir être valorisé dans un spectacle, quelque chose de commun et de collectif en général, mais en tenant compte des capacités de chacun, il y en a qui vont être plus à l'aise dans l'interprétation et qui sont moins en rythme, il y en a qui sont plus à l'aise...et ça on peut s'en servir, même dans la danse basque, ce n'est pas parce qu'on fait *Bizar dantza*, qui est une danse d'amusement, elle est aussi importante qu'un *Aurreku*. Ce n'est pas les

mêmes compétences qui sont requises. Et quelqu'un qui va être très bon dans un Aurresku, il va être, peut-être voilà moins à l'aise dans une danse comme *Bizar dantza*. (Entretien du 13.04.2021)

Cette idée de danger potentiel auquel le danseur ou la danseuse s'expose a parfois été mentionnée lorsque les choix des danseurs étaient réalisés. Choisir des danseurs pour certains rôles précis dans la construction chorégraphique de la danse, comme par exemple être le premier ou le dernier d'une chaîne, se fait régulièrement dans certaines écoles de danse, ou pour certains spectacles. Dans ces cas-là, les danseurs choisis ont souvent certaines qualités particulières comme le fait d'être en rythme avec la musique et d'être à l'aise face à un public. En tant qu'*aurresku*<sup>33</sup>, le meneur ou la meneuse guide tous les autres danseurs et est à l'initiative de certaines figures chorégraphiques, tout comme l'*atzesku*. J.-M. Guilcher rapporte également que lors des mascarades en Soule, les rôles étaient distribués par le professeur qui s'entourait pour l'occasion des anciens danseurs afin de choisir quel élève conviendrait le mieux pour chacun des rôles selon des caractéristiques physiques et de savoir-faire notamment (Guilcher, 1984 : 569-570).

J'ai déjà pu constater deux manières de faire le choix des placements des danseurs ; l'un discrètement entre professeurs, et l'autre, un peu plus ostensiblement, quand lors de répétitions précédant le spectacle, un danseur était recalé tout au fond caché derrière les autres, voire, retiré de la chorégraphie en question. Lors de ce dernier cas, j'ai également pu constater dans le passé une certaine pression que vivait le danseur.

Parallèlement, d'autres écoles de danse optent pour une manière de faire donnant la possibilité à chaque danseur d'être le premier d'une chaîne. Idoia Laval Ibarboure par exemple, lors de ses cours avec les élèves de 8 et 9 ans du groupe de danse Izartxo, note sur le carnet d'appel chaque semaine quelle danseuse a été la première de *Dantza luze*, et donne cette place à toutes les élèves, chacune leur tour, quelle que soit leur maîtrise de la danse. Une majorité d'élèves se montrait impatiente que ce soit leur tour et demandait qui serait la première pour les deux prochaines semaines. Le fait de donner à la jeune fille la possibilité d'anticiper son tour lui permet d'investir cette idée et de la nourrir d'envie si elle le souhaite. A cet âge la pression de danser comme première ne semble pas encore apparaître, tout du moins dans le cadre des cours. Pareillement, quand je dansais à Izartxo, les places pour les spectacles étaient souvent distribuées en fonction de la taille de chacun lors des danses en lignes ; les plus petits devant et

---

<sup>33</sup>Nom donné au danseur ou à la danseuse qui ouvre la chaîne. *Aurresku* est la contraction des mots *aurre* (devant) et *esku* (main). Le danseur ou la danseuse qui ferme la chaîne est appelé *atzesku*, soit la contraction des mots *atzean* (derrière) et *esku* (main).

les plus grands derrières, et une fois même, par tirage au sort. Il n'y avait là aucune réflexion évoquée vis-à-vis des placements des danseurs par rapport à leur compétence : chacun avait sa place, quelle qu'elle soit, quelles que soient ses compétences. Ici, nulle question de danger potentiel par la place occupée, alors que l'envie de réaliser les pas selon certains critères se retrouve ainsi que le fait de réaliser un spectacle réussi.

### ***Différentes formes d'investissements***

A la manière de choisir les places au sein d'un groupe, on pourrait ainsi observer différentes dynamiques internes qui s'expriment directement lors des représentations, et tout particulièrement dans un contexte de scène. D'abord, celle de mettre en avant les réussites du groupe par le placement de certains danseurs en des espaces stratégiques. Autrement dit, certains danseurs représentent le groupe plutôt que le groupe se représente lui-même par son ensemble, ce que je qualifierai à partir d'ici « d'investissement esthétique ». Ensuite, il y a le choix de valoriser chaque danseur pour ses compétences sans mettre en avant un danseur plus que l'autre, investissement que je qualifie de « partage des compétences ». Enfin, la dernière façon de faire est de répartir les danseurs dans l'espace sans réflexion stratégique derrière ; le groupe est représenté avant les compétences personnelles. Il n'y aurait donc pas de danger potentiel pour les danseurs puisque c'est le groupe et non pas l'individu qui est exposé. Cet investissement, je le qualifie d'*herrikoia* pour les raisons que je développerai ci-dessous.

A chaque placement on retrouve une philosophie de groupe. Ces trois formes d'investissement ne sont pas des investissements fermés et imperméables aux autres. Ce sont trois outils que je propose pour discuter des dynamiques qui peuvent traverser un groupe, mais dans les faits, ces outils peuvent parfois se mêler, se chevaucher, ou s'échanger en fonction du chorégraphe, des souhaits du groupe, et le contexte de représentation.

Les créations chorégraphiques peuvent être tout particulièrement révélatrice de l'investissement dominant choisi : penser un spectacle avec les mêmes danseurs mis souvent en solo ou duos au centre de l'espace tandis que les autres autour s'occupent du décor ou dansent une danse de fond (ce qui peut correspondre à l'effet « pot de fleur » ressenti par les danseurs) n'est pas pareil qu'un spectacle où aucun duo ne se retrouve au centre et où tous les danseurs exécutent les mêmes danses, sans aucun placement qui mettrait un danseur plus en avant que d'autres. Si dans la première stratégie on comprend que ce qui est dansé est ce qui est défini comme de la danse de qualité au travers de certains danseurs choisis, la seconde stratégie semble se positionner comme un compromis entre les deux autres : on danse la qualité en groupe à travers

les compétences de chacun. La troisième stratégie est de danser le groupe : ce qui compte c'est avant tout que les danseurs se retrouvent ensemble par la danse, comme me l'a fait remarquer Johañe Etxebest, plusieurs mois avant que je ne réalise l'importance de cet investissement dans la dynamique de groupe.

### ***L'engagement villageois : dantza herrikoia***

J'ai rencontré Johañe Etxebest en janvier 2020 dans le cadre de mon terrain. Directeur de l'Institut Culturel Basque depuis février 2021, il était à l'époque chargé de mission pour l'IDB. Souletin, danseur et musicien, grand connaisseur de la danse faite en Soule et passionné de danse basque en général, il était toujours à la recherche de sens ; chacune de ses actions était pensée par rapport au sens qu'il donnait à la danse. Le lendemain du jeudi gras en 2020, je racontais à Johañe Etxebest les événements de la veille à Ustaritz, c'ést-à-dire les créations de danse du groupe Izartxo et la soirée animée qui s'en était suivie. Notre discussion s'élargit sur les créations et spectacles de manière générale, de groupes de danse et de leurs caractéristiques. Nous parlions ainsi de certains groupes plus réputés pour leurs réussites techniques et esthétiques sur scène, et d'autres, tout autant investis dans la production de spectacles, où la dynamique la plus apparente portait plus sur celui du travail réalisé ensemble. Alors que je réfléchissais à voix haute sur les différents niveaux techniques entre les divers groupes de danse villageois, et notamment sur le manque homogène de niveau, Johañe Etxebest me fit remarquer que ce manque n'empêchait pas les groupes de danser, de se mobiliser, de continuer d'apprendre et de créer. Pour lui, cette dynamique était tout aussi importante que la technique réussie et la qualité esthétique dans un spectacle. Et en effet, cela témoigne de la présence d'un groupe de danseurs assez motivés et ayant les moyens de s'investir dans la durée sur des nouveaux projets. Cela suppose également une assez bonne entente entre tous, prêts à être ensemble et à s'investir. Il me rapporte qu'en Soule, après un long travail fait pour monter une représentation, même si le niveau technique n'est pas forcément excellent, le public les félicite en soulignant le travail accompli ou le fait que tout le groupe se soit réuni autour du projet par ces mots « *ze lana!* » (« quel travail ! ») ou « *biba gazteak!* » (« vive les jeunes ! »), qui témoignent aussi de l'union du village réuni par la danse.

Cet engagement de danseurs, que Johañe qualifie d'« *herrikoia* » (villageois ou populaire), se fait en de multiples occasions, et pour de multiples raisons. Il y a d'ailleurs la création de danses ou spectacles faite dans le but, ou la tentative en tout cas, de la faire perdurer dans le temps, et celle réalisée pour quelques mois de représentations. Et il y a également les danses créees pour une occasion particulière, comme la période du carnaval, ou l'anniversaire d'un groupe de

danse. C'est sa réflexion sur l'engagement *herrikoia* ou populaire qui m'a donné à penser, bien plus tard, qu'il existerait plusieurs investissements dans la création de spectacles, liés à la fois au contexte de production, au contexte de représentation souhaité, au groupe qui le fait, et que le tout serait guidé par des valeurs différentes mises en avant au sein du groupe.

Franck Dolosor, danseur à Zirikolatz, écrit ainsi sa relation au groupe qu'il qualifie d'« *herrikoia* », où le plus important pour lui est de faire partie d'un groupe avec des amis et une bonne ambiance : « *dantzari bat gehiago bertzerik ez naiz taldean, ardua berezirik gabe eta hobe hola. Gogoan nuen talde herrikoien batean parte hartzeko, artistiko pretentsio haundirik gabe. Lagun giroa nahiago dugu, nik bederen horri ematen diot garrantzia.* » (« je ne suis qu'un danseur de plus dans le groupe, sans responsabilité particulière et c'est mieux ainsi. J'avais l'envie de participer dans un groupe villageois, sans prétention artistique particulière. Nous préférons l'ambiance amicale, en tout cas, c'est à ça que je donne l'importance »).

Le contexte dans lequel la danse est montrée peut aussi influencer la forme de l'investissement du groupe : « l'investissement esthétique » réalisé par un groupe peut par exemple être moindre en l'occasion d'un rite villageois, alors qu'il peut être le seul mode d'investissement présent pour un spectacle à la Gare Du Midi à Biarritz par exemple. Julien Corbineau présentait de cette façon une réflexion au sujet de l'apprentissage de la danse au sein du web-documentaire *Lehen Urratsa*, distinguant les danses produites dans le cadre d'un spectacle de ce qu'il appelle un « événement fort de la vie sociale ».

Le danseur il doit apprendre à danser soit pour contribuer à marquer, à participer, un événement fort de la vie sociale [...] la danse elle peut servir à marquer, et elle fait partie de toute l'organisation de ces moments forts. Mais dans ce cas-là ce n'est pas une danse en tant que spectacle. Après, la danse elle peut aller sur scène. Mais dans ce cas-là il faut en être conscient. Est-ce que je suis danseur pour contribuer à un spectacle et dans ce cas-là la dimension est autre, et l'enjeu est différent. (Julien Corbineau, 2015 in *Lehen Urratsa*).

Au cours de l'entretien réalisé, celui-ci revient sur la différence entre une même danse donnée sur scène et dans le village. En prenant l'exemple de *Makil ttiki*, il note que la danse prend une autre connotation selon le lieu de représentation, qu'il explique ainsi :

*Taula gainean ematen duzularik dantza azken finean, ber dantza ematen duzu. Adibidez Makil ttiki bat ematen duzularik ihauteri denboran, ...Makil ttiki bat ematen duzularik ihauteri denboran edo taula gainean ikusgarri batean, ber dantza da, baina ez du ber zentzu hori* [Quand tu fais une danse sur scène, finalement, c'est la même danse. Par exemple, quand tu fais *Makil ttiki* en période de carnavale...quand tu fais *Makil ttiki* pendant le carnaval ou sur scène pour un spectacle, c'est la même danse, mais elle n'a pas le même sens]. Et le mieux c'est que le danseur le sache, qu'il le sente. Mais ça aussi c'est important. C'est ça la différence entre une danse folklorique, où j'ai pas de...la danse folklorique elle est intéressante, ce n'est pas du tout péjoratif



pour moi le mot folklorique, la différence avec une danse folklorique et une danse traditionnelle. La danse traditionnelle c'est un héritage des générations passées et qui continuent à se faire, de façon vivante à l'occasion du carnaval par exemple, et la danse folklorique c'est lié, c'est quand la danse se faisait mais se fait plus dans le calendrier, dans la vie du village et de la société. Mais, c'est quelque chose qui a existé. Pour moi c'est à ça que je donne le sens folklorique, c'est quelque chose qui a existé et c'est une sorte de, voilà, on rend compte de ce qui a existé en tant que rite, que danse, que costume mais qui aujourd'hui n'est plus du tout utilisé. Mais un *Makil ttiki* quand il est dansé dans un carnaval ce n'est pas une danse folklorique, c'est une danse traditionnelle. Parce que l'évènement existe dans le calendrier du village. Et que c'est un évènement fort du calendrier et ça fait partie de la vie de la société, donc c'est important de le garder et de le transmettre et de le perpétuer. Et dans ce cas-là ça reste un évènement traditionnel, et ça ne devient pas folklorique. Et si ça disparaît, si ça ne se fait plus, ça devient folklorique mais le folklore est aussi intéressant. Et là aussi c'est pareil, c'est à condition de savoir ce qu'on fait. (Entretien du 13.04.2021).

La transformation du sens des danses par l'espace de production peut également amener à changer leurs formes comme me le raconte Maitane Eyheramonho à propos des danses des sept provinces chorégraphiées pour la scène avec Erro Bat :

*Baina beti koregrafia batekin. Zenta Nespriasekin en fait be hori, euskal dantza plazatik ateratzen zen, beraz zen ikusgarri...edo ikusgarri batean emateko dantza bat. Beraz adibidez, ez dakit, hartzen baldin badut, nola deitzen da..., Arku dantza gehienetan, publikoa aitzinean baldin baduzu, bertikalki emana da dantza, ebe hor ez, horizontalki, zta hola, kasik dantzari guziak ikusten dituzu, eta koregrafia hobeki ikusten da. Eta bi karratuak ondoan dira, edo holako gauzak ziren. Askatasun anitz bazen, erraten zuen, 'hori pixkat aspergarria atxematen dut, errituetan ematen da, bon be guk moztuko dugu eta eginen dugu condensé bat' edo, mozten zen, edo gauza bat bi aldiz errepikatzen baldin bazen be hor ez zen errepikatzen, sortzen zuten beste zerbait eta gero be hori, dantzaria zen, musikaria zen beraz moldaketak egiten ziren musiketan arazorik gabe. (Entretien du 07.08.2020)*

Mais toujours avec une chorégraphie. Parce qu'avec Nesprias, en fait ben ça, la danse sortait de la place, alors c'était un spectacle...ou une danse à donner en spectacle. Alors par exemple, je ne sais pas si je prends, comment elle s'appelle..., la plupart du temps *Arku dantza*, si tu as le public devant, la danse se fait à la verticale, et là non, horizontalement, parce que comme ça tu peux voir quasiment tous les danseurs, et on voit mieux la chorégraphie. Et les deux carrés sont à côté, ou c'était ce genre de choses. Il y avait beaucoup de liberté, il disait "je trouve ça un peu ennuyant, on le fait lors des rites, bon ben nous nous allons le raccourcir et en faire un condensé" ou bien on coupait, ou bien si une partie se répétait deux fois ben on ne le répétait pas, on créait quelque chose de nouveau, et après voilà, il était danseur et musicien alors il faisait les arrangements musicaux sans problème.

Julien Corbineau distingue les danses qui sont intégrées au calendrier villageois en tant que rite « qui fait partie de la vie de la société », des danses portées à la scène et qu'il nomme folklorique. La danse change ainsi de forme et de sens en fonction du lieu et du contexte où elle est dansée. L'enseignant de Maitane Eyheramonho marquait ce changement d'espace de production par un arrangement chorégraphique. L'espace de réalisation semble donner la possibilité de transformer la danse dans sa forme et sa manière de la présenter, mais ces transformations peuvent être critiquées, notamment quand elles intègrent des mouvements

reconnus comme ceux de la danse contemporaine. A la sortie du spectacle *Saio Zero*, Zibel me raconte qu'il a suscité de nombreux débats qui portaient sur leur création, débats qui sont aujourd'hui moins présents même si des « crispations » peuvent encore apparaître. Certaines personnes leur reprochaient d'avoir déformé et transformé la danse basque « *euskal dantza desformatzen duzu eta transformatzen duzu eta gaizki da* » (« tu déformes et transformes la danse basque et c'est mal »). Pour Zibel, la tradition doit avancer pour ne pas mourir et la danse basque peut inclure de nouvelles choses « *bai tradizioak behar dira, baina bada lekua mugimendu guzientzat, bai [mugimendu] garaikeakoak eta hori guzia eta Bilakarentzat ere bai* » (« oui il faut des traditions, mais il y a de la place pour tous les mouvements, pour ceux du contemporain et tout le reste, et pour Bilaka aussi »). Zibel rappelle que la danse basque a déjà subi des changements par l'introduction de la scène comme lieu de pratique, et ces changements font aussi avancer la tradition qui ne doit pas rester immobile.

*Ahazten dugu, euskal dantza deia deformatua da eszenaren gainean baldin bada. Zta euskal dantza, zer da, errituala, plazan bizi behar da, festa bati lotua da. Ez da egina eszenaren gainean izaiteko. Donc ikusgarri guziak euskal dantzan, fin talde guziek euskal dantza egiten dutenek eta, eszenaren gainean ematen baldin badute, deia traitzen dute.* (Entretien du 01.04.2021)

On oublie que la danse basque est déjà déformée si elle est sur scène. Parce que la danse basque est rituelle, elle doit vivre sur la place, elle est liée à la fête. Elle n'est pas faite pour être sur la scène. Alors tous les spectacles en danse basque, fin tous les groupes qui font de la danse basque, s'ils la mettent sur scène déjà ils la trahissent.

Le danseur est donc pris dans une dynamique qui va contribuer à le construire et à lui donner une place dans la danse. C'est en fonction de l'investissement auquel il est le plus confronté qu'il construit ses perceptions de la danse et de son esthétique. Le rôle donné peut l'influencer dans sa vie et sa manière de lui donner forme et de laisser sa trace dans le monde de la danse par les changements qu'il lui apportera. Le danseur oscille ainsi entre différents espaces dansés amenant un contexte particulier où une forme d'investissement sera plus valorisée qu'une autre et où les créations vont pouvoir être mieux acceptées, sous certaines conditions toutefois : le témoignage de Zibel sous-entend que certains choix créatifs susciteraient des réactions négatives de la part du public. Ce qui se joue autour de ces différents contextes est aussi le sens et la signification de la danse. Qu'est-ce que cela veut dire de danser telle ou telle danse dans tel ou tel contexte aujourd'hui ? Julien Corbineau, par l'exemple de la danse *Makil ttiki*, montre qu'il est possible de passer de ce qu'il appelle la « tradition » vers le « folklore » : le contexte change et le sens de la danse aussi, et pourtant Julien le dit, « *ber dantza da* » (« c'est la même danse »). La question de l'authenticité de l'objet peut alors se poser « lorsque l'usage pour lequel il a été conçu » est perdu (Audrerie, 2003 : 37). La mise en scène de la danse sur scène,

mais aussi les changements effectués au sein des rites, posent directement la question de l'authenticité, ce qui entraîne débats, discussions et émotions autour de certains sujets.

### **C - Différentes authenticités**

Le lieu où la danse est réalisée semble apporter un contexte qui va donner un sens particulier à la danse : est-ce que le danseur danse sur une scène pour un public avec des danses créées pour l'occasion ou d'un autre contexte ? Est-ce que le danseur danse sur la place du village avec des villageois dans un contexte de fête ? Est-ce que le danseur danse au sein d'un rite - comme le carnaval - un répertoire de danse qui est dansé spécialement pour l'occasion ? Ces questions semblent guider les conditions d'apprentissages des danseurs, et les investissements valorisés, mais aussi les émotions et les caractéristiques des danses, car l'effet à produire par la danse n'est pas le même.

Les fonctions et le sens des danses diffèrent selon le contexte de réalisation, ce qui entraîne des modifications sur la danse elle-même comme le raconte Maitane Eyheramonho à propos des libertés prises par Jean Nesprias à Erro Bat lors du passage des danses vers la scène. Ainsi, Pierre Latasa Goya m'expliquait ne pas réaliser le pas *erdizka* de la même façon en fonction du contexte dans lequel il le dansait : s'il est avec son groupe de danse Begiraleak, il fait ce pas à la manière dont Betti Betelu l'a montré à ses élèves et que son groupe a gardé, alors que dans les fêtes, il fait *erdizka* différemment. Ihintza Irungaray m'explique avoir aussi changé sa façon de faire *erdizka*, mais pour d'autres raisons : elle l'a appris comme Pierre mais préfère aujourd'hui une autre manière de faire qu'elle trouve plus organique « *organikoagoa da* » (« c'est plus organique »), d'autant plus que les mutxiko, qui sont aujourd'hui de plus en plus automatisés avec une perte de diversité dans les façons de faire les pas, avaient auparavant une part d'improvisation qui était laissée au danseur. Quand un danseur pratique les variantes d'un pas au sein des mutxiko, cela témoigne en général de sa maîtrise et de sa capacité à naviguer entre les différentes possibilités. En même temps, le fait que la manière de réaliser les pas des mutxiko soit devenue similaire, permet aussi plus facilement d'associer une façon de faire spécifique à un groupe qui enseignerait un pas d'une autre façon que les autres. Des petits arrangements avec ce qui a été appris et les choix personnels des danseurs peuvent ainsi s'observer, souvent justifiés et argumentés par des recherches personnelles, l'écoute de témoignages d'anciens danseurs ou visionnage de vidéos, des lectures personnelles qui invoquent d'éminents danseurs, chercheurs ou spécialistes, des expériences de rencontres avec d'autres groupes de danse ou danseurs par exemple. Un certain nombre de danseurs et danseuses, et de façon plus générale des différents participants au monde de la danse

(musiciens, costumiers, enseignants, bénévoles qui organisent ou créent des événements culturels) ont ainsi une réflexion très poussée à propos de leur pratique, leur façon d'enseigner et de transmettre, et se présentent en véritables connaisseurs, parfois garants de la bonne façon de faire aussi. Qu'est-ce qui est mobilisé par les différents participants du monde de la danse basque pour justifier leur façon de faire ? Quels sont les débats qui questionnent ce qui fait que la danse *est* ce qu'elle est ? Tout d'abord, je montrerai comment il peut être important de créer de la continuité entre les contextes, puis l'importance d'accorder le passé en fonction du présent. Enfin, je montrerai comment les danseurs et les groupes s'approprient certaines danses.

### ***Créer de la continuité entre les contextes***

Les différents investissements des groupes envers leurs danseurs semblent issus du changement de contexte de réalisation de la danse, ce que souligne Jon Iruretagoyena, danseur de la compagnie Maritzuli Konpainia de Biarritz et enseignant du module Zabala, qui craint pour le futur de la danse comme il m'en a fait part lors de notre entretien. Pour lui, la danse a d'abord une fonction sociale qui a été perdue lors de l'introduction de nouveaux lieux de représentation des danses :

*Antzokietan eman ditugu eta, berez ez da ideia txarra, baina honen ondorioa, bai txarra da. Zeren hortik aurrera, jendea hasi da ikusgarriak egiten eta ikusgarriak eta ikusgarriak, eta ahantzi dugu, momento batean, gure dantzen tokia ez dela antzokia. Dantzaren tokia plazan da. Edo, dantza errecreatiboa da eta jendeak egiten du bere plazerrarentzat, edo errituala da, eta dantzak badu..., nola erran, badu garrantzia bat, edo badu izateko arrazoi bat, bainan erritualean edo errituetan, dantza ez da [« ez da » hitzak azkartzen ditu] garrantzitsuena. Errituetan, garrantzitsuena da, erritua egitea. Dantza ez da kasu honetan enetako ikusgarri bezala aurkeztua, baizik eta, erritual baten parte. Eta hor ere galdu dugu zerbait. Beraz nere ustez, euskal dantza hiltzen ari da, galdu baitu bere tokia, eta bere lehendabiziko funtzioa, erran nahi baitu, bere funtzio soziala. Tokian, tokiko jendeak, tokiko jendearentzat egiten duen dantza. Eta ikusgarrietan ematen dugun dantza, izigarri polita izaten ahal da, baina faltsua da. Da lorea moztea bezala. Mozten duzu lorea, ezartzen duzu uretan, polita da, baina hiltzen denean, hil da. Ebe ikusgarri bat berdina da, polita da, baina gelditzen denean, zer gelditzen da hortaz? Deus. (Entretien du 13.04.2021)*

Nous les avons mises dans les théâtres, et en soi ce n'est pas une mauvaise idée, mais sa conséquence, elle est mauvaise. Parce qu'à partir de là, les gens ont commencé à faire des spectacles et des spectacles et des spectacles, et à un moment, nous avons oublié que le lieu de nos danses n'est pas le théâtre. La place de la danse est dans la place du village. Soit la danse est récréative et les gens en font pour le plaisir, soit elle est rituelle et la danse a..., comment dire, a une importance, une raison d'être, mais dans le rituel ou les rituels, la danse n'est pas [il insiste sur les mots « n'est pas »] le plus important. Le plus important lors des rituels est de faire le rituel. Dans ces circonstances, la danse n'est pas pour moi un spectacle mais une partie du rituel. Et là aussi nous avons perdu quelque chose. Alors à mon avis, la danse basque est en train de mourir, car elle a perdu sa place, et sa fonction première, c'est-à-dire, sa fonction sociale. Le fait que les gens d'un lieu dansent pour les gens de ce lieu et dans ce lieu. Et la danse qu'on peut faire en spectacle, elle peut être très belle, mais elle est fautive. C'est comme couper une fleur. Quand tu

coupes une fleur, tu la mets dans l'eau, elle est jolie, mais quand elle meurt, elle est morte. Et ben le spectacle c'est pareil, c'est joli, mais quand c'est fini, qu'est-ce qu'il en reste ? Rien.

*[...] Nik uste, alde batetik dantza errituala gabe, besteek ez dute balio. Erran nahi dut, ez dut erraten, jendeak erraten du purista eta kontserbadorea naizela, berdin zait, ez dut erraten ez dela sorkuntzarik egin behar, bate, ez dut erraten ez dela ikusgarririk egin behar, batere, ez dut erraten ez dela plazerrarentzat dantza egin behar, batere, baina oinarrizko dantza errituala inportantea da, eta nik segitzen dut pentsatzen hau dela gure dantzen tokia. Hori kentzen badugu, oroitu loreari..., mozten baduzu, ederra da, bai baina, hiltzen da eta ez da berpizten. [Pausa bat egiten du]. Baina halere, optimista naiz, nik uste bada gauzak egiteko aukera. Eta ari da, zeren pixkanaka pixkanaka ikusten dira, [...]. (Entretien du 13.04.2021)*

[...] A mon avis, sans la danse rituelle, les autres ne servent à rien. Ce que je veux dire, je ne dis pas, les gens disent que je suis puriste et conservateur, cela m'est égal, je ne dis pas qu'il ne faut pas faire de création, pas du tout, je ne dis pas qu'il ne faut pas faire de spectacle, pas du tout, je ne dis pas qu'il ne faut pas danser pour le plaisir, pas du tout, mais la danse rituelle de base est importante, et moi je continue de penser que c'est ça la place de nos danses. Si on enlève ça, rappelle-toi de la fleur..., si tu la coupes, elle est jolie, mais quand elle meurt, elle ne ressuscite pas. [Il fait une pause] Mais quand même, je suis optimiste, je crois qu'il y a la possibilité de faire des choses. Et c'est en train de se faire, parce qu'on le voit petit à petit, [...].

Selon Jon Iruretagoyena, les changements provoqués par la spectacularisation des danses lors des productions sur scène ont eu une conséquence négative sur la danse. Elle en aurait perdu sa fonction sociale qui se trouvait nichée au cœur des rites de la vie villageoise. On peut en effet définir les rites comme étant un moment organisé où les acteurs du rituel, par leurs gestes, leur participation, et leurs liens « façonnent les relations de leur monde tel qu'ils l'imaginent et tel qu'ils pensent qu'il doit être » (Small, 2019 : 200), ce qui permet d'organiser et de mettre de l'ordre (Cuisenier, 2006 : 18) dans la vie sociale et de créer de la conjonction (Adell, 2021 : 3). Ce dont semble parler Jon Iruretagoyena ce sont des relations qui se nouent et marquent l'individu lors de sa participation au rite qui implique le village dans sa territorialité d'une part, et dans les relations sociales qui le constituent. Le rite marque le village dans sa vie par sa répétition et son rythme qui marque le calendrier, parfois en relation avec le calendrier religieux ou agricole - les deux peuvent aussi se superposer -, parfois par des rites plus épisodiques qui nécessitent toutefois l'implication de tout le village ou d'une grande partie comme c'est le cas avec les cavalcades. La rhétorique de la perte du sens de la danse est très présente dans ses paroles. La place de la danse dans le rite est pour lui ce qui donne le sens social à la danse et la pratique de la danse comme spectacle uniquement serait une menace à l'existence de cette fonction sociale qu'il s'agit de conserver pour garder le sens des danses, pour qu'elles continuent de « vivre », par le fait même que la danse et la musique lors des rituels « constituent des moyens plus puissants que les mots d'enseigner ces relations dans toute leur complexité et de les transmettre par le biais des émotions qu'elles suscitent » (Small, 2019 : 274), ce qui semble rejoindre l'analyse de D. Audrerie sur ce qui fait l'authenticité du patrimoine : « pour

conserver son authenticité, l'objet patrimonial doit conserver son usage ou au moins garder le souvenir vivant de son usage, et cet usage doit être reconnu et accepté » sous peine de passer pour quelque chose de faux (Audrerie, 2003 : 39).

Que ce soit par la Charte de Venise (1964) ou par la conférence de Nara (1994), les questions évoquées renvoient toujours à celles exposées à travers l'expérience de pensée proposée par le mythe de Thésée : le bateau de Thésée, entièrement rénové, est-il toujours le même que ce qu'il était par rapport aux matériaux d'origines ? Ou dans le cas présent, qu'est-ce qui constitue une continuité dans le temps qui fait que la danse basque dans son ensemble – costume, musique, pas, chorégraphie, contexte et lieu de réalisation – est identifiée (ou pas) comme telle ? Cette problématique est cachée de façon plus ou moins discrète derrière les actions et les choix de chaque danseur. Faut-il fermer le pas ? Quel est le costume d'origine d'une danse ? La place des danseurs est-elle conditionnée par leur sexe ou leur genre ? Autant de questions posées de façon anodine qui témoignent de cette permanente préoccupation qui exige parfois le concours d'autres groupes ou de chercheurs en danse pour faire un choix.

L'authenticité d'une danse se fait notamment par rapport à son contexte de réalisation auquel est lié l'objectif de la danse selon Jon Iruretagoyena :

*Zer dantzatu plazan? Nik desberdintzen badut taula eta plaza, da...helburua desberdintasuna. Taula gainean, helburua da ikusgarri bat egitea. Eta ikusgarri bat, izenak dion bezala, ikusgarritasuna behar du, spectacle, c'est spectaculaire. Plazan dantzatzek, herriko pestetan adibidez, helburua ez da ikusgarri bat egitea. Argi da. Lehenik, erran dizudana, bertakoek, bertakoentzat egiten dutela zerbait. Eta bada bertan, belaunaldien arteko zerbait. Eta honek du desberdintasuna egiten. Plazan dantzatu..., egiten baduzu, Banako, Lantzeko plazan, ez du plazak gauza salbatzen, Banako ez da bertako dantza bat, beraz ari zira ikusgarri bat egiten. Ez gira aipatzen ari ongi da, ez da ongi, berdin du, nik maite dut Banako dantzatzea [...] Beraz ez da plaza bakarrik, baizik eta zer dantzatzen dugun plaza hortan. Zer eta zendako dantzatzen dugun. Sentitu behar du jendeak berea dela. Uztaritzeko Kaskarotak Uztariztarrenak dira. Zergatik badira beti? Nolaz holako gauza batek bizirauten du, biziraun ez da hitz ona, barkatu, nola irau du, nola bizi da oraindik XXI.mendean? Ez zaizu iduritzen gauza zoragarri bat dela eta gauza ero bat dela aldi berean? Niri bai. Baina ikusten, bizi da. Hortako. Zeren bertakoek egiten dute bertakoentzat. Eta hau zuena da. Zuena da, ez dizue nehork kenduko. Ez du nehork imitatuko. Eta..., odolean duzue, hola da. [...] Bada indar bat, zerbait, egiten duena gauza hoiek ez direla desagertzen. Eta nik uste gizakiaren izaki harremanek egite dute hori, eta nortasunak. Dantza hoietan, hori da lehentasuna, eta hori baldin bada, berdin du Makil ttiki nola egin, berdin du dantza polita, zaila, ikusgarria, itsusiak zeren badira dantza itsusiak, badira, edo maite ez ditugunak edo izigarri sinpleak, ez du dantzaren zailtasunak dantza eder bat egiten. [...]. Ez dut uste Uztaritzen dantzariak joaten direla goizero, ez dut ikusten, nola dira, Iban eta Jon Ibarboure "a eginen dugu Makil ttiki hamabost aldiz gaur, ze kontent!", ez, elgarrekin dira, ongi pasatzen dute eta punttu. Eta egin behar denean Makil ttiki egiten dute. Baina ez dira joaten erranez "uee Makil ttiki iupi", ez da egia. Ez dut uste. (Entretien du 12.04.20201)*

Que faut-il danser sur la place ? Si moi je différencie la scène de la place...c'est la différence d'objectif. Sur la scène, le but est de faire un spectacle, et comme le dit son nom, il faut que ce

soit digne d'être vu, spectacle, c'est spectaculaire. Le fait de danser sur la place, lors des fêtes de village par exemple, le but n'est pas de faire un spectacle. C'est clair. Et il y a sur place, quelque chose entre les générations. Et c'est ça qui fait la différence. Danser sur la place..., si tu fais *Banako* sur la place de Lantz, ce n'est pas la place qui sauve la chose. Le *Banako* n'est pas une danse locale, alors tu es en train de faire un spectacle. On n'est pas en train de dire que c'est bien ou pas bien, cela est égal, moi j'aime danser le *Banako* [...] Alors ce n'est pas seulement la place, mais ce qu'on danse sur cette place. Ce que nous dansons et pourquoi nous le dansons. Les gens doivent sentir que c'est le leur. Les Kaskarot d'Ustaritz sont aux habitants d'Ustaritz. Comment ça se fait qu'ils sont toujours là ? Comment est-ce que quelque chose comme ça a survécu, survécu n'est pas le bon mot, pardon, comment est-ce qu'il a duré, comment est-ce qu'il vit encore au XXIème siècle ? Cela ne te semble pas quelque chose d'admirable et en même temps quelque chose de fou ? A-moi si. Mais tu vois, ça vit. Pour ça. Parce que les autochtones le font pour leurs pairs. Et ça c'est le vôtre. Personne ne vous l'enlèvera. Personne ne l'imitera. Et..., vous l'avez dans le sang, c'est comme ça. [...] Il y a une force, quelque chose, qui fait que ces choses-là ne disparaissent pas. Et moi je crois que ce sont les relations humaines de la société qui font ça, et l'identité. C'est ça la priorité de ces danses, et si c'est ça, qu'importe comment on fait *Makil ttiki*, cela est égal que la danse soit jolie, difficile, spectaculaire, moche, parce qu'il y a des danses moches, il y en a, ou qu'on n'aime pas ou très simples, ce n'est pas la difficulté d'une danse qui fait sa beauté. [...]. Je ne crois pas qu'à Ustaritz, les danseurs y vont chaque matin, je ne vois pas, comment ils se nomment, Iban et Jon Ibarboure "ah on va faire *Makil ttiki* quinze fois aujourd'hui, quel plaisir !", non, ils sont ensemble, ils passent un bon moment et voilà. Et quand il faut faire *Makil ttiki* ils le font. Mais ils ne vont pas y aller en disant « whouai *Makil ttiki*, ioupi », ce n'est pas vrai. Je ne crois pas.

Plusieurs éléments sont ici mentionnés pour que l'effet de la danse se produise : le lieu, ici la place, permettrait de croiser les générations, mais ne fait pas tout selon Jon Iruretagoyena. Danser une danse qui n'est pas du village en fera un spectacle, alors que danser une danse du village, avec une raison particulière, peut permettre de s'inscrire dans un rite comme c'est le cas avec les tournées de maisons réalisées par les Kaskarot lors du carnaval<sup>34</sup>. Les danses pratiquées lors des Kaskarot ont une fonction sociale par le fait qu'elles sont dansées par les danseurs du groupe pour le village et pour Jon Iruretagoyena, c'est ça qui leur donne du sens et de l'importance et non pas leur aspect technique. Il parle aussi de l'importance de danser dans le village pour les villageois et que les danseurs soient du village : les Kaskarot d'Ustaritz continuent pourtant chaque année à se rendre à Bayonne pour faire les Kaskarot. Auparavant, ils allaient également à Biarritz, mais aussi à Saint-Jean-de-Luz jusque dans les années 1980 environ me dira Pierre Haira, après avoir été interdits par la commune suite à une demande de la part du groupe de danse Begiraleak. C'est en effet en 1974 et 1975 que le groupe Begiraleak monta le carnaval labourdin (Truffaut, 2005 : 207). Mêmes personnages, tenues, danses, et contexte de carnaval répétés année après année, mais pas dans le village du groupe. Est-ce un spectacle de Kaskarot ou sommes-nous toujours dans la fonction sociale occupée par les

---

<sup>34</sup> Les tournées de maisons dans le Labourd se font dans de nombreuses communes et ont des formes tout à fait différentes selon celles-ci (Truffaut, 2005 ; Truffaut, 2011 ; Truffaut, Lekumberri, 2018).

Kaskarot d’Ustaritz qui les rend uniques ? Je laisse délibérément cette question en suspens car je n’en ai pas la réponse.

Les Kaskarot d’Ustaritz sont aussi au cœur d’un débat au sein du village, et sont la cible de remarques des danseurs et publics des alentours. Les Kaskarot étaient auparavant composés de jeunes hommes célibataires (Guilcher, 1984 : 525 ; Truffaut, 2005 : 263-264) et c’était pour eux une manière de gagner de l’argent puisque les sous récoltés étaient partagés entre les danseurs comme me le rapporte Pierre Haira, bien que parfois des vivres étaient récoltés (*Ibid.* : 532). Un aparté est ici nécessaire pour présenter Pierre Haira qui habite à Ustaritz. Il a commencé à apprendre à jouer du *txistu*<sup>35</sup> à ses 12 ans, en 1963. Il est depuis lors, un musicien multi-instrumentiste qui joue pour les danseurs et un acteur culturel important. Il œuvre depuis toujours pour la valorisation, la transmission et l’épanouissement de la culture basque par l’entremise des associations. Il fait partie des initiateurs du carnaval d’Ustaritz, (j’y reviendrai), et continue chaque année à l’organiser et à le faire vivre.

Au cours du début du XX<sup>ème</sup> siècles, seuls quelques villages ont continué de les réaliser, avant d’être étendu à d’autre (Truffaut, 2005 : 288). Ustaritz est l’un des villages qui a vu perdurer ces tournées de quêtes sans interruption (*Ibid.* : 287). Les groupes voisins, parfois par manque de danseurs, parfois par choix, ont petit à petit décidé d’intégrer les danseuses aux tournées en leur donnant des personnages carnavalesques à danser qui leur permettent d’accompagner les Kaskarot, ou en créant de nouveaux costumes inspirés des danseuses de *Fandango* de 1900 à 1930 (*Ibid.* : 288 ; Truffaut, 2011 : 122) pour les intégrer comme danseuses Kaskarot.

A Ustaritz, les Kaskarot continuent d’être réalisés par des danseurs de 16 à 25 ans environ, et les danseuses n’apprennent pas non plus leurs danses pour les réaliser en spectacle, seuls les danseurs les produisent. Il y a quelques années, l’un des arguments que j’entendais de la part de certains membres du groupe pour justifier le choix de ne pas ouvrir les tournées aux danseuses était le fait qu’Izartxo était l’un des derniers à groupe à respecter la tradition, tout en invoquant les travaux de J.-M. Guilcher (1984) et de T. Truffaut (2005 ; 2011) pour en témoigner et expliquer le rôle des Kaskarot dans la vie du village. J’ai d’ailleurs appris au cours de l’entretien réalisé avec Pierre Haira qu’une année, une quêtresse avait été intégrée au groupe et une des maisons qui devait les accueillir refusa de leur ouvrir à la vue d’une fille dans le cortège. Les Kaskarot s’était arrêtés sans même terminer la tournée : « on s’était fait remballé et on avait même arrêté » m’explique Pierre Haira. Aujourd’hui, la référence des Kaskarot

---

<sup>35</sup> Flûte à trois trous



comme danseurs masculins adultes pour les élèves ou futurs danseurs est plutôt évoqué pour expliquer l'importance de garder ce rôle réservé aux garçons au vu de la prédominance des danseuses sur les danseurs dans le Labourd. Pour garder les danseurs, il faudrait donc qu'ils aient un rite qui leur soit uniquement destiné. Il est ainsi envisagé de créer une journée en période du carnaval pour les danseuses du groupe afin qu'elles puissent participer et occuper elles aussi le village, avec des danses qui sont encore à imaginer ou à réinvestir pour cette occasion.

Pierre Latasa Goya, du groupe Begiraleak, est venu regarder pour la première fois les Kaskarot d'Ustaritz dans le contexte particulier de cette année 2021. Il a été enthousiasmé par l'ambiance qu'il en résultait, bien que celle-ci soit bien différente des années hors-covid. Les danseurs n'entrent dans aucune maison, ne boivent ni ne mangent, et chantent beaucoup moins. Les guerres du XXème siècle n'avaient pas arrêté les Kaskarot d'Ustaritz, ce n'était pas le covid qui allait le faire me diront certains danseurs. C'est avec cette idée en tête, entre autres, que maintenir les Kaskarot dans ces conditions avait été décidé, en y ajoutant de nouvelles conditions : port du masque obligatoire, et test antigénique réalisé la veille. La tournée des Kaskarot n'a duré ce jour-là qu'une demi-journée pour marquer l'année. Habituellement, la tournée se fait sur plusieurs week-end en différents quartiers du village. Pourtant, à la fin de la demi-journée, bien que satisfaits d'avoir fait les Kaskarot dans ce contexte assez hostile aux manifestations publiques, les Kaskarot sont bien contents que la fin soit arrivée : visiblement, la commensalité, la rencontre avec les habitants, et l'alcool manquent à l'appel et les danses n'ont plus la même saveur ; « la triple obligation » n'est pas entièrement respectée puisqu'aucune boisson ou repas ne sera partagé de toute la tournée<sup>36</sup> (Truffaut, 2011 : 119). La demi-journée leur a paru plus longue que les tournées habituelles. Pour les danseurs, il semblerait que danser ensemble dans le village pour les locaux sans entrer dans les maisons ne soit pas tout à fait suffisant pour que les danses des Kaskarot réalisent leurs effets habituels. Mais revenons à Pierre Latasa Goya venu regarder les danseurs en ce dimanche 14 février. Lui non plus ne comprend pas pourquoi il n'y a toujours pas de danseuses intégrées à la tournée. Il me fera par contre remarquer, en invoquant la description réalisée par J.-M. Guilcher, que les quêteurs, qui ont bien un masque vis-à-vis du covid comme les danseurs, ne portent pas correctement le masque associé à la tenue de leur personnage : ils les portent au tour du cou au lieu de les avoir sur le visage et d'être anonymes pour réaliser pleinement le rôle décrit par J.-

---

<sup>36</sup> Les danseurs et l'un des musiciens se sont retrouvés entre eux à la fin de la demi-journée pour partager quelques verres et un repas.

M. Guilcher (Guilcher, 1984 : 517-519). En plus d’être danseur et enseignant en danse, il s’est aussi mis à la fabrication des costumes : photographies d’antan et descriptions écrites lui permettent de créer de nouveaux costumes en s’inspirant des anciens. Très observateur et en contact avec Claude Iruretagoyena qui est un spécialiste des costumes, Pierre Latasa Goya est vigilant aux tenues portées par les danseurs.



Figure 6 : Cortège des Kaskarot d’Ustaritz, exposition Ilunpetik Argira au centre Lapurdi à Ustaritz en 2020. (Photo : Alaia Cachenaute). De l’avant à l’arrière : Banderari (porte-drapeau), Kaskarotak (les Kaskarot), Besta gorriak (vestes rouges), Ponierrak (pompiers), et Kotilun gorriak (jupons rouges).

De manière générale, ce danseur m’explique que la création est au goût de chacun « *sorkuntza, bakoitzaren gustua da* » (« les créations c’est selon le goût de chacun »), les danses traditionnelles exécutées doivent se faire de la manière dont elles ont été transmises, et il faut mettre la tenue qui y correspond, qu’on soit d’accord ou pas « *ez da bakoitza izan behar ados edo ez ados. Da segitzen duzun zerbait eta transmititu behar duzu* » (« il n’y a pas à être d’accord ou pas d’accord. Tu suis quelque chose et il faut que tu le transmettes »). Mais la tradition peut quand même s’adapter et intégrer les danseuses par exemple :

*Tradizioa ez da zure arabera, tradizioa da tradizioaren arabera. Gero tradizioa egokitu behar da, euh nola erran, bizimoduari. Adibidez neskak ez ematea gure garaian dantzetan, nere ustez, ez da ongi. Zta neskek aizu dutelako dantzatzea. Orai neskak ez dira egoten sukaldean, beraz neskak ateratzen dira lan egiteko eta dena eta dantzarat ere atera behar dira. Horretarako holako egokitzenak egin behar dira. Beharbada bai.* (Entretien du 06.10.2020)

La tradition ce n'est pas en fonction de toi, la tradition est en fonction de la tradition. Après il faut adapter la tradition, euh comment dire, aux modes de vie. Par exemple, ne pas intégrer les filles aux danses à notre époque, à mon avis, ce n'est pas bien. Parce que les filles ont le droit de danser. Maintenant les filles ne restent pas dans la cuisine, alors les filles sortent pour travailler et tout et il faut aussi qu'elles sortent pour danser. Pour ce genre de choses il faut adapter. Peut-être oui.

L'espace dansé, l'origine de la danse, les costumes, le genre, le sens donné à la pratique, tout cela constitue pour les uns ou les autres, en fonction des danses, des critères d'authenticité qui peuvent s'adapter, ou pas. En fonction des danses mais aussi en fonction du contexte de production ; comme le disait Julien Corbineau, une même danse change de sens selon qu'elle fasse partie d'un rite ou d'un spectacle scénique. Si son sens change, les caractéristiques qui constituent l'identité de la danse peuvent aussi changer. L'attention portée à ces critères d'authenticités peut se faire de façon souple comme rigide. L'expression d'un rapport un peu souple à ce qui fait l'intégrité de la danse peut se trouver par exemple dans le fait de s'accorder sur une façon de faire un mouvement de danse ; le groupe décide ensemble qu'à défaut de savoir comment le pas se faisait à l'origine il suffit de s'accorder pour réaliser un geste identique pour que celui-ci soit juste. Un rapport plus rigide va se retrouver être nourri de recherches et de références scientifiques ou d'expériences. Parfois, ces deux rapports peuvent s'entremêler : le rapport peut être plus lâche pour la manière de faire un pas et plus rigide sur le choix du costume et la façon dont il doit être porté par exemple. Pour une même danse, on peut ainsi observer différents points d'attention pour s'accorder sur la « bonne » manière de faire, qui mêlent petits arrangements et continuité – imaginée ou pas - non négociable. Il est donc parfois possible de convoquer une expression assez lâche ou au contraire plus rigide de la part du danseur ou de la danseuse pour défendre ce qui *fait* pour eux la danse.

**« Garder la tradition et créer la tradition. » Accorder le passé au présent**

Ce rapport à l'authenticité se construit en situation et au sein du groupe. Il peut aussi bien se construire de façon individuelle par un intérêt particulier pour certains aspects de la danse ou s'élaborer entre danseurs. Ces deux façons peuvent aussi se mêler, les références des uns pouvant aussi servir aux autres. Chacun peut piocher dans le registre qui l'intéresse pour nourrir les connaissances qui font la danse.

La danse, du fait qu'elle ne soit pas notée de façon définitive<sup>37</sup>, change et évolue au fur et à mesure des performances et du contexte (Small, 2019 : 236). C. Small, à propos des

---

<sup>37</sup> Une certaine forme de notation est en train d'être développée dans l'IDB comme repères d'enseignement et non comme une forme de fixation de la danse. J'y reviendrai.

performances musicales, écrit que « ce n'est pas la pièce qui est valorisée mais la performance, et son objectif n'est pas de présenter la pièce mais de jouer de façon adaptée à l'évènement où elle se déroule, pour enrichir la rencontre humaine, l'organiser et la rendre mémorable. » (*Ibid.*). Ainsi, si une continuité peut être mise en avant par rapport à ce qui était fait avant et ce qui est fait aujourd'hui, c'est également l'adaptation au contexte et besoins actuels que la danse se trouve être authentique et en adéquation avec les effets qu'elle doit produire.

Ces questions de continuité et d'authenticité sont aussi posées au sein des créations. Comme s'il s'agissait de ne pas créer n'importe quoi et n'importe comment. Car nous l'avons vu, les œuvres ont des effets, laissent des traces, et sculptent aussi bien la danse que les vies. Assembler les mots authenticité et création peut sembler paradoxal. Tout l'enjeu tourne pourtant autour de ça : créer, inventer, ou modifier, tout en gardant une continuité avec le passé comme me le dira Pierre Haira avec cette belle formule : « moi je crois que c'est garder la tradition et créer la tradition. ». Créer quelque chose de nouveau tout en y mêlant les traces du passé. Et inscrire le passé dans le présent, en regardant vers l'avenir. C'est le défi auquel se confrontent les groupes de danse dans leurs pratiques. Et ce sont aussi des questions qu'Oihan Indart soulève quant au travail mené au sein du collectif Bilaka :

*Orduan zer atxiki gureaz? Nola definitu euskal dantza garaikidea? Zer gelditzen zaizu zuri eszenatoki batera igaten zarelarik, jakinez usaian plazarako sortutako dantzetan trebatutako gorputza zarela? Testuinguruz aldatzeagatik beragatik desnaturalizatzen ari garen materia horrekin zer egin? (Artetxe Sarasola, 2021)*

Comment définir la danse basque contemporaine ? Qu'est-ce qui te reste à toi quand tu montes sur scène, en sachant que tu es un corps entraîné aux dansées créées pour les places ? Que faire de cette matière que nous dénaturisons à cause et par le changement de contexte ?

Créer de la continuité dans les créations peut être un défi. La forme actuelle du carnaval d'Ustaritz est également assez récente : le déroulé, les personnages choisis et une partie des danses ont été créés en s'inspirant des traditions et des travaux menés par J.-M. Guilcher et Louis Dassance qui avaient été publiés (1969) comme un document de demande de subvention en atteste (1985)<sup>38</sup>. Le déroulé du mardi gras sous sa forme actuelle notamment n'a pas encore 50 ans, et fait maintenant partie d'un rite attendu et apprécié, qui mobilise de nombreux habitants au moyen des différents moments et rôles possibles et réunit d'autres associations en ces occasions. Il est notamment cité au sein de la fiche d'inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel *La tradition carnavalesque de Zan Pantzar (Saint Pansart) en Pays basque*

---

<sup>38</sup> Je remercie Pierre Haira pour m'avoir fourni ce document des archives de l'association Errobiko Kaskarotak.

(Truffaut, Lekumberri, 2020). Pierre Haira me raconte ainsi, qu'un jeune, ancien président du groupe, se retrouva tout surpris lorsqu'au cours d'une conférence de presse à Bayonne, il apprit que le carnaval effectué chaque année était en fait tout récent quand Pierre Haira expliqua que la danse des animaux (*Aker dantza* ou *Abereen dantza*) avait été créée en 1985, et qui perdure depuis. Pierre Haira fait pourtant remarquer que cette danse intègre des mouvements de danse contemporaine notamment au niveau des bras, ce qui la distingue des danses basques créées plusieurs siècles en amont.

Cette anecdote ne m'étonna que partiellement puisque j'avais moi-même partagé lors de mon adolescence la surprise du président de l'époque. Il y a cinq ans environ, quand je participais au carnaval en tant que Maia<sup>39</sup>, j'avais également en tête un carnaval inchangé se répétant année après année de la même façon, depuis la renaissance du mardi gras d'Ustaritz datant de 1985, avec parfois des petites modifications ou adaptations, comme ce fut le cas avec la musique de la danse des Maia (*Maia dantza* ou *Maien dantza*) en 2015. Ce n'est qu'en 2020, lors de l'entretien avec Idoia Laval Ibarboure que j'appris d'elle et de ses parents venus lui rendre visite à ce moment-là, que *Maia dantza* avait beaucoup changé depuis le premier carnaval, tant au niveau de la chorégraphie, que de la musique et du maquillage. Les parents d'Idoia font partie de ceux qui ont permis au mardi gras d'Ustaritz de renaître, et me racontent ne plus se souvenir exactement de comment était *Maia dantza* lors de la première année. Ils peuvent tous toutefois m'affirmer que la danse a eu de nombreux changements. Ainsi, les Maia principales n'ont pas toujours dansé, et n'avaient pas de maquillage comme maintenant mais portaient un masque représentant le soleil, la lune et la reine. De la même façon, le premier espace de danse du défilé a changé avec le temps. Cela se faisait d'abord à la « place Lastrade », puis devant le château Lota avant d'occuper la place actuelle qui est le parvis de l'église. J'ai également pu visionner le DVD du spectacle *Hartza Iguzki*<sup>40</sup> fait à Kiroleta - mur à gauche d'Ustaritz - et filmé pour l'occasion des 10 ans du festival Herri Soinu, soit en 2006. Le spectacle reprenait et mettait en scène les caractéristiques du carnaval d'Ustaritz, dont les personnages danseurs, et d'autres danses de la période du carnaval. A un moment de l'enregistrement vidéo, je reconnais le début de la musique de *Maia dantza* avec la voix du chanteur Beñat Achiary, telle qu'elle était avant d'être modifiée en 2015. A l'entrée des Maia, je remarque de suite que les costumes ne sont pas les mêmes – ce sont des robes de différentes couleurs -, ce qui me surprend car lors de la

---

<sup>39</sup> Personnage carnavalesque d'Ustaritz inspirée de la mythologie basque. Les Maia sont composées de plusieurs personnages qui sont l'eau, la terre, le feu, et celles nommées les « principales », le soleil, la lune, et *erregina* (la reine). Chaque personnage a son costume et son maquillage particulier.

<sup>40</sup> Je remercie Idoia Laval Ibarboure pour m'avoir prêté le DVD.

conversation avec Idoia et ses parents, ils ne m'avaient pas parlé de changements de costumes, hormis pour le maquillage. Aucune n'est maquillée, et personne ne porte de masque. Chorégraphiquement aussi, j'observe que les Maia principales ont leurs propres pas de danses à certains moments, et que la reine occupe une place bien particulière avec des gestes précis à faire à certains instants. Toutefois, la structure de la danse est la même, ainsi que certains pas de danses, et on retrouve des éléments de la danse actuelle.



Figure 7 : Les Maia au fronton du Bourg, au carnaval d'Ustaritz, 13.02.2018. (Photo : Régine Cachenaute)

Parallèlement à ces changements, Idoia décrit *Maia dantza* comme « la même depuis toujours », « *beti bezalakoa* », alors même qu'elle vient de citer certaines de ses modifications. Ceux qui détiennent l'histoire de ce costume n'en parlent qu'à la demande, où lors d'occasions d'échanges sur l'histoire de la danse, ou pour comparer avec des changements. Les nouvelles danseuses n'ont pas accès à cette histoire si elles ne la demandent pas : seules certaines informations leur parviennent, comme l'interprétation de la danse et le caractère mystérieux et divin du personnage. J'interprète le fait de manquer d'informations sur les changements effectués comme un moyen d'entretenir une mémoire de la danse basée sur la réalité du moment, ce qui serait selon moi constitutif d'une continuité avec le passé, réactualisée année après année en fonction des besoins de la danse ou des choix des danseurs. Le costume, et le fait de ne pas raconter spécifiquement ses modifications, incarnent à la fois le personnage, l'esprit de la danse, et une sorte d'immuabilité face aux changements qu'a pu subir cette danse.

Rien n'est caché. Mais l'histoire des changements de la danse en question n'est pas non plus racontée chaque année. Elle fait partie du présent, et se construit et se renouvelle, sans que la mention à son histoire, ses changements et son passé n'aient à être évoqués. La danse, vivante, n'a pas besoin d'être décortiquée dans tous ses changements pour exister aujourd'hui sous sa forme actuelle. L'ignorance de ces changements participe peut-être à une solidification de la danse partagée au présent. Chacun peut imaginer son histoire et investir la danse comme il l'entend sans garder en mémoire le poids de ces changements. Il est donc possible de sculpter la danse pour qu'elle devienne un moyen de faire le présent, par la possibilité qu'on lui donne de sculpter le collectif, le danseur et sa vie.

### *S'approprier les danses*

L'authenticité se crée aussi à partir d'une référence, par rapport à un « faux » comme le montre M. Jeudy-Ballini par son étude sur les produits de luxe. Les produits de La Marque sont en effet authentiques par rapport à ses imitations et contrefaçons, mais sont aussi de qualité vis-à-vis des produits mis de côté pour leur défaut par la production elle-même. L'authenticité de ces produits se construit par le déficit des autres, et c'est par cette contradiction que La Marque tire sa renommée (Jeudy-Ballini, 2000). Un processus similaire semble aussi parfois être présent pour les danses associées ou pas à un territoire particulier. Identifier une même danse pratiquée ailleurs comme étant moins bien pour telle ou telle raison, c'est aussi un moyen en négatif pour affirmer l'authenticité de la danse réalisée par soi-même.

Danser dans un groupe de danse va aussi associer au fil des années le danseur au village où est implanté le groupe, bien que celui-ci n'y habite pas forcément. Souvent, nous l'avons vu, le danseur va s'impliquer dans ce village-là qui n'est pas forcément son lieu de résidence, mais qui devient son lieu de vie et de relations privilégiées. On retrouvera le danseur dans des moments de vie différents de ceux de la pratique dansée uniquement.

De la même façon, les costumes ou certains rites de l'année sont tout particulièrement rattachés à des espaces spécifiques. Lors d'un spectacle par exemple, certains groupes changent les costumes des danseurs en fonction de l'origine de la danse qu'ils vont danser, pour respecter les codes de cette danse, associée à une tenue et un lieu. La danse est alors tout particulièrement associée à un territoire auquel sont liés des codes vestimentaires, mais aussi une identité de groupe, sans que celle-ci ne puisse être appropriée par le groupe qui danse la chorégraphie en question.

Par exemple, *Godalet dantz*a qui est une danse souletine, pourra être reprise et dansée par un groupe de danse labourdin, avec les costumes qui correspondent aux danseurs souletins. Les danseurs, comme le public, ne s'y tromperont pas : si les caractéristiques de la danse sont reprises, les danseurs ne deviennent pas souletins pour autant, et c'est une danse souletine qui est donnée, comme c'est d'ailleurs souvent précisé lors des spectacles mêlant des danses des sept provinces. La danse ne se transforme pas en danse labourdine du fait qu'elle est dansée au Labourd, par des danseurs labourdins. Et même si les costumes des danseurs labourdins sont revendiqués comme étant labourdins, *Godalet dantz*a restera une danse associée à la Soule et ses mascarades, celle-ci étant particulièrement rattachée à ce territoire.

Ainsi, danser une danse d'une origine autre que celle du lieu où elle est effectuée est-ce faire un spectacle ? C'est ce que semblait sous-entendre Jon Iruretagoyena lors de son témoignage. Pourtant certaines danses peuvent être appropriées, avec des changements chorégraphiques importants ou pas : danser sur une place, dans un contexte de fête entre amis est-ce en faire un spectacle ? Peut-être pas non plus.

Les danses, comme les pas ou façon de danser, restent attachées à un territoire ou à un groupe de danse, même quand ses codes sont modifiés. Ils sont reconnaissables et identifiables par les autres danseurs et une grande partie du public local. Toutefois, on observe dans certains groupes une perte de connaissance vis-à-vis de certaines danses, de leurs origines et contextes dansés. On sait quelles danses sont celles du groupe ou du territoire géographique dans lequel on se situe, mais on ne peut préciser d'où vient la danse qu'on sait ne pas être de là où nous sommes. A ce moment-là, la danse qui perd de son marqueur territorial peut petit à petit perdre de cette identité pour devenir une danse commune à une grande partie du territoire basque, la question de son origine pouvant perdre de sa raison d'être, ou en tout cas devenir anecdotique pour certains danseurs. Certains revendiquent le fait de danser dans le respect des codes de la tradition, tout en négociant avec celle-ci à certaines occasions, notamment pour accorder la danse et ses codes à la contemporanéité de la situation. En effet, « la notion de tradition renvoie aussi à l'idée d'un certain domaine de faits ou, si l'on préfère, d'un dépôt culturel sélectionné. La tradition ne transmettrait pas l'intégralité du passé ; il s'opérerait à travers elle un filtrage ; la tradition serait le produit de ce tri. » (Lenclud, 1987 : 3), mais elle se fait surtout pour Gérard Lenclud, à partir de la réflexion de Jean Pouillon, « du présent vers le passé » (*Ibid.* : 7). On peut alors aussi parler « d'invention de la tradition » (Hobsbawm, Ranger, 2012). De ce fait, la mémoire du passé, partagée collectivement, permet de créer et de « de ré-interpréter le présent au travers du prisme du passé » (Moizo, 2018 : 201). Les traditions peuvent construire et mettre



à jour une mémoire collective du passé qui sera partagée selon un réseau d'interconnaissance pouvant être lié à la parenté, au territoire, à une pratique commune comme la danse, ou à tout autre marqueur commun d'identité.

La transmission sélective du savoir des origines des danses semble dire quelque chose de ce qui est retenu ou pas par les danseurs. Là où certains danseurs y voient une perte de sens par rapport à la pratique de ces danses, se trouve peut-être un indicateur des préoccupations des groupes. En effet, la réflexion menée par J.-L. Amselle, propose de penser les traditions dans un système social plus large où les échanges culturels permettent aussi de se définir par rapport à une communauté, comme de s'en enrichir, les sociétés étant en capacité de sélectionner, ou au contraire, de rejeter des éléments culturels et historiques (Amselle, 2008). Laisant de côté la territorialité des danses et costumes des autres, ils affirment avant tout la connaissance des danses, pas, ou costumes qu'ils considèrent être des marqueurs identifiables de leur groupe. Ainsi, la façon de danser de chaque danseur peut être un indicateur de la manière de danser de son groupe, de la même façon que « Les rapports au corps individuels sont liés au rapport au corps dominant qui est en jeu dans la forme de danse apprise » (Faure, 2000 : 78). Le danseur porte donc en lui des marqueurs identitaires de l'espace où il danse, mais aussi où souvent, il réside. Comment est-ce que cela se traduit dans les faits ? Comment est-ce que le danseur se retrouve associé à un groupe, à un village par le biais de la danse ?

L'état de corps transmis par l'enseignant bénévole correspond d'abord à celui du groupe, aux perceptions de la danse véhiculées année après année par les choix réalisés au sein du groupe, en décidant du répertoire à danser, des lieux de représentations, des enseignants de chaque groupe, etc. Cet état de corps, qui véhicule aussi un état d'esprit collectif et individuel, ainsi que les décisions multiples et communes qui émanent du groupe permettent de construire une certaine représentation de la danse qui se distingue d'un autre groupe par le costume, la manière de faire un pas, le choix des danses, le rôle du genre dans le choix des danseurs, etc.

La danse s'inscrit dans une perspective biographique qui tout à la fois sculpte le danseur dans sa façon d'être, de se mouvoir, et de percevoir, mais aussi sa vision de la pratique. Le danseur devient ce qu'il est au fur et à mesure des expériences, des rencontres, et ne cesse de se construire et de devenir, en s'engageant lui aussi dans la danse. Cet engagement le fait devenir et lui fait prendre place dans un groupe qui selon les lieux de danse, les enjeux des contextes de représentation vont façonner l'ensemble du groupe, des relations sociales et ce qu'est la danse

basque aux yeux des pratiquants. Le danseur est sculpté par sa pratique qu'il modèle à son tour en lui donnant vie par ses mouvements et ses choix. L'engagement du danseur, et les investissements des groupes vont contribuer à façonner des liens, des territoires, des contextes qui vont faire la danse basque telle qu'elle se présente sous nos yeux.

### **Partie 3 : Faire groupe dans et par la danse**

Le danseur apprend ainsi à danser dans un groupe, ou plusieurs groupes, en contact à la fois avec des danseurs de celui-ci mais aussi d'ailleurs. Le danseur est confronté aux authenticités revendiquées de façon commune et pourtant construites au singulier. Le danseur se construit par rapport à un groupe, à sa vie, à un territoire, et on pourrait ainsi élargir l'échelle de ses références. En fonction de chacune de celles-ci, il se situe et répond aux contraintes du contexte.

Le danseur en danse basque est souvent confronté à cette notion de corps individuel qui doit s'ajuster au corps collectif. Les formes chorégraphiques demandent tout particulièrement une entente entre le danseur et le groupe qui se construit petit à petit. Il doit donc composer entre sa propre corporéité et celle des autres à la manière de la danse classique. Mais qu'est-ce qui y est « éprouvé », qu'est-ce qui fait l'attachement à la danse basque (Hennion, 2004 : 23) ? Quel « goût » (*Ibid.*) est construit par les groupes, les cours, et les danses ? Il s'agira ici d'établir la production des relations entre danseurs, construites par l'apprentissage et la pratique de la danse en présentant tout d'abord les CoviDantza comme des révélateurs d'attachements, puis je montrerai comment les cours de danse construisent l'attention du danseur, avant de questionner ce qui est fabriqué par la danse basque.

#### **A - Danser son groupe**

Quand j'étais au primaire à l'ikastola à Ustaritz, nous étions cinq filles dans la classe. Nous faisons toutes de la danse basque, mais l'une d'entre nous prenait les cours dans le groupe d'un autre village où elle y retrouvait ses cousins. Lorsque nous dansions ensemble, dans les fêtes ou lors d'événements organisés par nos établissements scolaires, les pas qu'elle faisait étaient différents des nôtres. Quand nous commençons le *Fandango* à gauche – une particularité du groupe Izaritxo d'Ustaritz qui se retrouve toutefois dans quelques autres groupes – elle le commençait à droite : elle allait donc chaque fois dans le sens inverse du nôtre. Mais quand un

danseur d'Izartxo dansait sans autre danseur du groupe, alors il était souvent le seul à tourner dans le sens inverse des autres. De la même façon, se retrouver dans des fêtes et observer les diverses manières de faire un même pas permet parfois à l'œil aguerré du connaisseur de supposer le groupe d'origine du danseur, et par extension, la commune où il a appris à danser.

Il est donc possible, au travers de connaissances sur la danse, d'être capable de reconnaître, et parfois de pratiquer différentes façons de danser qui correspondraient plutôt à tel ou tel groupe situé dans tel ou tel village. On assiste alors à des manifestations de la danse basque représentatives des façons de faire au sein des différents groupes. Comment cette pluralité de façons de faire est-elle appropriée et assignée à un groupe et à un espace ? Qu'est-ce que ces façons de faire, assignées et reconnues comme étant de tel ou tel lieu, permettent d'établir en termes d'identités ?

Selon une étude réalisée par l'association de préfiguration du pôle ressource, Iturburu, il y avait en 2019, 32 groupes de danse situés dans la province du Labourd en Iparralde, pour 41 communes. Avec presque un groupe par village – certains villages ont deux groupes de danse, et certains groupes réunissent plusieurs villages – les groupes sont aisément associés au village dans lequel ils sont implantés.

Tout d'abord, je présenterai le contexte d'apparition de vidéos publiées lors du premier confinement comme révélateurs d'attachements à certains marqueurs identitaires et les implications entraînées dans l'observation ethnographique, puis à partir d'exemples concrets de ces vidéos je proposerai une réflexion autour de ces marqueurs identitaires qui se modifient selon la situation relationnelle dans laquelle ils se trouvent.

### ***L'apparition des CoviDantza : maintenir le lien***

L'instauration du premier confinement suite à la pandémie du coronavirus, d'abord le 14 mars 2020 en Hegoalde, puis le 17 mars en Iparralde, a entraîné l'arrêt de toute rencontre physique autre que pour les raisons autorisées par les gouvernements. Ces mesures ont bouleversé les rythmes de vies. Les réseaux sociaux, dans ce contexte particulier, ont été l'un des moyens utilisés pour maintenir le lien. De cette rencontre entre la pandémie et les modes de vies sont issues les restrictions sanitaires, mais aussi des nouvelles façons de *faire* et d'*être* ensemble. En effet, c'est par la « friction », c'est-à-dire « l'interconnexion au travers des différences » (Tsing, 2020 : 29), avec dans cette situation les mesures sanitaires imposées suite à la pandémie que les groupes de danse au Pays Basque commencèrent à réaliser des vidéos qui expriment une nouvelle façon de danser, en ligne et à distance pour continuer de danser *ensemble*, tout en

maintenant des relations sociales et publiques par le biais des réseaux sociaux (Dantzan, 2020) en général, par des photos, vidéos et images.

La vidéo nommée *Ezpatata CoviDantza* mise en ligne par Aurtzaka Dantza taldea – le groupe de danse Aurtzaka – de Beasain dans la province du Guipuzcoa met en scène la danse *Igartzako ezpatata-dantza* (la danse de l'épée d'Igartza). Elle a été relayée par la page Facebook et le site *Dantzan* entre autres et c'est elle qui a marqué le début des CoviDantza<sup>41</sup>, contraction de « Covid » et « dantza »<sup>42</sup>. Des vidéos similaires sont apparues les mois suivants. En effet, cette manière de danser ensemble sera reprise par d'autres groupes de danse de différentes provinces du Pays Basque, et se poursuivra quelques mois encore après le premier confinement tandis que les restrictions sanitaires se poursuivent. Elles sont nommées CoviDantza<sup>43</sup>, ou ont un nom dérivé, ou un tout autre nom. Les vidéos sont composées de plusieurs vidéos personnelles filmées qui permettent, une fois réunies, de reconstituer la danse choisie. Chacune d'elles donne à voir les danseurs qui dansent depuis chez eux, avec des tenues et objets à leur disposition dans un espace délimité. Dans certaines vidéos, on peut voir des musiciens, également filmés dans un espace choisi, qui jouent l'air de la danse représentée dans la vidéo finale. Les danseurs et les musiciens partagent musique et danse dans un espace qui leur est propre, et forment *ensemble* une danse. Dans certains cas, notamment lorsqu'il s'agit d'enfants, on peut voir plusieurs danses représentées avec la même musique. Ces vidéos sont le plus souvent postées sur la page Facebook du groupe de danse. Cette façon de faire permet de renforcer un peu plus l'identification des danseurs à un groupe réuni sous une page qui le représente sur le net et qui préexiste à l'instauration du confinement.

J'ai ainsi pu étudier les CoviDantza sous trois angles différents : d'abord en observant les appels à danser, les vidéos postées, les descriptions et les réactions du public de ces vidéos. La seconde façon a été d'observer le contenu de la vidéo en elle-même : les musiciens du groupe sont-ils présents ? Dans quelle tenue dansent-ils ? Au sein de quels espaces ? Seul ou accompagné ? Enfin, la troisième façon d'aborder ces danses à distance a été de contacter le groupe ayant mis la vidéo en ligne. Cette dernière étape est celle où je quitte ma posture d'observatrice et de

---

<sup>41</sup> Le 27.12.2017 a été mis en ligne une vidéo par Basquecountrying intitulée *LapurdiAround*. Disponible sur YouTube : [https://www.youtube.com/watch?v=0uOXoAMe9LQ&ab\\_channel=Basquecountrying](https://www.youtube.com/watch?v=0uOXoAMe9LQ&ab_channel=Basquecountrying). Sur le saut *Bidartarrak* du groupe Patxi eta Konpania, on peut y voir des danseurs, tous en tenue de civil danser dans un espace ouvert de leur village les pas annoncés. La vidéo montre successivement toutes les villes du Labourd. Le format général rappelle celui des CoviDantza sans en avoir toutes les caractéristiques.

<sup>42</sup> Danse en basque

<sup>43</sup> Le terme de CoviDantza recouvrera à partir d'ici l'ensemble des vidéos apparu en ligne et représentant une danse par la composition des vidéos mises ensemble donnant à voir des danseurs s'étant filmés depuis un espace défini la même danse que les autres, avec ou sans musicien.

spectatrice pour échanger directement avec les acteurs et actrices des CoviDantza. En d'autres termes, ma posture ethnographique durant ces deux premières étapes était similaire à celle du public de ces vidéos, et ne pouvait être perçue différemment de celles des autres internautes.

Les vidéos personnelles qui composent la vidéo finale sont pour la plupart filmées d'un point de vue fixe, sans changement d'orientation ou de zoom particulier. Chaque vidéo envoyée au groupe comporte souvent son propre choix de cadrage et de plan. Le plan d'ensemble d'un danseur peut laisser place à un plan rapproché puis à un plan moyen. En effet, une fois l'idée émise de filmer la danse, chacun, depuis un espace domestique pour la plupart des vidéos<sup>44</sup>, en intégrant ou pas d'autres personnes du foyer, filmait la danse, mise en scène d'une certaine façon, avec un certain costume ou pas, puis envoyait la vidéo. Tandis que la succession des extraits donne à voir plusieurs danseurs, on peut également observer différentes façons de représenter la danse basque : en costume de scène, en sari, ou en tenue de tous les jours, en tennis, ou en sandales de danse, avec une perruque, ou des balais en guise de bâtons, la danse basque se donne à voir sous différentes formes et aspects. Costumes de scènes, costumes de carnaval et costumes plus inventifs se croisent dans des espaces du quotidien ou plus inédits (comme le fait de danser sur le toit d'une voiture à la place de danser sur une table par exemple). Les CoviDantza croisent différents registres de représentations de la danse basque dans ce qui semble alors correspondre à ce que E. Djebbari appelle un « syncrétisme artistique » (Djebbari, 2018 : 147). Et c'est avec les vidéos reçues que la personne en charge du montage choisit les extraits vidéos et les met bout à bout ou côte à côte en mosaïque, et propose selon sa vision une représentation de la danse du groupe.

Pour M. Sélim, « c'est l'ensemble des modes d'investissement symbolique et imaginaire qui trouverait dans l'outil numérique un nouvel envol » (Sélim, 2012 : 5). Dans le cas présent, il semblerait que la rencontre entre la pandémie et la danse basque ait permis une nouvelle utilisation de la vidéo pour faire groupe, tout en laissant à chacun la possibilité d'investir la danse à sa façon et en dehors des façons de faire relatives au groupe. La danse basque apparaît revisitée par les vidéos de chaque groupe. Elle est mise en relation avec le quotidien des danseurs qui la pratiquent dans leur lieu de vie, en dehors de toute représentation publique habituelle. Les vidéos mettent aussi en évidence des relations inscrites dans un lieu donné à voir et parfois reconnaissable par les habitants comme lorsque le lac de Saint-Pée-sur-Nivelle apparaît derrière une danseuse du groupe Zirikolatz. En d'autres termes, les lieux qui

---

<sup>44</sup> La majorité des CoviDantza étant apparues lors du premier confinement, les restrictions de déplacement ne permettaient pas de façon évidentes de choisir un espace autre que celui du lieu de résidence.

apparaissent sont partagés par les habitants du village, mais aussi des alentours, et même au-delà comme c'est le cas avec le lac qui est aussi un lieu symbolique<sup>45</sup>. La langue basque, qu'elle soit écrite ou parlée, est aussi présente dans les vidéos, et les musiques choisies sont des musiques à danser jouées par des musiciens ou des groupes locaux contemporains, ou pas.

### *Observer les danses « en ligne »*

L'apparition de ces nouvelles manières de danser ensemble, véritable affirmation identitaire de la part d'un groupe grâce au montage, a accentué ma présence sur le terrain en ligne. En effet, les réseaux sociaux, les blogs ou encore les vidéos de danse faisaient déjà partie de mon terrain. Mais l'arrivée du confinement a introduit un nouvel usage de l'« espace électronique » (Pastinelli, 2011) des groupes de danse par les CoviDantzak. Cet usage a entraîné une nouvelle posture de recherche : face à mon écran, mon observation s'est d'abord limitée au fait de consulter Facebook régulièrement, d'observer les partages de messages sur la danse et de mise en ligne de vidéos. Depuis chez moi, je devenais une spectatrice comme les autres, assujettie au rythme des vidéos postées, sans savoir à l'avance quel groupe mettrait quelle vidéo, avec la possibilité d'interagir par mon propre compte Facebook, ou par commentaire sur YouTube par exemple. Ce nouvel usage de l'espace électronique des groupes de danse basque reflète tout aussi bien les changements qui peuvent avoir lieu dans les manières de danser ensemble, de faire de la danse basque, mais aussi de se saisir d'internet où un « univers de pratiques en train de prendre forme » (Pastinelli, 2011 : 39).

Tout comme les danseurs ont continué d'être en relation en passant de la danse faite « hors ligne » vers la danse « en ligne », c'est par l'espace électronique que j'ai pu rester en contact avec mon objet d'étude. Si ce n'est pas l'espace qui détermine l'objet d'étude (*Ibid.* : 44), la danse ne devient pas non plus une danse numérique du simple fait qu'elle soit donnée à voir sur l'espace électronique. Il s'agissait dans mon cas de suivre les nouvelles façons d'interagir des groupes de danse du Labourd. Pour certains, l'arrêt de la danse par les rencontres physiques a signifié l'arrêt des rencontres visibles en dehors du groupe<sup>46</sup>. D'autres, au contraire, ont fait le choix d'inventer des nouvelles façons de rester en contact au sein du groupe mais aussi en dehors du groupe en continuant de communiquer au sein d'un espace partagé et ouvert à toute

---

<sup>45</sup> Chaque année, Seaska organise une journée festive nommée Herri Urrats autour du lac de Saint-Pée-sur-Nivelle afin de financer les *ikastola*. Les parents de toutes les *ikastola* d'Iparralde participent à l'organisation et au fonctionnement d'Herri Urrats où l'on retrouve des jeux pour enfants, spectacles de danses, défilés, concerts, méchoui, bar, *talo* (galette de maïs), sandwiches, etc. Des bus en provenance de tout le Pays Basque amènent des gens venus soutenir les *ikastola*.

<sup>46</sup> Il est difficile de savoir si certains groupes ont cessé tout contact avec ses membres suite au confinement à partir du moment où je n'en fais pas partie et qu'aucun signe public est montré.

personne ayant une connexion internet, et parfois un compte spécifique selon le réseau social et les modalités de visibilité choisies.

Le support des réseaux sociaux est dans ce cas un moyen d'échange et de représentation choisi et ces vidéos sont le résultat et le témoignage d'un investissement à la fois personnel et collectif. L'apparition des CoviDantza ne semble pas s'inscrire dans ce « nouveau mode d'être-ensemble induit par le développement des formes de médiation technique au sein du champ social » que pourrait recouvrir « la notion de virtuel » (Proulx, Latzko-Toth, 2000 : 114) mais semble être une prolongation sur les réseaux sociaux des façons de faire ensemble et de se représenter. Le support des réseaux sociaux permet à la fois de réunir les gens du groupe, mais aussi de s'adresser à tous ceux qui sont abonnés à leur page Facebook ou compte YouTube par exemple, et d'être plus largement relayé et visionné par d'autres comptes.

Faire de l'ethnographie avec les réseaux sociaux se présente autrement par rapport à l'ethnographie qui commence en ligne pour continuer hors ligne. Dans la situation décrite ici, le terrain de l'anthropologue mêle finalement le terrain hors ligne et en ligne : les relations sociales qui permettent au groupe de danse « d'être » se retrouvent sur le terrain en ligne comme une continuité des interactions préexistantes aux publications qui apparaissent sur les réseaux sociaux. Mais les publications permettent à leur tour le regroupement pour des rencontres, qu'elles soient faites hors ligne ou pas. Il s'agit donc dès le départ de penser une ethnographie en ligne mais aussi hors ligne du fait même de la porosité de ces espaces au sein des relations sociales (Berry, 2012 : 54), l'utilisation des réseaux sociaux faisant partie des supports de rencontres, de communication et d'échanges au sein même des groupes de danse, comme au sein des relations entre danseurs ou non danseurs. Ma posture de chercheuse en anthropologie n'a donc pas été modifiée par l'espace électronique, les mêmes méthodes pouvant s'appliquer (Sélim, 2012 : 2), mais le format même de CoviDantza me permet toutefois d'observer les groupes de danse depuis un nouveau point de vue.

### ***Les CoviDantza du groupe Zirikolatz***

Revenons au contexte du premier confinement. Les rassemblements ne peuvent avoir lieu, les activités dansées au sein des écoles de danse ont cessé. La situation est inédite. Les gens restent chez eux, découvrent chaque jour dans les médias le nombre de morts provoqués par le virus, mais aussi les différentes initiatives pour maintenir le lien social, comme les applaudissements à 20h destinés au personnel soignant en France, ou les concerts organisés depuis les balcons à destination des voisins dans différents pays d'Europe. C'est dans ce contexte où se mêlent

crainte, peur, mais aussi espoir et partage, que des initiatives artistiques et humoristiques sont entreprises depuis les lieux de résidence de chacun, initiatives principalement relayées par la circulation de vidéos sur l'espace électronique. Les vidéos que j'ai pour ma part observées venaient des pays confinés d'Europe, et témoignaient d'un contexte global. C'est dans celui-ci que les vidéos telles que les CoviDantza de Saint-Pée-sur-Nivelle sont apparues et ont été diffusées au Pays Basque, quelques jours seulement après l'instauration du confinement ayant entraîné l'annulation de leur spectacle des 40 ans qui aurait dû normalement avoir lieu après plusieurs mois de préparation<sup>47</sup>. Le groupe a continué de danser ensemble par le montage et rendu visuel, mais l'idée de faire groupe a préexisté à la vidéo les danseurs ayant d'abord dû s'accorder sur la danse et la manière de faire, entre autres. Lorsqu'ils dansaient chez eux ainsi filmés, ils dansaient déjà dans cette idée d'être ensemble, comme me l'écrit Beronika Zamora, l'une des participantes de Saint-Pée-sur-Nivelle : « 2-3 *elkartrukaketaren ondotik fandango bat eginen genuela erabaki da. Musika finkatu behar zen lehenik ; hor berriz ere trukaketa batzuen ondotik Brunok musika igorriko zigula, gure burua filmatu eta Francki, muntaketa egin zezan, igorriko geniola deliberatu zen » (« après 2-3 échanges, nous avons décidé de faire un *fandango*. Il fallait d'abord fixer la musique ; là aussi après quelques échanges, nous avons décidé que Bruno nous enverrait la musique, puis que nous nous filmerions avant de l'envoyer à Franck pour qu'il fasse le montage »). Son témoignage révèle toute une organisation collective, faite de choix et de discussions, depuis le choix de la danse jusqu'à l'envoi des vidéos à la personne qui s'occupe du montage, c'est-à-dire Franck Dolosor, lui-même participant au CoviDantza et habitué à faire des vidéos.*

Le cas des vidéos de CoviDantza du groupe Zirikolatz de Saint-Pée-sur-Nivelle me semble être un bon support pour penser et réfléchir à ce lien entre groupe de danse, territoire et danseurs, car elles apparaissent dans une situation où la notion de faire groupe est remise en question, ainsi que l'idée d'être d'un village, tout le monde restant chez soi. La première vidéo, brièvement décrite plus haut en introduction, m'avait interpellée par la diversité des façons de mettre en avant la danse, tout en faisant groupe et en affirmant appartenir à celui-ci. Deux autres vidéos ont suivi la première, l'une étant la chanson *Txoria txori* nommée *CoviDantzariak kantuz*<sup>48</sup> (*Txoria txori*), et l'autre reprenant *Godalet dantza* sous le titre de *Covidantza*

---

<sup>47</sup> Les vidéos ont été publiées sur YouTube et la page Facebook Zirikolatz Senpere. La première vidéo a été publiée le 23 mars 2020 sous le titre de *CoviDantza Zirikolatz (Senpere)*, disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=Ixjhao1v0A&ab\\_channel=FranckDolosor](https://www.youtube.com/watch?v=Ixjhao1v0A&ab_channel=FranckDolosor)

<sup>48</sup> Ma traduction : « Les danseurs du Covid chantant ». Le titre reprend l'idée de la contraction entre « Covid » et « Dantza », mais cette fois-ci avec le terme de « dantzariak » qui veut dire danseurs.



(*Godalet*), toutes disponibles sur la plateforme YouTube et la page Facebook du groupe de danse, *Zirikolatz Senpere*. La musique de la première vidéo est jouée par un musicien du groupe qui est filmé, alors que pour *Godalet dantza*, c'est la musique éponyme du groupe Minxoriak sortie en 1985 que l'on entend.

Je ne connaissais pas alors les danseurs du groupe *Zirikolatz*, et c'est par le moyen des réseaux sociaux, plus précisément par la messagerie messenger que la relation s'est établie. C'est donc à partir d'un questionnaire écrit, composé de questions ouvertes, que j'ai reçu le témoignage de certains participants apparaissant dans une ou plusieurs des vidéos. Ils ont des parcours et profils différents, mais la plupart sont rentrés dans le groupe dès l'enfance. Ils occupent tous des places différentes au sein du groupe, certains s'investissent dans le fonctionnement de l'association et d'autres sont des danseurs participant à différents spectacles. D'autres sont revenus danser à l'occasion des 40 ans du groupe. L'origine de cette vidéo m'est aussi expliquée par plusieurs d'entre eux, dont Xabi Camino :

[...] je suis très actif également sur les réseaux sociaux et notamment sur le fameux WhatsApp. Nous avons un groupe avec les jeunes anciens du groupe. J'ai découvert une vidéo sur le net de danseurs d'Hegoalde [Pays Basque sud] où chacun.e.s de chez eux, de leur domicile dansaient seul ou à plusieurs. J'ai partagé cela sur notre groupe en proposant de faire la même chose et Franck (Dolosor) fut le premier partant « chiche » ! C'est d'ailleurs grâce à lui que cela a pu fonctionner, notamment pour la technique, le montage etc... (Message écrit du 22.04.2020).

Selon les danseurs, c'est ce « chiche » qui lança cette série de vidéos, et qui vient selon Maitena Garramendia dans une continuité de leur activité précédant le confinement : « *baina segur da segida logiko bat zela, 40 urteetako ikusgarriaren errepikak gelditu direnean.* » (« mais c'est sûr que c'était une suite logique après l'arrêt des répétitions pour le spectacle des 40 ans »).

L'idée aurait donc directement été inspirée par une vidéo similaire, du groupe de danse de Beasain plus exactement, et venait dans un contexte particulier pour le groupe *Zirikolatz* qui venait d'annuler son spectacle, tant préparé et attendu, comme me l'explique Beronika Zamora : « *ikusgarria egunetik hurbil ezeztatua izan da eta 'frustrazio' horrekin ginen. Erran behar da lanean karraskan ari ginen momentua iritsia zela, ikusgarria martxoaren 20 eta 21ean iragaitekoa baitzen* » (« le spectacle a été annulé près du jour de sa représentation et nous étions avec cette « frustration ». Il faut dire que le moment étant arrivé nous travaillions ardemment, vu que le spectacle devait se dérouler les 20 et 21 mars »). Cette frustration était aussi ressentie par Xabi Camino, pour qui c'était donc important de danser ensemble : « j'étais le premier motivé à danser. Et ma motivation vient surtout du fait que nous devons présenter un spectacle,

cela permettait de limiter ma frustration. Finalement et indirectement nous avons pu proposer une sorte “d’avant première” ». A l’inverse, Maitena Garramendia a vécu cette frustration différemment, et décida de ne pas participer à la première vidéo : « *personalki parte hartu dut godalet covidantzan, elgartasun hortan nire laguntza emanaz. Fandangoarena heldu da ikusgarriaren anulatzearen ondotik, eta ez nuen gogoa dantzatzeko* » (« personnellement, j’ai participé au *godalet covidantza*, en apportant mon aide à cette solidarité. La vidéo du *fandango* vient après l’annulation du spectacle, et je n’avais pas envie de danser »).

L’organisation de ce spectacle ayant aussi permis de réunir différentes générations de ce groupe, avait également donné lieu à des moments collectifs conviviaux qu’il s’agissait de retrouver autrement, comme me l’explique Elise H. :

Avant ce confinement, nous étions en pleine préparation des 40 ans du groupe (avec plein de répétitions, plein de réunions pour les derniers préparatifs), et donc nous sommes passés de 2/3 répets par semaines à plus rien, donc forcément cela manque de se retrouver, de passer du moment entre tous... Cette vidéo a permis de repenser à ces bons moments passés tous ensemble et s’amuser. (Message écrit du 28.04.2020)

Si l’exercice de la création de ces vidéos s’est fait collectivement, chaque participant l’a interprété à sa manière. Mañu Millox-Acheritogaray par exemple lors de la deuxième vidéo s’est servi de la danse où l’on démontre une certaine agilité technique autour d’un verre pour remplacer le verre par le dessin du virus, en l’objectivant et lui donnant matière : « j’admire les danseurs de Soule, sans avoir jamais rêvé leur arriver à la cheville ! On ne le voit pas bien dans la vidéo, mais c’est un « Covid » dessiné sur lequel je sautais, faisant mine de l’écraser (la joie, la danse, l’humour - cathartique dans ce cas !- sont toujours d’une grande aide dans toutes les situations difficiles !) ».

Chacune de ces vidéos montre une manière de s’approprier le partage d’une même danse mais cette fois-ci depuis chez soi. Du côté des habits, les participants au questionnaire ont majoritairement porté une tenue civile, avec des rappels à ce qu’ils considèrent être des éléments de la danse basque. Pour Beronika Zamora, c’était les sandales de danse « *espartinak jantzirik halere!* » (« avec les sandales quand même ! »), alors qu’Elise H. a également ajouté la chemise blanche : « dans la vidéo, j’ai porté un jean et ma chemise blanche, que nous utilisons dans nos spectacles et nos animations. J’ai également porté mes espadrilles blanches à lacet rouge. J’ai choisi cette tenue, car c’était à la fois une tenue de tous les jours avec quelques accessoires de danse ». Maitena Garramendia qui a dansé avec sa mère lors de la seconde danse me décrit leur tenue : « *soinean genuen dantzako atorra, xuria, gona labur eta kolorezko*

*batekin, ongi sentitzeko dantzatzuz eta xuri eta beltzetik aldatzeko. Bukatzeko, dantzako zapata beltzak, beharrezkoak* » (« nous portions la chemise blanche de la danse, avec une jupe courte et colorée, pour se sentir bien en dansant et changer du blanc et noir. Pour finir, les chaussures de danses noires, nécessaires »).

D'autres comme Maitena Garramendia ont aussi partagé ce moment avec une personne qui leur était proche, sachant danser et présente lors du confinement, et d'autres, n'étant pas accompagnés, ont dansé seuls. De la même façon, le choix des espaces varie en fonction des possibilités domestiques. Certains ont choisi l'espace le plus grand au sein de leur logement, tandis que d'autres, avec un extérieur, ont pu partager un lieu qu'ils aimaient bien, comme Elise H., « j'ai tourné la vidéo sur la terrasse, car j'aime beaucoup cet endroit » ou Maitena Garramendia et sa mère, « *kanpoan dantzatu dugu, espazioa ukaiteko, etxearen aintzinean, gibel eder bat erakusteko* » (nous avons dansé dehors, pour avoir de l'espace, devant la maison, et pour montrer un joli fond).

Créer cette danse à distance, tout en affirmant par le montage vidéo l'idée de faire ensemble et en union malgré l'éloignement participe au renforcement du groupe et du collectif. La danse a demandé une certaine préparation, et dans les deux vidéos de danse, les danseurs évoquent à maintes reprises leur village et leur groupe de danse. Le résultat souhaité de ces vidéos est de se retrouver et de retrouver cet être-ensemble qui peut se partager visuellement avec les autres par le résultat dansé. Mañu Millox-Acheritogaray me le témoigne, elle, par ces mots : « j'ai répondu "Présente" car cette "communion" malgré la distance, en plein confinement, m'a paru émouvante. La vidéo nous permettrait de *danser ensemble* malgré l'annulation du spectacle et pourrait donner du baume au cœur aux personnes qui la regarderaient, qu'elles nous connaissent ou non. ». Cette idée de donner le sourire aux autres est partagée, comme me l'écrit Franck Dolosor :

*Guk plazer hartzeaz gain, bat batean bakarrik gelditu direneri ere plazer eta alaitasun pittat eman nahi izan diegu. Badakigu batzuk egoera txarrean daudela, bakarrik, triste...alta haiek ere musika eta dantzak maite dituzte. Gu ikusiz bertze zerbaiti pentsatzen dute. Ez gara medikuak bainan ez da bakarrik birusa, buru osasuna ere zaindu behar dugu, denena, jendeena eta gurea. Hortan ere laguntzen du euskal dantzak. Hola sortu da, arrunt molde sinplean, herrikoian. Nahi zuenak parte hartuz, ahal bezala jantziak hetsia den gure taldearen egoitzan daude eta. Etxean ditugun puskekin eta hola. (Message écrit du 23.04.2020).*

En plus de prendre nous-mêmes du plaisir, nous avons aussi voulu donner plaisir et joie à ceux qui s'étaient retrouvés seuls tout à coup. Nous savons que certains sont dans une situation difficile, seuls, tristes...pourtant eux aussi aiment la musique et la danse. En nous voyant, ils pensent à autre chose. Nous ne sommes pas médecins, mais il n'y a pas que le virus, nous devons aussi prendre soin de la santé mentale de tous, de celles des gens et de la nôtre. C'est en ça que la danse basque

aide aussi. C'est né comme ça, tout simplement, de façon villageoise [ou populaire]. Celui qui le désirait participant comme il pouvait, les costumes étant au siège du groupe qui est fermé. Avec les tenues que nous avons à la maison et comme ça.

A cette idée de faire ensemble se retrouve donc celle d'entrer en relation avec les autres, ceux qui ne font pas partie du groupe ou ceux qui ne peuvent plus danser. C'est un échange entre eux mais qui va au-delà du groupe grâce au partage de la vidéo à toutes personnes ayant un accès internet notamment, comme le relève Franck Dolosor « [...] *ustegabeko arrakasta haundia izan dugu Youtube, TVPI, Kanaldude, ETB, Sud Ouest eta Le Monden ere. TF1 kateari igorri nahi izan diogu hortaz, saio berezia baitu baina posta kutxa bete bete dute beti, berdin du* » (« nous avons eu un très grand succès inattendu sur Youtube, TVPI, Kanaldude, ETB, Sud Ouest, et même dans *Le Monde*. Nous avons aussi voulu l'envoyer à la chaîne TF1 celle-ci ayant une émission spéciale à ce sujet, mais leur boîte postale est toujours pleine, ce n'est pas grave »). Le partage des vidéos est voulu par les participants, qui y voient également un moyen d'échanger avec ceux qui ne font pas partie de leur groupe. Mañu Millox-Acheritogaray par exemple, porte un costume qu'elle a acheté l'année précédente, lors d'un voyage en Inde, et par le choix de cette tenue spécifique, établit un lien avec ses amies. Lors de la seconde vidéo qui reprend *Godalet dantza*, elle fait le choix de maintenir le lien avec ses amies, tout en faisant un rappel au contexte et costume associés à la danse choisie pour la vidéo, en mélangeant donc deux codes vestimentaires différents.

[...] mes amies de voyage (dont ma prof de Danse indienne, originaire du Pays Basque mais vivant là-bas depuis 25 ans) se trouvant à nouveau là-bas en ce moment, j'ai voulu leur faire un clin d'œil, d'autant qu'à Hendaye, où je suis confinée près du Collège où je travaille, je n'avais aucun costume traditionnel...de danse Basque; ils sont tous chez ma mère à StPée! Dans le 2e « clip (Godalet) », j'ai mis un haut « civil » rappelant celui des cantinières en Soule mais le bas était à nouveau une jupe achetée au Rajasthan... (Message écrit du 18.04.2020).

Les différences de présentation de chacun sont finalement constitutives de ce groupe de danse, et sont visibles dans les vidéos, tout en y affirmant une union, ce qui rejoint les écrits de M. B. Crawford : « parfois, c'est à travers un concours de sensibilités individuelles exprimées que naît le sentiment de la communauté » (Crawford, 2016 : 255). Sur la plateforme YouTube, la seconde et troisième vidéos chronologiquement apparues sont d'ailleurs accompagnées des hashtags « #Zirikolatz » et « #Senpere », soit le nom du groupe et du village. Dans le même moment, plus que le territoire ou les danses qui y correspondent, ce sont les relations entre les individus qui sont mises en valeur dans le montage vidéo. Le groupe est d'abord composé de gens réunis autour d'une pratique dansée, de projets communs avec des sensibilités différentes. En effet, les deux vidéos rappellent par les exclamations de certains participants leur village et

nom du groupe, l'un et l'autre étant associés. D'ailleurs, plusieurs autres vidéos de ce genre mises en ligne rappellent dans leur titre l'origine villageoise ou le nom du groupe de danse.

### *Faire du lien par la danse et le groupe*

Les CoviDantza permettent donc de danser ensemble à distance, mais aussi de créer une relation avec ceux qui les regarderaient. Le choix de mettre en ligne la vidéo et de la rendre accessible par toutes personnes ayant un accès à internet témoigne d'une part de l'importance d'un public, non pas cette fois en tant que « témoin-attestateur » comme le serait un public lors d'une finale de bertsu<sup>49</sup> où « si le spectateur est celui qui regarde, il est aussi celui qui témoigne » (Laborde, 2005 : 281). Ici, le spectateur ne se déplace pas pour se rendre à un spectacle, ou pour attester d'un moment partagé. La vidéo lui est directement proposée par son fil d'actualité Facebook pour peu que la personne suive la page du groupe Zirikolatz et que les algorithmes du réseau social aillent dans ce sens-là, ou que le spectateur soit abonné à une page ayant décidé de partager la vidéo en question. Les autres moyens d'être averti de l'existence de la vidéo sont soit le fait d'être abonné au compte YouTube du monteur de la vidéo et danseur du groupe, soit de recevoir le lien en vidéo. Le mode de circulation de ces vidéos touche d'abord et avant tout des gens au minimum en lien avec les danseurs du groupe, ou le groupe de danse du village de Saint-Pée-sur-Nivelle. Le déplacement du public de ces vidéos se fait au travers de leur attention portée aux réseaux sociaux : les algorithmes et le partage des uns et des autres font le reste du déplacement. Le choix des plateformes de circulation de ces vidéos permet donc au groupe de danse d'aller vers le public présent sur les réseaux sociaux<sup>50</sup>. Les observateurs de ces vidéos sont alors libres de commenter, de manifester une réaction par un émoticône, et/ou de partager la vidéo, ce qui permet de la faire déplacer vers un potentiel nouveau public.

La volonté de ces vidéos est double : danser ensemble et ainsi *faire* groupe en surmontant la distanciation physique imposée, mais aussi faire le lien avec les autres, avec ceux qui n'ont pu participer à la vidéo et créer ainsi de l'*être* ensemble. En effet, les vidéos s'adressent aussi bien à des gens connus des danseurs, comme c'est le cas de Mañu Millox-Acheritogaray qui par le choix de sa tenue fait directement un clin d'œil à ses amis, ou à des gens en général, comme Franck Dolosor qui a à cœur d'apporter un peu de joie à ceux qui les regarderont. Mais pour faire le lien avec les autres, il faut qu'il y ait des « autres » qui ne fassent pas partie du groupe,

---

<sup>49</sup> Poésie improvisée et chantée au Pays Basque.

<sup>50</sup> J'intègre ici la plateforme YouTube qui peut être utilisée comme un réseau social dans le sens où l'on peut s'abonner à des chaînes, commenter, et partager les liens des vidéos.

qui dansent à ce moment-là, et c'est justement dans la construction de cette nouvelle forme de relation par la vidéo, créée par la mise en ligne de celle-ci qu'on peut observer la représentation du groupe constituée. F. Barth a ainsi mis en lumière que « les groupes ethniques sont des catégories d'attribution et d'identification opérées par les acteurs eux-mêmes » (Barth, 2008 : 205) qui s'établissent dans la relation avec d'autres groupes ethniques. Les groupes ethniques se construisent les uns par rapport aux autres à partir des caractéristiques considérées comme significatives par chacun pour marquer l'appartenance au groupe. Autrement dit, « ce qui compte n'est donc pas la somme des similarités et des différences considérées d'un point de vue objectif et universel, mais ce que les acteurs eux-mêmes regardent comme significatif » (Gossiaux, 2020 : 338). Lors de la publication de ces vidéos, certaines caractéristiques sont plus mises en avant que d'autres à ce moment-là, et semblent définir le groupe à la façon dont Franck Dolosor l'écrit à la fin de son témoignage : « *bideo horiek laburbiltzen dute nor/zer garen. Senpere, Euskal Herriko herri bat. Eskuz esku ari dena hau bezalako garai dorpean* » (« ces vidéos résument ce que nous sommes et qui nous sommes. Saint-Pée-sur-Nivelle, un village du Pays Basque. Qui continue main dans la main dans ce genre de moments difficiles »). La valeur de la solidarité, de faire village au sein du Pays Basque, et de faire groupe dans une période où se retrouver physiquement n'est plus possible est donc montré par la mise en ligne de ces vidéos. Les CoviDantza permettent ainsi d'exprimer une façon d'être, tout en créant du lien et en allant vers les autres par le mouvement rendu possible grâce aux réseaux sociaux. Ce mouvement a été maintenu au-delà même du premier confinement, quand les déplacements ou les moyens de se réunir étaient encore conditionnés par des mesures sanitaires ; Dantzari Eguna – littéralement la Journée des Danseurs – qui devait avoir lieu en octobre 2020 s'est concrétisée par une vidéo<sup>51</sup>, et le groupe de danse de Briscous, Oinak Arin, a également choisi cette manière de danser ensemble pour fêter le carnaval.

### ***Se retrouver : l'exemple d'Oinak Arin.***

Début 2021, les expressions culturelles et les cours de danse sont quasiment au point mort. Les diverses mesures impactent la vie associative, la pratique de la danse, de la musique, la façon d'enseigner, mais aussi les modes de vie. Plus de restaurants, plus de fêtes publiques, les réunions privées sont fortement encouragées à n'accepter que six personnes, et la période du

---

<sup>51</sup> Dantzari Eguna est une journée qui réunit normalement de nombreux groupes de danse, venues de toutes les provinces. En 2020, celle-ci a été célébrée par la réunion des vidéos des groupes y participant. Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=Pjyi6nSHb4I&t=1s&ab\\_channel=EuskalHerrikoDantzariEguna](https://www.youtube.com/watch?v=Pjyi6nSHb4I&t=1s&ab_channel=EuskalHerrikoDantzariEguna)

carnaval approche. La date du mardi 16 février est entourée dans mon agenda depuis plusieurs semaines : c'est la date du mardi gras, et à ce moment là encore, je baignais dans l'illusion naïve d'un carnaval qui aurait lieu malgré tous les signaux allant dans le sens inverse de mes espoirs. La période du carnaval a tout de même vu des évènements maintenus à un lieu et une date révélés au dernier moment à un public restreint. D'autres groupes, testés, masqués, sans publicités non plus de l'évènement et en nombre de danseurs réduits sont sortis dans l'espace public en essayant de maintenir les distances le temps de quelques heures pour danser, tandis que d'autres groupes ne se sont tout simplement pas réunis dans leurs villages. C'est le dimanche 24 janvier qu'a choisi le groupe de danse Oinak Arin de Briscous pour poster un premier message, accompagné d'anciennes photos en noir et blanc du carnaval sur leur compte Facebook lançant les festivités, avec une proposition de se retrouver par le format des CoviDantza :

Iepaaa [salut] !!!

En ces temps difficiles nous avons fait le choix de ne pas nous laisser abattre. Le carnaval habituel du village ne peut avoir lieu nous vous proposons donc quelques alternatives.

Au programme :

- Publications régulières de quelques photos d'archive
- Hartza [l'ours] sera caché dans différents endroits de Briscous, à vous de le retrouver d'après les photos et indices que nous publierons
- Des challenges danses seront organisés pour les enfants et tout adulte souhaitant y participer ! Les thèmes seront annoncés chaque semaine et chacun peut danser à sa façon.

!!! Attention !!! N'hésitez pas à être inventifs et à nous envoyer également les vidéos ratées car comme chaque année..... Une remise de trophées sera organisée à la fin du carnaval (Clown d'or, gamelle d'or et boulet d'or, (On vous épargne le capot d'or...))

Pour la journée des enfants, nous proposerons une musique non basque, choisie par le groupe des filles C elles-mêmes. Sur cette musique les enfants se filmeront en train de danser à la façon de TikTok, en essayant de placer quelques pas de danses basques.

Nous comptons sur vous pour jouer le jeu au maximum et rendre ce carnaval aussi festif qu'il l'a été les autres années !

Restez actifs 🧐

Nous allons commencer par ces 3 photos de 1984, Les reconnaitrez-vous ??

Milesker deneri eta fite arte [merci à tous et à bientôt] !

Oinak Arin (Message posté sur le compte Facebook Oinak Arin le 24 janvier 2021)<sup>52</sup>

Les photos de ce premier post suscitent déjà des réactions, les uns et les autres tentant de se reconnaître et d'identifier les danseurs. Le message, enjoué, semble d'abord s'adresser aux anciens et actuels membres de l'association, à ceux qui y ont participé, mais aussi aux interconnaissances, et aux membres du village ou des alentours proches : reconnaître des danseurs de photos de 1984 ou reconnaître les différents endroits du village demandant un minimum de connaissance du village de Briscous. C'est sous la forme d'une série de trois

---

<sup>52</sup> Le texte posté inclut les émoticônes ici reproduits.

vidéos challenges que le groupe s'est à nouveau réuni par la possibilité du montage<sup>53</sup>, entre l'annonce du premier challenge le 3 février 2021 qui s'est terminé par la dernière vidéo publiée le 5 avril 2021. E. Djebbari, dans le cadre des vidéo-clips du Mali, a remarqué que le montage permet la circulation des danseurs entre des espaces et des registres de danses différents qui sont alors juxtaposés (Djebbari, 2018 : 144). Le montage vidéo permet dans le cadre des CoviDantza d'unir des gens qui dansent à distance, et dans des lieux différents, sans que ceux-ci ne se déplacent dans l'espace. On n'assiste pas à la circulation des danseurs d'un plan à l'autre, mais bien à une superposition d'espace dansé (et dans certaines circonstances jouées aussi par des musiciens) qui permet de réunir différents danseurs sans que ceux-ci ne se retrouvent physiquement proches. La vie du groupe Oinak Arin fut ainsi rythmée dans les semaines qui suivirent par l'alternance des annonces et publications de vidéos challenges avec thème et musique, photos anciennes du groupe, photos des personnages carnavalesques dans des coins du village de Briscous à reconnaître.

Quelques jours plus tard, le 3 février, la première annonce du challenge numéro 1 est postée. Il s'agit d'interpréter le *Fandango* sur une musique choisie et annoncée par le groupe, de se filmer en paysage, et d'envoyer la vidéo à l'adresse mail indiquée avant la date limite. Le message précise à nouveau l'ouverture du challenge à tout participant, qu'importe son niveau : « PS : Pas de pression personne ne vous jugera, pas besoin de chercher la perfection, l'important est simplement de mettre à l'honneur la tradition du carnaval ! 🥳 ». Le 17 février, la première vidéo challenge est postée<sup>54</sup>, avec l'annonce du second challenge, avec la musique choisie et la danse correspondant. Le procédé est le même que pour la première vidéo challenge. La dernière vidéo correspondant au troisième challenge est publiée le 5 avril 2021. Les trois vidéos reprennent le principe des CoviDantza apparus quelques mois plus tôt, mais cette fois-ci dans un contexte différent du premier confinement. Il est en effet possible de se déplacer, de se regrouper en petit nombre, et entre le laps de temps écoulé entre la première vidéo challenge et la dernière, les cours de danse des mineurs du groupe ont repris en extérieur. La danse choisie pour la dernière vidéo<sup>55</sup> aura d'ailleurs servi d'objectif de cours à l'enseignant pour le cours de

---

<sup>53</sup> Une première vidéo, ne portant pas le nom de CoviDantza et ayant pour particularité de représenter plusieurs danses et petites scène théâtralisées, avait été postée le 12 mai 2020 accompagné de ce petit texte « Iepa iepa! Après avoir été un peu absents sur les réseaux, nous sommes de retour 🥳 malgré l'annulation du spectacle des enfants puis de dantzari ttiki, nos jeunes danseurs ont tenu à partager un moment de danse tous ensemble! Beraz plazerrekin begiratu eta fite arte! [Alors regardez avec plaisir et à bientôt] 🥳 » sur leur page Oinak Arin sur le réseau social Facebook. Disponible sur : <https://www.facebook.com/oinakarin/videos/189513468782009/>

<sup>54</sup> Disponible sur : <https://www.facebook.com/oinakarin/videos/328472265492592>

<sup>55</sup> La dernière danse choisie est *Banako*. Disponible sur : <https://www.facebook.com/oinakarin/videos/802841643681339/>



danse des garçons et au lancement du début d'apprentissage dans le cours des filles également, dans l'idée qu'ils puissent participer au challenge par la réalisation de la vidéo lors d'un cours. On peut ainsi voir le cours des filles y participer, avec leur monitrice devant, et tout le long de la vidéo, différents danseurs de tous les âges y participer. D'ailleurs, la danse du *Banako* n'avait pas été choisie par hasard : « parce que ça peut se voir, on a un peu de mal à faire danser les garçons, et on s'est dit qu'avec un *Banako* peut-être que ça allait motiver plus d'anciens » m'expliqueront les initiatrices du projet. Mais contrairement aux CoviDantza du premier confinement, le nom du groupe, le nom du village, ni même le fait de continuer de danser malgré la pandémie n'est cette fois-ci mis en avant. Et l'annonce publique modifie aussi le rapport à la danse en ligne réalisée jusqu'alors, car si l'information de la fabrication de la vidéo circulait en interne au sein du groupe, elle s'adresse dans le cas présent à toute personne abonnée à la page Facebook du groupe de danse et désirant danser.

Ce sont quatre danseuses du groupe et membres du conseil d'administration de l'association, toutes de Briscous, Jeanne Etchelecu (22 ans), Violette Larroque (21 ans), Marine Sallaberry (22 ans) et Julia Elissalde (20 ans), qui sont à l'initiative de ce projet. C'est par un entretien en vidéo Zoom un samedi matin que les quatre réunies m'expliquent leurs intentions, mais aussi leur pratique au sein du groupe.

Le carnaval, c'est LE [elle accentue la prononciation du mot « le »] moment de l'année, où vraiment, tout le monde se retrouve, par exemple si les anciens qui étaient déjà là n'ont pas eu trop le temps de connaître les nouveaux, c'est vraiment là qu'on soude les liens, que ce soit entre nous dans le groupe ou même avec les gens du village qui nous connaissent pas encore ou qui nous connaissent déjà, et du coup-là, on était vraiment blasé de ne pas pouvoir avoir ce moment-là, donc il fallait vraiment trouver une alternative pour marquer le coup. (Entretien par Zoom le 20.02.2021)

Après avoir vu d'autres groupes poster simplement des vidéos ou des photos sur leur page Facebook, elles réalisent « qu'il faut quand même qu'on fasse quelque chose, [...] comme on ne peut pas se voir de faire quand même quelque chose sur les réseaux ». Elles décident donc de ressortir les anciennes photos du groupe au carnaval, puis en s'inspirant du journal *Eleak* de Briscous qui, un temps mettait des photographies de lieux à deviner, se prendre en photos en costumes de carnaval et ainsi faire reconnaître les lieux du village. Puis, elles décident d'y ajouter de la danse : « comme on s'est dit qu'il fallait un peu de danse dans tout ça, parce que sinon c'était un peu abstrait, on a lancé les challenges, ne sachant pas si ça allait trop marcher, si les gens allaient jouer le jeu ». Lors de l'entretien, la première vidéo venait d'être récemment publiée « le premier c'est compliqué, on ne sait pas trop après, c'est peut-être parce qu'on a

lancé un peu fort, on aurait peut-être dû d'abord demander un saut, ou quelque chose de plus accessible qu'un fandango mais non globalement [elles parlent en même temps], il y a des gens même s'ils n'ont pas participé, ils ont bien aimé quand même regarder ». Cette première vidéo challenge se compose ainsi d'une ancienne danseuse du groupe, de quatre élèves des cours de danse, d'une copine de Bordeaux de Jeanne qui a dansé avec elle pour la vidéo, mais aussi de deux filles d'un autre groupe de danse entre autres. Elles m'expliquent un peu toutes en même temps la volonté qui les animait dans leur démarche :

Le but, on voulait vraiment qu'il y ait plein de gens qui participent, ce n'était pas que dédié à Oinak Arin, oui c'est pour tout le monde, c'est pour ça qu'on le poste aussi sur les réseaux parce que sinon on aurait envoyé qu'en interne, c'est pour ça aussi qu'on a demandé aux Argentins<sup>56</sup> et tout ça, même ceux qui ne savent pas danser qu'ils fassent juste ça à la limite, c'était vraiment pour que tout le monde se retrouve. (Entretien en Zoom le 20.02.2020)

Ces CoviDantza de carnaval sont différents de la vidéo publiée par ce même groupe le 12 mai 2020, où les élèves des cours de danse apparaissent : « malgré l'annulation du spectacle des enfants puis de dantzari ttiki, nos jeunes danseurs ont tenu à partager un moment de danse tous ensemble! Beraz plazerrekin begiratu eta fite arte! [Alors regardez avec plaisir et à bientôt !] 🥳 »<sup>57</sup>. En effet, cette vidéo s'était construite autrement : « c'était plus en avril de l'année dernière, on avait fait une vidéo pour les enfants, on leur avait dit "les A, filmez-vous en train de faire telle danse telle danse telle danse, les B telle danse, les C..." voilà, et ensuite on avait fait un montage de tout ça, et ça, ça avait super bien marché, on avait eu plein de vidéos, ça leur avait fait du bien et tout de danser ». Ainsi, le contexte et les différentes motivations de réalisation des vidéos influencent la constitution de ces danses en ligne. Si la vidéo de mai réunissait d'abord les élèves du groupe, quelques parents et leurs moniteurs de danse, les vidéos challenges réunissent entre les trois vidéos les membres du groupe de danse, mais aussi des danseurs d'autres groupes ou des gens avec qui les danseurs du groupe sont en relation : amis, petit ami, parents, anciens danseurs, etc.

Les CoviDantza sont ainsi un choix des groupes de danse, choix qu'ils peuvent investir de différentes façons, et qui leur permet de continuer de danser ensemble, en mettant en valeur certains éléments plus que d'autres : le groupe et son village, les élèves du groupe, le fait de se réunir par la danse, et donner de la joie à ceux qui les regardent notamment.

---

<sup>56</sup> Les quatre initiatrices du projet sont entrées en contact avec un groupe de danse basque d'Argentine pour leur proposer de participer au second challenge. Il n'y a finalement pas eu de vidéos envoyées de leur part.

<sup>57</sup> Extrait du texte accompagnant la publication de la vidéo du 12 mai 2020 sur Facebook. Disponible sur : <https://www.facebook.com/oinakarin/videos/189513468782009>

### *La danse comme expression de groupe*

La danse basque, en perpétuel mouvement, change, se modifie, et reflète le groupe qui la fait vivre à un instant T. Nous l'avons vu, les groupes de danse ayant créés des CoviDantza s'expriment à partir d'un espace et d'un temps particulier. La danse est contextuelle, relationnelle, et met en avant certains de ses aspects plus que d'autres en fonction de la situation où elle se retrouve. Que ce soit en plein confinement ou en période de carnaval, les groupes de danses expriment le souhait de danser tout en restant en lien avec les autres, tant les danseurs qui participent directement au CoviDantza que le public spectateur des réseaux sociaux. Les réseaux sociaux permettent ainsi d'observer depuis un autre point de vue les relations sociales entretenues au sein des groupes, mais aussi en dehors, en choisissant ce que l'on montre du groupe ou pas. Les CoviDantza mettent tout particulièrement en avant les liens instaurés au sein des groupes de danse autour du plaisir de danser, circonscrit dans un espace et un temps particulier où la vidéo permet de faire perdurer les liens relationnels internes du groupe, mais aussi en dehors, la vidéo circulant sur des plateformes visibles par tous.

Les différentes CoviDantza donnent également à voir une danse basque qui s'interpréterait de toutes les façons, que ce soit sur une voiture ou sur un balcon, avec un costume de danse ou une tenue en civile ou même un costume de sorcière, avec des pas exécutés avec précisions ou avec des mouvements imitant un mouvement général de danse. La danse basque se donne à voir sous ses différents aspects, et interroge : qu'est-ce qui unit tant d'interprétations différentes pour que tout cela puisse se regrouper sous le nom de danse basque. Mais la nomination de « danse basque » peut également interroger, le qualificatif de « basque » n'étant d'ailleurs pas toujours mentionné, certains danseurs se contentant du terme de « danse » ou de « *dantza* » pour qualifier leur pratique avec leurs interlocuteurs du Pays Basque notamment quand les conversations se font en basque, le fait que cette danse-là puisse sous-entendre la pratique communément regroupée sous les termes de « danse basque » ou « *euskal dantza* » étant compris en un savoir implicite et partagé.

C'est dans certains types de relation que s'établit la nécessité de préciser que la danse pratiquée est basque, tandis qu'au sein des groupes de danse, le besoin de préciser que c'est bien de la danse basque et pas de la danse classique ne se fait pas forcément ressentir. Souvent d'ailleurs, l'interlocuteur demandera dans quel groupe est-ce que la personne danse, ce qui permet de situer d'une part le danseur au sein de relations – que l'interlocuteur partage peut-être – mais

aussi souvent de saisir la zone spatiale où le danseur aurait son lieu de vie et/ou son réseau amical ou familial.

Le fait d'avoir à préciser ou pas que la danse pratiquée est de la danse basque semble aller dans le sens de J.-F. Bayart « l'identification est toujours contextuelle, elle s'effectue en situation. [...] Elle est un rapport à l'Autre plutôt qu'à Soi. » (Bayart, 2020 : 85). En effet, l'identification peut se faire ici à deux niveaux. D'une part, cela se fait à partir de l'évaluation du savoir partagé avec son interlocuteur ; est-il nécessaire de spécifier ma pratique quand je dis que je fais de la danse ? A ce moment-là, on est amené à s'identifier soi-même par rapport à l'autre afin de donner l'information la plus appropriée, et à utiliser soit un mode d'identification « catégoriel », soit un mode d'identification « relationnel » (Brubaker, 2001 : 75). Et d'autre part, c'est l'interlocuteur qui en questionnant le danseur par rapport à son groupe de danse peut identifier le danseur : son parcours, quelle façon de danser ou événement spécifique aurait son groupe, quelles seraient les connaissances en commun ? Dans ce cas-là, toujours en suivant la réflexion de R. Brubaker, soit la personne connaît le milieu de la danse et elle entre alors dans un mode d'identification relationnel, soit elle n'y connaît pas grand-chose et c'est le mode d'identification catégoriel qui sera alors privilégié.

Le terme d'identité renvoie au moins à trois usages principaux qui sont l'identité numérique, l'identité qualitative, et l'identité qui renvoie à un groupe de référence (Romano, 2020). C. Romano note que ce dernier sens est souvent confondu avec les « *caractéristiques* plurielles » de l'identité qualitative, ce qui pose des problèmes d'utilisation : l'identité qualitative d'un individu ne repose pas sur un groupe de référence qui n'en est qu'une partie (*Ibid.* : 23). Face aux multiples significations que porte avec lui le terme « identité », R. Brubaker propose d'utiliser de nouveaux termes, adaptés à chaque situation où l'identité serait présente. C'est ainsi qu'il suggère de parler de « groupalité » pour parler du « sentiment d'appartenir à un groupe particulier, limité, solidaire » qui associerait la « communalité » et la « connexité », soit respectivement « le partage d'un attribut commun » et « les attaches relationnelles qui lient les gens entre eux » (*Ibid.* : 79) dans la construction de cette groupalité. Sans bannir l'utilisation du terme identité, j'utilise ici les termes proposés par R. Brubaker dans le but de préciser l'identité mise en avant par les groupes de danse eux-mêmes dans les CoviDantza utilisés comme représentation collective créant de l'unité.

Ainsi, danser au sein d'un groupe de danse amène un sentiment de « groupalité » qui pourrait donc venir en support aux pratiques dansées spécifiques de groupes, et pourrait être un moyen

de légitimer des différences. Une anecdote racontée par un danseur du groupe Begiraleak de Saint-Jean-de-Luz semble d'ailleurs refléter l'établissement de cette groupalité lors d'une rencontre entre plusieurs groupes de danse, et tout particulièrement avec Izartxo d'Ustaritz :

*Urte batez dantzari ttiki Atharratzen egin ginuen, ni Begiko [Begiraleak] hurrekin nintzen eta [irakaslearen izena] ta bere lagunak Izartxorekin. Egun horretan, pasatzen zirelarik izartxokoak, oihukatzen zuten : "popopoporo Izartxo" Eta gu goizetik ari ginen "aitzinean oihuka oihuka, aitzinean oihu egiten da" Orduan Izartxo pasatu zelarik ideia biziki txar bat izan nuen, Begiko haur guziera burua berotu nien eta elkarrekin oihukatu ginuen "Donibanen oihuka oihuka, Donibanen oihu egiten da" Ducoup gerla ttiki bat sortu zen. Eta hor [irakaslearen izena] ateratzen du: "Donibanen arraina arraina, donibanen arraina usaintzen da" Azken gudaldia izan zen "Uztaritzen ardia ardia, Uztaritzen ardia usaintzen da". Orduan gerla oraindik bizirik da [irakaslearen izena] ikusten dudana aldi oro 😊😊😊😊😊😊😊😊 (Message écrit du 09.02.2021).*

Une année, Dantzari Ttiki s'était fait à Tardets, moi j'étais avec les enfants de Begi [Begiraleak] et [nom de la monitrice] était avec ses amis d'Izartxo. Ce jour-là, quand ceux d'Izartxo passaient, ils criaient « popopoporo Izartxo », et nous depuis le matin nous faisons « c'est à l'avant qu'on gueule qu'on gueule, c'est à l'avant qu'on gueule le plus fort ». Alors, quand Izartxo était passé, j'avais eu une très mauvaise idée. J'avais monté l'esprit des enfants de Begi et ensemble nous avons crié « C'est à Saint-Jean-de-Luz qu'on gueule qu'on gueule, c'est à Saint-Jean-de-Luz qu'on crie le plus fort ». Du coup, une petite guerre s'était créée. Et là, [nom de la monitrice] sort : « A Saint-Jean-de-Luz le poisson le poisson, à Saint-Jean-de-Luz on sent le poisson » et la dernière bataille avait été « A Ustaritz la brebis la brebis, à Ustaritz on sent la brebis ». Depuis, la guerre continue chaque fois que je vois [nom de la monitrice] 😊😊😊😊😊😊😊😊

La différence entre les groupes peut ainsi s'établir petit quand lors de rencontres les moniteurs peuvent accentuer l'une ou l'autre des différences entre les groupes, ici notamment basée sur le territoire d'origine des groupes, l'un se situant en bord de mer et ville de pêcheurs bien connue, et l'autre étant à la limite du Labourd intérieur dans un environnement agricole. L'échange verbal, crié et chanté sur ces mélodies récurrentes en sorties scolaires notamment, tend à créer une différence marquée par la compétition instaurée entre les deux groupes. L'effet de compétition renforce un peu plus la cohésion interne de ceux qui crient ensemble en réponse à une autre cohésion interne signalée également par le cri commun.

Les groupes de danse semblent ainsi s'appuyer sur différentes caractéristiques qui les définissent et les situent par rapport aux autres. Ils partagent toutefois tous la pratique de la danse, considérée et majoritairement reconnue comme partagée, de la même façon que le note D. Laborde à propos de l'identité d'une musique qui serait définie et reconnue à partir des usages sociaux qui en sont faits, et notamment lors de son écoute où un savoir et une identification sont partagés (Laborde, 1996 : 33).

En suivant les expressions des danseurs, on se rend compte que différentes attaches au groupe et à la danse sont représentées et construites par les vidéos, véritables fabricatrices d'unité

collective par la groupalité représentée. Ces attaches correspondent tout aussi bien à un registre festif, quotidien ou spectaculaire de la danse, et engagent des valeurs comme la solidarité et le sens du partage mis en avant dans les vidéos présentées. Ces valeurs qui semblent intégrer les relations au sein du groupe de danseurs se posent en valeurs représentatives d'un territoire où se retrouve le groupe de danse. Ce territoire est le lieu de rencontres et d'échanges entre habitants, et notamment lors de moments festifs comme le carnaval qui est l'occasion de se retrouver, qu'on soit danseur ou pas, et permet ainsi de s'ancrer dans un espace spécifique où se nouent des relations.

S'interroger sur les caractéristiques portées et présentées par les groupes de danse comme constitutives de leur identité numérique et identité qualitative permet ainsi de se questionner sur la représentation collective qui infléchira les discours et les attachements qui en découlent (Heinich, 2020 : 176). La communalité et la connexité contenues dans la groupalité révèlent aussi la transmission de l'idée de faire groupe à partir de l'apprentissage qui prend ensuite forme dans la pratique. Mais alors comment est-ce que le danseur apprend à danser de cette façon ? Dans quel but ? Est-ce pour lui-même ? Pour un public ? Ou pour les autres danseurs qui partagent à ce moment-là la danse ? Ou pour le dire autrement, quelles sont les attaches mobilisées dans la pratique qui permettent à la groupalité de se renforcer ?

## **B - Les attachements**

Différents marqueurs permettent ainsi au groupe de s'identifier comme un groupe à part entière. Mais comment se constitue ce groupe ? Nous l'avons vu, la pratique de la danse et l'intégration au groupe des « grands » qui se produira devant un public – que ce soit dans un cadre de spectacle ou de rite festif – est majoritairement le résultat de longues années de pratique : la plupart des cours de danse commencent aux 6 ans de l'enfant et l'intégration du groupe des « grands » se fait vers les 15 ans. Faire partie du groupe des « grands », c'est donc être passé par tout un apprentissage pour apprendre à danser ensemble et en groupe, à effectuer les pas comme il faut et à écouter le rythme des danses. En d'autres termes, les danseurs ont été préparés à former ce groupe final qui portera une attention particulière et partagée sur l'objet de leur pratique : la danse (Hennion, 1988 : 6). En suivant certaines des réflexions d'A. Hennion dans son ouvrage *Comment la musique vient aux enfants*, je propose ici d'appréhender la danse basque comme une pratique se construisant au fur et à mesure des cours, des relations constituées lors de ces cours, en portant attention aux différentes médiations que sont l'espace,

le mouvement, le temps, les sons, mais aussi les personnes évoluant dans cet espace-temps particulier qu'est un cours. Ou pour le dire autrement, comment est-ce qu'en étant ensemble, le groupe finit par « croire » en une représentation de la danse qui ne serait pas sans cesse reconstruite et renégociée lors de chacune de leurs pratiques et moments de transmission de la danse. De la même façon « qu'il n'y a pas de musiques sans frontières ; "la" musique n'existe nulle part hors des découpages qui la limitent, et ce n'est que dans la séquence de ces coupes qu'on peut comprendre ce qui s'y joue » (*Ibid.* : 96).

La période de pandémie et ses conséquences me semblent être finalement une aubaine pour saisir ces découpages. En effet, j'ai pu observer les cours d'apprentissage avant et après les mesures contraignant les groupes de danse à s'entraîner dehors en plein air, et non plus dans les lieux normalement dédiés à cet effet, parfois partagés avec d'autres pratiques associatives ou communales, en gardant des distanciations sociales entre les danseurs et avec une distribution de gel hydroalcoolique en tout début de cours ou avant un contact manuel entre élèves. Les transformations provoquées par les nouvelles règles sanitaires permettent ainsi de se situer différemment par rapport aux dispositifs utilisés dans le travail de transmission des enseignants. Qu'est-ce qui reste des cours de danse quand on n'a plus l'espace d'une salle de danse et tous les dispositifs qui vont avec ?

### ***L'organisation des cours***

Ce qui reste, c'est déjà une certaine organisation des cours établie et représentée dans le schéma ci-dessous. La majorité des étapes de chaque moment distingué devient optionnelle (indiquées par l'italique) et s'ordonne différemment selon le moniteur de danse faisant cours. On retrouve toutefois quatre grands moments d'organisation de cours, dont le premier se détache du temps strict attribué au cours : c'est la phase des préparatifs. Ensuite il y a un début de cours marqué par un horaire où les danseurs se retrouvent. Cette phase commence d'abord par les jeux ou les bavardages des élèves qu'il faut faire cesser pour attirer leur attention sur l'objet du cours. Il y a ensuite le corps du cours, qui consiste à travailler et peaufiner les acquis ou ce qui est en cours d'acquisition, à travailler de nouveaux pas, de nouvelles danses, de nouvelles chorégraphies. Puis il y a la fin du cours, où les élèves s'en vont soudainement ou petit à petit.

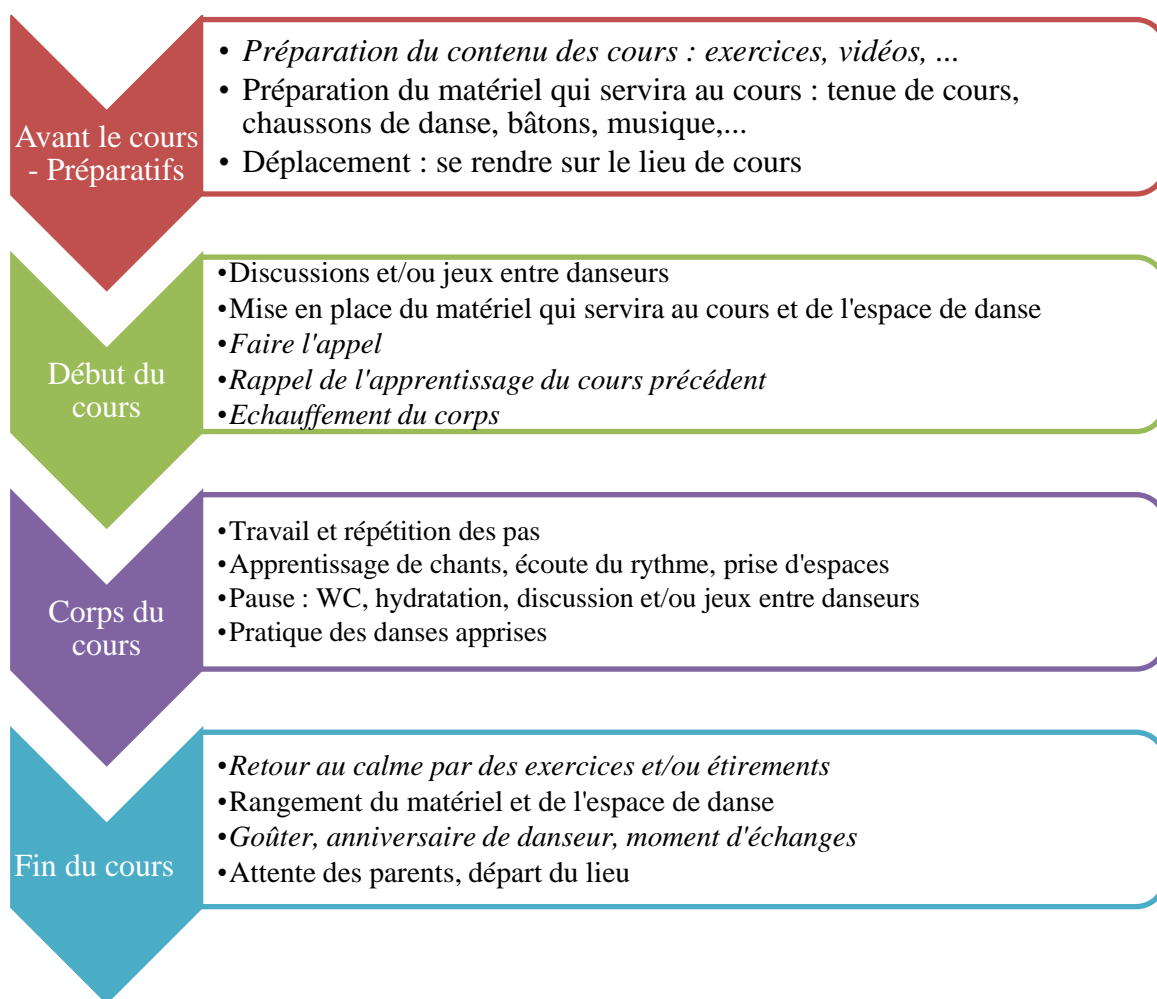


Figure 8 : Représentation de l'organisation des contenus des cours d'apprentissage de la danse. (Source : Alaia Cachenaout)

Le cours des grands, bien que semblable aux étapes du schéma ci-dessus n'apparaît pas complètement ici : les cours de danse peuvent se prolonger par un moment sans danse où les danseurs se retrouvent pour échanger.

Les créneaux horaires diffèrent selon l'âge des danseurs ou la possibilité des groupes : les cours peuvent durer 45 min, une heure, et parfois même une heure trente pour les élèves de 13 à 14 ans. Pour le groupe des grands, la durée des cours est souvent plus longue, parfois sans limite de temps fixée. Les cours peuvent être donnés en basque, en bilingue, et parfois en français uniquement selon les possibilités des groupes. Certains groupes utilisent également le matériel correspondant aux danses pendant les cours, d'autres occasionnellement, et d'autres seulement avant un spectacle ou pour parfaire l'apprentissage de la danse. Ce matériel est composé de petits bâtons (*makilak* ou *makil tipiak*), de bâtons longs et fins (*makilak*), de binettes (*jorraiak*), d'une outre (*zahagi*), d'arceaux (*arkuak*), de foulards (*zapiak*), d'épées (*ezpatak*) ou encore de mât (*masta*). Les salles où ont lieu les cours de danse ne sont pas toujours uniquement dédiées



à cette pratique et disposent parfois d'un matériel qui permet d'aider les cours : en fonction du lieu, on retrouve des barres et/ou des miroirs. Les enseignants y rajoutent des plots, ou parfois des pulls disposés à terre pour tracer des lignes, ou un espace scénique. Enfin, les danses apprises sont accompagnées de musique. Là encore, on remarque différentes possibilités, parfois utilisées communément, et parfois pas. L'enseignant de danse utilise généralement sa voix pour chanter, ou pour compter les temps qui serviront de repères à la pratique des pas. Lorsque l'enseignant est musicien, selon l'instrument dont il joue il pourra l'amener en cours et jouer directement la musique à ses élèves. Enfin, les lecteurs de CD, clé USB et cassettes sont utilisés, ou encore les enceintes connectées aux téléphones. Certains enseignants utilisent toutes ces différentes possibilités, tandis que d'autres n'en utilisent que certaines. Ce qu'on retrouve toutefois au sein de chaque cours va être le rythme compté, et parfois chanté. En effet, le chant offre la possibilité à l'enseignant de donner la mélodie, le rythme marqué par des chiffres, mais aussi la possibilité d'intégrer des indications au sein même de la mélodie qui peut alors se ralentir lors des passages où les élèves rencontrent des difficultés. Le rythme peut également être compté sur de la musique enregistrée comme me l'explique Xabi Labescau président du groupe Leinua, qui bien que musicien, préfère ne pas jouer de son instrument qui l'encombrerait :

Au début c'est bien de décortiquer les pas, de les chanter ou de les compter pour que les enfants... et la musique vient après, ils essayent déjà d'arriver à se caler sur un rythme. Donc après comment dire, ce qui permet maintenant, les outils... pour la musique ça permet de ralentir la danse, pour les enfants quand ils sont débutants pour un apprentissage beaucoup plus lent et progressif. Non, et puis le silbote est beaucoup trop grand je ne peux pas le tenir et montrer donc j'aime autant le faire avec une musique enregistrée qu'ils puissent se caler, et comme ça en même temps que la musique je peux annoncer les pas, leur dire, les compter sur la musique, c'est plus simple. (Entretien du 30.03.2021)

Maitane Eyheramonho, donne des cours de danse dans le cadre de son travail à l'IDB. Elle est musicienne et me raconte quant à elle que depuis qu'elle joue la musique en direct à ses élèves, elle a senti un changement dans la manière de danser des enfants, un changement positif. Lors des cours, et quand elle ne chante pas, elle joue l'air des danses avec son *txistu* ou sa *xirula*<sup>58</sup>, mais pas avec son *trikitixa* avec lequel elle est moins à l'aise pour enseigner en même temps. Enfin, certains enseignants ont aussi à cœur de transmettre l'histoire des danses apprises et d'expliquer les contextes dans lesquels elles se dansent et marquent tout particulièrement leurs cours d'anecdotes, et de questions posées aux élèves pour leur faire mémoriser tout cela. A tout cela il faut également rajouter que les cours de danse sont principalement constitués d'amis

---

<sup>58</sup> S'écrit aussi *txirula*. Flûte à trois trous.

d'écoles dont les relations de jeux et de bavardage prennent souvent le dessus : A. Hennion décrit avec précision la difficulté que peut rencontrer un enseignant à essayer de capter l'attention d'élèves physiquement ordonnés par la disposition des chaises dans une classe de solfège qui forment d'abord une foule (*Ibid.* : 11), et le rôle de l'enseignant qui se sert des dispositifs présents dans la salle pour attirer l'attention des élèves. Qu'en est-il au sein des espaces des cours de danse ?

Voyons d'abord les effets d'une des modifications d'espaces induits par le confinement sur l'attention des enfants et sur les astuces des enseignants pour pallier au manque de dispositifs dont ils se servent habituellement pour leur apprendre les repères spatiaux qui feront d'eux des danseurs de la danse basque.

### ***L'espace des cours : ordonner l'espace pour construire des danses***

Le groupe de danse de Leinua réunissant les villages de Saint-Pierre-d'Irube, Mouguerre et Villefranque a, dès le premier confinement, cherché à continuer de donner cours à ses élèves lorsqu'il considérait que les élèves étaient en capacité de rester concentrés par vidéo. Des vidéos leur ont donc été envoyées, des cours se sont faits par Zoom, et dès que cela a été possible, l'association a cherché à retrouver l'enseignement en présentiel. Les trois communes leur ont ainsi dédié un espace, parfois couvert par un préau, parfois à l'air libre, que les associations pouvaient occuper pour donner cours.

Xabi Labescau, depuis qu'il est à la retraite, enseigne notamment aux jeunes garçons. Je le retrouve à Saint-Pierre-d'Irube pour son cours qu'il donne le vendredi après-midi. A ce moment-là, les cours commencent à 16h45 car le couvre-feu est à 18h : deux cours ont lieu, quasiment en même temps pour respecter les horaires. D'un côté, il y a le groupe de Xabi Labescau, composé de 8 élèves de 6 à 8 ans. De l'autre, il y a le groupe dont il s'occupe seul aussi quand les autres danseurs ne peuvent venir les encadrer. Ils sont normalement 7 élèves, de 9 à 12 ans. Normalement, car certains élèves viennent d'Anglet et entre l'heure de sortie des cours, les bouchons, et le couvre-feu à 18h, ils ne peuvent plus venir à la danse. Dès que le couvre-feu se mettra aux horaires de printemps, soit à 19h, les cours du vendredi soir se décaleront permettant à tous les élèves de revenir danser, et d'espacer les deux groupes dans le temps.

Nous sommes donc en plein air, dans un espace toutefois délimité par des grillages, mais assez vaste pour que les enfants puissent courir et s'éparpiller. Deux cours ont lieu presque en même

temps : deux enseignants, deux groupes, deux musiques, deux consignes, et deux groupes qui s'éparpillent dès que cela est possible avec plus ou moins de facilité pour se recentrer sur le cours selon les âges et les individus. A ma demande d'enregistrer le cours sur dictaphone, on me répondra entre le sérieux et la rigolade : « il supporte beaucoup de sons ? ».

Le ciel est gris, ce jour-là il a déjà plu, mais pour l'instant, les élèves peuvent danser dehors. Un groupe se place sous le préau, l'autre en plein air : ils sont proches, mais assez loin pour que chaque groupe entende correctement les consignes de chaque enseignant. J'observe le groupe de Xabi Labescau, dos à la route, ils s'échauffent et commencent ensuite à enchaîner des sauts sur eux-mêmes : un quart sur le côté, retour à la position initiale, puis un demi-tour, retour à la position initiale, le tout avec les pieds en troisième position. Xabi Labescau est dos à eux, il donne le rythme des sauts en donnant des chiffres en basque, et corrige ou rappelle à l'ordre, ou plutôt à l'attention, ses élèves. Voyant un de ses élèves faire n'importe quoi derrière lui, il le reprend en rigolant : il l'interpelle par son prénom et lui dit « mais je te vois en train de faire n'importe quoi ! ». En face de lui se trouve une grande baie vitrée qui lui sert de miroir. Quelques gouttes commencent à tomber : il rapatrie ses élèves sous le préau, le groupe présent se décentre pour faire de la place. Xabi Labescau reste dehors sous la pluie encore fine pour maximiser la place, cette fois-ci face à ses élèves pour continuer de les voir et de les corriger. Il ne tarde pas à grêler, il revient et essaye de continuer le cours malgré tout, mais les deux cours s'arrêtent. Les élèves sont en admiration devant la grêle, avec une envie qu'ils semblent tous partager : se précipiter dehors et essayer d'en attraper. Les deux enseignants profitent de l'instant pour faire la pause et prévenir tout accident avec la grêle. Le cours reprend, les deux groupes sont concentrés sous le préau, Xabi Labescau vérifie que ses élèves n'ont pas froid. Sans cesse, il faut attirer leur attention sur ce qu'ils sont en train d'apprendre et pas sur ce qu'il se passe autour d'eux. A la fin du cours, il me dira la difficulté de se retrouver en dehors d'une salle : les élèves qui déjà perdent facilement leur attention dans une salle de classe fermée s'égarent encore plus, il faut sans cesse les ramener au cours.

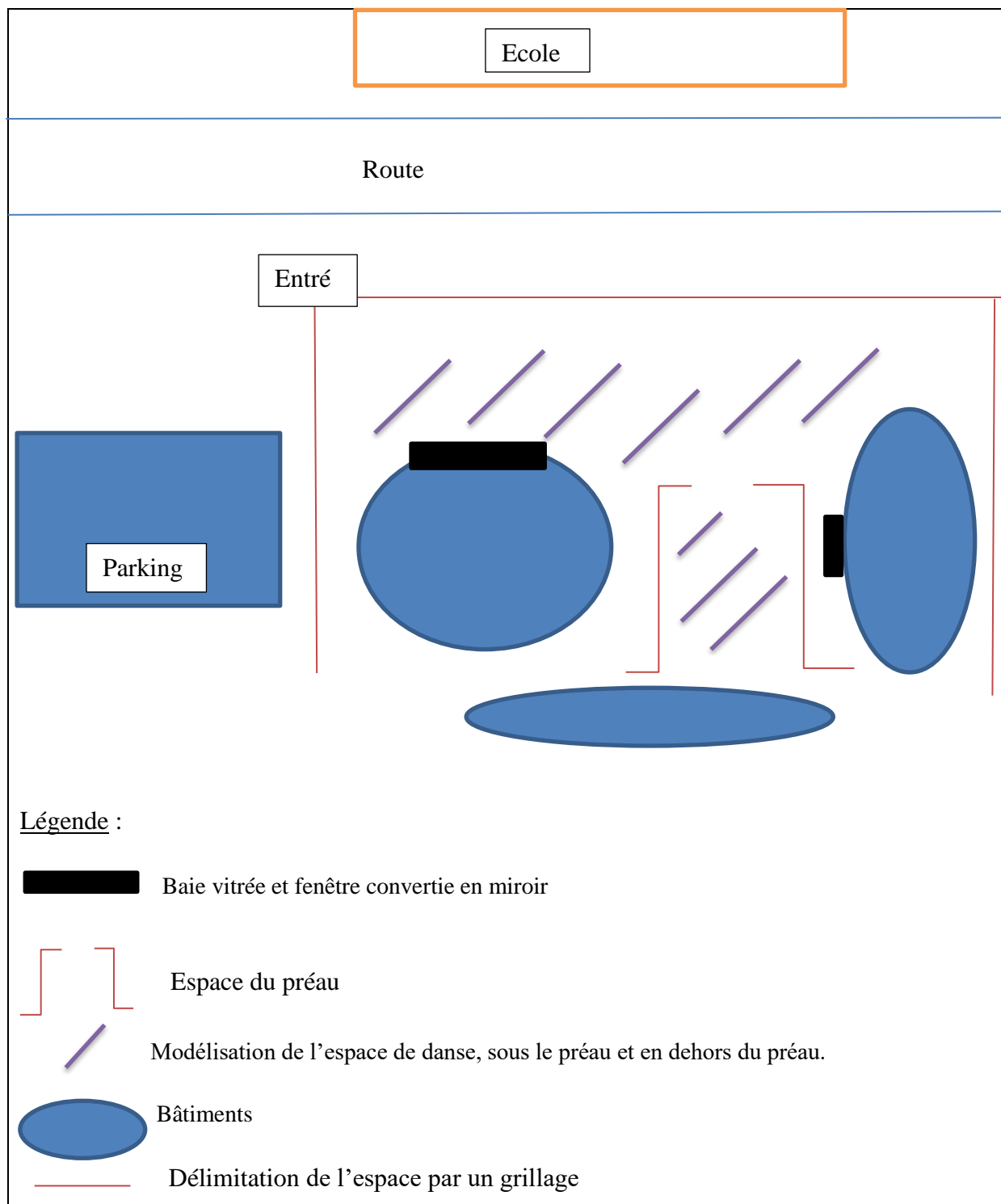


Figure 9 : Schéma qui représente l'espace de cours de danse des vendredis soirs en période covid. (Source : Alaïa Cachenaout)

S'il n'y a plus de salle de classe, Xabi continue de leur apprendre les placements dans l'espace, à leur donner les repères et placement qu'il utiliserait dans une salle. Il leur apprend ainsi à s'entraîner ensemble en quinconce par exemple, comme représenté ci-dessous, face à l'une ou l'autre des baies vitrées qui font office de miroir :

Xabi

X	X	X	X
	X	X	X

Le changement d'espace de cours et les problèmes engendrés ne sont pas propres au groupe de Leinua : le groupe Oinak Arin de Briscous rencontre les mêmes difficultés. Après l'interdiction de danser au sein de leur salle construite par l'association pour la pratique de la danse et sa vie associative, le groupe reprend les cours avec le retour des beaux jours au mois de février 2021 sous le regard des deux enseignants, Jean-Raymond Mailharrancin et Xabi Larroque, le père de Violette, qui donne elle aussi des cours à Oinak Arin. Cette fois-ci, plus de baie vitrée, plus de fenêtre dans laquelle observer les élèves. Les danseurs se retrouvent à l'extérieur, dansant en tenniss eux aussi, les manteaux sur le dos. Là aussi les horaires et jours de cours ont été modifiés pour répondre à l'exigence du couvre-feu. Le cours des garçons se déroule le dimanche matin, et lors d'une matinée bien ensoleillée : Jean-Raymond Mailharrancin a trouvé la parade pour danser devant ses élèves tout en observant leurs pas et leurs positionnements pour les corriger. Dos au soleil, celui-ci projette nos ombres au sol, et c'est en regardant les ombres que l'enseignant corrige son élève. Pour les repères dans l'espace, là aussi le travail est plus difficile. A la fin de l'un des cours, les deux enseignants en charge du cours des 8 garçons qui ont entre 7 et 9 ans me font visiter la salle de danse normalement utilisée : grande, spacieuse, avec un parquet de danse et un immense miroir, ils m'expliquent que c'est beaucoup plus difficile de faire cours sans cet espace défini et ses dispositifs. D'une part, l'attention des élèves est attirée par l'environnement alentour, d'autre part, lorsqu'il s'agit de se déplacer dans l'espace comme s'ils étaient sur scène, ils ne trouvent plus de repères. L'un des enseignants se place pour représenter le public ou désigne un objet « c'est le vélo le public », et l'autre se met à côté d'eux pour les guider. Les caractéristiques de l'espace en lui-même font partie intégrante du processus d'apprentissage normalement présent au sein des cours de danse basque.

Les difficultés rencontrées par les enseignants témoignent d'une part de la concentration qui peut être induite par le fait de se retrouver dans une pièce fermée et non à l'air libre comme me le dit Xabi Labescau : « il y a tellement de choses qui viennent perturber dans la concentration. Autant dans la salle c'est un lieu fermé si tu veux, et puis ils sont tout seuls ». L'autre difficulté se trouve dans les repères spatiaux plus clairement définis et qui ne se retrouvent pas ou moins clairement définis en dehors d'une pièce fermée.

Quand ils sont petits comme ça, quand ils ne sont pas latéralisés, droite gauche ça ne leur parle pas. Si tu leur dis droite ils vont te tourner à gauche et inversement. C'est leur donner des repères,

vous tournez vers le placard, vous tournez vers la glace, vous vous tournez vers le mur. Et alors si tu les changes, là ils sont perdus, ils n'ont plus de repères, c'est des repères visuels qu'ils ont. D'espace. (Entretien du 30.03.2021)

Des plots, comme dans une pièce, peuvent là aussi servir de repères. D'autre part, les dispositifs des salles de danse comme le miroir ne se retrouvent plus. Les groupes ou les enseignants ayant l'habitude de travailler avec celui-ci cherchent à trouver une parade quand cela est possible. L'étude de S. Issaadi et A. Jaillet sur le rapport de la pédagogie à l'espace en prenant en compte les interactions de classe à partir de l'étude de la proxémie révèle que « l'espace n'est pas neutre » et que les positionnements, autant que la distance enseignant élève, ont un impact sur les interactions établies en classe (Issaadi, Jaillet, 2017 : 18). A. Hennion le résume d'ailleurs ainsi « pas de meilleur dispositif qu'une disposition des lieux pour obtenir une disposition d'esprit » (Hennion, 1988 : 7).

Les enseignants observés dans les différents groupes prenaient ainsi des marques et des repères dans cet espace qui n'était plus délimité par quatre murs. En plein air, avec parfois de larges espaces possibles, chaque enseignant occupait le nouvel espace en y posant des repères : les sacs étaient toujours posés au même endroit, les petits cahiers se plaçaient à côté d'un poteau un peu plus loin, on se tourne face à la vitre ou au contraire, on se place à chaque fois dos au soleil pour ne pas que le regard soit gêné. L'espace au fur et à mesure des cours donnés prenait ainsi l'allure d'une salle régulièrement habitée dont la disposition était construite et reconstruite chaque semaine par les affaires laissées ici ou plutôt là, la sono dans un coin tandis que le matériel de danse était posé un peu plus loin, chaque semaine quasiment de la même manière. Créer des repères, habiter l'espace, cela vaut aussi pour les danseurs qui ne dansent pas toujours dans une salle avec un grand miroir et au sol adapté.

Se mouvoir dans un espace d'une certaine façon avec d'autres, tout cela se retrouve au sein d'un exercice mis en place notamment par les enseignants de l'IDB : *zenbakien joko* ou le jeu des nombres. Cet exercice permet aux enfants de s'approprier certains grands principes de la danse en général. Chaque chiffre annoncé a sa consigne : marcher, s'arrêter, aller vite, lentement, passer par le sol, « passer par le ciel », se faire tout léger comme un oiseau, se faire lourd comme un éléphant, se mettre en rond, toujours en occupant l'espace de façon à ne laisser aucun trou, sans parler et sans se toucher. Au bout d'un certain temps, les consignes s'accumulent, et il faut alors varier les niveaux (bas, moyen, haut de l'espace), l'interprétation (léger, lourd) au rythme donné (marche, rapide, lent). L'exercice est aussi l'occasion pour les enfants d'improviser et d'interpréter les consignes à leur façon tout en occupant l'espace.

Importance de l'espace, importance du rapport aux autres, le travail de l'interprétation ou encore le développement de l'attention au rythme, autant de critères à incorporer pour pouvoir danser ensemble. Danser ensemble s'apprend, et se placer dans l'espace est déjà une première étape.

Nous sommes en extérieur, sous le préau. Xabi Labescau est en train de donner un cours de danse aux six garçons de 6 à 8 ans. Ils sont en train d'apprendre une danse, et Xabi tente de garder leur attention et de leur faire tenir leur corps droit et aligné aux autres danseurs. Xabi leur montre le pas à maîtriser. Il annonce qu'ils vont répéter tous ensemble. Face à la baie vitrée dont il se sert de miroir faute de pouvoir danser dans leur salle de danse en cette période de restrictions sanitaires, il compte en basque le temps des pas, rappelle à l'ordre en français les élèves commençant déjà à se dissiper. Ils commencent à répéter le pas quelques fois, tous ensemble, et Xabi précise entre deux temps comptés des détails immédiatement à corriger aux danseurs. Au bout de quelques répétitions il s'arrête, se retourne vers ses danseurs, corrige les erreurs aperçues dans le reflet de la baie vitrée. Un des élèves, pendant qu'il parle pour donner les conseils à la danse qu'ils vont réaliser, danse pour lui-même le pas en question, le regard tourné vers ses pieds, la mine très concentrée. Xabi l'arrête, et lui dit qu'on ne danse pas seul dans son coin, mais tous ensemble. Un peu plus tard, il annonce qu'il va chanter l'air de la danse dont ils viennent de répéter les pas. L'air commence, tous débutent le pas, en rythme avec la musique, sauf un, commençant un peu en retard. Xabi arrête aussitôt de chanter la mélodie de la danse pour faire recommencer tout le groupe en précisant pour qui est-ce qu'ils recommencent. Les élèves rouspètent contre le danseur qui n'a pas suivi et a tardé à commencer. Xabi arrête aussitôt les plaintes de ses jeunes élèves et leur rappelle qu'à d'autres moments, c'était pour eux qu'on recommençait, puis encourage l'élève en retard par rapport au début par quelques indications supplémentaires pour l'aider à être avec les autres. (Extrait de carnet de terrain 26.03.2021)

Cette vignette ethnographique montre à la fois l'importance de l'apprentissage en groupe de la danse, mais aussi l'apprentissage d'être ensemble. En effet, par deux fois, Xabi indique comment se comporter dans l'apprentissage de la danse, tout comme dans l'apprentissage de faire partie d'un collectif. En arrêtant l'élève qui répète le pas en solitaire alors qu'il est en train de donner des conseils au groupe, il attire l'attention de celui-ci sur le fait que tous les élèves sont en train d'apprendre ce pas là, et que la réussite de ce pas se fera petit à petit, en répétant tous ensemble. De la même façon, en arrêtant le groupe dansant sans l'élève n'ayant pas démarré sur le temps, il leur montre qu'il s'agit avant tout de danser tous ensemble sans laisser de côté le danseur qui aurait cette fois-là plus de difficulté, tout en leur rappelant que c'est parfois eux qui ne sont pas dans les temps. Quand certains élèves ont des difficultés particulières, il se met à leur niveau, se place à côté, et leur fait répéter le pas problématique jusqu'à qu'ils y arrivent, toujours en les corrigeant et les encourageant, qu'ils soient en train de

danser en groupe ou pas. Durant ces cours de danse, Xabi n'aura de cesse de les faire danser tous ensemble, en mentionnant très régulièrement le prénom de chaque danseur pour faire maintenir leur attention sur le cours qui se déroule en plein air et les rendre présents.

Observons maintenant la maîtrise de l'espace par rapport aux autres danseurs au sein d'une chorégraphie. Je prends ici l'exemple du *Makil ttiki* enseigné à Oinak Arin à Briscous. Les mouvements se font sur place. Les élèves ont entre 9 et 15 ans, et pour l'instant, on leur apprend la danse sans le pas des pieds, le pas des pieds n'étant pas calé sur le rythme des coups frappés par les bâtons, ce qui rajoute une certaine difficulté. Les danseurs ont dans leurs mains des petits bâtons (*makilak*) fait en buis, car « ça claque et c'est plus dur ». Je décompose ici les différentes relations établies entre les danseurs pendant la danse dont l'air est répété trois fois. Le public est positionné à gauche. Les « X » représentent les danseurs, et les flèches la relation établie par les coups donnés entre danseurs.

1 – Danser face à face et alignés :

X	X	X	X
↓	↓	↓	↓
X	X	X	X

Le danseur est sur place, les coups des bâtons vont rejoindre les bâtons du danseur situé en face à hauteur de poitrine, ou s'entrechoquent entre les mains du danseur en une série de gestes exécutés d'abord sur place, puis en tournant sur lui-même. A la fin du deuxième tour, changement de positionnement, direction les copains de côtés, ce qui formera deux carrés, toujours en maintenant des lignes.

2 – Danser face à face en carré :

X ↔ X	X ↔ X
X ↔ X	X ↔ X

La même série de mouvements et de coups est répétée. A la fin du second tour, les danseurs se replacent non plus pour former des lignes mais une forme ovale, les danseurs étant reliés par les mouvements des bâtons qui seront alors positionnés à hauteur de bassin.

3- Danser ensemble en forme ovale :



$$\begin{array}{cccc}
 X & \leftrightarrow & X & \leftrightarrow & X & \leftrightarrow & X \\
 \updownarrow & & & & & & \updownarrow \\
 X & \leftrightarrow & X & \leftrightarrow & X & \leftrightarrow & X
 \end{array}$$

La même série de mouvements et de coups est répétée. Les bâtons ne se cognent plus cette fois-ci au niveau de la poitrine, mais sont en bas, au niveau des hanches. Au dernier temps, les danseurs se tournent face au public, vers la gauche donc, en mettant les bâtons au niveau des épaules.

Ces changements d'orientations (face à face, côté, corps tournés vers le centre, face au public) et déplacements (tour sur soi) dans l'espace interviennent à la suite d'une série de mouvements exécutés par les danseurs, dont les repères prennent appui sur un rythme et une mélodie.

Si nous allons maintenant à Ustaritz au sein du groupe Izartxo, la danse *Makil ttiki* qui y est exécutée est différente dans les positionnements : la mélodie est répétée deux fois, et aucun changement d'orientation n'est à remarquer. Les danseurs sont alignés en deux rangées, et la relation établie se fait uniquement avec celui qui se trouve en face, contrairement à *Makil handi* joué la plupart du temps sur l'air d'*Ahurtiko makil ttiki* répété trois fois et qui alterne les positionnements de relations entre danseurs décrits ci-dessus en ce sens : 1 – 3 – 1 à Izartxo. A Oinak Arin, c'est l'entrée de la danse *Makil ttiki* qui est dansée sur *Ahurtiko makil ttiki*.

Nous avons vu l'importance de l'espace comme cadre d'apprentissage, puis nous avons vu par l'exemple de *Makil ttiki* à Oinak Arin qu'il fallait apprendre à se positionner dans cet espace, et que pour cette même danse, on retrouve d'autres façons de se positionner. Attardons-nous maintenant sur les mouvements du corps qui ne sont pas en relation avec le positionnement.

### ***Transmettre et apprendre par corps***<sup>59</sup>

Les mouvements exécutés sont accompagnés du rythme produit par le coup des bâtons du danseur et par la rencontre des bâtons des danseurs. La succession de mouvements décrite par J.-M. Guilcher à propos des *Makila dantza* (Guilcher, 1984 : 389-390) est semblable aux mouvements encore pratiqués : mais l'ordre et le rythme frappé avec les bâtons peut varier. Mon but n'est pas ici de disséquer chaque façon de faire dans le détail mais bien de montrer que différentes dispositions corporelles sont apprises au sein de chaque groupe pour une même danse qui a finalement, plusieurs variantes.

---

<sup>59</sup> J'emprunte ici une partie du titre de l'ouvrage de S. Faure *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse* (2000).

A Oinak Arin, le bras gauche, qu'il soit à hauteur de poitrine ou hauteur de bassin ne bouge pas alors que le bras droit effectue le va et vient entre le bâton tenu dans la main gauche, et le bâton tenu par la main gauche du danseur avec qui il est en relation pour les coups. C'est le bras droit qui fait des allers retours.

Une autre façon de donner les coups de bâtons par exemple va être d'avancer les deux bras en même temps, les bâtons légèrement inclinés sur le côté gauche : si le résultat sonore (le bruit provoqué par les coups) est le même, le mouvement incorporé lui, ne l'est pas. Ce mouvement est par exemple enseigné par Maitane Eyheramonho à Lagunekin, groupe de danse de Bardos. Une autre manière de faire va être de placer les deux bâtons tenus par le bras gauche des danseurs situés face à face l'un contre l'autre, tandis que le bras droit va venir amener le bâton tenu vers la croix réalisée par les bâtons des bras gauches (par exemple à Izartxo).

Les enseignants utilisent différentes stratégies pour transmettre cette danse. Voici quelques extraits de carnets de terrain où proxémie, encouragement, répétition, et écoute de la musique ou du rythme sont appliquées :

Oinak Arin, le dimanche matin à 11h.

Ils sont six élèves, c'est le groupe des garçons de 7 à 9 ans, il en manque deux. Ils apprennent *Makil ttiki*. Certains des élèves ne la connaissent pas : elle sera enseignée en deux fois pour les deux parties. Ils n'apprennent pas le pas de valse pour les jambes, seulement le mouvement des bras. L'introduction du pas de valse se fera quelques années plus tard quand ils auront pris de l'âge.

1- Le prof Xabi prend la place de l'élève et lui montre une première fois. Ils chantent la musique entre les deux profs.

2- L'élève prend sa place, l'enseignant se met derrière, lui tient les bras et le guide

3- L'élève le fait tout seul.

4 – Ils répètent tous ensemble sur le comptage de l'un des enseignants.

5 – La musique est rajoutée : elle est chantée. Parfois l'un des enseignants rajoute des indications sur le chant.

6 – Répétition du processus pour la deuxième partie de la danse

7 – Les danseurs pratiquent ce qu'ils viennent d'apprendre sur la musique produite par la lecture de la cassette.

Le même système d'apprentissage est appliqué pour la deuxième partie de la danse (exécution des mouvements sur place effectués en tournant). *Makil ttiki* est appris. Les professeurs sont hyper encourageants, ils félicitent, ils recommencent jusqu'à que cela soit acquis puis passent à une autre danse. Entre deux pratiques des mouvements, des conseils sont donnés : le vis-à-vis est sensé aider celui en face de lui s'il a du mal comme le dit Xabi Larroque ; « il te soutient moralement, te fait des clins d'œil... » ou « vous

faites confiance à l'autre, et vous-mêmes ». La séquence d'apprentissage dure vingt-cinq minutes environ sur l'heure de cours. Les danseurs termineront avec la musique de la cassette et non plus le chant des enseignants qui était plus lent et modulable selon le rythme d'incorporation. (Extrait de carnet de terrain 21.03.2021).

Lagunekin, le samedi après-midi.

Ce jour-là ils sont quatre élèves, deux couples de frères et sœurs. Les cours sont mixtes. C'est le groupe des moyens, ils sont au collège. [...] Apprentissage de Makil tiki, Maitane comme à chaque fois me propose de participer, je vais donc l'apprendre. Je suis très heureuse : je n'ai jamais appris cette danse au sein de mon groupe et c'est à 22 ans que je l'apprends, celle-ci ne sera donc pas tout à fait la même que celle apprise par mes frères dès leur 6 ans. Nous sommes face à face, en rangée de trois. Je suis en face de Maitane, certains ont déjà appris cette danse ou au moins une partie. Maitane nous montre le chemin des mains et les coups des bâtons. Je questionne Maitane sur la position des makil qui s'entrechoquent. Elle m'explique que les deux makil doivent être assez écartés, que le coup est donné à chaque makil indépendamment mais en même temps. Apprentissage des coups, puis rajout du pas : pas de valse. Puis le pas de valse, quatrième pas de fandango, nous est montré. Il s'agit ensuite de réussir à dissocier les mouvements des bras et des pieds, car ce n'est pas la même rythmique. Ensuite tentative de se coordonner, pas évident du tout ! Elle nous fait faire un exercice : on donne les coups de bâtons avec celui situé en face de nous, puis nous faisons seulement le pas de valse avec les pieds, puis à nouveau les coups de bâtons. L'air de la musique est chanté. Ensuite nous faisons le tout tous ensemble, avant de travailler l'extrait en binôme. Maitane passe de groupe en groupe, répond à nos questions, nous corrige et nous encourage. La séquence d'apprentissage durera une vingtaine de minutes sur les 45 minutes de cours. Elle ne nous fera pas danser sur le son de son txistu, nous avons encore de quoi travailler. (Extrait de carnet de terrain, 20.03.2021).

Leinua, le vendredi soir.

Le couvre-feu est à 18h : le nouvel horaire de cours ne permet pas à deux élèves de venir : ils ne sont que six. [...] Xabi répète inlassablement les mêmes recommandations : attention au rythme, garder la concentration, attention au mouvement, garder les places. Il leur indique : « en rythme les petits ». Ils travaillent le quatrième pas du fandango. Xabi compte : bat, bi pour annoncer, puis : un deux trois [rythme de valse], et accentue le « un » en le prononçant. Un petit fait 1 2 3 mais en se déplaçant, il essaye de lui montrer comment faire sans se déplacer. Il prend l'enfant à part, lui tient les mains pour qu'il ne se déplace pas. Puis sans les mains. Il l'encourage. A nouveau Xabi se recentre sur le groupe. Ils font comme s'ils avaient les bâtons et gardent le pas de valse. Ce sont les frappements de mains qui font le bruit des bâtons, ils sont alignés face à Xabi et n'ont personne en face d'eux. Apprendre l'écoute et l'attention ; Xabi prend les élèves à part quand il y a besoin de corriger, et retourne sans cesse vers le groupe. Xabi a l'œil partout : il reprend les élèves de l'autre groupe quand il voit qu'ils s'agitent un peu trop. Xabi refait faire *Makil tiki*, il tape des mains pour faire le rythme, et compte, « bat bi hiru » sur le rythme des

pas qui sont posés. « On fait juste le pas en tournant, sans les bras » : faire le pas en tournant semble apporter une difficulté supplémentaire à certains élèves. Il adapte et leur enlève le mouvement des bâtons fait par les mains. Seul le comptage de Xabi marque les repères rythmiques pour les danseurs. Quand il annonce qu'ils vont faire Txontxongillo, ils ont l'air content de changer de danse : « yessss » L'apprentissage a duré une vingtaine de minutes sur les 45 minutes de cours. (Extrait de carnet de terrain, 19.03.2021).

Xabi m'expliquera la difficulté de cet apprentissage lors d'un entretien. J'invite le lecteur à aller écouter le passage compté (Enregistrement sonore n°1 - 2021.03.31 Xabi Labescau le rythme. Durée : 18 secondes) :

Le *Makil ttipi* avec le pas c'est ce qui permet d'avoir un petit déclic pour le reste des autres pas, après il y a le fandango. C'est vraiment cette motricité parce que c'est vraiment... Autant le rythme du pas est totalement différent du rythme des coups. Si tu veux... Puisque le pas c'est *bat bi hiru, bat bi hiru* [un deux trois dit sur le rythme de valse] alors que les coups c'est *bat - bi - hiru ... bat - bi - hiru* [un - deux - trois]. Alors pour les gamins au départ c'est assez compliqué à faire. Surtout pour les petits. Parce que même le bat bi hiru le faire en statique, et le faire en tournant pour le second, puisque le pas est tourné. [...] Il est vrai que c'est compliqué pour un jeune danseur d'acquérir d'un point de vue motricité cette indépendance du coup des mains et des points des pieds, des pas des pieds, du rythme des pieds. (Entretien du 31.03.2021).

Ces trois descriptions ethnographiques extraites du carnet de terrain montrent la particularité d'apprentissage qui se retrouve dans chaque groupe. Les étapes d'apprentissages s'organisent différemment : avec ou sans les pieds, le choix d'enseigner cette danse à tel âge plutôt qu'un autre, faire travailler en solitaire alignés, en binôme ou en privilégiant l'ensemble du groupe, tout cela crée une interaction toute particulière au groupe. La relation établie entre danseurs par la danse est celle qui sera aussi celle du groupe. Chaque groupe a son contexte de danse, avec des choix d'enseignements qui sont faits : l'espace, les mouvements enseignés, les façons de faire groupe au sein d'un cours, tout cela contribuera à la fois à la constitution d'un groupe, et donnera une couleur particulière à la danse apprise. La façon de donner les coups, de se positionner dans l'espace, de s'orienter, le contexte d'exécution allant du contexte carnavalesque au spectacle réalisé sur scène, tout cela varie.

Si nous nous plongeons maintenant dans l'environnement sonore véhiculé par la danse et le contexte dans lequel elle se trouve, voyons ce qu'il en ressort. Je vous propose ici d'écouter quatre arrangements<sup>60</sup> d'extraits audio relatifs à l'apprentissage ou la pratique de *Makil ttiki* :

---

<sup>60</sup> Les passages proposés à l'écoute sont des extraits d'apprentissages où la voix des enfants et leurs éparpillements ont été majoritairement retirés. Certaines petites incohérences sonores peuvent donc avoir lieu sans altérer toutefois l'aperçu de l'environnement sonore que je souhaite ici partager. Je remercie par ailleurs les danseurs et enseignants pour m'avoir autorisé à enregistrer et à partager ces extraits sonores.

- Oinak Arin, enregistrement sonore n° 2 du 21.03.2021. Apprentissage de *Makil ttiki* en cours de danse des garçons de 9 à 15 ans. Durée : 6min07.

L'un des deux enseignants explique qu'ils vont commencer sans la musique, il donne des indications sur la manière de donner les coups de bâtons, qu'on entend claquer aléatoirement. Le groupe commence à frapper les bâtons en essayant d'être en rythme, l'un des enseignants compte pour faire les repères. Le groupe s'interrompt et les enseignants rajoutent des précisions. Les élèves recommencent sur le chant et le comptage des enseignants. Ils s'arrêtent, un enseignant donne des précisions, puis ils reprennent. On peut entendre des enfants rire. Puis à la fin du comptage, à nouveau les enseignants donnent des précisions sur la manière de danser ensemble et la solidarité qui doit être présente. Ils reprennent, sur la mélodie chantée, des indications s'ajoutent par-dessus, les enseignants encouragent les élèves. Le nombre de coups est précisé, puis les danseurs reprennent, les coups de bâtons s'entendent de plus en plus en même temps. Ils recommencent une fois de plus, s'interrompent à la fin, et les enseignants indiquent que les élèves pourront le danser avec la musique. On entend des élèves parler en même temps qu'ils dansent et que les enseignants chantent. Les indications principales sont encore précisées sur la mélodie chantée. A la fin, les moniteurs de danse mettent la musique. Ils précisent aux danseurs de se tenir prêts car la musique de la danse s'enchaîne avec la précédente. Elle est plus rapide que celle qui était chantée jusqu'alors, et au fur et à mesure que la musique progresse, on entend les bâtons se claquer de plus en plus en désordre tandis que les enseignants continuent de rajouter les indications parlées pour aider les danseurs à se repérer jusqu'à la fin de la musique.

- Leinua, enregistrement sonore n°3 du 19.03.2021. Apprentissage de *Makil ttiki* en cours de danse des garçons de 6 à 8 ans. Durée : 1min53.

L'enseignant annonce le début de l'entraînement par un « *bat bi* » [un deux]. Ils sont sous le préau, on entend la pluie tomber. Xabi compte pour les pas des pieds et tape dans ses mains pour marquer les coups de bâtons qui sont absents tandis que les élèves le font. On entend les élèves de l'autre cours qui a lieu en même temps dans le même espace partagé. En même temps qu'il compte, il donne des indications aux élèves pour passer d'une partie à l'autre, pour tourner. Il s'interrompt en voyant que les élèves n'ont pas suivi, ils reprennent ensemble, et Xabi continue d'ajouter des indications. A la fin, il donne des recommandations pour s'améliorer, les élèves rient entre eux, et on entend

le second enseignant du préau donner cours à son groupe et lui aussi donner des indications rythmiques. Xabi signale à ses élèves qu'ils vont reprendre, il leur dit comment se préparer, la posture à avoir, et attend de capter leur attention pour commencer. A nouveau ils reprennent, toujours sur le comptage de Xabi.

- Lagunekin, enregistrement sonore n° 4 du 20.03.2021. Apprentissage de *Makil ttiki*, en cours de danse mixte, collégiens. Durée : 1min55.

On entend des coups de bâtons claqués au hasard. Les élèves viennent d'avoir les bâtons dans les mains et ils jouent à se les entrechoquer. L'enseignante annonce le début de la danse et précise que ce sera seulement les bâtons car le pas des pieds n'est pas encore maîtrisé. On entend le son de la pelote en fond taper contre le fronton : le cours est en extérieur, juste à côté de celui-ci où une partie de pelote a lieu. Maitane commence à chanter l'air de *Makil ttiki* et donne des indications parlées au milieu de la musique pour préciser les mouvements à faire. A la fin de la mélodie, elle leur fait répéter le pas uniquement, on entend des bâtons claquer. Elle explique la différence entre le rythme des bras et des pieds. Elle annonce qu'ils vont refaire la danse avec les bâtons, et elle entonne la chanson en faisant l'appel. A nouveau, elle donne des indications parlées pour guider les danseurs. En fond, on peut entendre un chien aboyer. Puis elle décide de faire arrêter les danseurs, et elle termine la chanson par « geldi » [« arrêtez »].

- Izartxo, enregistrement sonore n°5 du 14.02.2021. Pratique de *Makil Ttiki* par les Kaskarot lors d'une tournée carnavalesque à Ustaritz. Durée : 36 secondes.

L'un des musiciens crie « *Makil* » (bâtons) pour annoncer la danse qui va suivre. On entend les grelots des costumes tinter, quelques cris de la part des danseurs fusent, comme pour exprimer leur motivation. Le joueur de *xirula* annonce le départ de la danse en faisant l'appel, puis la danse débute par les coups de bâtons, en rythme avec la musique en même temps que le joueur d'*atabal*<sup>61</sup> et l'accordéoniste s'ajoutent à la mélodie de la *xirula*. Les grelots des costumes continuent de tinter en fond, mais sont couverts par la musique et les coups de bâtons. Au moment où le musicien repart à la

---

<sup>61</sup> Tambour.

première partie de la musique, les danseurs crient à nouveau et la musique s'accélère pour terminer la danse.

L'écoute de l'apprentissage de *Makil ttiki* me semble particulièrement intéressante car l'intégration des bâtons (ou claquement de mains) nous permet de saisir de façon sonore l'agencement des corps face à un rythme qui sera le fil conducteur de toute la danse. L'environnement sonore des cours de danse peut sembler a priori assez confus avec des coups de bâtons qui ne claquent pas encore tous en même temps, des cris ou paroles d'enfants qui interrompent la mélodie ou le son des bâtons, un enseignant qui doit s'y reprendre à plusieurs fois (et sur plusieurs répétitions) pour faire saisir à tous les corps les mouvements à réaliser ensemble, et en rythme avec la musique. Mais deux mois environ après ces séquences sonores, les groupes ont retrouvé leurs salles, et j'ai pu observer les changements et les progrès effectués lors des deux mois écoulés pour le groupe Oinak Arin et Leinua : les bâtons claquent presque d'un même son, les corps sont presque tous accordés, les pas et les repères de la danse sont maîtrisés par les plus âgés.

Les danseurs doivent ainsi se coordonner avec leur corps d'abord, puis avec le corps des autres, dans un espace qui finalement, varie selon le cours, la salle de danse, l'espace de représentation, et qu'il s'agit d'ordonner à partir du placement des danseurs qui dictera la relation à établir entre eux selon des temps précis dont la musique se fait le repère. La rythmicité de la musique semble donc faire le trait d'union entre les variantes de la danse reconnues sous le nom de *Makil ttiki*.

Ce que la situation de la pandémie semble révéler par les changements d'apprentissage et de pratique c'est que les attachements s'établissent par les trois outils que L. Legrain utilise pour s'intéresser au « processus de la transmission d'un attachement » par « l'acte de désignation, l'éducation de l'attention, et la médiation » (Legrain, 2014 : 195). C'est par ces trois outils que l'auteur réussit à montrer comment le chant des Darhad trouve sa source dans un continuum sonore issu de l'environnement auquel les Darhad portent une attention toute particulière.

L'écoute du rythme semble ainsi s'établir comme un fil conducteur de la danse, parvenant à réunir tout à la fois les différences d'espaces, de corps, de réalisation de mouvement, et de modes d'apprentissage. Si les discours autour des importances de telle ou telle médiation varient, le rythme se présente comme étant le lien entre les divers vécus des danseurs de la danse basque et crée l'unité aussi bien au sein du groupe de danseurs qu'entre les groupes. Ainsi, si nous nous rendons à Dantzari Ttipi et observons la réalisation des danses, les

différences d'apprentissages et de pratiques pourront se révéler à travers les groupes. Pourtant, tous partageront la même musique et donc la même rythmicité : celle produite par les musiciens présents ce jour-là. Les groupes de danse s'unissent alors non pas par la manière de faire les pas ou les chorégraphies mais par le partage de l'écoute d'un rythme particulier servant de repères spatiaux-temporels à la réalisation des danses.

### **C - *Etre dans la danse basque pour faire la danse***

L'attachement et la groupalité font partie des éléments transmis par les groupes de danse. Le savoir transmis par l'enseignant est à chaque fois une « redécouverte » (Legrain, 2010 : 69) par le jeune danseur de la danse basque. En effet, aucun contexte d'apprentissage n'est jamais complètement identique. Les enseignants peuvent faire le choix de privilégier un pas au détriment d'un autre, laissant parfois de côté la conservation au profit d'une invention (Guilcher, 1984 : 143). Le contenu de ce savoir, qu'il soit récent ou pas, se renforce par la confirmation du partage d'une même pratique dansée avec ses pairs, cette pratique partagée s'inscrivant au sein d'un environnement commun (Crawford, 2016 : 199). C'est une fois avoir maîtrisé ces codes que le danseur entre dans la danse en tant que danseur : c'est par la pratique qu'il accède à ce monde et à sa communauté. Mais qu'est-ce que ça implique de savoir danser dans un groupe de danse ? Tout d'abord, je montrerai comment l'apprentissage amène un savoir-faire incorporé, puis, comment celui-ci amène à être un bon danseur à partir de l'acquisition d'un savoir-être. Enfin, à partir des différentes façons de devenir danseur et de percevoir la danse, j'essaierai de montrer de quoi est faite la danse basque.

#### ***L'apprentissage d'un savoir-faire incorporé***

La transmission de la pratique dansée, sans support humain pour transmettre, pose la question de sa conservation et de sa patrimonialisation, ou tout simplement, de l'apprentissage de la pratique. En effet, danser n'est pas quelque chose que l'on peut dissocier du savoir et du faire. Et la danse basque ne peut s'incorporer complètement dans un support non-humain, car elle ne se définit pas uniquement par rapport à un savoir technique : elle se trouve être en relation avec une groupalité. E. Bertuzzi a interrogé au cours de son mémoire (2011) la transmission en danse contemporaine par la partition chorégraphique. Elle a mis en place pour cela une expérience avec trois dispositifs différents de transmission de l'extrait de la pièce *érection* de P. Rigal : le chorégraphe enseigne à un danseur, une notatrice/reconstructrice enseigne à un autre danseur,



et un troisième danseur maîtrisant la cinégraphie Laban apprend seul. Bien que les dispositifs mis en place soient différents, la transmission de l'extrait est réussie. La présence, l'authenticité et la légitimité par contre se modifient sous l'influence du dispositif de transmission utilisé au sein de la danse contemporaine ; la présence de l'auteur, nécessaire, peut se manifester par la présence physique de l'auteur, ou dans le discours de celui qui transmet, ou par l'écrit, tandis que l'authenticité du mouvement se construit à partir de repères que le danseur va ensuite interpréter avec ce qu'il sait et est, en relation avec la légitimité qui est relative à l'autorité décidant de l'authenticité de l'interprétation (Bertuzzi, 2011 : 107) :

La partition peut représenter un médiateur de cette subjectivité. Toute représentation présuppose un lien. Mais l'écriture en tant que telle, ne peut offrir qu'un lien d'ordre universel. Par contre la relation de « corps à corps » qui rend l'expérience de transmission si unique et exceptionnelle est un lien particulier qui s'établit entre des subjectivités spécifiques: l'auteur et le danseur. La *légitimité* est donc ce **lien**, qui a été stipulé à l'intérieur d'un contexte particulier et hautement ritualisé qui est celui de la création et de la transmission. (Bertuzzi, 2011 : 108)

Si on peut noter la danse de sorte que celle-ci soit transmise correctement, le savoir-faire incorporé de la danse qui se trouverait dans la relation de transmission ne peut, lui, être transmis. Et les perceptions et émotions multi-sensorielles induites par le moment où la danse est pratiquée, le lieu, l'état du corps à cet instant, mais aussi et surtout, les gens avec qui l'on danse ne peuvent non plus s'y retrouver. Ces supports permettront tout au plus de mémoriser la danse et de traduire les gestes en images ou notations qui assurent leur sauvegarde, mais ne peuvent prévenir et remplacer l'expérience qui va véritablement faire le danseur dans l'échange relationnel qui s'établira au sein du groupe dans le cas de la danse basque.

Une partie du travail actuel de l'IDB comprend cette réflexion du lien dans la transmission et le matériel pédagogique construit est avant tout destiné aux enseignants en danse. Ce sont eux qui seront les médiateurs et les garants de la construction du lien entre danse et danseurs, en créant au travers d'une groupalité l'authenticité de la danse. Ce matériel pédagogique est accessible pour les enseignants en danse par des liens vers le travail de l'IDB sur le site web et l'application Padlet<sup>62</sup>, la plateforme YouTube, est prochainement sur le site web de l'IDB. L'IDB y propose actuellement un programme de danse adapté à l'âge des élèves avec un parcours progressif vers l'acquisition des différents pas (cf. annexe 4). On y observe une progression exprimée sur les différentes périodes de l'année, avec des exercices et des jeux de rythmes<sup>63</sup>, et des propositions de danses à apprendre. Le programme est ensuite détaillé danse

---

<sup>62</sup> Je tiens à remercier l'IDB pour m'avoir donné accès aux différents contenus pédagogiques contenues sur Padlet.

<sup>63</sup> Par exemple, pour *Bermeen jokoa* ou le jeu des appuis, l'IDB propose une fiche pédagogique (cf. annexe 5), une proposition de musique et une vidéo tuto disponible sur YouTube :

par danse, avec les musiques enregistrées de celles-ci, leurs partitions et vidéos. Ce matériel pédagogique en cours de construction s'étoffe petit à petit, et pourra être mis en application en vue du Dantzari (et Musikari) Ttipi [Petit Danseur - et Musicien -] qui est une journée regroupant les jeunes danseurs des différents groupes de danse de tout l'Iparralde normalement chaque 8 mai<sup>64</sup>.

Pour cela, l'IDB réfléchit notamment aux compétences acquises à travers chaque danse, tant au niveau social que corporel. Ce travail les amène à s'interroger sur les éléments importants à retenir à travers chaque danse, à poser des mots sur ce qui est pour eux à enseigner, et à réfléchir à la mise en forme de cette transmission. Pour la danse *Sorgin dantza* par exemple, on retrouve sur le Padlet différents éléments pour l'apprentissage de cette danse : une fiche pédagogique (cf. annexe 6 et 7), une vidéo servant de référence à visionner, deux vidéos détaillant deux parties de la danse, deux vidéos exercices pour apprendre le pas, la musique de la danse téléchargeable ainsi que sa partition, et enfin, une photo qui montre le costume des danseurs (cf. annexe 8). Les vidéos sont aussi disponibles sur YouTube<sup>65</sup>.

Ce processus de réflexion et de construction d'outils pour les bénévoles met aussi en avant certains aspects sociaux relatifs à la danse qui peuvent être potentiellement mobilisés comme outil social de constitution du groupe de danse, comme lors de la fabrication de costumes qui peut se faire dans le cadre d'un atelier. L'objectif de l'IDB n'est d'ailleurs pas de fabriquer la transmission, mais de proposer des outils à destination des enseignants qui s'en approprieraient à la façon de leur groupe de danse. Et de la même façon, quand les membres de l'IDB donnent des cours de danse, ils s'adaptent à la façon de danser du groupe dans lequel ils interviennent comme me le relate Maritxu Goyheneche :

En fait, *dantza talde anitzek badituzte haien dantzatzeko manerak adibidez Izartxon erdizka eginen dugu manera batez eta beste talde batek beste manera batez eta hor IDBn, hori biziki ongi da, zta galdegiten digu [irakasleak] zer den gure egiteko manera eta gero erakasten digu teknikarekin gure egiteko manera. Eta guretzat hori biziki inportantea zen zta nahiz eta irakasle bat ukan, nahi dugu gure nortasuna beti atxiki, Izartxoren dantzatzeko manera atxiki, eta horrek*

---

[https://www.youtube.com/watch?v=JnUKR3PRJeY&t=35s&ab\\_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra](https://www.youtube.com/watch?v=JnUKR3PRJeY&t=35s&ab_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra)

<sup>64</sup> Le Dantzari Ttipi en 2020 a été annulé suite à la pandémie et c'est sous la forme de CoviDantza que l'IDB a proposé aux groupes de tout de même participer. En 2021, certains groupes l'ont maintenu en interne seulement.

<sup>65</sup> Vidéo référente de *Sorgin dantza* :

[https://www.youtube.com/watch?v=QtyLwPj835w&ab\\_channel=dantzan.eus](https://www.youtube.com/watch?v=QtyLwPj835w&ab_channel=dantzan.eus)

Vidéos détaillant deux parties de la danse :

[https://www.youtube.com/watch?v=F0VXTBU5Apc&t=2s&ab\\_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra](https://www.youtube.com/watch?v=F0VXTBU5Apc&t=2s&ab_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra)

Et [https://www.youtube.com/watch?v=3fdHVviC4Og&ab\\_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra](https://www.youtube.com/watch?v=3fdHVviC4Og&ab_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra)

Vidéos exercices pour apprendre le pas :

[https://www.youtube.com/watch?v=Fa3zv-biYAU&ab\\_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra](https://www.youtube.com/watch?v=Fa3zv-biYAU&ab_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra)

et [https://www.youtube.com/watch?v=jr\\_5SIHbdoU&ab\\_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra](https://www.youtube.com/watch?v=jr_5SIHbdoU&ab_channel=IparraldekoDantzarienBiltzarra)

*gaitu ere taldeen artean desberdintzen pausoetan eta, eta hori ongi da IDBrekin, zta idekiak dira, ez dute deneri erakatsi nahi, hau, erdizka, hola egiten da adibidez.* (Entretien du 15.09.2021)

En fait, beaucoup de groupes de danse ont leurs façons de danser par exemple à Izartxo nous faisons *erdizka* d'une certaine façon et un autre groupe d'une autre façon, et là à l'IDB, et ça c'est très bien, parce qu'elle [l'enseignante] nous demande notre façon de faire et après elle nous enseigne la technique de notre façon de faire. Et ça c'est très important pour nous parce que même si nous avons un enseignant, nous voulons toujours garder notre identité, la manière de danser d'Izartxo, et c'est ça aussi qui nous différencie entre les groupes au niveau des pas et tout, et ça c'est bien avec l'IDB, ils ne veulent pas apprendre à tout le monde, ça, *erdizka* ça se fait de cette façon, par exemple, parce qu'ils sont ouverts.

La transmission et le patrimoine en général sont d'ailleurs traversés par de multiples savoirs différents qui constituent l'objet même de la transmission comme le savoir-faire se mêlant au savoir-taire, au savoir-toucher, au savoir-être, au savoir-conduire (Adell, Pourcher, 2011). Il semblerait donc que l'apprentissage de la danse basque soit constitué de la transmission relationnelle qui se comprend par une redécouverte d'un savoir-faire incorporé, redécouverte vécue à la fois de façon individuelle avec son propre corps et émotions, et de façon collective, au sein du groupe<sup>66</sup> dans lequel le danseur aura évolué, ce qui donne lieu à un savoir-être, ce qui a été déjà remarqué par M. Caraminot à propos de l'apprentissage de la danse souletine (Caraminot, 2016 : 21). En effet, le savoir-faire implique à la fois les différents sens du corps (Chevallier, 1991 : 3) et entraîne une façon d'être, qui exprimera « autant de manifestations de l'appartenance à un groupe (*Ibid.* : 4). Il s'agit donc de prendre en compte ce que le savoir-faire entraîne, au-delà du geste maîtrisé. Y. Barel définit le savoir-faire incorporé, à partir de l'exemple du travail, en ces mots :

Un savoir-faire incorporé est un savoir-faire indissociable d'individus ou de groupes concrets : il est le résultat de leur apprentissage personnel, de leur expérience, de leur habileté. La caractéristique la plus importante du savoir-faire incorporé est qu'il n'est pas analysable et décomposable jusqu'au bout (le cas où l'analyse et la décomposition totales sont possibles mais non tentées, est un cas-limite). Le travailleur sait faire, mais il ne sait pas complètement comment il sait. Le savoir-faire incorporé n'est donc pas transmissible par enseignement. Il n'est transmissible que par apprentissage c'est-à-dire par la reproduction plus ou moins à l'identique d'individus ou groupes au cours du travail lui-même. Le support du savoir-faire est humain et biologique. Mais quand le savoir-faire est analysable et décomposable jusqu'au bout le savoir et le faire peuvent se déconnecter. Le savoir s'incorpore alors dans un support non-humain : un livre, un traité, un programme, une fiche d'instructions, un croquis etc. (Barel, 1977 : 16-19).

La danse basque semble de cette façon correspondre à cette définition, et l'exemple du matériel pédagogique établi par l'IDB semble aller dans ce sens : le savoir-faire ne peut être transmis par un support non-humain uniquement. La présence nécessaire d'un médiateur permettra

---

<sup>66</sup> Certains danseurs ont évolué dans plusieurs groupes, et ce sont alors ces différents groupes qui auront formé le danseur.

l'incorporation du savoir-faire, en donnant la légitimité à ce qui est appris d'une part, et en permettant ensuite de donner le contexte relationnel dont la danse basque a besoin pour être. En effet, danser demande d'une part l'assimilation d'un savoir technique corporel qui sera ensuite incorporé, mais aussi l'imprégnation des codes de la communauté où l'on se situe, impliquant ce que je considère être un savoir-être incorporé en reprenant la définition d'Y. Barel, le savoir-être résultant de « leur [ici les danseurs] apprentissage personnel, de leur expérience, de leur habileté », qui ne peut là aussi être « analysable et décomposable jusqu'au bout », qui n'est « pas transmissible par enseignement » (Barel, 1977 : 16-19). Le savoir-faire du danseur basque inclut le savoir-être qui est à incorporer ; c'est tout particulièrement celui-ci qui contribue à rendre la danse basque non transmissible par enseignement mais uniquement par apprentissage, au contact des autres danseurs du groupe. On pourrait ainsi reprendre une phrase de la définition d'Y. Barel pour l'appliquer au danseur : « le [danseur] sait faire [et être], mais il ne sait pas complètement comment il sait ».

De la même façon, B. Vialle à travers son étude de la transmission de la danse *ahidous* des berbères montre les valeurs incorporées par les danseurs via la transmission genrée de cette danse et les effets du contexte migratoire *amazigh* – berbère – sur le savoir-être demandé lors de la pratique de la danse, mais aussi de sa transmission. Les valeurs et responsabilités données à chaque genre se modifient sous l'influence des transformations contextuelles de la France par rapport au Maroc (Vialle, 2017). Dans le cas présent, les groupes de danse semblent transmettre un savoir-être qui se retrouverait au cœur du savoir-faire, créant ce qu'on pourrait peut-être appeler un savoir-danser. A la définition donnée par Y. Barel, il conviendrait tout de même d'ajouter l'aspect relationnel nécessaire pour que la danse basque ait lieu. En effet, être un danseur ne correspondrait-il pas au fait d'*être avec* les autres par le biais de la danse ? Le savoir-faire incorporé n'est-il pas en partie partagé par les autres danseurs et danseuses qui donnent sens au savoir personnel de chacun d'entre eux ?

### ***Entre le savoir-faire et le savoir-être, le bon danseur***

Savoir-faire et savoir-être s'entremêlent donc dans la danse, mais aussi au sein des réflexions, et d'événements, où le fait de se retrouver ensemble est réfléchi d'une certaine façon, et valorisé. La langue et la culture basques font partie du contexte dans lequel prend sens cette pratique dansée. Tout cela prend racine dans l'apprentissage, puis évolue en fonction du parcours du danseur.

La constitution de l'entremêlement du savoir-faire et du savoir-être se fait donc à différents niveaux de l'apprentissage, que ce soit au sein de la danse à travers l'incorporation des mouvements et de la gestion de l'espace, ou par le fait de danser avec les autres. Un exemple significatif de l'incorporation du savoir-être dans le savoir-faire est le fait de dessiner un cercle au sein de l'espace par la position des corps, ce qui est l'une des premières choses apprises en danse basque. Cette forme utilisée dans de nombreuses danses, et qui semble a priori simple à réaliser, relève d'un véritable apprentissage, engageant le danseur à se positionner en relation avec les autres. Il faut que celui-ci prenne conscience de sa corporéité et de celle des autres pour se placer en fonction. Il suffit d'une seule personne mal positionnée pour que le cercle soit déformé, ce qui engage les danseurs à être ensemble. Il faut donc que le savoir soit partagé et incorporé par différents corps pour que le rond soit. Lors de la première séance d'EAC à Cambo-les-Bains que j'ai pu suivre, Johaïne Etxebest mettait l'accent sur la place de l'enfant dans le cercle pour le constituer.

La pratique commença par le fait de se mettre en rond. L'apprentissage commençait déjà ; danser en cercle est récurrent en danse basque, et former un rond n'est pas si évident que ça comme je peux l'observer. Certains enfants se mettent en retrait, d'autres en avant, et d'autres encore ne laissent pas l'espace nécessaire entre eux. Johaïne explique : on voit les timides qui se mettent en dehors, les « kékés » en dedans, alors que dans un cercle, il n'y a pas de timide ou de kéké. Il souligne que la particularité quand on danse en cercle, est la possibilité de se voir les uns et les autres. (Extrait du carnet de terrain 30.01.2020)

D'autres enseignants vont essayer d'attirer le regard des enfants sur la forme qu'ils représentent tous ensemble ainsi placés dans l'espace. D'autres utilisent des formules imagées pour illustrer la perception faite depuis l'extérieur du cercle afin de le corriger, comme « *errugbiko baloia* » (ballon de rugby). Certains utilisent directement la corporéité des danseurs pour former le cercle, en demandant aux élèves de se prendre la main puis de s'éloigner assez pour que les bras soient tendus, atteignant ainsi la forme voulue. Des dispositifs similaires sont utilisés pour les autres formes chorégraphiques. Tous ces exercices visent à danser avec l'autre et non pas seulement à côté de l'autre, ce qui implique de porter son regard sur les mêmes aspects de la pratique et d'avoir ainsi une « attention conjointe », issue de la remarque du moniteur de danse exprimant le fait de partager un monde commun élaboré durant le cours et les consignes pour « [faire] attention à mon attention » (Crawford, 2016 : 202).

Au cœur même de l'organisation de l'espace dansé, le cercle, les lignes, ou les carrés semblent former des formes relationnelles préférentielles. Dans un passage de son roman, M. Kundera fait un parallèle entre la danse et la société : s'il est facile de se remettre en rang après s'en être

détaché, le rang étant une formation ouverte, il montre comment la ronde en tant que dispositif spatial mais aussi social peut être difficile à intégrer depuis l'extérieur, et combien il peut être doux d'en faire partie (Kundera, 1979 : 76 -79). La disposition chorégraphique des danses semble ainsi dessiner des formes sociales pouvant véhiculer des formes relationnelles : « quand on s'est éloigné du rang, on peut encore y rentrer. Mais le cercle se referme et on le quitte sans retour » (*Ibid.* : 79). Ici, la danse basque proposerait une certaine manière d'être avec les autres : elle demande avant tout un engagement individuel à être avec les autres, ce qui est directement véhiculé par le cercle, où « les danseurs y occupent des positions égales, tant par rapport au centre que par rapport aux autres » (Lange, 2020 : 98), la forme de la danse elle-même étant à la fois excluante et protectrice (*Ibid.* : 99).

Le cercle intègre ainsi des valeurs que Johaïne explique comme étant le fait de se retrouver d'une certaine façon tous égaux et ensemble, sans plus de « kékés » ou de « timides ». Il semblerait qu'il puisse alors y avoir des valeurs différentes mises en avant lors des cours, le souci de valorisation de tel ou tel élément véhiculant une certaine image du rapport du danseur aux autres et à la danse. Pour V. Valentin, on retrouve dans l'esthétique de l'art chorégraphique « des valeurs [qui] sont exprimées et transmises » (Valentin, 2011 : 127). Ainsi, lors de l'apprentissage véhiculé par chaque groupe et enseignant, en fonction de la manière dont il perçoit la danse basque, on retrouverait des valeurs particulières qui seraient constitutives du savoir-être et savoir-faire. A cela s'ajoute les choix pédagogiques variables en fonction de chaque danse et de ses caractéristiques, perçues par chacun d'une certaine manière. Ainsi, l'agilité, ou la force, ou parfois les deux à la fois, seront valorisées pour certaines places ou danses mettant en avant des danseurs. D'autres danses comportent aussi une notion de défi dans leur esprit et structure : dans ce cas-là, ce sera à celui qui aura fait preuve de plus de souplesse, de force, et de précision, avec toujours le respect du rythme comme critère indissociable à la bonne réalisation de la danse. Il est difficile de cerner avec précision les valeurs transmises, chaque danse en fonction de son contexte de représentation ayant une certaine signification qui s'entrecroise avec l'interprétation des enseignants et groupes de danse.

L'engagement demandé porte aussi bien dans l'implication du cours, que dans la façon d'être avec les autres. Bien se placer dans l'espace par rapport à l'autre, par exemple, demande de faire attention à soi tout en se représentant les autres autour de soi. Et cela est l'affaire de tout le monde, car tenir une ligne, ou un cercle, demande la participation de chacun. Si j'ai pu observer dans tous les cours une certaine exigence vis-à-vis des codes esthétiques à respecter, les enseignants y mettaient plus ou moins l'accent avec des degrés de fermeté différents. Si

apprendre à bien faire les pas est au fondement de toutes les danses, c'est d'abord et avant tout le fait de danser ensemble qui est appris. En effet, si une personne danse bien mais qu'elle ne sait pas danser avec les autres, alors esthétiquement ça ne fonctionnera pas, contrairement à l'inverse.

C'est d'ailleurs ce que nous répétait régulièrement Halima Elduayen, monitrice de danse pour l'IDB jusqu'en 2020 et actuellement présidente, lors des cours de Jalgi qui avaient lieu à Bayonne, au lycée Bernat Etxepare. J'ai intégré ce cours, qui réunissait 12 personnes, principalement des élèves de ce lycée, au début du mois de février 2020. Les danseurs étaient en plein apprentissage de *Beteluren fandangoa* ou *Fandango de Betelu*, une danse à la chorégraphie longue et complexe créée par Betti Betelu. Ils auraient dû normalement la donner en représentation lors de la première journée du *Dantzari gazte* - littéralement le jeune danseur - organisé fin mai par l'IDB. Lors de l'une de ces répétitions, en voyant une grande partie des danseurs manquer l'appel de la musique pour finir la phrase dansée et passer au pas suivant, elle ne manqua pas de nous expliquer que si nous nous trompions dans les pas ce n'était pas trop grave, mais qu'avant tout, il fallait être à l'écoute de la musique pour tourner au bon et même moment, afin d'assurer un mouvement d'ensemble. Selon elle, cela permettrait d'assurer une vue du groupe esthétiquement correcte, et les fautes au niveau des pas se verraient moins. Il faut donc assurer l'apparence pour former l'unité visuelle. Ce mouvement d'ensemble à réussir, issu de l'écoute de la musique en particulier, semblait donc être plus valorisé que la bonne application des pas, car elle ne manqua pas de nous ajouter que si nous faisons bien les pas mais que nous n'étions pas dans les temps pour finir et commencer les phrases dansées notamment, alors cela ne servait pas à grand-chose.

De plus, Halima ne cessait de nous dire qu'à partir du moment où nous entrions dans le cours, nous étions des soleils, « *eguzkiak zizte* » tout en redressant son dos, son buste légèrement en avant, et en tenant son corps bien droit pour nous montrer que son conseil portait sur la tenue de notre corps avant tout. Dès que nous nous affaissions un peu quand nous dansions, et parfois même lors des échauffements, elle nous rappelait qu'il fallait rayonner comme un soleil. Les dos se redressaient alors, et les regards portaient droit devant. Ce conseil, selon moi, avait une portée similaire à la remarque précédente. En effet, la bonne tenue de tous les danseurs permettait un rendu esthétique homogène du groupe. Ainsi, apprendre à danser passe par une maîtrise corporelle associée à l'écoute des temps de la musique, qui permet de danser ensemble de façon esthétique, ce qui met les corps à l'unisson.

En effet, tous les cours de danses observés portent une attention toute particulière à l'écoute de la musique et au fait d'être en rythme, et donc, d'être ensemble. Tous les élèves n'y parviennent pas, surtout les plus jeunes, et le comptage quasi permanent du rythme de la part des enseignants leur fournit un moyen d'être ensemble, qui est aussi un modèle de comptage mental - on invite les élèves à compter dans leur tête -, ce qui leur permet d'associer un rythme aux pas effectués. Mais quand ce comptage manque, on peut aussi remarquer le regard de certains être attentif aux mouvements des autres élèves pour imiter le passage d'un pas à un autre à la seconde près. Le léger décalage se remarque, mais révèle l'attention portée au fait d'être avec les autres. Toutefois, pour certains danseurs il est aussi important de se détacher du comptage pour avoir une danse plus sensible. Xabi Labescau m'explique ainsi l'importance de suivre la musique et pas seulement de compter :

Souvent tu peux être très bon rythmiquement en musique et pas sentir corporellement si tu veux le rythme, et tu peux avoir des danseurs qui sont arythmiques au départ, qui après sont de très jolis danseurs mais ils seront sans arrêt, et là où le reproche, ce que je reproche un peu à la danse classique si tu veux, un danseur pur classique, il compte violemment les pas, à un moment donné, c'est bien de compter les pas, de compter les appuis, de dire bon là il y a huit appuis, là six, trois, quatre, mais trop compter, à un moment donné, les danseurs ils comptent dans leur tête, ils n'écoutent pas la musique, donc ils se calent pas par rapport à la musique et des fois, et c'est le fait que des fois le danseur, il est à côté de la musique, à côté du rythme, et tu le vois visuellement qu'il est pas dans le tempo, alors que moi je leur dis au gamin, « écoutez, écoutez, sachez quand vous allez partir que la danse commence, là vous savez, on compte, je vous aide pour vous caler par rapport à la musique, mais essayez de vous-mêmes, à un moment donné je ne compte plus, je fais devant vous, je ne fais plus devant vous, je compte, je ne compte plus, écoutez », c'est important de s'approprier il faut qu'ils sachent où est-ce qu'ils en sont, s'il font que compter, dire « bon là il y a huit », à un moment donné ils comptent tellement dans leur tête qu'ils n'écoutent plus la musique et bon c'est à côté si tu veux, c'est pas bon. (Extrait d'entretien du 31.03.2021)

Reliant les danseurs les uns aux autres, la musique semble s'établir comme le fil conducteur entre d'une part, la relation entre la danse et le danseur, et d'autre part, le danseur et son groupe. D'abord par l'apprentissage du comptage qui s'est retrouvé dans toutes mes observations, puis par l'intériorisation de ce comptage qui lorsqu'il est réussi, s'efface au profit de l'écoute de la musique. Jon Iruretagoyena répète ainsi à ses élèves l'importance de suivre le rythme, et qu'entre les deux temps servant de repères à la réalisation du pas se trouve la « liberté du danseur », « *dantzariaren askatasuna* », pour qu'il puisse s'il le souhaite interpréter le pas à sa façon tout en se retrouvant ensemble avec les autres sur les temps de la musique. Il s'agit donc de conjuguer maîtrise corporelle personnelle, et l'écoute du groupe et de la musique. L'écoute de la musique semble ainsi s'établir comme le point de jonction entre le savoir-faire du danseur (le comptage associé à la réalisation des pas), et le savoir-être du danseur (ressentir le groupe et la musique pour être ensemble). Ce savoir-être se retrouve d'ailleurs décliné de multiples



façons dans les définitions du « bon danseur », révélant parfois des valeurs associées plus ou moins fortement au groupe. Attardons-nous un instant sur un échantillon de ces définitions données par des danseurs en réponse à ma question « qu'est-ce qu'un bon danseur pour toi ? » lors des entretiens. La réponse arrivait souvent après quelques instants de silence, de doute, de rire ou de surprise. Elle ne semblait pas toujours évidente à répondre comme me l'exprime Elise H. du groupe Zirikolatz : « j'ai pas de caractéristiques précises. Je sais pas. Euh... Quelqu'un qui sourit, qui en dansant donne envie de danser, je n'ai pas de caractéristiques précises. [...] Même s'il est perdu, s'il sourit au final ça va [...]. Après oui c'est sûr que quelqu'un qui danse super bien aussi c'est joli à voir ».

Pour Jon Iruretagoyena, la définition du bon danseur passe d'abord par celle du danseur. Pour lui, bien danser seulement ne veut pas dire maîtriser la danse, et comprendre la danse est la condition pour être un danseur « *enetako dantzari bat da bere dantza ulertzen duena* » [pour moi, un danseur c'est celui qui comprend sa danse]. C'est à ce moment que je lui demande alors ce qu'est pour lui un bon danseur, question à laquelle il me répondra par « *dantzari bat* » [un danseur], car le mauvais danseur par définition ne maîtrise pas la danse selon lui :

*[...] dantzari txarrak definizioz ez du menperatzen egiten duena beraz ez da dantzari bat. Edo dantzaria zira edo ez. Pixkat extremua da ikuspundu bezala bainan nik erraten dudanean « dantzari bat da », inplikatzan du enetako menperatze bat. Zerbait, ez du erran nahi dena, kasu, deia dantza jauziak menperatzen dituenak anitz daki. [...] Ez du teknikak, ez du zailtasunak egiten menperatzearena. Gauzak kontzienteki egitea jadanik enetako dantza egitea da. Baina enetako dantzak hori inplikatzan du. Zernahi egitea, errexa da. Denek badakigu zernahi egiten. Mais dantza ez da zernahi. [...] dantzari izaitea berdin, dantzatzan duzuna eta egiten duzuna ulertzea da, edo jakitea nola funtzionatzan duen preseski ez zernahi egiteko. Eta begiratzan baduzu dantza guziek badute izaiteko molde bat, edo funtzionamendu bat. [...]. (Entretien du 12.04.2021)*

[...] par définition, le mauvais danseur ne maîtrise pas ce qu'il fait alors ce n'est pas un danseur. Soit tu es un danseur, soit tu ne l'es pas. C'est un peu extrême comme point de vue mais moi quand je dis « c'est un danseur », cela implique une maîtrise. Quelque chose, ça ne veut pas dire tout, attention, celui qui déjà maîtrise les sauts en sait beaucoup. [...] Mais ce n'est pas la technique, ni la difficulté qui font la maîtrise. Faire consciemment les choses pour moi c'est déjà faire de la danse. Mais pour moi, la danse implique cela. Faire n'importe quoi, c'est facile. Nous savons tous faire n'importe quoi. Mais la danse, ce n'est pas n'importe quoi. [...] Pareillement, être un danseur c'est comprendre ce que tu danses et ce que tu fais, ou savoir comment ça fonctionne pour justement ne pas faire n'importe quoi. Et si vous regardez toutes les danses ont une façon d'être, ou un fonctionnement. [...].

Lors d'une conférence donnée à Eibar (2021), il donnera à la fin de celle-ci une définition un peu différente : le danseur se définit par le fait que la jambe arrière impulse l'énergie pour aller de l'avant, contrairement au mouvement de marche où la jambe avant fait l'avancée, et qui donne donc l'énergie pour aller de l'avant, la jambe arrière se rééquilibre en la rejoignant. Il me précisera cette définition quelques jours plus tard à ma demande. Pour lui, c'est une manière de

formuler ce qu'est un danseur par le mouvement. Il faut comprendre le mouvement et la sensation vécue pour faire la danse. Tout cela demande du temps à acquérir, et on peut l'expliquer plusieurs fois sans pour autant le comprendre car la compréhension se ferait uniquement par le faire.

Lors de l'entretien réalisé avec les danseuses d'Oinak Arin, une discussion a démarré où la définition du bon danseur s'est dessinée petit à petit entre les échanges de Jeanne Etchelecu, Violette Larroque, Marine Sallaberry et Julia Elissalde. Elles semblaient s'accorder sur l'importance de prendre du plaisir en dansant :

- Pour moi déjà, c'est pas le niveau qui va faire le danseur. Parce que certes, bon ok, il y a ça, de savoir bien danser ou pas bien danser mais franchement, tu peux avoir un danseur qui ne danse pas bien mais qui est hyper impliqué et du coup pour moi ça va être un bon danseur, je ne trouve pas que ce soit lié qu'au niveau quoi.

- Etre à l'aise et motivé. A travers la danse, tu ressens si tu es bien dans le groupe, si tu es motivé d'apprendre, toutes les heures que tu as passé derrière même si au final c'est pas top, fin ça se voit, tu vois t'es fier de montrer ce que tu as appris, tu es fier de montrer devant les autres du groupe avec qui tu es tout ça.

- Puis ça se voit quand tu vois quelqu'un danser à la perfection mais qui ne dégage aucune émotion, aucune énergie moi je vais trouver ça horrible à voir. Alors que quelqu'un qui danse moins bien mais qui dégage quelque chose ça se ressent, je ne sais pas comment l'expliquer, mais ça se ressent.

- Si tu as qu'un spectacle avec des danseurs qui font que des beaux pas mais qui dégagent rien, c'est un peu...toi-même en tant que spectateur tu ressens pas spécialement alors que si jamais tu sens vraiment la cohésion dans le groupe, et même si oui il y a des petto [erreur] de temps en temps et tout ça mais je trouve que c'est ça.

- Oui c'est ce que tu dégages aussi, c'est vrai que rien que le fait de sourire dans un spectacle c'est vraiment le truc qu'on te répète tout le temps, et au début tu es en mode « ok je dois sourire » sauf que maintenant quand on danse entre nous c'est hyper facile de sourire, tu croises le regard d'une personne tu souris et je pense que ça aide beaucoup.

- Oui, c'est vrai que c'est ce que tu dégages qui va...Un bon danseur oui je pense qu'à première vue pour les personnes qui ne connaissent rien ils se disent « oh ouais il fait mal les pas gna gna gni gna gna »

- ça ils le voient pas après, les personnes qui ne connaissent rien, moi je vois mes potes de Bordeaux quand tu leur montres des vidéos elles sont en mode « oh trop beau et tout » alors que nous on est en mode oh my good ». Elles rient.

- C'est vraiment la façon que tu as de le faire, d'être heureux de faire ça je pense, les gens ils sont heureux de le voir, la preuve la vidéo de l'Italie qui a buzzé alors qu'il y en a plein qui disent « votre vidéo c'est la honte vous faites n'importe quoi », et en soi c'est vrai parce que c'est moche mais c'est l'instant qui est trop beau donc moi je trouve ça trop beau. [...]

- Après c'est vrai aussi qu'en face quand tu as de bons musiciens qui mettent la pêche, du coup en tant que danseur tu ressens quelque chose de fort et du coup je pense que ça augmente l'émotion dans le danseur tu vois. Là depuis qu'on a les musiciens qui sont jeunes, [...] quand tu les entends crier et te motiver franchement ça fait tout on sent automatiquement la différence. Automatiquement tu ressorts quelque chose de différent que quand tu as qu'un txistu et...

- Ouais le bon danseur il faut qu'il aime la danse .... je pense, et tu le sens direct je pense. Et puis ils sont complémentaires avec les musiciens.

- Tu peux avoir un super bon niveau mais si tu n'aimes pas ça...Et tu le ressens je trouve, si tu fais ça à contre-cœur...

- Si tu dances pour être le meilleur...c'est mal parti.

- [...] Quand tu aimes ça te donne envie de te perfectionner.
- Et c'est vrai que pour un spectacle on va faire beaucoup beaucoup de révisions, le but c'est quand même qu'on soit bien, mais tu vois justement, plus on fait de répétitions, beh certes on améliore le niveau technique mais du coup à côté, on ressent encore plus notre esprit de groupe parce que forcément ben on est dans la merde ensemble on travaille ensemble, et on va avoir l'esprit. [...]. (Entretien par Zoom du 20.02.2021)

De cet échange, c'est plutôt un profil du bon danseur qui semble s'en dégager : un danseur qui aurait le goût de la danse et qu'il ferait partager justement par sa danse, un danseur qui ne serait pas isolé mais en harmonie avec le groupe dans lequel il danse sans chercher à être le meilleur. L'aspect de la réussite technique, même s'il peut être important est mis de côté pour laisser place à une cohésion de groupe où le danseur ressent avant tout le plaisir de danser. Ce profil se retrouve également dans la définition du discours de Maritxu Goyheneche, présidente et danseuse du groupe Izartxo d'Ustaritz :

*Nik pentsatzen dudana, neretzat, dantzari on bat da pasioarekin dantzatzen duena. Da...ez bortxaz polit politena dena dantzatzen zeren dantzari batek biziki ongi dantzatzen duelarik toutes les pointes, gainés, nanana... s'il fait la gueule, be ez da interesgarria neretzat, memento batez ez duzu gehiago begiratzten. Aldiz, norbait jolasten dena eta memento goxo bat pasten duena dantzatzen duelaik, nahiz eta besoak ez xuxen izan, nahiz eta truc, ebe bera nahi duzu begiratu eta nahi duzu berekin dantzatu. Orduan neretzat dantzari on bat da pasioarekin eta bihotzarekin dantzatzen duena. Zta enetzat hori da, zta voilà, dantzari on bat jinen da baina pestetan « oh ez j'ai la flemme de danser nanana truc bidule » be ez du egiazko pasioa aldiz norbait hara pesta oro joanen dena dantzatzera, hartuko duena lagun bat dantzatzeko, hau da egiazko dantzari bat enetzat. Da zinez dantzaren pasioa duena. Gero egia da politago dela harmonia bat badelarik taldean, denak lerrotan, eta, da ere euskal dantzan xerkatzen duguna borobilo polit bat xerkatzen dugu lerroak xerkatzen ditugu euskal dantzan aski karratuak gira, esukal dantza aski karratua da. Baina talde bat biziki karratua dena, biziki truc, biziki polita bainan enetzat enoatzen gira denak s'ils font la gueule eta enoatzen gira. Aldiz talde bat pixkat kakola dena baina haien artean oihuka, haien artean zerbait zinez badelarik, momentu goxoago bat pasatzen dugu. (Entretien du 15.09.2020)*

Moi ce que je pense, pour moi, un bon danseur c'est celui qui danse avec passion. C'est...pas forcément celui qui danse le plus joliment parce qu'un danseur qui danse très bien, les pointes, gainé, nanana...s'il fait la gueule, ben pour moi ce n'est pas intéressant, au bout d'un moment tu ne le regardes plus. Par contre, une personne qui s'amuse, qui passe un bon moment quand il danse, et même s'il n'a pas les bras droits, et truc, ben celui-là tu as envie de le voir et tu veux danser avec lui. Alors pour moi un bon danseur c'est celui qui danse avec passion et avec le cœur. Parce que pour moi c'est ça, parce que voilà, le bon danseur il va venir mais dans les fêtes « oh non j'ai la flemme de danser nanana truc bidule » ben il n'a pas la vraie passion, alors qu'une personne qui va aller danser dans toutes les fêtes, qui va prendre un ami pour danser, c'est ça pour moi la vraie passion. C'est vraiment celui qui a la passion de danser. Après c'est vrai c'est plus joli quand il y a une harmonie dans le groupe, tous en ligne, et c'est vrai que dans la danse basque on recherche un joli rond, on recherche les lignes, on est assez carré dans la danse basque, la danse basque c'est assez carré. Mais un groupe qui est très carré, très truc, très beau mais pour moi on s'ennuie s'ils font tous la gueule. A l'inverse, un groupe maladroit mais qui crie entre eux, quand il y a quelque chose entre eux, ben là on passe un meilleur moment.

Comme les danseuses de Briscous, Maritxu Goyheneche met en avant le plaisir de danser

représenté par la danse elle-même et la cohésion du groupe. Idoia Laval Ibarboure rajoute également l'aspect plus technique et postural.

*Dantzari on bat izatera jadanik pausoak finitzera. Eta bada, neretzat dantzari on bat ez da justuki arro izatera, arro hoiak bezala « eh dantza talde hortan dantza egiten dut » ez da hori. Dantzari on bat jadanik da dantzan plazer hartzen duena neretako. Dantzan plazer hartzen duenak kasu eginen du detaileri, entzunen du aldatu behar dena entzunen du, bada izate bat ere, egon behar da hala ere aski...irria, xuxena, bon hori bai baina haurren mailan, ez da hori dantzari on bat izatera da plazer hartzera. Gure maila, helduen mailan ere bai, lehenik lehen bailehen maite dugun zerbait egitera, maitatzera. Nere ustez hori da. Gero bai badira detaile guziak, pausoak ontsa finitzera, eta beti buruan ukaitera ez girela...nola esplikatu hori...badugula beti hobetzekoa. Ez girela bikain bikainak. Neretako dantzari on bat beti entseetzen da hobetzera quoi. Portaera, urratsak, saiatzera, emozio bat pasaraztea besteei. (Extrait d'entretien du 11.02.2020)*

Etre un bon danseur c'est déjà de terminer les pas. Et il y a, pour moi un bon danseur ce n'est justement pas d'être fier, fier comme eux « eh moi je danse dans ce groupe » non ce n'est pas ça. Un bon danseur déjà c'est un danseur qui prend du plaisir à danser. Celui qui prend du plaisir dans la danse va faire attention aux détails, il va entendre ce qu'il doit changer, il y a aussi une façon d'être, il faut rester quand même assez...le sourire, être droit, bon oui tout ça mais au niveau des enfants, non ce n'est pas ça d'être un bon danseur, c'est de prendre plaisir. A notre niveau, au niveau des adultes aussi ; tout d'abord et en premier lieu c'est d'aimer ce que l'on fait, de l'aimer. A mon avis, c'est ça. Après oui, il y a tous les détails, bien terminer les pas, et de garder toujours en tête que nous ne sommes pas...comment expliquer ça...que nous avons toujours de quoi nous améliorer. Que nous ne sommes pas les meilleurs. Pour moi, un bon danseur il essaye toujours de s'améliorer quoi. La posture, les pas, essayer, faire passer une émotion aux autres.

Cette posture est le résultat d'un travail et de l'acquisition d'une certaine technique permettant de danser. Pour Xabi Labescau le plaisir est également un ingrédient essentiel pour faire le bon danseur, tout comme le travail pour s'améliorer et arriver à un résultat esthétiquement beau notamment par la cohésion du groupe et pour le spectateur :

Moi un bon danseur...Un bon danseur c'est qu'il soit à l'aise, qu'il prenne du plaisir, que ce soit en place, que ça voilà...qu'il soit agréable à voir danser, qu'on voit qu'il prenne du plaisir, qu'il soit à l'écoute des autres. Après un très bon danseur il aura vraiment la gestuelle en plus, il sortira vraiment du lot, mais un bon danseur voilà qu'il...prendre du plaisir voilà mais aussi qu'il...prendre du plaisir à être rigoureux, que ce soit beau, enfin ce qu'il donne à voir aux spectateurs, que voilà, parce que je peux pas dire que même si un bon danseur..., qui prenne du plaisir mais qui dise "ouais ça suffit ce que je fais c'est...", à un moment donné tu échanges avec le spectateur, et que ce que tu donnes à voir ben que ce soit joli à regarder, "pas se dire oh pas terrible", non qu'il prenne du plaisir et que ce soit beau à voir quand même, et qu'il regarde les autres, qu'il y ai de l'ensemble voilà, et je leur dis toujours "garder les alignements, c'est important sinon on ne voit que les *petto* [erreur]". (Extrait de l'entretien du 31.03.2021)

Pour Julien Corbineau, le bon danseur se définit par l'acquisition de quatre éléments, « la technique en tant qu'outil de travail » (« *teknika da zure lan tresna* »), la capacité à saisir l'intention du chorégraphe ou enseignant, le fait d'être un bon interprète, et quand il transmet

une émotion au spectateur : « voilà, l'émotion, c'est presque le graal. Si le spectateur ressent de l'émotion en voyant le danseur, ben le danseur est bon. ».

Zibel, danseuse professionnelle au sein du collectif Bilaka Kolektiboa, distingue sa définition du bon danseur d'une définition « en général ». Quand elle regarde un danseur, elle laisse de côté l'aspect technique, « *pixkat futitzen niz teknikaz azkenean* » [finalement je m'en fiche un peu de la technique] pour plutôt ressentir ce que lui transmet le danseur, et est particulièrement touchée face à des danseurs puissants « *dantzari indartsuak* » dont la danse est intense, violente « *bortitza* » et sale « *zikiña* », style de danse qu'elle-même aime danser. Si elle doit définir un bon danseur d'un point de vue général, Zibel m'indique que le danseur doit avoir une très bonne maîtrise et danser juste « *teknika ukan behar du, teknika kristona, klasikoa, garaikidea, fina izan behar da, arina, justua* » ([le danseur] doit avoir de la technique, une super technique, du classique, du contemporain, [il] doit être fin, léger et juste) définition quelle retrouve dans les attendus généraux de la danse basque « *zta gainera euskal dantzan, usu galdetzen dute dantza polita, ez da zikina izan behar da pixkat klasikoan bezala, menperatua, justua, zehatza, hori guzia, garbia, eta batzutan garaikidean galdetzen dute zeit zikiña* » [et en plus dans la danse basque, souvent ils demandent une jolie danse, qui ne doit pas être sale, un peu comme dans le classique, maîtrisée, juste, précise, tout ça, propre, et dans le contemporain parfois ils demandent quelque chose de sale].

Delphine De Oliveira distingue aussi deux définitions du bon danseur qu'elle tire de ses deux expériences de la danse basque : « [...] Il y a le côté vraiment technique, un bon technicien, et puis il y a le côté le bon danseur dans ce qu'il aime, les valeurs qu'il transmet. ». De son expérience à Leinua dont elle me souligne que danser dans ce groupe lui a apporté énormément, elle donne une définition du bon danseur maîtrisant la technique « [...] avoir quelqu'un qui va passer ses *entrexata* [entrechats] tranquille, va lever sa jambe tranquille, ses *frijat*, voilà ça c'est vraiment le côté technique du bon danseur où quand tu vas le voir danser tu te dis « waouh, comment il fait ça » il y a ce côté-là [...] ». Pour elle toutefois, le principal c'est d'abord de valoriser chaque danseur pour ses capacités :

[...] et je trouve qu'il y a des groupes, des petits groupes de villages qui arrivent le mieux dans ce sens-là, parce qu'ils gardent les individualités, ils s'en enrichissent, et finalement ils vont mettre en avant, ponctuellement des personnes, selon leur facilités, selon leur compétences, il y en a qui vont pas savoir faire les entrechats mais ils vont savoir lever la jambe très bien eh bé du coup on met en avant en fonction des compétences de chacun, on s'enrichit de cette diversité là pour finalement en faire quelque chose.

Pour Delphine, être trop dans l'appréciation de la technique et de son esthétique va faire perdre le côté humain de la danse : « la danse à la base c'est une rencontre des gens, c'est le fait de se rencontrer, dans la rue, les gens qui se retrouvaient sur la place du village pour échanger un moment et je trouve qu'on perd ça quand on est dans la technique, dans ce qu'on veut dégager [...] ». Delphine me dessine ensuite ce qui serait donc pour elle le « très bon danseur », où finalement, les deux définitions évoquées plus tôt se retrouvent entremêlées. Le très bon danseur maîtrise techniquement la danse, il possède un très bon savoir-faire, mais a aussi les valeurs du partage, du plaisir et de l'humilité évoquées, valeurs qui font de lui un danseur au sein d'un groupe et non pas un danseur « en dehors » du groupe.

[...] Le TRES bon danseur, c'est celui qui va avoir la technique et le côté humain, c'est vraiment celui qui, ok c'est un très bon danseur techniquement, mais en parallèle, il prend plaisir sur scène, il échange avec les autres, il sait transmettre, c'est celui qui...fin je trouve que tout le monde n'est pas capable de transmettre la danse. On peut être un très bon technicien mais être incapable de décomposer les pas pour les apprendre à d'autres, et un bon danseur, c'est aussi celui qui va donner envie aux autres de danser parce que quand on a justement un élément qui est au-dessus, il apporte à tous les autres, il les fait évoluer. En fait on s'enrichit de lui et on se cale un peu sur lui et finalement tout le monde gagne là-dessus, et du coup c'est aussi celui qui va aller vers les autres qui va prendre le temps de leur montrer, alors on arrivera jamais, je peux faire tous les efforts du monde je ne danserai jamais comme Zibel mais...le fait d'être avec, de partager, de participer à des projets, d'échanger avec elle, voilà ça apporte automatiquement. C'est pour ça qu'il y a des groupes on se dit ils sont tous très bons mais il suffit de deux trois bons éléments qui vont permettre à tout le groupe de se relever finalement. Le bon danseur voilà, c'est celui qui va prendre le temps de partager, de pas écraser, de laisser sa chance à tout le monde. (Extrait de l'entretien du 09.10.2020).

Pour Ihintza Irungaray, le bon danseur vit avant tout sa danse et ne fait pas qu'une suite de pas « [...] *hor zira. Eta bizi duzu dantzatzten duzuna. Ez duzu...urrats segida bat egiten, bai hori da berez, baina bizi duzu egiten duzuna* » (« [...] tu es présent. Et tu vis ce que tu dances. Tu ne fais pas...une suite de pas, oui en soi c'est ça, mais tu vis ce que tu fais »), et « parle depuis l'émotion » « *emoziotik mintzo dena* ». La deuxième chose qu'un bon danseur a besoin pour Ihintza, c'est le fait « d'avoir le rythme » « *erritmoa ukaitea* ». Suivre le rythme est presque une condition pour Ihintza en tant que danseur de la danse basque « *bada erritmo bat eta hortan dantzatu behar duzu nahi ta nahi ez* » (« il y a un rythme et c'est dans celui-ci que tu dois danser que tu le veuilles ou non »), rythme avec lequel il est ensuite possible de jouer quand on est vraiment bon : « *bada erritmoarekin jostatzeko modu hori zinez ona zirelaik justuki bainan hasteko musikalitatea bada euskal dantzan. Dantzari ona izatea neretzat da ere erritmoa segitzea edo hasteko, bizitzea erritmoa eta lortzea dantzatzten erritmoan* » (« il y a vraiment un moyen de jouer avec le rythme justement quand tu es bon parce qu'il y a une musicalité dans la danse basque. Etre un bon danseur pour moi c'est aussi suivre le rythme ou en tout cas, de

vivre le rythme et de réussir à danser en rythme »). Enfin, Ihintza rajoute un critère supplémentaire qui est la construction d'un style propre au danseur en plus de la maîtrise des autres « *eta enetzat dantzari on batek lortu behar luke bere maneran dantzatzen. [...] Gaitasun hori, dantzatzea estilo desberdinetan, eta zurea hala ere jakitea zein den zurea.* » (« et pour moi, un bon danseur devrait réussir à danser à sa façon. [...] Avoir cette capacité de danser dans différents styles, et de savoir quand même quel est le tien »).

La définition du bon danseur varie ainsi en fonction de la personne qui répond, ce qui témoigne d'un regard éduqué à reconnaître le bon danseur en fonction d'un parcours et de ressentis personnels. Au travers de ces définitions, le profil du bon danseur semble se constituer de valeurs signifiantes l'échange relationnel dans lequel il s'inscrit. Le plaisir qu'il ressent au singulier doit pouvoir être ressenti et partagé par le spectateur qui l'observe. L'humilité qu'il doit avoir doit pouvoir s'observer au travers de l'harmonie et de la cohésion obtenue dans le groupe. Enfin, il doit réussir à vivre sa danse pour la partager en suscitant des émotions. La technique du bon danseur, elle, se traduit avant tout dans la relation entretenue avec une certaine esthétique du mouvement et de la relation au groupe. La diversité des définitions semble également témoigner de la diversité des modes relationnels possibles à travers la danse. Lié au savoir et à la compréhension de la danse, à son esthétique, au groupe, à la maîtrise technique, au plaisir de partager, les façons d'entrer en relation avec la danse et le danseur sont nombreuses, ce qui questionne finalement sur l'objet même de leur pratique : quel danseur pour quelle danse basque ?

C. Small définit les valeurs comme des « conceptions différentes des relations et de la structure qui relie » (Small, 2019 : 274), ce qui semble se retrouver à travers les définitions présentées et les différentes façons de vivre la danse. Les valeurs devraient ici se comprendre comme différentes manières particulières d'entrer et de faire la relation. Pour cet auteur, le sens du « musiquer » est à trouver dans l'ensemble des relations qui sont dépositaires du sens, qui se trouve dans les sons, mais aussi entre les participants (*Ibid.* : 40-41). Ici c'est par une construction collective du sens de la danse que les valeurs prennent leur place et donnent, elles aussi du sens à la performance dansée. Et la danse se trouve être un lieu d'analyse et d'observation intéressantes pour les diverses interactions sociales, et peut révéler les valeurs attribuées aux danseurs en fonction du type de danse pratiqué, du lieu, et du moment (Claire, 2017 : 15). La danse est ainsi un support réflexif qui questionne différents enjeux relatifs au corps et à sa mise en scène, dont le contexte et les danseurs avec qui le pratiquant interagit. La dimension sensorielle de la danse fait d'ailleurs également partie de ce processus, notamment

par les échanges corporels (Claire, 2017 : 9). C'est ce qui permet d'ailleurs à la danse – basque ou pas – de s'établir en savoir-faire incorporé. Mais elle est aussi une façon de faire un lien avec le savoir-être incorporé. N. Maud dans le cadre de mariage en Tunisie observe la danse comme un acte ritualisé lors des fêtes tunisiennes, mettant en avant les relations entre groupes genrés. La danse y est pratiquée dans un espace collectif où la communauté agit directement à travers ses regards sur le danseur et le jugement de celui-ci. Danser est donc une action collective qui agit sur la communauté, tout en étant un signe de distinction pour l'individu qui « met en jeu sa réputation » (Maud, 2000 : 2). Danser est également un acte d'individuation et de singularisation, codé par les enjeux différents qui correspondent à chaque genre. L'espace de danse révèle les relations interpersonnelles : par sa constitution et ce contexte, on peut ainsi observer l'émergence des relations entretenues au sein de la communauté – ici les invités du mariage -, mais aussi les caractéristiques individuelles propres à chaque genre et individu. Selon N. Maud, la danse lors des mariages à Tunis est donc à la fois « un moyen de valorisation de soi » tout en étant une manière de « revendiquer l'identité de son groupe » (*Ibid.* : 13), soit une manière de fabriquer l'individu comme le collectif, à travers le corps, ses gestes, et tenues, stimulant le sensoriel de différentes façons, principe que l'on retrouve adapté aux acteurs du monde de la danse basque.

### ***La danse basque et ses contours***

Essayer de saisir de quelle danse basque on parle n'est déjà pas évident, comme me l'exprime Jon Iruretagoyena après m'avoir indiqué que selon lui, la danse basque était en train de mourir car elle avait perdu sa fonction sociale liée au rite :

[...] *Lehenik definitu behar da zer den dantza tradizionala. Edo euskal dantza nahi baduzu, enetako euskal dantzak ez du ezer erran nahi. Ezagutzen ez duenari erakusten badiogu Eltziegoko Quatro calles eta Godalet dantza, erraten diozu, « hau herri berdinekoa da... » ez du deus ikustekorik. Euskal dantzak berak ez du ezer erran nahi. Gure dantzak milaka baitira eta izigarri desberdinak baitira, eta xantza hori badugu, bainan hala ere, dantza tradizional, euskal dantza tradizionala neretako badu...lehenik funtzio sozial bat. [...]* » (Entretien du 12.04.2021).

D'abord, il faut définir ce qu'est la danse traditionnelle. Ou la danse basque si tu veux, pour moi la danse basque ne veut rien dire. Si nous montrons à un non connaisseur *Quatro calles* d'Eltziego et *Godalet dantza* et tu lui dis « ça c'est du même pays... » ça n'a rien à voir. La danse basque en elle-même ne veut rien dire. Parce que nous avons des danses par milliers et parce qu'elles sont très différentes, et nous avons cette chance, mais quand même, la danse traditionnelle, la danse basque traditionnelle pour moi...a d'abord une fonction sociale. [...]

Pour Maritxu Goyheneche, il ne faut pas chercher une définition précise de la danse basque, car la danse se définit selon le ressenti de chacun : « *nere ustez ez da definizio zehatzik xerkatu*



*behar, da ere bakoitzak senditzen duen bezala, batek zinez kirol gisa atope ikusiko du eta il va se consacrer à ça, batek gehiago comme un passe-temps, irri egiteko gauza bat » (à mon avis il ne faut pas chercher une définition précise, c'est aussi comme chacun le sent, une personne va vraiment le voir comme un sport et il va se consacrer à ça, une autre plutôt comme un passe-temps, quelque chose pour rire).*

Définir, c'est donner des limites ou des contours à un objet.<sup>67</sup> A la question « pourquoi les choses ont-elles des contours ? » posée par G. Bateson (1977 : 55), l'auteur interroge au travers d'un dialogue entre un père et sa fille de la nécessité de poser des contours pour rendre les choses prévisibles tandis qu'elles ne le sont pas dès lors qu'elles sont vivantes (*Ibid.* : 60). La danse basque, nous l'avons vu tout du long de cet écrit, ne semble pas être prévisible dès lors qu'elle devient d'une part elle-même vivante quand elle est pratiquée, et d'autre part, par le fait que ceux qui la rendent vivantes sont eux-mêmes vivants et soumis à l'aspect imprévisible des décisions de chaque être la composant. N. Adell propose d'élargir la question posée par G. Bateson aux individus et de prolonger ce raisonnement en proposant de « rendre compte des continuités *épaisses* au sein des situations vécues qui n'auront pas nécessairement l'allure de systèmes » (Adell, 2017 : 11). Ainsi, si l'on ne s'arrête pas sur les coupures qui marqueraient les contours de la danse basque pour préférer le « travail de suture » (*Ibid.*) qu'elle implique, un fil rouge semble se dessiner permettant de créer de la continuité entre toutes les discontinuités de la danse basque, qu'elles soient conscientisées ou pas par ceux qui la font vivre, de la même façon que le *clubbing* se constitue d'une « suite continue d'expériences rarement unifiées » (Jackson, 2006 : 96). La danse basque semble *être* par la relation établie entre les individus, qu'ils soient danseurs ou pas, et les danseurs, par leur relation entre eux au moment de la danse, ré-affirment un lien reconstruit en permanence à la danse. Le lien établi à la danse, nous l'avons vu, se modifie selon les relations qui l'invoquent pour se rigidifier ou au contraire entretenir un flou mouvant. Ce dernier s'appuie toutefois sur un élément qui unit tous les danseurs de la danse basque : l'attention au rythme et à la musique par le corps, ou plutôt, la relation codifiée entretenue avec le rythme donné par la musique, comme me l'exprime Jon Iruretagoyena :

*Musikak aginduak ematen dizkio dantzariari. Erraten dio momento batean, « hau, hemen egin behar duzu » ez dizu beste aukerarik uzten, bestenaz ondoan zira eta nik beti berdin erraten dut, « ondoan izatekotan, hartu beste musika bat, egin beste dantza mota bat eta ongi pasako da ».*

---

<sup>67</sup>Le CNRTL pour « Définition » indique ceci :

« L'idée dominante est celle d'une limite ou d'un ensemble de traits qui circonscrivent un objet. ». Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9finition>

*Batzutan egia da ahal dela... eh bon hori, gero badakigu edo ez dakigu nola egin, baina dantzak ematen dizkizu momento batean, bortxatzen dizu mugimendua hor egitea, zentzu honetan. Baina beste mugimendua etorri arte, musikak ez dizu agindurik ematen. Beraz hor sartzan dira bakoitzaren berezitasunak eta estiloa egiten duten, nola...apaingarriak.* (Entretien du 12.04.2021)

La musique donne des ordres au danseur. Elle lui dit à un moment, « ça tu dois le faire là », elle ne lui laisse pas d'autres choix, sinon tu es à côté, et moi je dis toujours pareil, « tant qu'à être à côté, prend une autre musique, fait une autre sorte de danse et ça passera bien ». Parfois c'est vrai que c'est possible... eh bon ça, après on sait ou on ne sait pas comment faire, mais la danse te donne à un moment, elle te force à faire le mouvement là, dans ce sens. Mais jusqu'à que l'autre mouvement arrive, la musique ne te donne pas d'ordre. Alors c'est là que rentrent les spécificités et le style de chacun qui font, comment...les ornements.

C'est par l'écoute attentive de l'agencement des sons et du rythme que les danseurs modèlent leurs mouvements à ces suggestions sonores (Baltazar, Legrain, 2021). Avec la relation au rythme comme continuité des comportements des danseurs qui s'y rendent attentifs, la danse basque et sa façon d'être, ses changements et sa perception semblent issus d'interactions qu'A. Tsing nomme « friction » (Tsing, 2020 : 29). Observer la mouvance de la danse basque et des danseurs et groupes qui la font exister en tant que tel, c'est aussi s'intéresser à « l'universel » comme un savoir local mouvant qui permet de créer des ponts au travers des lieux et cultures (*Ibid.* 2020 : 35). La danse basque est donc le résultat de relations multiples qui la font exister sous une forme mouvante, où le savoir-faire et le savoir-être incorporés du danseur impliquent d'entrer en relation et de constituer une version de la danse basque plus rigide ou au contraire aux contours plus flous. Définir ce qu'est être un bon danseur se retrouve dans le savoir-être acquis par l'incorporation du savoir-faire. Et ce savoir-faire lui-même se renégocie en permanence par les relations donnant du sens à la pratique, au vécu et à l'observation de la danse basque, dans un système qui serait productif de ce qu'il est à chaque instant (Lortat-Jacob, 2004 : 101).

Les contours flous et sans cesse renégociés permettent à chaque danseur et à chaque groupe de s'approprier la danse basque à sa façon pour établir une continuité basée sur le rythme dont la relation peut aussi se redéfinir. Le va-et-vient précédemment décrit entre performance technique et plaisir de danser semble faire partie d'un continuum de pratiques qui peuvent être mis plus ou moins en avant en fonction de la situation où les danseurs se trouvent. La danse basque serait ainsi assez forte et sûre d'elle-même pour accueillir la multiplicité des façons de faire, de la vivre, mais aussi de la transmettre. Sa pratique aurait ainsi le luxe de la variation, permettant aux créations de piocher au sein de différents répertoires dansés mais aussi musicaux, permettant tout à la fois des expérimentations et le renouvellement des danses et des musiques d'un côté, et de l'autre, en assurant ce qui fait tradition pour chacun.

Les vidéos CoviDantza ont révélées les attachements au groupe, au village, et aux relations sociales élaborées par l'effet de la performance dansée. Ces vidéos ont également montré la capacité des acteurs de la danse basque à s'adapter et à faire prendre à la danse de nouvelles formes pour qu'elle continue à être et à faire les liens. Ces attachements se construisent par le partage de l'attention lors des cours de danse au sujet du rapport à l'espace, aux corps, au rythme, et aux autres. C'est dans cette configuration que le danseur apprend et devient un danseur qui saura tout à la fois faire et être. Les définitions du bon danseur recueillies révèlent d'ailleurs la mise en avant des relations sociales qui s'établissent au travers du partage du plaisir de danser. Le danseur est ainsi capable de se reconstruire et de devenir un être qui pourra créer du lien par ses mouvements dansés piochés dans la diversité de la danse basque.

## **Conclusion**

En partant à la découverte des danseurs et des danseuses, je me suis rendue compte que leur pratique, si elle peut être d'abord vue comme une activité où passer un bon moment, véhiculait une certaine façon de se retrouver autour de l'objet de la danse basque. Il a d'abord fallu questionner ce qu'était un danseur et comment est-ce qu'on le devenait. De manière très générale, j'ai pu distinguer deux parcours d'apprentissages de la danse. Le premier correspondrait à un apprentissage qui date de l'enfance et continue jusqu'à atteindre le groupe des « grands » qui est celui qui fera le plus de spectacles, et participera à de nombreux projets. Le second parcours correspondrait plutôt à celui de l'entrée en danse plus tardive, où les danseurs commenceraient leur apprentissage adulte, surtout dans le but de danser lors des fêtes plutôt que danser lors de spectacles. Ces deux parcours ne sont toutefois pas étanches ; il arrive que certains élèves commencent petits et continuent de danser lors des fêtes occasionnellement sans avoir le souhait de réaliser des représentations, et il arrive aussi que des danseurs commencent à l'âge adulte et vont jusqu'à s'investir dans des représentations.

Ces différents parcours mènent à une appréciation différente de la danse. Je me suis essayée, au travers de cet écrit, de retracer l'influence des rencontres et contextes dans les parcours du danseur et de la danseuse au sein des groupes de danse. La danse prend un sens différent selon le lieu et le contexte de réalisation. La fonction sociale de la danse, mentionnée explicitement ou implicitement par mes interlocuteurs et interlocutrices, était toujours présente, mais représentée différemment. Les expressions de ces différentes façons d'entrer en relation se retrouvent dans la transmission des danses et la formation du danseur : différentes formes

d'investissements et de perceptions se croisent, se construisent les unes par rapport aux autres ou au contraire se mêlent pour créer des danseurs capables de danser la relation sociale adéquate en fonction du contexte dansé. Ou tout du moins, l'interprétation du groupe de ce qu'est la relation sociale attendue pour la performance. Le sens de la danse est sans cesse reconstruit lors de chaque réalisation de celle-ci, du fait même que ce sont les relations sociales vécues, dansées, imaginées, et attendues qui se concrétisent lors de la performance (Small, 2019). Le danseur se retrouve ainsi à incarner et danser des relations sociales qui prennent corps, à la fois dans son corps, et dans celui de tout individu qui porte un regard sur la danse effectuée. C'est au travers d'une interaction réelle ou imaginée à la danse que l'authenticité de celle-ci se crée, ou se solidifie, ou au contraire disparaît. Cette authenticité créée - car elle est bien conçue et n'existe pas en soi sans point de référence ni sans personne pour la faire exister - dessine une continuité avec la tradition, et marque aussi bien le danseur et le groupe. En effet, cela leur permet de s'ancrer au sein d'une histoire, et de s'attacher à des éléments choisis comme représentatifs de ce qu'ils souhaitent vivre et faire vivre. Cette idée qui résonne avec celle de « l'invention de la tradition » (Hobsbawm, Ranger, 2012) s'éclaire par le fait que les traditions sont un reflet de la contemporanéité : la tradition est sans cesse changeante dans les pratiques, tandis que les discours peuvent au contraire, soutenir la répétition inchangée de la pratique dans le temps, ou encore, décrire autre chose que ce qui est réalisé dans la pratique.

La période de la pandémie a d'ailleurs contribué à effacer, ou en tout cas à transformer le public, qui bien que mentionné et présent au travers des attendus et des pensées des danseurs, reste muet dans ce travail de recherche. Il est pourtant omniprésent, comme on peut le voir lors des partages des vidéos CoviDantza qui sont des façons de distribuer la danse basque aux relations entretenues en ligne et/ou hors ligne. L'apparition des vidéos CoviDantza a été le moyen pour le groupe de trouver une façon d'affirmer une continuité de groupe, de territoire, et de danse. J'ai ainsi essayé de montrer qu'en s'exposant et en se réinventant au travers des vidéos sur les réseaux sociaux, les groupes maintenaient leur unité sociale interne et externe. De la même façon, les groupes ont dû réinventer la manière de donner des cours lorsque cela leur était permis, ce qui a été particulièrement éclairant vis-à-vis des points d'attentions communs construits par la danse. Partout, le besoin de se retrouver et d'être en contact avec les élèves était exprimé, ainsi que le souhait de danser au moins une fois dans l'année devant les autres. En effet, certains élèves réclamaient tout particulièrement cet instant en demandant si le spectacle pourrait tout de même avoir lieu, tel un évènement confirmant leur pratique de la danse basque et rythmant leur parcours.

C'est ainsi que le danseur et la danseuse, au fur et à mesure des expériences, se construisent par rapport à des attendus représentés par les relations sociales. Ces attendus sont aussi des marqueurs temporels : à tel âge, le danseur pourra accéder à tel apprentissage ou à tel évènement dansé par exemple. Mais ils donnent aussi accès à des marqueurs spatiaux : à partir d'un certain âge, le danseur pourra occuper l'espace public par exemple, ou l'espace scénique d'un festival. Ces marqueurs spatio-temporels se retrouvent également nichés au cœur même de certaines danses, puisque certaines ne sont données que dans un espace bien particulier auquel s'accorde un calendrier précis. Dans tous les cas, le savoir-faire requis amène avec lui un savoir-être particulièrement axé sur le relationnel, qui permet l'union et la reconnaissance des autres groupes de danse. Ce savoir-être peut aussi se retrouver plus largement dans d'autres circonstances que la danse, où l'aspect social du groupe peut être mis en avant.

J'ai essayé durant cet écrit de me placer sur plusieurs points d'observation afin de saisir ce qui faisait le danseur des groupes de danse basque du Labourd. En suivant leurs parcours, en interrogeant leurs vécus, leurs réflexions, je me suis retrouvée à observer comment la danse basque était en relation avec la vie de ses pratiquants. Au travers de la danse, une façon d'être et d'organiser la vie, le temps, et les relations sociales apparaît. Elle s'incarne dans la danse, en même temps que tout cela s'incorpore en autant de danseurs. Suivre ces corps, ces sensibilités et ces parcours de vies m'ont permis d'interroger la construction de la danse basque qui se présente comme une pratique vivante, mouvante, aux contours souvent flous et dont les tentatives de la circonscrire suscitent régulièrement passion, engagements et attachements. La danse basque, en tant que patrimoine culturel – bien qu'elle n'ait été que très rarement nommée de cette façon au cours de mon terrain – forme également une continuité dans le temps entre les différentes relations, groupes de relations, émotions et attachements, ce qui assure une transmission de la danse basque tout à la fois inchangée et jamais totalement identique. La danse basque, constituée de groupes, de danseurs, de musiciens, et de spectateurs est ainsi perçue, et assignée à une identité mouvante en fonction des relations dans lesquelles elle se retrouve. Dans ces multiples incarnations possibles, son apparence se retrouve être assez solide pour avoir le luxe de la variation, que celle-ci soit relationnelle, interprétative, corporelle, gestuelle, ou un peu de tout ça à la fois.

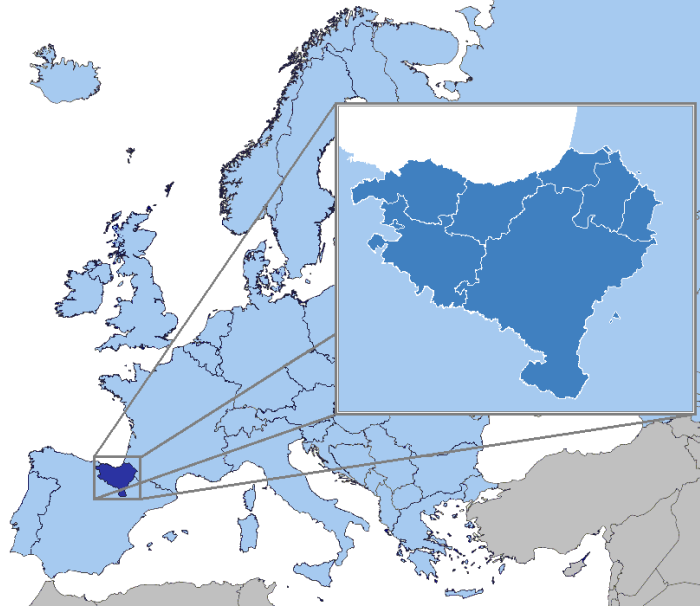
La difficulté exprimée à définir la danse basque, et qui amène à penser qu'il y aurait plusieurs « danses basques » (Rousier, 2011 : 4-5) me semble correspondre à un désir d'ordonner en construisant un argument justificateur pour expliquer une conjonction de différentes formes de relations à la danse, et ainsi afficher une continuité dans les différences. En d'autres termes, ma

recherche sur la pratique de la danse au sein des groupes du Labourd n'a pu être pensée sans les danses réalisées par d'autres groupes au sein d'autres provinces du Pays Basque. En effet, les relations entre provinces semblent aussi se danser, et se raconter par les histoires des uns et des autres. Telle danse se retrouve dans telle province suite à un échange de danse entre groupes. Tel évènement a été pensé par l'entremise de danseurs qui souhaitaient se retrouver. Tel groupe a été fondé par un réfugié en exil. La danse basque est ainsi en elle-même le reflet de différentes histoires qui se sont croisées au fil du temps. Histoires multiples, mouvantes, et tout autant personnelles que partagées. En effet, la danse s'incarne d'une part dans un corps qui va la faire vivre, mais qui ne prendra vraiment sens que dans la communion des corps qui auront eux aussi incorporé, à leur façon, la danse basque. C'est dans ce va-et-vient entre soi et l'autre qu'elle se constitue, ce qui contribue à la rendre souple et prête aux changements, tout en étant assez solide et identifiable pour être reconnue par les uns et les autres comme de la danse basque.

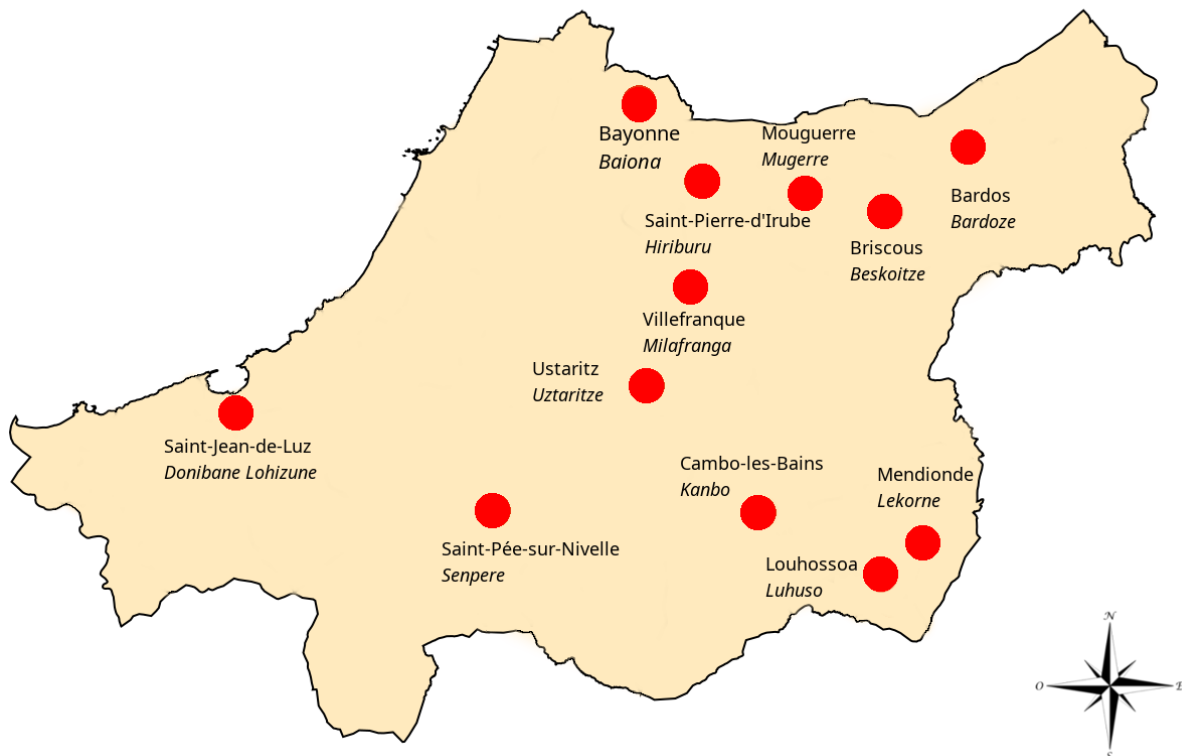
En filigrane de l'observation de la danse s'est toujours trouvée celle de l'écoute de la musique et de son rythme, ainsi que la question de la présence – ou l'absence - des musiciens *pour* danser. La danse et la musique sont dans le cas de la danse basque intimement liées et s'interinfluencent dans leur existence, car les changements effectués sur un air de danse et son rythme peuvent modifier la chorégraphie d'une danse et sa pratique (Urbeltz, 1981 : 57). Le lien entre la musique et la danse peut ainsi se questionner à partir de la correspondance sensitive du rythme, et comment celui-ci fait « liaison », « comme un mouvement qui lie des éléments » (Plancke, 2014 : 382), mais aussi de façon beaucoup plus subjective par l'écoute de la musique. Celle-ci, en entrant en résonance avec l'écoute des groupes de musiciens et de danseurs, crée alors pour l'ensemble des participants des points de repères communs, devenus objectifs, pour que la correspondance musique et danse ait lieu (Urrutia Rasines, 2018), tant d'un point de vue chorégraphique que relationnel. Je souhaiterais ainsi poursuivre cette recherche dans le cadre d'un doctorat afin d'interroger la relation qui lie ou désunit les danseurs et les musiciens de la danse basque en Iparralde à l'heure actuelle, en prolongeant de cette façon les travaux menés par X. Itçaina qui a travaillé sur la place de la danse dans les rapports sociaux et politiques, notamment par l'étude du statut du musicien du XVII<sup>ème</sup> siècle à nos jours (Itçaina, 2015 ; Itçaina, 2017), ce qui lui a d'ailleurs permis de réaliser une typologie représentant la nature des principaux échanges entretenus dans le temps entre les acteurs des traditions liées à la danse. Il s'agira donc à travers l'étude que je propose de s'attarder sur la construction des liens qui permettent aujourd'hui la coopération (Candau, 2012 ; Candau, 2018) entre les danseurs et les musiciens de la danse, et d'en observer sa fondation relationnelle et sensible.

## Annexe

*Annexe 1 : Le Pays Basque – Localisation du Pays Basque (Source : Zorion, in Wikimedia Commons).*



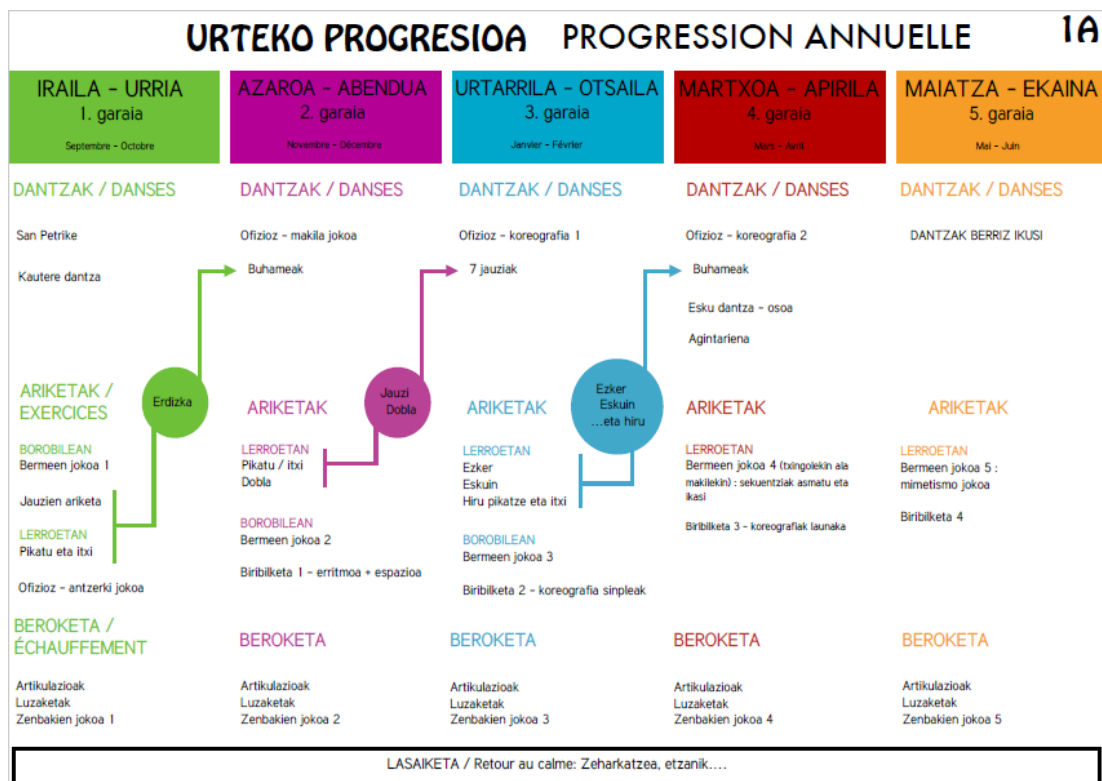
*Annexe 2 : Carte de la province du Labourd avec le nom en bilingue des lieux d'observations*



Annexe 3 : Les zirtzil d'Ustaritz, carnaval du 04.03.2014 (Photo : Eric Cachenaunt)



Annexe 4 : Proposition de programmation annuelle pour les 7-8 ans par l'IDB





Annexe 5 : La fiche pédagogique du jeu des appuis proposé par l'IDB

## BERMEEN JOKOA

# 1

6-7-8 URTE · ANS

**EGITURA · STRUCTURE**

Sartzea · Intro  
8raino zenbatu · compter jusqu'à 8

A BB CC DD EE


**MUSIKA · MUSIQUE**

Satan


**PRESTAKETA · PRÉPARATION**

Borobil bat egin  
Faire un cercle


**A** Ibili erritmoa markatuz • Marcher en suivant le rythme




**B** Ibili erritmoarekin batera • Marcher en rythme



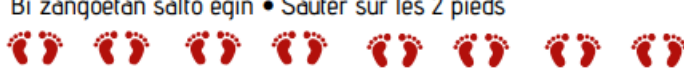
**C** Zango batean salto egin • Sauter sur un pied




**D** Beste zangoan salto egin • Sauter sur l'autre pied




**E** Bi zangoetan salto egin • Sauter sur les 2 pieds





Grisez zangoa airean ·  
En gris, le pied en l'air



Gorritz zangoa lurrean ·  
En rouge, le pied au sol

Annexe 6 : Recto de la fiche pédagogique de la danse Sorgin dantza proposée par l'IDB.



# SORGIN DANTZA

**LASARTE-ORIA**  
GIPUZKOA

**9-10 URTE**

**TXISTU BANDA**

**Sorgin dantza San Pedro egunean, ekainaren 29an, egiten dute Lasarte-Orian · Arratsaldeko 18.30etan ateratzen da taldea Oriatik eta ekitaldia bi ordu berantago bukatzen da Lasarteko plazan. Hasieran, bukaeran eta bide erdian egin ohi dute sorgin-dantza.**

**Sorgin dantza est dansée le 29 juin à la Saint Pedro à Lasarte-Oria. Le groupe de danse sort d'Oria à 18.30 pour finir la représentation deux heures plus tard à la place de Lasarte. La danse est présentée en début, milieu et fin de parcours.**

Lasarte-Orian dantzatzeko den sorgin-dantzak jatorria Bergaran duela erran ohi da. Oriako baserrigunean ziren lantegietan sortu zen 1848an. Lantegira Bergara eta inguruetatik langileak iristen hasi ziren. Aisialdian dantzan aritzen ziren askotan. Egun Lasarte-Oriako sorgin-dantza izenez ezagutzen dugunari iburra eta edukia orduan eman zioten. Dantzarien artean intxixuak (xapela gorri eta ikoniko bat dute) eta sorginak bereizten dira (ematez jantzitako gizonak dira).

Garaian, sorgin dantza egun garrantzitsuenetan dantzatzeko zen (pestetan, omenaldietan...). Sortuz geroztik usu galdu egin zen bainan hainbat aldiz berreskuratua izan da ere bai. Gaur egun Lasarte-Orian, Antzuolako ihauterietan edota Ziburuko sorgin gauetan ikusten ahal da besteak beste.

**PRESTAKETA · PRÉPARATION**

**kapitain 1** 1 capitaine  
**16 dantzari** 16 danseurs  
**8 bikote** 8 couples

**HIZTEGIA · VOCABULAIRE**

**Dantza** - Danse

**irri/joko dantza intxuxi (mitologiako jeinua)** danse de jeu (génie mythologique)  
**sorgin** sorcier(e)  
**emazte** femme  
**jokoa** le jeu  
**musu** bisou  
**xapela konikoa** chapeau conique  
**txirikorda** tresse

**Koreografia** - Chorégraphie

**bi lerro zirkulu** deux lignes cercle

**Ekintzak** - Actions

**besarkatu antzeztu jauzi egin** embrasser jouer/mimer sauter

**EGITURA**

**BURUZAGIAREN AGURRA BOASTITZEA**

**JOKOA**

Joko dantzatua - Joko ibiltaria  
Ateratzeko jokoa

**FANDANGO - ARIN ARIN**

**STRUCTURE**

**LE SALUT DU CAPITAINE**

**L'ENTREE**

**LE JEU**

**FANDANGO - ARIN ARIN**

**Dantzari Txikirentzat, bakarrik JOKOAREN zatia dantzatzeko dugu.**

**Pour le Dantzari Tiki, nous ne danserons que la partie JEU.**

Annexe 7 : Verso de la fiche pédagogique de la danse Sorgin dantza à destination des enseignants par l'IDB

EGITURA : JOKOA	BERMEAK	(KOREOGRAFIA) KEINUAK	LOTURAK
<p><b>JOKO DANTZATUA</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Zilintz sorgin</b> Espazioan mugituz landu Le travailler en se déplaçant dans l'espace</li> <li>• <b>Keinuen erritmoa landu</b> Travailler les gestes en rythme</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Agurra</li> <li>• Jauziak</li> <li>• Musuak</li> <li>• Jauziak besarkaturik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Deia</li> <li>• Urratsetik keinura</li> </ul> <p><b>Kasu transizioekin : urratsa bukaera "moztu" (lehenago bukatu)</b> Attention avec les transitions terminer le pas avant la fin</p> 
<p><b>JOKO IBILTARIA</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Zilintz kontrapas</b> espazioan mugituz landu</li> <li>• <b>Keinuen erritmoa landu</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Promenada</b></li> <li>• <b>Keinuak :</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bai / oui</li> <li>2. Haserre / furieux</li> <li>3. Musu airean / bisou en l'air</li> <li>4. Tiro egin / tirer</li> </ol> </li> <li>• <b>Promenada</b></li> </ul>	
<p><b>ATERATZEKO JOKOA</b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Zilintz polka</b></li> </ul> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Zirkuluan dantzatu</b> danser en cercle</li> <li>• <b>Eri erakuslearen keinua sartu</b> ajouter le geste de l'index</li> </ul>	

Annexe 8 : Image pour les costumes de la danse Sorgin dantza choisie par l'IDB.



## Récapitulatif des groupes/cours de danse par lieu.

### Bayonne ou Baiona :

- Collectif Bilaka Kolektiboa : collectif de danse composé de danseurs et musiciens amateurs et professionnels proposant différents spectacles explorant notamment la danse basque au travers de la danse contemporaine. Cette compagnie propose ponctuellement des stages de danse pour apprendre les danses de bals et leurs créations.
- Jalgi : la signification du nom de ce cours vient du mot polysémique *jalgi*, choisit pour son sens de « sortir », qui fait aussi référence aux paroles d'un texte de Bernat Etxepare et au slogan d'un Herri Urrats. Ces cours de danse proposés par l'IDB au lycée Bernat Etxepare (Seaska) sont à destination principale des jeunes.
- Zabala : en partenariat avec l'IDB, ce module a intégré le Conservatoire à Rayonnement Régional Maurice Ravel. Il a pour but de proposer un enseignement qui a pour but de proposer un travail des fondements techniques de la danse basque, complété de cours de danse contemporaine. Roger Goyheneche et Julien Corbineau ont tout particulièrement œuvré pour sa création. Le nom de ce cours fait tout à la fois référence au danseur Koldo Zabala, et à la signification du terme de « zabala » qui veut dire ouverture.
- Cours d'Oihana ikastola : créé en 2020 à l'initiative des parents d'élèves d'Oihana ikastola, ce cours de danse assuré par l'IDB réunit des danseurs débutants de 6 à 10 ans qui sont bascophones.
- Observation de l'Education Artistique et Culturelle (EAC) à une école primaire publique. L'EAC était menée par Johañe Etxebest dans le cadre de son poste à l'IDB.

Bardos ou Bardoze : village du groupe de danse Lagunekin, qui signifie « avec les amis ».

Brisous ou Beskoitze : village du groupe de danse Oinak Arin, qui signifie « pieds légers ».

Cambo-les-Bains ou Kanbo : observation de l'Education Artistique et Corporelle (EAC) au sein d'une classe de CM2 à l'école publique. L'EAC était menée par Johañe Etxebest dans le cadre de son poste à l'IDB.

Louhossoa ou Luhuso : village du groupe de danse Polliki, qui signifie « doucement ».

Mendionde ou Lekorne : village du groupe de danse Urtsuko Xoriak qui signifie « les oiseaux d'Ursuya ».

Mouguerre ou Mugerre : l'une des communes du groupe de danse du nom de Leinua, littéralement tribu, qui regroupe également deux communes des alentours (Villefranque ou *Milafranga*, Saint-Pierre-d'Irube ou *Hiriburu*).

Saint-Jean-de-Luz ou Donibane Lohitzune : village du groupe de danse Begiraleak, qui signifie « les mainteneurs », et qui fait partie de l'association éponyme.

Saint-Pée-Sur-Nivelle ou Senpere : village du groupe de danse Zirikolatz ayant donné l'appellation de *CoviDantz*a aux danses réalisées en vidéo pendant le confinement (cf glossaire).

Saint-Pierre-d'Irube ou Hiriburu : l'une des communes du groupe de danse du nom de Leinua, littéralement tribu, qui regroupe également deux communes des alentours (Villefranque ou *Milafranga*, Mouguerre ou *Mugerre*).

Ustaritz ou Uztaritze : village du groupe de danse du nom Izartxo, littéralement petite étoile, qui fait partie de l'association Errobiko Kaskarotak.

Villefranque ou Milafranga : l'une des communes du groupe de danse du nom de Leinua, littéralement tribu, qui regroupe également deux communes des alentours (Saint-Pierre-d'Irube ou *Hiriburu*, Mouguerre ou *Mugerre*).

### **Récapitulatif des enregistrements sonores**

Enregistrement sonore n°1 : Entretien avec Xabi Labescou, président de Leinua. A propos du rythme des pieds et des bras pour *Makil ttiki*. Durée : 18 secondes.

Enregistrement sonore n°2 : Oinak Arin, enregistrement du 21.03.2021. Apprentissage de *Makil ttiki* en cours de danse des garçons de 9 à 15 ans. Durée : 6min07.

Enregistrement sonore n°3 : Leinua, enregistrement du 19.03.2021. Apprentissage de *Makil ttiki* en cours de danse des garçons de 6 à 8 ans. Durée : 1min53.

Enregistrement sonore n°4 : Lagunekin, enregistrement du 20.03.2021. Apprentissage de *Makil ttiki*, en cours de danse mixte, collégiens. Durée : 1min55.

Enregistrement sonore n°5 : Izartxo, enregistrement du 14.02.2021. Pratique de *Makil ttiki* par les Kaskarot lors d'une tournée carnavalesque à Ustaritz. Durée : 36 secondes.

## Table des illustrations

Figure 1 : Apprentissage de Makil gurutze à Oinak Arin, Briscous. (Photo : Alaia Cachenaut)	0
Figure 2 : Carte des sept provinces du Pays Basque et leurs capitales en bilingue (français-basque). (Source : Alaia Cachenaut)	6
Figure 3 : Dantzaldi [bal] de Bilaka au festival Hartzaro, ici Larrain dantza. Ustaritz, 22.02.2020. (Photo : Alaia Cachenaut)	12
Figure 4 : Spectacle de l'école d'Herauritz au fronton d'Herauritz (Ustaritz). 1981 ou 1982. (Photo : Emile Bessonart).	32
Figure 5 : Schéma relationnel entre lieux de contact qui influencent la danse et la vie du danseur. (Source : Alaia Cachenaut).	59
Figure 6 : Cortège des Kaskarot d'Ustaritz, exposition Ilunpetik Argira au centre Lapurdi à Ustaritz en 2020. (Photo : Alaia Cachenaut). De l'avant à l'arrière : Banderari (porte-drapeau), Kaskarotak (les Kaskarot), Besta gorriak (vestes rouges), Ponpierrak (pompiers), et Kotilun gorriak (jupons rouges).	81
Figure 7 : Les Maia au fronton du Bourg, au carnaval d'Ustaritz, 13.02.2018. (Photo : Régine Cachenaut)	85
Figure 8 : Représentation de l'organisation des contenus des cours d'apprentissage de la danse. (Source : Alaia Cachenaut)	111
Figure 9 : Schéma qui représente l'espace de cours de danse des vendredis soirs en période covid. (Source : Alaia Cachenaut)	115

## Glossaire

*AEK* : *Alfabetatze Euskalduntze Koordinakundea*. Présente sur tout le Pays Basque, l'association AEK propose différentes formules de cours pour apprendre à parler basque jusqu'à un niveau bilingue.

*Atabal* : Tambour.

*CoviDantza* : Nom donné par le groupe de danse de St-Pée-sur-Nivelle aux vidéos de danses faites pendant le confinement, chaque danseur dansant depuis chez lui. Ce nom a aussi été repris par certains groupes pour leurs vidéos similaires.

*Dantzari/Musikari Ttipi* : Littéralement Petit Danseur/Musicien. Organisée par l'IDB tous les 8 mai, cette journée réunit les enfants danseurs des groupes de danses et les jeunes musiciens d'Iparralde.

*EDB* : *Euskal Dantzarien Biltzarra*, créé en 1965-1966. Fédération qui cinq sections dont quatre en Hegoalde et une en Iparralde : l'IDB.

*Gaita* : Instrument de musique à vent composé d'une anche double taillé dans un roseau.

*Herri Soinu* : Association dont le siège se trouve à Ustaritz et qui a pour mission de valoriser, diffuser et transmettre la musique et la danse traditionnelles du Pays Basque.

*ICB/EKE* : Institut Culturel basque, ou *Euskal Kultur Erakundea*. Cette structure associative qui vient récemment d'obtenir le label d'ethnôpole est un lieu ressource qui accompagne les acteurs du patrimoine culturel immatériel valorisant la culture basque notamment.

*IDB* : *Iparraldeko Dantzarien Biltzarra* ou Fédération des danseurs basques. Cette association permet de réunir les groupes de danse d'*Iparralde* et a pour objectif de produire et développer des outils pédagogiques et de les diffuser en direction de publics ciblés, de structurer, accompagner et diffuser différents projets autour de l'apprentissage et la valorisation de la danse basque. J'utilise l'acronyme basque (IDB) au cours de ce travail, celui-ci étant le plus utilisé, en basque comme en français.

*Ihauteriak* : Mot signifiant « les carnivals » en basque, celui-ci est selon les lieux utilisé au pluriel, comme c'est majoritairement le cas au Labourd. Il couvre généralement une période où s'ensuivent différentes festivités et animations, période qui s'achèvera lors de la fête du carnaval fêté à des dates différentes en fonction des villages.

**Ikas-Bi** : Association de parents d'élèves bilingues de l'enseignement public créée en 1986.

**Ikastola et ikastola** : Ikastola est le nom du système scolaire d'enseignement immersif en langue basque, tandis qu'*ikastola* est le terme basque utilisé pour dire « école en langue basque ». La première ikastola d'Iparralde date de 1969.

**Iparralde** : Littéralement « côté Nord », *Iparralde* est le nom donné au territoire basque réunissant les provinces du Labourd, de Basse-Navarre et de la Soule situés au nord de la frontière territoriale séparant la France et l'Espagne, soit en territoire français, contrairement au terme *Hegoalde*, littéralement « côté sud », qui est le nom donné au territoire basque réunissant les provinces de Navarre, Guipuzcoa, de Biscaye et d'Alava situé au sud de la frontière territoriale séparant la France et l'Espagne, soit en territoire espagnol. Ces termes sont utilisés aussi bien par les bascophones que les non-bascophones : c'est en ce sens qu'ils sont utilisés dans ce travail.

**Kaskarot** : Un des danseurs du cortège carnavalesque du Labourd donnant couramment son nom à la tournée de quête.

**Maia** : Personnage carnavalesque spécifique au village d'Ustaritz. Ses personnages sont inspirés de la mythologie basque et des déesses du soleil – *Eguzkia* – et de la lune – *Ilargia* – et de la déesse reine *Mari*, mais aussi des éléments de la terre, du feu et de l'eau.

**Mutxiko** : Type de danse ouvert à tous danseurs connaissant les pas qui seront indiqués au fur et à mesure de la danse. Egaleme nt nommé *sauts* ou *jauzi*.

**Pandero** : Tambourin sur cadre ou tambour de basque

**Seaska** : Fédération des ikastola d'Iparralde, ce qui correspond au système d'enseignement immersif en langue basque créé avec la première ikastola d'Arcangues en 1969.

**Trikitixa** : Nom donné à l'accordéon diatonique joué au Pays Basque, souvent accompagné du *pandero*.

**Txistu** : Flûte à trois trous.

**Xirula** : Flûte à trois trous.

**Zirtzila** : Personnage carnavalesque présent dans différents villages et ayant des significations différentes en fonction de ceux-ci.

## Bibliographie

ADELL Nicolas, POURCHER Yves (dirs.), 2011. *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) ? Autour du Patrimoine Culturel Immatériel*. Paris, Michel Goudiard Editeur.

ADELL Nicolas, 2016. « Des vies créatives » in *L'Homme* [En ligne], n°217, p.109-122. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/lhomme/28876>

ADELL Nicolas, 2017. « Des vies conduites par les œuvres », *Hybrid* [En ligne], n°4, p.1-14. Disponible sur : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=753>

ADELL Nicolas, COURDURIES Jérôme, MARTIAL Agnès, MOUYSSSET Sylvie, SAGNES Sylvie, 2020. « Introduction » in ADELL Nicolas, COURDURIES Jérôme, MARTIAL Agnès, MOUYSSSET Sylvie, SAGNES Sylvie (dir.) *Fiction : itinéraire conseillé*. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, p. 9-26.

ADELL Nicolas, 2021. « Une pensée du rituel : Raisons du rite dans l'œuvre de Jean Cuisenier » in *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris. Disponible sur : <article2280.html>

ALFORD Violet, 2003 [1957]. « Danse et drame en Pays Basque » in *VIIIème Congrès d'Etudes Basques = Eusko Ikaskuntzaren VIII. Kongresua = VIII Congreso de Estudios Vascos* (1954 Baiona, Ustaritz). *Congresos de Estudios Vascos* (8). Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, p. 357-361. Disponible sur : <http://hedatuz.euskomedia.org/3224/>

AMSELLE Jean-Loup, 2008. « Retour sur "l'invention de la tradition" » [En ligne], in *L'Homme*, vol. 185-186, n°1, 2008, p. 187-194. Disponible sur : [https://journals.openedition.org/lhomme/24146#xd\\_co\\_f=OGNiOTE4MDctZWYzNS00MTNhLWI5OGQtZDU5MjE0OTJiNGYy~](https://journals.openedition.org/lhomme/24146#xd_co_f=OGNiOTE4MDctZWYzNS00MTNhLWI5OGQtZDU5MjE0OTJiNGYy~)

ARAOLAZA ARRIETA Oier, 2020. *Genero-identitatea euskal dantza tradizionalaren eraikuntzan*. Bilbo, Udako Euskal Unibertsitatea (UEU).

ATTIAS-DONFUT Claudine, 2000. « Rapports de générations. Transferts intrafamiliaux et



dynamique macrosociale » in *Revue française de sociologie*, vol. 41 n°4, p. 643-684.  
Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_2000\\_num\\_41\\_4\\_5315](https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_2000_num_41_4_5315)

AUDRERIE Dominique, 2003. *Questions sur le patrimoine*. Bordeaux, Editions confluentes.

BALTAZAR Marie, LEGRAIN Laurent, 2021. « Acoustémologie et empreinte sonore. Faire avec et faire par les sons. Etre avec et être par les sons. » in *Cahiers de Littérature Orale Ec(h)opoétique*, n°87, p.185-204.

BAREL Yves, « La ville avant la planification urbaine » in *Prendre la ville*. Paris, Antropos,

BARTH Frederick, 2008. « Les groupes ethniques et leurs frontières » in POUTIGNAT Philippe et STREIFF-FENART Jocelyne, *Théories de l'ethnicités*. Paris, PUF, p.203-249.

BATESON Gregory, 1977. *Vers une écologie de l'esprit 1*. Paris, Editions du Seuil.

BAYARD Pierre, 2005. *Demain est écrit*. Paris, Minuit.

BAYART Jean-François, 2020. « Chapitre V. L'identité c'est comme une cigarette » in BIRNBAUM Jean (dir), *L'identité, pour quoi faire ?*. Paris, Gallimard, p.83-101.

BERRY Vincent, 2012. « Ethnographie sur internet : rendre compte du "virtuel" » in *Les sciences de l'éducation* [En ligne], vol. 45 n°4, p. 35-58. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-les-sciences-de-l-education-pour-l-ere-nouvelle-2012-4-page-35.htm>

BERTUZZI Elena, 2011. *Oralité et écriture dans la transmission chorégraphique (enjeux symboliques dans l'expérience de transmission d'un extrait d'« érection », solo de danse contemporaine de Pierre Rigal)*. Mémoire de master en ethnologie générale, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de Michael Houseman.

BOURDIEU Pierre, 2000. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris, éditions du Seuil.

BRUBAKER Rogers, 2001. « Au-delà de l'«identité» » in *Actes de la recherche en sciences sociales* [En ligne], vol. 139, L'exception américaine (2), p. 66-85 Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_2001\\_num\\_139\\_1\\_3508](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2001_num_139_1_3508)

CANDAU Joël, 2012. « Pourquoi coopérer » in *Terrain* [En ligne], n°58, p.4-25. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/terrain/14604>

CANDAU Joël, 2018. « Coopération » in *Anthropen.org*. Paris, Editions des archives contemporaines. Disponible sur : <https://www.anthropen.org/voir/Coop%C3%A9ration>

CARAMINOT Mathilde, 2016. *La transmission de la danse basque en Soule. Héritage culturel et muséologie*. Mémoire 1 Valorisation du patrimoine et politiques culturelles territoriales, Université de Pau et des Pays de l'Adour, sous la direction de P. Heiniger-Casteret. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01416738>

CHEVALLIER Denis, 1991. « Des savoirs efficaces » in *Terrain* [En ligne], n°16, p.5-11. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/2992#quotation>

CLAIRE Elizabeth, 2017. « Pratiques de danse et discours de genre, une histoire connectée », in CLAIRE Elizabeth (dir.), *CLIO. Femmes, Genre, Histoire : Danser* [En ligne] n°46, p.7-18. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/clio/13671>

CRAWFORD B. Matthew, 2016 [2015]. *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*. Paris, La Découverte.

CUISENIER Jean, 2006. « Le rite et les cérémonies » in *Une pensée du rituel* [En ligne] p. 17-36. Disponible sur : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/penser-le-rituel--9782130555674.htm>

DJEBBARI Elina. 2018. « Vidéochoréomorphose : Danses et vidéo-clips au Mali » in *Volume! La revue des musiques populaires* [En ligne], vol.14, n°2, p.137-159. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/volume/5577>

FAURE Sylvia, 2000. *Apprendre par corps, Socio-anthropologie des techniques de danse*. Courtry, La Dispute.

GELARD Marie-Luce, GOSELAIN Olivier P., LEGRAIN Laurent, 2016. « La promenade sensorielle comme outil pédagogique » in *Hermès, La Revue* [En ligne], vol. 74, n°1, p. 158-167. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-158.htm>

GOSSIAUX Jean-François, 2020. « Ethnie » in GAYON Jean (dir.) *L'identité Dictionnaire Encyclopédique*. Paris, Gallimard, p.337-339.

GUILCHER Jean-Michel, 1969. « Danses et cortèges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd. (Introduction par Louis Dassance) » in *Bulletin du Musée Basque* [En ligne], n°46, Bayonne, Société des Amis du Musée Basque, p.157-189. Disponible sur : <https://bmb.bilketa.eus/Bulletin-du-Musee-basque-no46-4e-trimestre-1969?orria=19>

GUILCHER Jean-Michel, 1984. *La tradition de danse en Pays Basque français*. Paris, La maison des sciences de l'homme.

HEINICH Nathalie, 2020. « Chapitre X. Un outil plutôt qu'une arme » in BIRNBAUM Jean (dir), *L'identité, pour quoi faire ?*. Paris, Gallimard, p.169-187.

HENNION Antoine, 1988. *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris, Anthropos.

HENNION Antoine, 2004. « Une sociologie des attachements: D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur » in *Sociétés* [En ligne], vol. 85, n°3, pp. 9-24. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-9.htm>

HOBBSAWM Eric, RANGER Terence (dirs.), 2012 [2006]. *L'invention de la tradition*, Paris, Editions Amsterdam.

INGOLD Tim, 2017. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. Paris, Editions Dehors.

ISSAADI Sofiane et JAILLET Alain, 2017. « Proxémie d'apprentissage » in *Éducation et socialisation* [En ligne], n°43. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/edso/1960#quotation>

ITÇAINA Xabier, 1992. *Danse, tradition, et société au Pays Basque nord*, Mémoire de l'institut d'études politiques de Bordeaux, sous la direction de M. Garraud.

ITÇAINA Xabier, 1996. « Danse, rituels et identité en Pays Basque nord » in *Ethnologie française*, vol 26, n°3, p. 490-503. Disponible sur :

<https://www.jstor.org/stable/40989776?seq=1>

ITÇAINA Xabier, 2010. « Appartenances linguistiques, identités collectives et pratiques culturelles en Pays Basque » in *Cultures & Conflits* [En ligne], n°79-80, p.19-36. Disponible sur : <http://conflits.revues.org/18001>

ITÇAINA Xabier, 2015. « La société du tambourin vers une histoire sociale de la musique à danser en Pays basque nord » in 1<sup>er</sup> Séminaire annuel en ethnomusicologie de la France, *Regards croisés sur les processus de transmission des musiques traditionnelles en France*, Pau, [en ligne]. YouTube, mis en ligne le 26 mai 2016 par Institut Occitan Aquitaine. 1 vidéo, 35min46. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=FwJDO2NcYDA>

ITÇAINA Xabier, 2017. « Le don, l'association et le contrat : les traditions dansées comme formes d'échange » in CHERUBINI Bernard (dir.), *Patrimoine et identités locales. Enjeux touristiques, ethnologiques et muséographiques*. Paris, L'Harmattan, p.101-116.

IZTUETA Juan Ignacio, 1895 [1824]. *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia beren soñu zar, eta itz neurtu edo bersoakin baita berac ongui dantzatzeco iracaste edo instruccioac-ere*. [En ligne] sur Bilketa. Disponible sur :

<http://gordailu.bilketa.eus/notice.php?q=id:568822>

JACKSON Phil, 2006. « Des corps « ecstatisques » dans un monde séculier : une ethnographie sensuelle du clubbing » in *Anthropologie et Sociétés* [En ligne], vol 30, n°3, p. 93–107. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2006-v30-n3-as1695/014927ar/>

JEUDY-BALLINI Monique, 2000. « Déficitaires et glorieux. L'imaginaire du luxe et de l'authentique chez les salariés d'une entreprise de maroquinerie » in *Terrain* [En ligne], n°35, p.141-154. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/1123>

LABORDE Denis, 1996. « D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque » in *Bulletin du Musée Basque* [En ligne], n°143, p. 27-36. Disponible sur : <https://bmb.bilketa.eus/Bulletin-du-Musee-basque-no143-1er-trimestre-1996>

LABORDE Denis, 2005. *La mémoire et l'instant, Les improvisation chantées du bertsulari basque*. Donostia, Elkar.

LACROIX Isabelle, 2014. « Valeur symbolique de la langue au Pays basque français et choix de l'école pour les enfants de couples linguistiquement mixtes » [En ligne], *Langage et société*, vol. 147, n°1, p. 67-82. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-1-page-67.htm>

LANGÉ Roderyk, 2020 [2005]. « A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes » in GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana, (dir.) *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, p.93-104. Pantin, Centre national de la danse.

LATOUR Bruno, 2007. « Comment recommencer à suivre les associations ? » in *Changer de société, refaire de la sociologie* [En ligne], La Découverte, p.7-30. Disponible sur : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/changer-de-societe-refaire-de-la-sociologie--9782707153272-page-7.htm>

LE BRETON David, 2007. « Pour une anthropologie des sens », *VST - Vie sociale et traitements*, n° 4, p. 45-53. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2007-4-page-45.htm>

LE BRETON David, 2010. « Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique », *Revue française de psychosomatique* [En ligne], n° 38, p. 85-95. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2010-2-page-85.htm>

LEGRAIN Laurent, 2010. « Transmettre l'amour du chant ? » in *Terrain* [En ligne], n°55, p. 54-71. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/14055>

LEGRAIN Laurent, 2014. *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie*. Paris, Centres d'Etudes Mongoles & Sibériennes et Ecole Pratique des Hautes Etudes.

LEMONNIER Pierre, 2013. « Technique (système) » in BONTE Pierre, IZARD Michel (dirs.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 697-698.

LENCLUD Gérard, 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était...sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie » in *Terrain* [En ligne], p. 110-123. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/3195#quotation>

LORTAT-JACOB Bernard, 2004. « Ce que chanter veut dire » in *L'Homme* [En ligne], p. 171-172. Disponible sur : [https://journals.openedition.org/lhomme/24862#xd\\_co\\_f=MWY5YTQ1ODctMGMwMy000TFhLWEzOGQtMjFmNDFiMjZjMjNI~](https://journals.openedition.org/lhomme/24862#xd_co_f=MWY5YTQ1ODctMGMwMy000TFhLWEzOGQtMjFmNDFiMjZjMjNI~)

MALINOWSKI Bronislaw, 1969 [1922]. *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, Paris, Gallimard.

MARCUS Georges E., 1995. « Ethnography In/Of the World System: The Emergence of Multisited Ethnography » in *Annual Review of Anthropology* [En ligne], vol. 24, p. 95-117. Disponible sur : <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>

MAUD Nicolas, 2000. « Ce que « danser » veut dire » in *Terrain* [En ligne], n°35, p.41-56. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/1065#quotation>

MAUSS Marcel, 15 mars - 15 avril 1936. « Les techniques du corps » in *Journal de Psychologie*, vol. XXXII, n° 3-4. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.

MOIZO Bernard, 2018. « Mais où sont les rituels d'antan ? Les Aborigènes des Kimberleys (Australie) et la mondialisation », in *Moussons* [En ligne], n°31, p.187-206. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/moussons/4153#bibliography>

OYHAMBURU Philippe, 1981. « L'esthétique dans la danse basque », in l'association Lauburu (dir.), *La danse basque*. Bidart, Lauburu, pp. 91-113.

PASTINELLI Madeleine. 2011. « Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel ! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne » in *Anthropologie et Sociétés* [En ligne], vol. 35 (1-2), p.35–52. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2011-v35-n1-2-as5004414/1006367ar/>

PLANCKE Carine, 2014. *Flux, rencontres et émergences affectives*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

POUILLON Jean, 1975. « Tradition : transmission ou reconstruction » in *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, p. 155-173.

PROULX Serge, LATZKO-TOTH Guillaume, 2000. « La virtualité comme catégorie pour penser le social : l'usage de la notion de communauté virtuelle » in *Sociologie et sociétés* [En ligne], vol. 32 (2), p.99–122. Disponible sur : <https://www.erudit.org/en/journals/socsoc/2000-v32-n2-socsoc72/001598ar/>

ROMANO Claude, 2020. « Etre soi-même : une chimère ? » in BIRNBAUM Jean (dir.) *L'identité pour quoi faire ?*. Paris, Gallimard. p.13-30.

SELIM Monique. 2012. « La production numérique du réel, perspectives anthropologiques » in *Variations* [En ligne]. n°16, p. 106-113. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/variations/148>

SMALL Christopher, 2019. *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*. Paris, Philharmonie de Paris.

SOULIER Noé, 2016. *Actions, mouvements et gestes*. Pantin, Centre National de la Danse.

TRUFFAUT Thierry, 1981. « La danse en Labourd » in *La danse basque*. Lauburu, p. 145-174.

TRUFFAUT Thierry, 2005. *Joaldun et Kaskarot. Des carnivals en Pays Basque*. Bayonne/St Sébastien, Elkar.

TRUFFAUT Thierry, 2011. *Vers un inventaire des traditions carnavalesques et hivernales de la province du Labourd*, Fondation José Miguel de Barandiaran, n°15, Vitoria/Gasteiz.

TSING Anna Lowenhaupt, 2020. *Friction*. Paris, Editions La Découverte.

URBELTZ Juan Antonio, 1981. « *INGURUTXO* ou la recherche ethnologique appliquée à la danse » in l'association Lauburu (dir.), *La danse basque*. Bidart, Lauburu, p. 47-87.

URRUTIA RASINES Ana, 2018. « Entzumena lantzen: soinutik gorputzera, musikatik dantzara » in *Dantzariak* [En ligne], n°63, p.89-94. Disponible sur : <https://dantzagune.eus/wp-content/uploads/2020/09/Dantzariak63.pdf>

VALENTIN Virginie, 2011. « Esthétique et élaboration du féminin. L'apport des cours de danse amateur », *Civilisations* [En ligne], vol. 59-2, p. 125-143. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/civilisations/2650>

VIALLE Balladine, 2017. « Les danses *ahidous* entre Moyen Atlas et Ariège » in *CLIO. Femmes, Genre, Histoire : Danser* [en ligne] n°46, p.149-160. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/clio/13671>

## Sources

ARTETXE SARASOLA Miren, 2021. « Oihan Indart. Gorputza pentsaleku "Burua aldatzeak gorputza aldatzen du eta alderantziz" » in *Argia* [En ligne]. Disponible sur : <https://www.argia.eus/argia-astekaria/2726/oihan-indart-gorputza-pentsaleku>

Association Errobiko Kaskarotak, 1985. *Demande de subvention pour le rétablissement de la tradition carnavalesque de Zanpantzar à Ustaritz. A la rencontre de la tradition et de la création*. Archive de l'association Errobiko Kaskarotak.

Charte de Venise, 1964. [En ligne]. Disponible sur : [https://www.icomos.org/charters/venice\\_f.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf)

Conférence de Nara, 1994 [En ligne]. Disponible sur : <https://whc.unesco.org/archive/1994/whc-94-conf003-inf8f.pdf>

DUFAU Argitxu, 8 septembre 2016. « Johañe le passionné » in *Naiz* [En ligne]. Disponible sur : [https://lhebdo.mediabask.eus/fr/hemeroteca/mediabask/editions/mediabask\\_2016-09-08-07-00/hemeroteca\\_articles/johane-le-passionne](https://lhebdo.mediabask.eus/fr/hemeroteca/mediabask/editions/mediabask_2016-09-08-07-00/hemeroteca_articles/johane-le-passionne)



DUHAU Henri, 2010. *Lapurdiko ihauteria eta mutxikoen pizkundera*. Editeur : Henri Duhau.

DUNCAN Isadora, 1937 [1927]. *Ma vie*. Paris, Gallimard.

Journée *Dantzán Ikasi Topaketak : Dantzaren transmisiorako lanketa eta proposamenak* organisée par Dantzán. Eibar, le 08.05.2021. Programme disponible sur : <https://dantzán.eus/kidea/DantzánIkasi/topaketa-dantzaren-transmisioa-2020-2021>

KUNDERA Milan, 1979. « Troisième partie Les anges » in *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris, Gallimard, p.65-91.

Liens Padlet donnés par l'IDB.

Présentation de l'association Iturburua, réunion publique. « *Ohiko euskal musika eta dantza baliabide gunea ahalbidetu* » ou « Vers le pôle ressources musiques et danses traditionnelles basques », Ustaritz, le 01.02.2020.

ROUSIER Claire, 2011. *Etude danse(s) basque(s)* pour l'Institut Culturel Basque. Disponible sur : <https://www.eke.eus/fr/institut-culturel-basque/biltegia/la-danse-basque-etat-des-lieux-et-preconisations>

TRUFFAUT Thierry, LEKUMBERRI Terexa, 2018. « Les tournées du carnaval labourdin ». Fiche inventaire pour l'inscription au patrimoine culturel immatériel de la France. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/L-inventaire-national-du-PCI/Inventaire-national/Pratiques-sociales-et-festives>

TRUFFAUT Thierry, LEKUMBERRI Terexa, BAQUÉ Mathilde, 2020. « La tradition carnavalesque de *Zan Pantzar* (Saint Pansart) en Pays basque ». Fiche inventaire pour l'inscription au patrimoine culturel immatériel de la France. Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/L-inventaire-national-du-PCI/Inventaire-national/Pratiques-sociales-et-festives>

## Sitographie

BASQUECOUNTRYING, *LapurdiAround*. YouTube, mis en ligne le 27.12.2017. 1 vidéo, 3min48. Disponible sur :

[https://www.youtube.com/watch?v=0uOXoAMe9LQ&ab\\_channel=Basquecountrying](https://www.youtube.com/watch?v=0uOXoAMe9LQ&ab_channel=Basquecountrying)

BEGIRAKEAK, « Présentation » sur le site web. Disponible sur :

[https://www.begiraleak.org/fr/aurkezpena\\_presentation/](https://www.begiraleak.org/fr/aurkezpena_presentation/)

CNRTL, « Définition ». Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9finition>

DANTZAN, mis en ligne le 24 avril 2020. « Pandemiak ez ditu gelditu dantzariak » [En ligne] in Dantzan.eus. Disponible sur : <https://dantzan.eus/albisteak/pandemiak-ez-ditu-gelditu-dantzariak>

DANTZAN, page facebook. Disponible sur : <https://www.facebook.com/dantzancom>

DOLOSOR Franck, *CoviDantza Zirikolatza (Senpere)* [En ligne]. YouTube mis en ligne le 23/03/2020. 1 vidéo, 8min19. Disponible sur :

[https://www.youtube.com/watch?v=Ixjhaoa1v0A&fbclid=IwAR03VhGxxrtsnCqt8kzDQDq\\_cTZ8n8NwNHqzM6CbIcnCYLWDYDIR7usyaV8](https://www.youtube.com/watch?v=Ixjhaoa1v0A&fbclid=IwAR03VhGxxrtsnCqt8kzDQDq_cTZ8n8NwNHqzM6CbIcnCYLWDYDIR7usyaV8)

DOLOSOR Franck, *CoviDantzariak kantuz (Txoria txori)* [En ligne]. YouTube mis en ligne le 06/04/2020. 1 vidéo, 2min24. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=pUMXQIJU6a0>

DOLOSOR Franck, *Covidantza Godalet* [En ligne]. YouTube mis en ligne le 12/04/2020. 1 vidéo, 6min00. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Za5UVTA MWg0>

EKE - SOKA Regards sur la danse basque, RADIOKULTURA, MORIN Johan « Le web-documentaire “lehen urratsa” » EKE (dir.) in *L'exposition SOKA* [En ligne]. Disponible sur :

[https://www.eke.eus/fr/soka/ressources/le-web-documentaire-lehen-urratsa?fbclid=IwAR3-68z3LyJN\\_pLiX\\_oKlwHjqnrop1MP61KLaeYaMC6Y6BPduMlbvS9XZ7s](https://www.eke.eus/fr/soka/ressources/le-web-documentaire-lehen-urratsa?fbclid=IwAR3-68z3LyJN_pLiX_oKlwHjqnrop1MP61KLaeYaMC6Y6BPduMlbvS9XZ7s)

EUSKAL HERRIKO DANTZARI EGUNA, *Euskal Herriko Dantzari Eguna 2020 – Urriak 3* [En ligne]. YouTube, mis en ligne le 03.11.2020. 1 vidéo, 4min03. Disponible sur :

[https://www.youtube.com/watch?v=Pjyi6nSHb4I&ab\\_channel=EuskalHerrikoDantzariEguna](https://www.youtube.com/watch?v=Pjyi6nSHb4I&ab_channel=EuskalHerrikoDantzariEguna)

HERRI SOINU, « Izartxo ». Disponible sur : <https://herrisoinu.eus/fr/artista-izartxo/>

Iparaldeko Dantzarien Biltzarra in YouTube. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/channel/UCVLhYXHHWS9gM-pkIaeSIuQ>

OINAK ARIN, page Facebook. Disponible sur : <https://www.facebook.com/oinakarin>

Site web de la compagnie Maritzuli Konpainia. Disponible sur :

<https://maritzuli.wordpress.com/>

ZIRIKOLATZ SENPERE, page Facebook. Disponible sur :

<https://www.facebook.com/zirikolatz>

### **Filmographie**

ERROBIKO KASKAROTAK, 2006, « Hartza Iguzki » in *Festival Hartzaro (10<sup>ème</sup> édition)*.

DVD, Kalage production, durée : 1h12:50.