

# Du Guernica au Gure Aitaren Etxea Et à la Paloma de la Paz. Oeuvres d'art, artistes et enjeux politiques au Pays Basque espagnol

Lourdes Méndez

Volume 19, Number 3, 1995

Pouvoirs de l'ethnicité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/015375ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/015375ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Méndez, L. (1995). Du Guernica au Gure Aitaren Etxea Et à la Paloma de la Paz.  
Oeuvres d'art, artistes et enjeux politiques au Pays Basque espagnol.  
*Anthropologie et Sociétés*, 19(3), 199–217. <https://doi.org/10.7202/015375ar>

Article abstract

Front Guernica to Gure Aitaren Etxea and to the Paloma de la Paz An Works,  
Anists and Political Issues in the Spanish Basque Country

Since 1987 leading the spanish Basque Country towards peace is a goal sought by " traditional " and " radical " nationalists. However, up to now there hasn't been any agreement about the means to achieve it. This disagreement will rise now and again through political disputes between them during which some carefully chosen art works will be taken like symbolic flags. These choices show us the complexity of the interactions between art and social life. At the same time, they tell us that the social actors who create culturally significant events reanalyse the cultural order producing dissenting interpretations of a same art work. Setting out the concepts of " artistic production field " and " aesthetic-ritual space ". we will try to catch the goals aimed by " traditional " and " radical " nationalists who are going to clash symbolically through the Guernica, the Gure Aitaren Etxea and the Paloma de la Paz. during events which have taken place in the spanish Basque Country between 1987 and 1995.

## **DU GUERNICA AU GURE AITAREN ETXEA ET À LA PALOMA DE LA PAZ**

### **Œuvres d'art, artistes et enjeux politiques au Pays Basque espagnol\***

**Lourdes Méndez**



Pendant les mois d'avril 1987 et 1988, deux forces politiques basques s'affronteront symboliquement par œuvres d'art interposées. À l'occasion des commémorations des 50<sup>e</sup> et 51<sup>e</sup> anniversaires du bombardement de la ville de Gernika par l'aviation allemande, les partisans des nationalismes radical et traditionnel contribueront à la création d'un univers où s'entremêlent diverses questions : les allusions à des événements historiques, les nouveaux enjeux et problèmes auxquels les nationalistes doivent faire face au Pays Basque, et deux œuvres d'art seront au cœur d'un conflit politique qui démontre que « le fait de situer les œuvres d'art, de leur donner une signification culturelle est toujours une affaire locale » (Geertz 1986 : 122). L'analyse de cette confrontation symbolique comme celle d'autres affrontements qui se dérouleront au Pays Basque à partir de ce moment nous aideront à mieux comprendre comment les acteurs sociaux qui y participent mettent en jeu l'histoire et la culture basques. D'une part, ils vont « organiser leurs projets et donner signification à ses objets en prenant comme point de départ les connaissances existantes sur l'ordre culturel [...]. D'autre part [...] [ils vont] réexaminer de façon créative ses systèmes conventionnels » (Sahlins 1988 : 9). Parmi ces acteurs sociaux, l'artiste basque Eduardo Chillida jouera un rôle clé tout au long des confrontations qui font l'objet de cet article. Partageant les options politiques institutionnelles, Chillida sera chargé par les institutions de mobiliser les énergies symboliques (Bourdieu 1977) qu'elles jugent capables d'entraîner le Pays Basque vers la paix. L'une de ses œuvres et l'un de ses logotypes acquièrent toute leur signification si l'on tient compte de l'espace esthético-rituel (Zulaika 1987) qui les apparente et du contexte politique et culturel dans lequel cet espace esthético-rituel prend forme.

En articulant le concept de champ de production de Bourdieu et celui d'espace esthético-rituel de Zulaika, nous verrons comment Chillida accomplit une performance magique qui, en s'appuyant sur la tradition, s'adresse à un univers d'offici-

---

\* Une version antérieure des matériaux qui servent de base à cet article a été publiée dans Méndez (1995 : 249-261). Je remercie pour leurs suggestions Mikhaël Elbaz et trois évaluateurs anonymes qui ont lu une version précédente de cet article. Leurs questions et commentaires m'ont aidée à approfondir certaines idées qui y étaient ébauchées et m'ont incitée à une relecture de mes travaux.

ants et de croyants (Bourdieu 1977) partageant les mêmes traditions culturelles mais non les mêmes options politiques ou projets d'avenir pour le Pays Basque.

Dans le contexte des anniversaires du bombardement de Gernika, le *Guernica* de Picasso sera choisi comme bannière par les partisans du nationalisme « radical », tandis que le *Gure Aitaren Etxea* (La Maison de Notre Père) de Chillida le sera par les représentants du nationalisme « traditionnel ». Pour les nationalistes radicaux et traditionnels, ces deux œuvres d'art incarnent des idéaux et des projets politiques différents et irréconciliables. Ainsi, le *Guernica* et le *Gure Aitaren Etxea* deviendront des emblèmes d'une mémoire sociale qui doit légitimer un seul projet politique nationaliste (Le Goff 1988). C'est dans la lutte pour imposer un projet d'avenir unique au Pays Basque que se situent les enjeux politiques des nationalistes, et c'est à travers la confrontation symbolique de ces deux œuvres d'art qu'ils s'exprimeront. Cette histoire d'interactions entre œuvres d'art et conflits politiques ne s'arrête pas là. En 1989, un logotype de Chillida sera au centre de nouveaux débats et, en mai 1995, toujours à l'occasion de conflits, la sculpture *Paloma de la Paz* (Colombe de la Paix) de Néstor Basterretxea fera son apparition sur la scène politique basque.

Du *Guernica* au *Gure Aitaren Etxea*, et de celui-ci à la *Paloma de la Paz*, en passant par le silence social autour du poème (B) de Gabriel Aresti (voir annexe), l'analyse des rapports entre certaines œuvres d'art soigneusement sélectionnées par ceux qui créent les événements et l'activité politique, permet de mieux comprendre les interactions entre l'art et la vie collective et de voir comment des interprétations « improvisées [...] dépendent des possibilités de signification admises » (Sahlins 1988 : 12) par différentes catégories d'acteurs sociaux.

## Le contexte politique : points de repère du mouvement nationaliste basque

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le processus d'industrialisation que connaît le Pays Basque, et surtout l'une de ses provinces, la Biscaye, est l'un des facteurs qui rendra possible la structuration d'un mouvement nationaliste autour des bases idéologiques proposées dans les années 1890 par Sabino Arana i Goiri, fondateur du Parti Nationaliste Basque (PNV)<sup>1</sup>. La pensée politique de Sabino Arana s'articule autour de la religion catholique, la récupération d'anciens droits foraux<sup>2</sup> et un concept de race qui a pour corollaire la langue basque (euskara). Sous la devise *Jaungoikoa eta Lege Zaharra* (Dieu et Loi Ancienne), l'idéologie politique du fondateur du PNV et de ses partisans définit l'essence de la nation basque. Pour eux, il est urgent de récupérer les anciens droits et les traditions propres aux Basques depuis des temps immémoriaux. Ainsi, il faut lutter pour l'obtention d'un gouvernement autonome et rejeter tout ce qui peut menacer une identité nationale fondée sur une race et une

1. En basque, le sigle du PNV est EAJ (Euzko Alderdi Jeltzalea) dont la traduction littérale est : Parti Basque de Dieu et de la Loi Ancienne.

2. Droits foraux : droits traditionnels reconnus par le roi castillan aux Basques lors de l'annexion (au XII<sup>e</sup> siècle) à la couronne castillane des provinces basques d'Alava, Guipúzcoa et Vizcaya. Ces droits concernaient fondamentalement le règlement des affaires locales et, jusqu'en 1876, ils ont été en vigueur en Espagne.

langue qui sont signes d'identification et de différenciation. Le statut d'autonomie de 1936 accordera au Pays Basque un ensemble de libertés et de prérogatives, ainsi que la reconnaissance d'un gouvernement autonome. Toutes ces prérogatives seront abolies après la guerre civile, lors de la victoire franquiste en 1939.

Pendant la dictature franquiste, des onze états d'exception décrétés par Franco, dix vont toucher le Pays Basque, entraînant des arrestations massives, la torture dans les commissariats, des morts et des blessés lors des manifestations (Pérez 1986). Cette répression massive, qui vise l'ensemble de la population, aura d'importantes répercussions sur le développement du mouvement nationaliste. La dichotomie établie par Sabino Arana entre les autochtones et les immigrés, qui était à la base du premier mouvement nationaliste, ne résiste plus à la réalité. Indépendamment de leurs origines ethniques, les personnes qui vivent et qui travaillent au Pays Basque pendant cette période se sentent généralement visées par la répression franquiste et interpellées par la problématique nationale basque.

En 1959, la naissance de l'ETA (Euskadi ta Askatasuna; Pays Basque et Liberté) marquera un tournant au sein du mouvement nationaliste. Les jeunes nationalistes militants, las des faibles résultats acquis par leurs aînés du PNV, créent cette nouvelle organisation où s'imbriquent des thèses nationalistes et socialistes. Pour eux, ouvriers et nationalistes ont un même ennemi : l'oligarchie et l'État qui la soutient. En 1974, l'ETA vivra l'une de ses plus importantes scissions en donnant naissance à l'ETA militaire (qui choisit la lutte armée comme seul moyen d'obtenir l'indépendance du Pays Basque) et à l'ETA politico-militaire (qui abandonne la lutte armée, privilégie la lutte de classes et renonce à l'indépendance nationale). Cette scission n'est pas, à ce moment-là, un obstacle à l'unité du mouvement. Même si leurs projets de société diffèrent, l'ennemi est toujours le régime franquiste. Après la mort de Franco, en novembre 1975, le Pays Basque connaît entre 1975 et 1977 huit grèves générales qui paralysent toute activité. Les mots d'ordre prioritaires sont : « Amnistie générale pour les prisonniers politiques », « liberté syndicale », « indépendance », « retrait des forces de l'ordre », et montrent bien comment, tout au long de cette période, s'imbriquent la lutte nationale et la lutte de classes.

En 1978, lors du référendum sur la nouvelle Constitution espagnole, seulement 34,95 % de l'électorat basque votera en sa faveur. Ce faible pourcentage de votes tient à la non-reconnaissance du droit à l'autodétermination dans la nouvelle Constitution. En fait, l'électorat basque remet en cause la légitimité démocratique de l'État espagnol et de la monarchie constitutionnelle. Ces résultats électoraux sont vécus comme une grave menace pour la transition démocratique espagnole<sup>3</sup> et, très vite, l'État espagnol va octroyer au Pays Basque un statut d'autonomie qui sera majoritairement accepté par l'électorat et ratifié dans la « Casa de Juntas<sup>4</sup> » de Gernika en présence du roi d'Espagne. Mais il reste toujours une partie de la population qui soutient que ni la paix ni la démocratie ne sont possibles si l'on ne reconnaît pas au peuple basque le droit à l'indépendance. Ce segment de la population, qui appuie les thèses du nationalisme radical, se sent proche de HB (Herri

3. Nom sous lequel on désigne en Espagne la période 1975-1985.

4. « Casa de Juntas » : Parlement du Pays Basque à l'époque des Fueros (droits foraux).

Batasuna; Unité Populaire), groupement politique fondé en 1978 qui partage les thèses de l'ETA militaire. Les élus de HB ont refusé, jusqu'en 1988, de siéger au Parlement basque et au Parlement espagnol.

De l'autre côté du spectre politique nationaliste, certains partis du « bloc démocratique<sup>5</sup> » affirment que l'objectif politique à atteindre est l'autodétermination du peuple basque et que le chemin qui y mène est celui du statut d'autonomie signé à Gernika. Le nouveau régime démocratique espagnol, la signature du statut d'autonomie, la consolidation du gouvernement autonome basque, ainsi que le pacte des partis du bloc démocratique modifieront substantiellement la perception d'une large partie de la population basque quant aux attentats et enlèvements commis par l'ETA dans les années 1980 et 1990. Malgré ces faits, l'apparition en 1983 des GAL (Groupes Antiterroristes de Libération), leurs attentats perpétrés au Pays Basque français contre des militants de l'ETA, et le soupçon qu'il puisse s'agir de groupes organisés par le gouvernement de l'État espagnol, ont permis aux nationalistes radicaux et à certains secteurs de la population basque de parler de l'existence d'un terrorisme d'État au sein de la jeune démocratie espagnole. Le 15 février 1990, le Parlement basque proclamera le droit à l'autodétermination en insistant sur le fait que le statut d'autonomie de Gernika est l'expression légitime de la volonté du peuple basque.

Ces quelques points de repère<sup>6</sup> révèlent la complexité du contexte politique basque. Ils nous permettront de mieux cerner les enjeux politiques et symboliques autour du *Guernica*, du *Gure Aitaren Etxea* et de la *Paloma de la Paz*.

5. Les partis politiques qui constituaient le bloc démocratique à l'époque des événements étaient : PNV/EAJ (Parti Nationaliste Basque); EE (Euskadiko Ezkerra; Gauche du Pays Basque); EA (Eusko Alkartasuna; Solidarité Basque).

6. Il ne s'agit pas d'analyser dans cet article les rapports PNV/ETA/HB, mais il convient, pour en faciliter la compréhension, de rappeler quelques faits. En 1952, un groupe de jeunes étudiants et intellectuels basques fonde la revue *EKIN* avec l'objectif d'analyser l'histoire de la nation basque. Ces jeunes vont se joindre à la jeunesse nationaliste du PNV (EGI) mais des problèmes avec la direction du parti les conduiront à fonder l'ETA en 1959. Dans les années 1960, l'ETA revendique plusieurs attentats. Celui de 1968 contre le chef de la police de Guipúzcoa entraîne le *Juicio Militar* de Burgos (décembre 1970), pendant lequel 16 militants de l'ETA furent condamnés. À partir de ce moment, leurs revendications d'indépendance du Pays Basque atteignent un écho international. En décembre 1973, l'attentat qui coûta la vie à l'amiral Carrero Blanco, vice-président du gouvernement de Franco, fut bien accueilli par les nationalistes de tous bords, mais aussi par les partis de gauche espagnols. En 1974, l'ETA se divise en deux branches : l'ETA militaire et l'ETA politico-militaire. En 1977 ont lieu en Espagne les premières élections démocratiques et EE (Euskadiko Ezkerra), ancien bras politique de l'ETA politico-militaire, y participera. En 1979, HB (Herri Batasuna), coalition créée en 1978 et bras politique de l'ETA militaire, fera de même. Au moment des élections pour l'autonomie, en 1995, le PNV était toujours la force politique la plus élue au Pays Basque. Toujours en 1995, l'implication du gouvernement socialiste présidé par Felipe Gonzalez dans la création des GAL (Groupes Antiterroristes de Libération) fera l'objet d'une enquête judiciaire. À l'heure où je rédige cet article, on ne connaît pas encore avec certitude le rôle joué par le gouvernement espagnol dans l'organisation des GAL. Voir Elorza (1978); Garmendia (1979); García Venero (1969); Jauregui (1981); Ortiz (1975); Zulaika (1988).

## Événements autour de deux commémorations d'un même bombardement

Du 16 au 27 avril 1987, à la suite de l'initiative de diverses organisations politiques de la gauche *abertzale*<sup>7</sup>, on célèbre à Gernika, sous la devise *Askatasuna eta Pakea* (Liberté et Paix), la commémoration du 50<sup>e</sup> anniversaire du bombardement de la ville par l'aviation allemande. Le slogan « *Gernika, symbole de la paix et de la souveraineté pour le peuple basque et pour tous les peuples du monde* » apparaîtra en différentes langues sur une affiche reproduisant le *Guernica* de Picasso. Pour cette affiche en couleurs, on choisit d'illustrer un symbole, l'oiseau, qui sera repris et vendu sous forme de poster, badge et autocollant. En même temps, dans les villes et villages du Pays Basque espagnol, s'élèvent des murales représentant soit le *Guernica*, soit l'oiseau, emblème de liberté et de paix.

Un an plus tard, en avril 1988, auront lieu, toujours à Gernika, les activités programmées par le gouvernement basque, la Diputación de Biscaye et la mairie de Gernika pour commémorer le 51<sup>e</sup> anniversaire du bombardement.

Si l'on suit dans la presse locale le déroulement de ces cérémonies commémoratives, on peut discerner des éléments d'intérêt pour notre analyse, car plusieurs journaux font écho aux déclarations faites par la commission « Gernika 1937-1987 », et par des membres de la *mesa nacional*<sup>8</sup> de HB.

Aux yeux du public, surgissent des questions qui attestent d'une réalité polymorphe et d'une vision dichotomique de la vie politique au Pays Basque. « D'un côté, ont lieu les activités de la commission municipale, et de l'autre, celles de la commission Gernika 1937-1987<sup>9</sup> ». Selon les porte-parole de « Gernika 1937-1987 », qui se nomment eux-mêmes commission « populaire », la commission « officielle » ne veut pas assumer les revendications fondamentales du peuple basque, à savoir : l'accès aux archives de Franco, le transport du tableau de Picasso à Gernika, et le slogan « *Gernika, ville de la paix et de la résistance* ». Ils dénoncent la distance entre le peuple et les institutions et affirment que celle-ci, loin de disparaître, se trouve tout à fait confirmée par les activités organisées par les autorités locales à l'occasion du 51<sup>e</sup> anniversaire du bombardement : « Ils ont choisi un programme avec grande messe, repas dans un restaurant, excursion à Santimamiñe et inauguration », tandis que la commission populaire a réussi à « convertir [ces activités] en un morceau supplémentaire du puzzle qui consiste à reconstruire un peuple<sup>10</sup> ». Ces tensions politiques s'exprimeront publiquement à travers le choix, l'identification et la valorisation du *Guernica* ou du *Gure Aitaren Etxea*. Les commissions populaire et officielle s'opposeront symboliquement en consacrant le tableau de Picasso, pour la première, et la sculpture de Chillida, pour la seconde.

Le 10 avril 1987, des représentants de la commission populaire s'enchaînent dans le Casón del Buen Retiro du Musée du Prado de Madrid où se trouve le *Guernica* car pour eux « Gernika est le seul endroit où le tableau de Picasso acquiert

7. Abertzale : patriote, nationaliste radical.

8. Mesa Nacional : organe exécutif de HB (Herri Batasuna).

9. *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 17 avril 1988.

10. *Egin*, 22 avril 1988.

sa dimension authentique de symbole universel<sup>11</sup> ». Il s'agit donc de revendiquer qu'il soit rendu au peuple basque car c'est lui qui « donne au bombardement de Gernika une dimension internationale<sup>12</sup> ». Le désaccord entre les traditionalistes et les radicaux du nationalisme basque se manifesterait aussi à travers le discours des représentants des groupes nationalistes et des options commémoratives. Tandis que les uns transcendent la valeur esthétique du tableau et en soulignent l'importance comme « symbole immortel d'un peuple indomptable<sup>13</sup> », les autres optent pour la création d'une nouvelle œuvre d'art — le *Gure Aitaren Etxea* — qu'on doit charger de signification. L'affrontement entre les deux factions nationalistes s'exprime de plus en plus clairement. En 1987, Itziar Aizpúrua, membre de la *mesa nacional* de HB, est peut-être celle qui définit le plus explicitement la situation : « l'attitude du gouvernement *vascongado*<sup>14</sup> face à la commémoration du cinquantenaire est en étroit rapport avec la trajectoire suivie par les partis institutionnels [...] il faut oublier [...] nous avons besoin de la paix [...] la paix d'un peuple vaincu et mort. Pour symboliser ceci, quoi de mieux qu'un monument ?<sup>15</sup> ».

En avril 1988, la commémoration officielle du 51<sup>e</sup> anniversaire du bombardement se déroule sans incident. Le *Gure Aitaren Etxea*, ce « monument » auquel faisait allusion Itziar Aizpúrua en 1987, est inauguré comme prévu en présence du *lehendakari*<sup>16</sup> et de la presque totalité de son gouvernement, des membres de la Diputación de Biscaye et de la mairie de Gernika, de même qu'en présence d'un invité d'honneur : l'ambassadeur de la République fédérale allemande. À ce moment-là, les tentatives symboliques des organisateurs des deux commémorations se rejoignent puisque, un an plus tôt, la commission populaire avait dénoncé le fait que cette fraternisation entre les peuples allemand et basque n'ait pu avoir lieu sous l'arbre de Gernika<sup>17</sup>, parce que, à leur demande officielle, l'administration avait répondu que « l'arbre de Gernika est un symbole que seules les institutions peuvent utiliser<sup>18</sup> ». Cette appropriation par le pouvoir institutionnalisé d'un symbole que l'on veut rentabiliser politiquement montre bien que derrière un même type de cérémonie se cachent des contenus non explicites qui vont être interprétés de différentes façons par les acteurs sociaux qui créent les événements.

Comme l'affirme Bourdieu, « le principe de l'efficacité de tous les actes de consécration n'est autre que le champ lui-même, lieu de l'énergie sociale accumulée que les agents et les institutions contribuent à reproduire par les luttes par lesquelles ils essaient de se l'approprier et dans lesquelles ils engagent ce qu'ils en ont acquis par les luttes antérieures » (1977 : 7). De cette façon, la ville de Gernika se transforme en enjeu, matériel et symbolique, qu'il faut s'approprier, et en un territoire qui

11. *Punto y Hora de Euskal Herria*, 16-30 avril 1987.

12. *Egin*, 14 avril 1988.

13. *Punto y Hora de Euskal Herria*, 16-30 avril 1987.

14. Dénomination péjorative utilisée par le nationalisme radical. Sous le régime franquiste, le Pays Basque était désigné sous le nom *provincias vascongadas*.

15. *Punto y Hora de Euskal Herria*, 16-30 avril 1987.

16. Chef du gouvernement basque.

17. L'arbre de Gernika est un chêne sous lequel, d'après la tradition, les premières *juntas* se seraient réunies. Après la guerre civile, certains exilés basques ont apporté avec eux des pousses de l'arbre de Gernika pour les faire fleurir dans les pays d'accueil.

18. *Punto y Hora de Euskal Herria*, 30 avril-7 mai 1987.

doit être convenablement signifié au moyen de « monuments » dont la valeur symbolique doit être culturellement construite et politiquement légitimée.



*Gure Aitaren Etxea* (Eduardo Chillida)

Toujours en avril 1988, sur le panneau de signalisation qui se trouvait à l'entrée de Gernika, on pouvait lire, partiellement reprise, l'une des revendications de la commission populaire : « *Gernika. Bakearen Iria* » (Gernika. Ville de la Paix). Encore une fois les deux options nationalistes se rejoignaient. Bien que lors de la commémoration officielle les discours politiques ne firent pas allusion à l'existence des deux commissions, la division sera implicitement reconnue. Ainsi, une partie du discours du *lehendakari* sera une réponse à peine voilée aux déclarations faites en 1987 par Itziar Aizpúrua : « l'arbre est vivant et notre peuple aussi. Et il est toujours vraiment vivant et à la recherche de sa liberté. Cependant notre peuple ne veut pas la haine, mais la Paix<sup>19</sup> ». Tout comme la commission populaire ignorait tacitement le *Gure Aitaren Etxea*, la commission officielle ignore le *Guernica*. Pour celle-ci, c'est l'arbre de Gernika, et non le tableau de Picasso, qui est devenu un symbole universel et c'est la sculpture de Chillida qui doit être « une fenêtre sur la liberté et la fraternité des Basques » et « la maison de la liberté et de la Paix de Gernika et du monde entier<sup>20</sup> ».

19. *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 27 avril 1988.

20. *Ibid.*

## Interpréter l'histoire, créer la culture

S'il y a une chose qui fait réfléchir dans cet amalgame de déclarations, de luttes et de confrontations, c'est sans doute la relative indifférence à la valeur artistique des deux œuvres d'art. Théoriquement elles ne sont pas à égalité. Tandis que l'on a élaboré des théories et des explications qui ont contribué à faire du *Guernica* l'un des grands tableaux de l'art occidental du XX<sup>e</sup> siècle, le *Gure Aitaren Etxea* ne possède apparemment que l'histoire récemment tissée autour de lui et celle-ci (sauf dans certains cercles spécialisés) ne fait pas allusion à sa valeur artistique. Mais n'oublions pas que « l'acte créateur qui engendre le mythe est symétrique et inverse de celui qu'on trouve à l'origine de l'œuvre d'art. Dans ce dernier cas, on part d'un ensemble formé d'un ou de plusieurs objets et d'un ou plusieurs événements, auquel la création artistique confère un caractère de totalité par la mise en évidence d'une structure commune [...]. L'art procède donc à partir d'un ensemble : (objet + événement) et va à la découverte de sa structure » (Lévi-Strauss 1962 : 38). En suivant Lévi-Strauss, nous nous interrogerons sur l'ensemble des objets et des événements que Chillida a réussi à cristalliser dans son œuvre et qui se distinguent des événements et objets fixés par Picasso dans son tableau.

Si le *Guernica* et le *Gure Aitaren Etxea* sont au cœur des deux commémorations du bombardement de Gernika, une troisième œuvre d'art, le poème (B) du recueil *Harri eta Herri* (Pierre et Peuple), du poète biscayan Gabriel Aresti, sera soigneusement oubliée tant par les nationalistes traditionnels que par les radicaux. Malgré cet oubli, le poème (B) d'Aresti se situe à notre avis au centre d'un réseau de production de sens et de significations qui permettra à des acteurs sociaux occupant des positions sociales et institutionnelles différentes d'« objectiver ses interprétations respectives [et d'arriver] à des conclusions différentes » (Sahlins 1988 : 11).

Les premiers vers du poème (B) : « *Nire aitaren etxea — Defendituko dut* » (Je défendrai la maison de mon père), tout comme les suivants, sont susceptibles d'être interprétés de diverses façons. On se trouve devant un poème, donc face à une forme d'expression artistique qui joue avec un univers de métaphores capables de transmettre des messages polysémiques puisqu'elles ne font référence ni à la littéralité ni à la rationalité d'un système logique donné. Dans ce poème Aresti exprime, en son nom, tout ce qu'un individu consent à sacrifier pour défendre la maison de son père. Rien ne peut l'arrêter, il est prêt à donner sa vie, même à perdre son âme et sa progéniture car il sait que la maison du père « *iraunen du zutik* » (continuera d'être sur pied).

Dans la culture basque, le concept d'« *etxe* » (maison) joue un rôle central. L'*etxe* est le support matériel de générations successives, un lieu sacré, la « demeure des esprits et des âmes des ancêtres » (Barandiarán 1973 : 482). Dans le monde rural, chaque *etxe* a un nom et celui-ci constituera souvent l'identité sociale de ses habitants. Comme le signale Zulaika (1990), l'archétype de l'*etxe* est le *baserri* (ferme). Le *baserri* est une institution qui fait allusion à un mode de production, à un processus de socialisation, à des réseaux de parenté et à un système culturel. Il est le symbole de ce qui est « vraiment » basque. Cette image totalisante en fait la représentation symbolique du *herria* (peuple). « "*Gure herria*" (notre peuple) et "*gure etxea*" (notre maison) expriment l'idée d'appartenance à une même

réalité [...] dans ce contexte [nationaliste], “*herria*” et “*etxea*” vont se superposer en synthétisant ce qui est à nous [...], pour le nationalisme radical cette association se trouve toujours présente et fonctionne très souvent comme catalyseur émotif » (Aretxaga 1988 : 64). Les dimensions mythiques, culturelles et historiques du concept d'*etxe*, la superposition du *herria* (peuple) et de l'*etxe* (maison) sont condensées par Aresti dans son poème, mais aussi par Chillida dans sa sculpture, mobilisant ainsi chez les récepteurs basques des références culturelles chargées de signification.

Alors que dans les années 1960 — pour Aresti (et pour des nationalistes basques qui ont vécu en pleine dictature franquiste) — il fallait prendre conscience de l'existence de cette « maison » et lutter, même à titre individuel et avec toutes les armes possibles, pour la défendre, à la fin des années 1980 — pour Chillida et d'autres Basques — cette maison existe déjà. Elle est devenue « la maison de notre père » (*Gure Aitaren Etxea*), et n'a plus besoin d'être défendue. Ou du moins, pas de la même façon que pendant la dictature franquiste étant donné que le Pays Basque — on pourrait dire la « maison » des Basques — a déjà un statut d'autonomie et un gouvernement reconnu par l'État espagnol.

Si tout artiste est un acteur social qui élabore ses œuvres à partir de l'interprétation qu'il fait de ses références historiques et culturelles, il se produit une alchimie dans laquelle les éléments inconscients qui participent à toute création artistique émergent, bien que transformés, et véhiculent des contenus culturels importants pour ses concitoyens. À lui seul, le fait d'avoir nommé une sculpture *Gure Aitaren Etxea* renvoie les récepteurs basques à des référents culturels fondamentaux de leur identité ethnique. Ces référents contribueront à l'efficacité symbolique de cette œuvre qui vient d'être consacrée par les officiants de la politique institutionnelle basque.

Pour Zulaika (1987), images et concepts acquièrent une signification selon l'espace esthético-rituel qui les met en présence. Cet auteur définit l'espace esthético-rituel comme celui qui, tout en étant qualitatif et formel, sert à expliquer un ordre culturel aux expressions multiples. De ce point de vue, l'approche anthropologique des œuvres d'art mentionnées doit souligner le caractère imaginaire de tout ordre culturel et contribuer à montrer l'étroite articulation entre le contexte et les œuvres d'art occupant cet espace esthético-rituel. Même si Bourdieu (1977) ne parle pas d'espaces esthético-rituels, il nous semble possible d'établir un parallèle entre son concept de champ de production et celui d'espace esthético-rituel de Zulaika. En inversant l'ordre proposé par ce dernier, Bourdieu affirme que le fonctionnement de ce champ de production est à la source de l'énergie symbolique mobilisée par les personnes auxquelles ce pouvoir de mobilisation est reconnu. Cette interaction engendre la *production de la croyance* créée collectivement et fondée sur la *méconnaissance collective*. Ce concept fait non seulement référence à la méconnaissance de la façon dont fonctionne et se structure le champ de production artistique, mais aussi à la façon dont cette méconnaissance rend possible et contribue à son fonctionnement. S'appuyant sur l'analyse de Mauss de la magie, Bourdieu indique qu'il n'importe pas tant de savoir quelles sont les propriétés spécifiques du magicien que de déterminer les fondements de la croyance collective.

Dans le domaine de l'art, il importe donc de reconnaître que l'artiste accomplit un « acte magique » collectivement sollicité, qui s'appuie sur la tradition et la méconnaissance collective. L'artiste mobilise cette énergie symbolique puisqu'il est l'acteur social investi par le groupe de la capacité d'accomplir un acte — nous pourrions dire une œuvre — qui ne serait rien sans l'appui de toute la tradition, et sans « l'univers des officiants et des croyants qui lui donnent un sens et une valeur à travers les références à cette tradition » (Bourdieu 1977 : 9). En ce sens, le poème (B) d'Aresti et le *Gure Aitaren Etxea* de Chillida seraient deux œuvres en étroit rapport culturel situées à l'intérieur d'un même espace esthétique, mais soumises à des officiants et à des récepteurs — à des croyants, dirait Bourdieu — qui ne partagent ni les mêmes croyances, ni les mêmes options en vue d'atteindre leurs objectifs politiques.

Malgré le fait que les deux œuvres font leur la métaphore de l'*etxe*, les énergies symboliques que le poème d'Aresti suscita dans les années 1960 et 1970 ne conviennent plus aux choix politiques des institutions basques. Les acteurs institutionnels et tous ceux qui épousent leurs choix politiques ne veulent pas de l'efficacité symbolique du poème car pour eux les armes qu'il faut utiliser pour défendre « la maison du père » sous un régime démocratique ne sont pas les mêmes que celles que l'on pouvait employer sous la dictature franquiste. Par contre, le *Gure Aitaren Etxea* de Chillida leur fournit un champ sémantique chargé de possibilités d'interprétation que les officiants institutionnels — et Chillida en sa qualité d'artiste qui vient d'accomplir « l'acte magique » que les institutions ont fait jaillir en lui par la commande de l'œuvre — vont essayer d'orienter dans un seul sens : celui de la paix et de l'abandon de la lutte armée. Le mythe, l'histoire et la tradition du peuple basque vont « parler » aux récepteurs à travers le discours que l'artiste tisse autour de sa sculpture.

Le fait de s'appuyer sur la tradition pour créer les référents qui rendent possible l'intelligibilité culturelle de sa sculpture sera clairement exprimé par Chillida : « pour le monument j'ai tenu compte des coordonnées de l'arbre [de Gernika], de l'église de Lumo et de celle de Santa María. Lorsque tout a été décidé, je me suis rendu compte que l'on voyait l'entrée des grottes de Santimamiñe, ce qui a été un cadeau en plus<sup>21</sup> ». L'œuvre veut « symboliser l'unité du Pays Basque » et se trouve « en communication visuelle avec l'arbre de Gernika<sup>22</sup> ». Les explications de l'artiste nous permettent de réfléchir sur le sens de son choix de l'adjectif *gure* (notre), plutôt que *nire* (mon) du poème d'Aresti. On peut penser que ce choix reflète tout simplement le symbole collectif et unitaire que l'on prétend attribuer à cette nouvelle « maison du père ». Le désir de la commission officielle de présenter une image unie de la « famille nationaliste » et de l'ensemble du peuple basque se reflète, non pas dans la sculpture elle-même, mais plutôt dans son titre.

Tous les éléments auxquels l'artiste fait allusion dans ses déclarations à la presse mobilisent d'importants référents historiques et mythiques de la culture basque. L'explication fournie par le sculpteur et diffusée par la presse locale<sup>23</sup>

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Egin*, 16 avril 1988.

contribue à montrer qu'il est possible d'établir une communication visuelle entre l'axe mythique de la culture basque — les grottes de Santimamiñe — et son axe historique et politique — l'arbre de Gernika et la *Casa de Juntas*. C'est ainsi que la sculpture devient le centre incontournable d'un réseau de communication signifiant qui intègre en outre des éléments religieux (les églises de Lumo et de Santa María) extrêmement importants pour un grand nombre des partisans du PNV.

L'importance du concept d'*etxe* dans la culture traditionnelle basque et les traces laissées dans la mémoire sociale par le poème (B) d'Aresti sont les éléments qui contribuent à rendre signifiante une œuvre qui, bien que toute récente, a été chargée de référents culturels essentiels.

L'appropriation politique du *Guernica* et du *Gure Aitaren Etxea*, le silence autour du poème (B) d'Aresti et la complexité de l'analyse du champ de production artistique et de sa possible articulation avec l'espace esthético-rituel exigent que l'on s'interroge sur les forces sociales, politiques, économiques et religieuses qui contribuent à créer des réseaux de signification au sein desquels des œuvres d'art et certains artistes charismatiques jouent des rôles efficaces socialement (Bourdieu 1977). Si la commémoration des 50<sup>e</sup> et 51<sup>e</sup> anniversaires du bombardement de Gernika fut utilisée par les nationalistes traditionnels et radicaux pour s'accuser mutuellement par œuvres d'art interposées et pour montrer à l'ensemble du peuple basque le chemin politique à suivre, d'autres événements postérieurs vont entraîner l'apparition sur la scène politique basque d'un nouveau logotype de Chillida et d'une nouvelle œuvre d'art : la *Paloma de la Paz* de l'artiste basque Néstor Basterretxea.

Au fil de ces événements le *Gure Aitaren Etxea* sera écarté du centre du réseau de signification pour être remplacé par la *Paloma de la Paz*, tandis que Chillida mettra son charisme au service du pouvoir politique institutionnel — pouvoir reconnu et légitimé par une large partie des citoyens — et dont les représentants ne cessent d'affirmer qu'ils souhaitent la paix et la liberté pour tous les Basques.

### **Du *Gure Aitaren Etxea* à la *Paloma de la Paz***

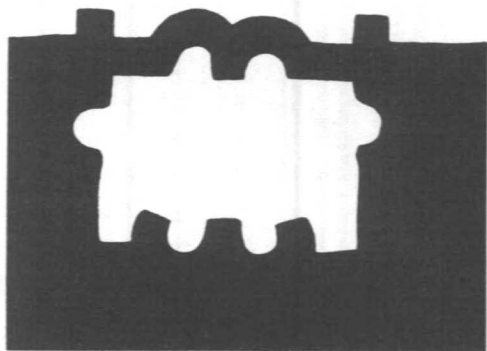
Faut-il rappeler que des vœux de paix et de liberté pour le peuple basque ont été clairement exprimés par les deux factions nationalistes qui s'affrontaient à Gernika ? Ces vœux deviendront, à partir de 1989, des revendications qu'assume de plus en plus une large partie de la population basque, indépendamment de la diversité des options politiques. Mais le chemin pour y parvenir est plein d'aléas.

Le 23 janvier 1989, l'ETA annonce l'arrêt des attentats pendant deux mois. Cette trêve vise à permettre le déroulement des négociations bilatérales entre le gouvernement espagnol et des membres de l'organisation armée. Le 18 mars, quelques jours avant la fin de la trêve, aura lieu à Bilbao, la grande ville industrielle du Pays Basque, une importante manifestation. Convoquée par le Parlement basque et par les partis du bloc démocratique sous le slogan unitaire « *Pour la Paix, maintenant et pour toujours* », les organisateurs demanderont à Chillida de dessiner le logotype qui ornara l'unique pancarte ouvrant le cortège. L'artiste déclare d'abord qu'il vient de le créer mais reconnaît ensuite qu'en triant les esquisses réalisées pour

son *Gure Aitaren Etxea*, il en a trouvé une qui lui a particulièrement plu et dont il s'est inspiré. Une version en deux dimensions de sa sculpture voit le jour, qui deviendra un emblème bicéphale pour chacune des factions nationalistes qui s'affrontaient à Gernika.

À la suite de la rupture des négociations entreprises, le 10 avril 1989 la trêve est levée et les attentats recommencent. Pendant l'été 1989 aura lieu une contre-manifestation convoquée par HB et le logotype de Chillida sera réutilisé par le parti comme toile de fond à des affiches et des pancartes qui dénoncent les conditions de vie des prisonniers de l'ETA, les détentions et les morts survenues lors d'affrontements entre des militants du nationalisme radical et des représentants des

forces armées, les actions meurtrières du GAL<sup>24</sup> au Pays Basque français. En superposant le logotype du *Gure Aitaren Etxea* à des dessins représentant des prisons, des morts ou le sigle GAL, en incorporant aux affiches des phrases qui mettent en cause la volonté institutionnelle d'obtenir une paix véritable (« De quelle paix nous parle-t-on ? », « La voilà, leur paix ! »), ces affiches marqueront l'espace social des villes et des villages basques.



Logotype du *Gure Aitaren Etxea*

Aux prises avec de nouveaux problèmes politiques auxquels ils doivent faire



Affiche du GAL

face, les nationalistes radicaux abandonnent le *Guernica* de Picasso et cherchent un nouveau symbole capable de véhiculer leurs revendications. Le choix qu'ils font du logotype de Chillida, même s'il s'agit pour eux de l'utiliser pour dénoncer que la « maison de notre père » occulte bien des conflits, ne les empêche pas d'y voir le nouvel emblème d'une raison politique institutionnelle qui gagne du terrain et qui nie ce qu'ils affirment, à savoir que la répression et la torture guettent ceux qui luttent pour l'indépendance du Pays Basque, et que la lutte armée est toujours nécessaire car c'est sous un régime démocratique que le GAL est né. Mais en essayant de détourner de ses fins le logotype de

24. GAL (Groupes Antiterroristes de Libération).

Chillida, ils se situent d'emblée, et sans le vouloir, sur un terrain symbolique qu'ils n'ont pas créé, témoignant ainsi que le rapport de forces entre eux et les partis du bloc démocratique s'est modifié substantiellement depuis les anniversaires du bombardement de Gernika.

Ce que l'on commençait à entrevoir en 1989 devient incontournable en 1995. Le 8 mai 1995 l'entrepreneur basque Josemari Aldaia est enlevé. Le 25 mai l'ETA assume l'enlèvement et, ce même jour, les travailleurs de l'entreprise d'Aldaia se rendent au site de la *Paloma de la Paz*. Évitant de piétiner la pelouse circulaire qui entoure l'œuvre, les travailleurs déploient une pancarte affichant un seul slogan en castillan et en euskera : « *Todos somos — Guztiok gara — Josemari* » (Nous sommes tous Josemari), auquel s'ajoute un symbole : un lacet bleu<sup>25</sup>. Ils restent là pendant quinze minutes, en silence, et peu à peu, trois cents personnes les rejoignent. À partir de ce jour, tous les jeudis à 20 heures, la *Paloma de la Paz* devient le lieu symbolique choisi par les travailleurs pour demander la libération de leur patron<sup>26</sup>. Mais ces travailleurs ne sont pas seuls. Tous les jeudis, se joignent à eux des citoyens de San Sebastián, des nationalistes bien sûr, mais aussi des membres de groupes pacifistes et des personnes sans affiliation politique.

Au même moment, mais de l'autre côté du gazon qui entoure la sculpture, d'autres manifestants répondront ponctuellement à l'appel de HB ou à celui des Gestoras Pro-Amnistía<sup>27</sup> dont le logotype — ironie de l'histoire — est aussi l'œuvre de Chillida. Eux aussi porteront une pancarte avec un seul slogan : « *Estatu terrorismoaren aurka. Euskal Herria Askatu* » (Contre le terrorisme d'État. Liberté pour le Pays Basque), auquel ils ont ajouté un symbole : une *ikurriña*<sup>28</sup>. Tout comme en 1989, en 1995 les nationalistes radicaux sont obligés par la force des choses de lutter sur un terrain symbolique marqué par « l'autre ». Ils se doivent d'être présents pour dénoncer que la *Paloma de la Paz* — la *gallinota* (grosse poule), comme ils l'appellent — cache, elle aussi, bien des conflits. Leur présence s'impose pour montrer publiquement qu'ils sont toujours nombreux à soutenir les thèses de l'ETA. Le 26 mai Chillida adresse un message à l'ETA à la radio : « Je suis Eduardo Chillida. Demande à l'ETA. Montrez-nous que vous êtes capables de faire une bonne action.

25. La présence du lacet bleu sur la scène politique basque remonte à l'enlèvement de l'entrepreneur Julio Iglesias Zamora par l'ETA, en 1993. À cette époque, le groupe pacifiste basque *Gesto por la Paz*, s'inspirant du lacet rouge, symbole de la lutte contre le sida, lance la campagne du lacet bleu. Les partisans du nationalisme radical répondent avec le lacet vert et font paraître des affiches portant cette inscription : *Julio ordaindu* (Julio paie). En ce qui concerne l'enlèvement d'Aldaia, les groupes pacifistes *Gesto por la Paz* et *Denon Artean* décident de « récupérer le symbole du lacet bleu » avec l'espoir qu'il devienne à nouveau un « cri silencieux et pacifique de liberté » (*El Diario Vasco*, 11 mai 1995).

26. Les travailleurs d'Aldaia se rassemblent aussi tous les lundis en face de l'entreprise, et tous les mardis en face de la mairie de San Sebastián pour demander à l'ETA la libération de leur patron.

27. Les *Gestoras Pro Amnistía* regroupent surtout des parents, des proches et amis de prisonniers basques accusés d'appartenir à l'ETA. D'habitude, ils manifestent en portant de grandes photos des prisonniers et demandent leur libération. Très souvent, ce sont les mères, épouses ou sœurs des prisonniers qui portent la pancarte avec la photo. Voir Aretxaga (1988).

28. *Ikurriña* : drapeau basque, rouge, vert et blanc, créé par Sabino Arana i Goiri, fondateur du Parti Nationaliste Basque. HB a réélaboré aussi ce symbole. Les *ikurriñas* traditionnels et « arc-en-ciel » des campagnes de HB font leur apparition sur la scène politique basque dans les années 1980. Voir Idoate (1994).

Libérez Aldaia. Rendez heureuse une famille et collaborez à la recherche de la paix pour tous. Je sais que ma demande est difficile mais je veux croire en l'homme<sup>29</sup> ». Ce message, accompagné de la chanson *Pakearen uxoa xuria* (Blanche colombe de la paix), sera diffusé tous les jours tant qu'Aldaia ne sera pas libéré.



Manifestants autour de la *Paloma de la Paz* (*El Diario Vasco*, 11 août 1995)

À l'ombre de la *Paloma de la Paz* auront lieu à plusieurs reprises des affrontements violents. Une manifestante de HB, blessée par l'*ertzaientza*<sup>30</sup> mourra quelques jours plus tard et, au fur et à mesure que le temps passe sans qu'Aldaia soit libéré, la tension monte entre les partisans des deux factions. Au silence des travailleurs et des personnes qui se joignent à eux, les manifestants radicaux opposent des consignes : « *Gora ETA militarra* » (Vive l'ETA militaire), « *Los asesinos llevan lazo azul* » (Les assassins portent le lacet bleu), « *Euskal Herria Askatu* » (Liberté pour le Pays Basque), tandis que ceux des Gestoras Pro-Amnistía demandent le retour à la maison, non pas de Josemari Aldaia (*Josemari etxera*), mais des prisonniers politiques basques.

À notre avis, ni le choix qu'ont fait les travailleurs d'Aldaia de se concentrer autour de la *Paloma de la Paz*, ni l'attention prêtée aux manifestations par le pouvoir politique institutionnel et par des acteurs sociaux significatifs ne sont aléatoires. Bien que des représentants des institutions — et aussi Chillida — se rendent parfois soutenir les travailleurs et la famille d'Aldaia qui manifestent en face de l'entreprise, ce sont les revendications exprimées autour de la sculpture de

29. *El Diario Vasco*, 26 mai 1995.

30. *Ertzaientza* : police autonome basque.

Néstor Basterretxea qui marqueront le plus l'opinion publique. Même le concert du 25 juin<sup>31</sup>, organisé pour demander la libération d'Aldaia, est associé au slogan « *Demos una oportunidad a la Paz* » (Donnons une chance à la Paix), événement au cours duquel est lâchée une colombe blanche. L'efficacité symbolique de ces manifestations autour de la *Paloma de la Paz*, ainsi que le déplacement du *Gure Aitaren Etxea* et du logotype de Chillida du centre du réseau symbolique qu'ils occupaient jusqu'alors tiennent à plusieurs faits.

D'une part, bien que n'étant pas un facteur fondamental, un fait matériel a peut-être joué un rôle dans le déplacement des œuvres. Tandis que la *Paloma de la Paz* est à San Sebastián<sup>32</sup>, le *Gure Aitaren Etxea* se trouve à Gernika, ce qui revient à dire que la sculpture de Basterretxea est matériellement plus accessible aux manifestants que celle de Chillida. Mais à notre avis, pour interpréter le déplacement symbolique du *Gure Aitaren Etxea* en faveur de la *Paloma de la Paz*, il faut faire appel à d'autres données. Le *Gure Aitaren Etxea* et le logotype de Chillida ont été symboliquement efficaces dans le cadre d'une confrontation politique entre partisans du nationalisme « radical » et « traditionnel ». Toutefois, pour susciter une action collective massive et de longue durée en réponse à l'enlèvement d'Aldaia, il fallait toucher les dispositifs symboliques propres à la population basque au moyen d'un nouveau symbole capable de transmettre de nouveaux messages. Même si cette action est revendiquée par l'ETA, une bonne partie de la population basque ainsi que les institutions l'ont perçue comme une atteinte aux droits individuels. Ceci se comprend dans la mesure où, comme nous l'avons vu, l'ETA — et les partisans du nationalisme radical — ont de plus en plus de mal à légitimer leurs actions dans une démocratie.

Aldaia, comme tous les citoyens, a droit à la liberté et, pour revendiquer ce droit, la *Paloma de la Paz* s'avère une œuvre plus appropriée que celles de Chillida, trop marquées par la politique. Aldaia doit être rendu à sa famille, à son entreprise, à ses travailleurs, à sa maison, pour qu'ainsi ce fils du peuple basque puisse se réincorporer à « la maison de notre père ». De cette façon, la *Paloma de la Paz* sera socialement perçue comme étant capable de véhiculer des valeurs universelles axées sur la défense des droits humains, qui transcendent les limites symboliques du *Gure Aitaren Etxea*. Avec la *Paloma de la Paz*, déclare Néstor Basterretxea, « j'ai cédé dans mes appréciations artistiques. Il s'agissait d'un symbole universel qui allait être placé dans la rue [...] j'ai voulu faire une sculpture intelligible pour tous les citoyens<sup>33</sup> ». D'après l'artiste, la *Paloma* appartient seulement à « ceux qui sont pour la Paix » ; le seul problème est que ceux qui, de l'autre côté de la *Paloma*, scandent leurs revendications — *Liberté pour le Pays Basque* —, se déclarent, tout autant que les travailleurs d'Aldaia et les institutions basques, partisans de la paix et de la liberté.

Devant ce problème, le message-incantation que Chillida adresse à l'ETA — message à notre avis essentiel si l'on veut comprendre toutes les dimensions de

31. Chillida, Basterretxea et un autre sculpteur basque, Ricardo Ugarte, créeront les affiches qui vont annoncer le concert.

32. Aldaia a été enlevé à Oiartzun, petite ville située à une quinzaine de kilomètres de San Sebastián.

33. *El Diario Vasco*, 16 juillet 1995.

l'efficacité symbolique des activités qui se déroulent autour de la *Paloma de la Paz* — incorpore la croyance dans la bonté de l'être humain à un choix politique propre aux nationalistes institutionnels : la nécessité de négocier avec l'ETA si l'on veut obtenir la paix pour tous au Pays Basque. En faisant appel aux bons sentiments des membres de l'organisation pour qu'ils libèrent leur prisonnier, Chillida les invite aussi à collaborer « à la recherche de la paix pour tous ». À cette hypothétique collaboration qui ne peut être que politique et dans laquelle les bons sentiments comptent peu, s'oppose, entre autres, le PP (Parti Populaire), parti qui a de fortes chances de gagner les prochaines élections générales en Espagne.

15 août 1995. Au moment de terminer cet article, la ville de San Sebastián vit sa grande semaine de fêtes. Aldaia n'a pas été libéré, les affrontements autour de la *Paloma de la Paz* perdurent, et le message-incantation de Chillida est toujours diffusé. On peut sans doute se demander si, après la libération d'Aldaia, la *Paloma de la Paz* continuera d'être au centre d'un réseau de significations et d'un espace esthético-rituel, ou si elle sera à son tour déclassée — comme l'a été le *Gure Aitaren Etxea* — par une autre œuvre d'art susceptible de canaliser des actions collectives culturellement significatives. On ne peut certes nier les significations différentes que peuvent acquérir certaines œuvres d'art pour les acteurs sociaux lorsqu'elles deviennent des emblèmes d'actions et de discours divergents.

## ANNEXE

### *Guernica*, Pablo Picasso (1937)

En 1937, en pleine guerre civile espagnole, le gouvernement républicain commande une œuvre à Pablo Picasso. Le 28 avril 1937 a lieu le bombardement de la ville basque de Gernika par l'aviation allemande. Cet événement fournit à Picasso le sujet de l'œuvre qui lui avait été commandée.

Le tableau intitulé *Guernica* sera exposé pour la première fois dans le pavillon de la République espagnole de l'Exposition universelle de Paris en juin 1937.

### *Gure Aitaren Etxea*, Eduardo Chillida (1988)

Le 26 avril 1988, on inaugure dans la ville de Gernika une sculpture qui a été commandée par les institutions basques à l'un des artistes basques dont la réputation est internationalement reconnue : Eduardo Chillida. L'œuvre, intitulée par l'artiste *Gure Aitaren Etxea*, a été installée en face de l'historique *Casa de Juntas* de Gernika.

Le *Gure Aitaren Etxea* est composé de deux pièces, l'une en béton armé (780/1820/1640), d'un poids de 188 tonnes, et l'autre en acier (Estela) (170/105/45). L'Estela se trouve situé à l'intérieur de l'espace formé par la pièce en béton armé, en face de l'ouverture pratiquée par le sculpteur dans le béton. Cette ouverture permet aux visiteurs de voir la *Casa de Juntas* de Gernika.

*Harri eta Herri*, Gabriel Aresti (1964)

En 1964 on publie à Bilbao *Harri eta Herri*, du poète biscayen Gabriel Aresti, considéré comme le rénovateur de la poésie écrite en euskara. Ce recueil jouera un rôle crucial au Pays Basque. Le poème (B) deviendra, au cours des années 1960, la bannière politique du mouvement nationaliste et de certains partis politiques de la gauche non nationaliste. Tous les poèmes d'Aresti font écho à la réalité basque des années 1960, mais le poème (B) deviendra un poème-symbole utilisé comme catalyseur à l'occasion de nombreux actes politiques.

Nire aitaren etxea  
defendituko dut.  
Otsoen kontra,  
sikatearen kontra,  
lukurreriaren kontra,  
Justiziaren kontra,  
defenditu  
eginen dut  
nire aitaren etxea.  
Galduko ditut  
aziendak  
soloak,  
pinudiak ;  
Galduko ditut  
Korrituak,  
Errentak  
interesak.  
baina nire aitaren etxea defendituko dut.  
Harmak kenduko dizkidate,  
eta eskuarekin defendituko dut  
nire aitaren etxea ;  
eskauak ebakiko dizkidate,  
eta besoarekin defendituko dut  
nire aitaren etxea ;  
besorik gabe,  
bularrik gabe,  
utziko naute,  
eta arimarekin defendituko dut  
nire aitaren etxea.  
Ni hilen naiz,  
nire arima galduko da,  
baina nire aitaren etxea  
iraunen du  
zutik.

Je défendrai  
la maison de mon père.  
Contre les loups,  
Contre la sécheresse,  
contre l'usure,  
contre la justice,  
je défendrai  
la maison de mon père.  
Je perdrai  
les troupeaux,  
les jardins potagers,  
les bois,  
je perdrai  
les intérêts,  
les rentes,  
les dividendes  
mais je défendrai  
la maison de mon père.  
On m'enlèvera les armes  
et avec mes mains je défendrai  
la maison de mon père,  
on me coupera les mains  
et avec les bras je défendrai  
la maison de mon père :  
on me laissera  
sans bras,  
sans épaules,  
et sans seins,  
et avec mon âme je défendrai  
la maison de mon père.  
Je mourrai,  
mon âme se perdra  
ma progéniture se perdra  
mais la maison de mon père  
continuera d'être sur pied.

*Paloma de la Paz*, Néstor Basterretxea (1989)

Le projet de créer une *Paloma de la Paz* fut proposé par l'artiste à la mairie de San Sebastián dans les années 1980. Une fois réalisée, la sculpture fut tout d'abord installée face à la mer et, quelques années plus tard, à la suite d'importantes rénovations urbaines, elle fut déplacée sur le site qu'elle occupe actuellement.

## Références

ARETXAGA B.

1988 *Los funerales en el nacionalismo radical vasco*. San Sebastián : Baroja.

BOURDIEU P.

1977 « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13 : 3-45.

BARANDIARÁN J.M.

1973 *Obras Completas* (vol. III). Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca.

ELORZA A.

1978 *Ideologías des Nacionalismo Vasco*. San Sebastián : Haranburu.

GARCÍA VENERO M.

1969 *Historia del Nacionalismo Vasco*. Madrid : Nacional.

GARMENDIA J.M.

1979 *Historia de ETA* (2 vol.). San Sebastián : Haranburu.

GEERTZ C.

1986 *Savoir global, savoir local. Les lieux du savoir*. Paris : Presses Universitaires de France.

IDOATE X.

1994 *Las representaciones de los partidos politicos nacionalistas en Euskal Herria a través de los carteles. 1975-1990*. Thèse de doctorat, Faculté des Beaux-Arts, Université du Pays Basque.

JAUREGUI G.

1981 *Ideología y estrategia política de ETA*. Madrid : Siglo XXI.

LE GOFF J.

1988 *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard.

LÉVI-STRAUSS C.

1962 *La pensée sauvage*. Paris : Plon.

MÉNDEZ L.

1995 « Dos proyectos de futuro político, dos obras de arte. ¿Qué pasó en Gernika ? » : 249-261, in L. Méndez, *Antropología de la Producción Artística*. Madrid : Síntesis.

ORTZI (LETAMENDÍA F.)

1975 *Historia de Euskadi. El Nacionalismo Vasco y ETA*. Paris : Ruedo Ibérico.

PÉREZ AGOTE A.

1986 *La reproducción del nacionalismo. El caso Vasco*. Madrid : CIS.

SAHLINS M.

- 1988 *Islas de Historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona : Gedisa.

ZULAIKA J.

- 1987 *Tratado Estético-Ritual Vasco*. San Sebastián : Baroja.
- 1990 *Violencia Vasca. Metáfora y Sacramento*. San Sebastián : Nerea. Traduction de *Basque Violence. Metaphor and Sacrament*, Reno, University of Nevada Press, 1988.

## RÉSUMÉ/ABSTRACT

*Du Guernica au Gure Aitaren Etxea et à la Paloma de la Paz*

*Œuvres d'art, artistes et enjeux politiques au Pays Basque espagnol*

Depuis 1987, mener le Pays Basque espagnol vers la paix est un objectif que proclament les nationalistes basques « traditionnels » et « radicaux » sans qu'ils s'entendent sur les moyens à mettre en œuvre pour y parvenir. L'absence d'un accord entre eux transparait lors de confrontations politiques pendant lesquelles des œuvres d'art soigneusement choisies leur serviront de bannière symbolique. Ces choix rendent compte de la complexité des interactions entre l'art et la vie sociale et laissent entrevoir comment les acteurs sociaux qui créent des événements culturellement significatifs réexaminent l'ordre culturel et produisent des interprétations divergentes d'une même œuvre d'art. En partant des concepts de « champ de production » et d'« espace esthétique-rituel », nous essaierons de saisir les objectifs que poursuivent les nationalistes « traditionnels » et « radicaux » au cours des événements qui marquent le Pays Basque entre 1987 et 1995, et pendant lesquels ils se confrontent symboliquement à travers le *Guernica*, le *Gure Aitaren Etxea* et la *Paloma de la Paz*.

*From Guernica to Gure Aitaren Etxea and to the Paloma de la Paz*

*Art Works, Artists and Political Issues in the Spanish Basque Country*

Since 1987 leading the spanish Basque Country towards peace is a goal sought by « traditional » and « radical » nationalists. However, up to now there hasn't been any agreement about the means to achieve it. This disagreement will rise now and again through political disputes between them during which some carefully chosen art works will be taken like symbolic flags. These choices show us the complexity of the interactions between art and social life. At the same time, they tell us that the social actors who create culturally significant events reanalyse the cultural order producing dissenting interpretations of a same art work. Setting out the concepts of « artistic production field » and « aesthetic-ritual space », we will try to catch the goals aimed by « traditional » and « radical » nationalists who are going to clash symbolically through the *Guernica*, the *Gure Aitaren Etxea* and the *Paloma de la Paz*, during events which have taken place in the spanish Basque Country between 1987 and 1995.

Lourdes Méndez  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad del País Vasco  
Campus de Lejona  
Vizcaya, España