

La mémoire, l'archive et le chant basque

(The memory, the archive and Basque songs)

Laborde, Denis

LAIOS – Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales
54, boulevard Raspail. F-75006 Paris
dlaborde@msh-paris.fr

BIBLID [1137-859X (2010), 12; 111-123]

Récep.: 09.04.2010

Accep.: 11.12.2010

J'examine quatre modes de constitution de l'archive : 1. Le moment historique de la « mise à statut d'archive » de chansons basques ; 2. L'archive comme production de l'autorité ; 3. L'activité de conservation : que conserve-t-on lorsqu'on conserve « de la musique » ? L'usage de l'archive et la création de nouveaux répertoire.

Mots-Clés : Musique. Anthropologie. Ethnologie. UNESCO. Culture. Ethnomusicologie. Globalisation. Ontologie.

Artxiboa eratzeko lau bide aztertu ditut: 1. Euskal kanten "artxiboa sortzeko" une historikoa; 2. Artxiboa autoritate-sortzaille gisa; 3. Kontserbatzeko jarduera: zer kontserbatu behar dugu "musika" kontserbatzea erabakitzen dugunean? Artxiboaren erabilera eta direktorio berrien sorrera.

Giltza-Hitzak: Musika. Antropología. Etnología. UNESCO. Kultura. Etnomusikología. Globalizazioa. Ontología.

Análizo cuatro modos de constitución del archivo: 1. El momento histórico de "creación del archivo" de canciones vascas; 2. El archivo como producción de la autoridad; 3. La actividad de conservación: ¿qué conservar cuando decidimos conservar "música"? El uso del archivo y la creación de nuevos directorios.

Palabras Clave: Música. Antropología. Etnología. UNESCO. Cultura. Etnomusicología. Globalización. Ontología.

1. INTRODUCTION

Il existe bien des façons de réfléchir à l'usage contemporain de l'archive musicale et à son rapport à la mémoire. Quatre d'entre elles inspirent cet article. Considérons, en premier lieu, que l'archive musicale n'est pas un simple réservoir d'items musicaux ou de chansonniers. L'archive est le siège de la légitimité institutionnelle : le lieu de production de l'autorité. Et le fait d'envisager l'archive comme lieu de production de l'autorité me fera considérer le lien entre l'archive et la mémoire sur le mode d'une tension, c'est-à-dire sur un mode dynamique et non sur un mode fixiste.

La deuxième direction concentrera notre attention sur l'activité de conservation : que conserve-t-on ? Existe-t-il quelque chose comme une critériologie qui gouvernerait la stratégie de formatage qui préside au prélèvement *in vivo* d'items musicaux et à leur mise au statut d'archive ? Ce débat n'est pas récent, il n'est pas uniforme, et il est lié, cette fois encore, au type d'institution qui abrite les documents sonores ou les transcriptions musicales, c'est-à-dire au projet de ceux qui s'éprouvent responsables du secteur. Mais encore, la « catégorie archive » peut influencer elle-même sur la production des sources documentaires : aussi bien au niveau de la production musicale que de la production du discours d'escorte qui promeut ces sources en documents. De ce point de vue, la fameuse « Messe de Rossio » produite en 1977 par l'UNESCO à la suite d'une mission par Alain Daniélou en Corse constitue un cas emblématique de ce désir de conservation, d'authentification et de promotion de documents sonores au rang de monuments : l'enregistrement est édité avec un commentaire de Jacques Chailley, professeur à La Sorbonne et figure cardinale de la musicologie en France¹.

Je suis très ému chaque fois que j'entends cet enregistrement. Tout ici, signale la présence des chanteurs. L'âpreté des voix, les interminables séquences de tâtonnement qui accompagnent l'ajustement à la cohésion harmonique apparaissent, certes, comme les critères de l'authenticité. Ils font la portée du témoignage, la valeur de l'archive. Mais en rendant les phases d'ajustement ou les approximations saillantes par rapport à l'énoncé produit, dans le dispositif de communication, elles rappellent à l'auditeur l'épaisseur de la présence humaine. Elles nous rappellent que les plus belles messes sont produites par des personnes qui provoquent des situations sociales dans le but de « fabriquer cette musique ». Rien à voir, ici, avec les chants basques produits, non plus par l'Unesco mais par Sony dont il sera question plus loin dans ce chapitre et qui visent à diffuser de par le monde une écoute idéalisée de « la voix basque ». De l'avis de chacun, la messe de Rossio est bien un « document d'archive » dans la pleine acception du terme, en ce sens que cet enregistrement est produit dans le but de l'archivage, de la conversion, du témoignage.

Après le lieu de production de l'autorité et l'activité de conservation, la troisième direction que je suggérerai sera la valeur d'usage. Interroger la valeur d'usage

1. Edition discographique accompagnée de l'article rédigé par Jacques Chailley dans la Revue de musicologie (cf. infra Indications bibliographiques, Chailley, 1982).

revient à déterminer ce que signifie avoir des archives, ou pas, ce que signifie leur conférer une pleine publicité, ou les maintenir secrètes. Cette question ouvre évidemment à celle des stratégies de divulgation et des usages sociaux de l'archive, mais elle a à voir, aussi, avec la production des documents destinés aux archives.

La quatrième direction visera la valeur de témoignage : l'archive comme témoin du passé. A quel aspect de la réalité sociale, des pratiques de chant, de la circulation des répertoires, avons-nous accès lorsque nous scrutons des archives ? Nous n'avons affaire, en effet, qu'à ce qui a été jugé digne d'être enregistré, copié, classé, préservé. Lorsque nous scrutons un fond documentaire, nous nous intéressons à ce qui est conservé, bien sûr, mais il faut s'occuper de l'archive avec l'opération de mise à statut d'archive qui la fait exister. Et si l'on prête attention à cette opération de mise à statut, c'est aussi aux documents qui n'ont pas été conservés que nous avons affaire. S'interroger sur l'archive en tant qu'elle conserve des traces mnésiques, c'est donc s'intéresser aussi aux manques, aux absences, aux « trous de mémoire »... Envisagée ainsi, l'archive est productrice de sens pour nous. Indépendamment des trésors qu'elle renferme, la façon dont elle fut constituée et la façon dont elle est administrée font d'elle un objet historique et ethnographique à part entière.

Mais avant de porter attention à quelques manières de faire exister l'archive orale dans la société basque contemporaine, je propose un retour sur deux moments de la « mise à statut d'archive » de chansons basques, dans deux contextes différents et par deux personnalités contrastées du folklore basque : Juan Ignacio de Iztueta et son chansonnier de 1826, puis la correspondance de Garay de Monglave dans le cadre de l'enquête Fortoul ensuite (1852).

2. JUAN IGNACIO DE IZTUETA (1767-1845)

Remémorer, et pour cela prélever, déposer, disposer, classer, puis diffuser, informer, produire, les fonctions de l'écriture sont une constante des sociétés humaines. Des trois dimensions que discerne Jack Goody – stockage, communication, effets « cognitifs » – retenons d'abord la première. L'écriture autorise un stockage d'informations, elle organise leur transit d'une génération à l'autre sans qu'un face-à-face soit désormais nécessaire. Une complicité fondatrice unit mémoire et écriture dans la page d'écriture. « Nisi ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt », écrit, à l'aube du VII^e siècle, Isidore, archevêque de Séville, dans son *De Musica* : s'ils ne peuvent être retenus par l'homme dans sa mémoire, les sons périssent, car on ne peut les écrire (in : Chailley, 1967 : 10). Les siècles suivant perfectionnèrent l'outil et corrigèrent l'inférence : dès lors qu'on peut les écrire, les sons ne périssent point. Et c'est ici qu'intervient un personnage haut en couleur : Juan Ignacio de Iztueta.

Sixième enfant d'une famille qui en compterait douze, Juan Ignacio de Iztueta est né à Zaldibia (Guipuzcoa) en 1767. Il fréquenta assidûment l'école, nécessairement catholique, de ce bourg montagnard de 1.300 habitants, apprit le txistu par mimétisme, ne s'embarrassa pas du solfège, et il dansait. Iztueta dansait. C'était le plus célèbre danseur du pays. Son enfance et sa vie entière

furent rythmés par la prison (pour avoir outragé la hiérarchie catholique) et les guerres : guerre de la Convention (1795), campagnes napoléoniennes, mise à sac de Saint-Sébastien par Wellington et ses alliés portugais (31 août 1813), mort de Ferdinand VII et première guerre carliste (1833).

En 1824, il publie chez l'imprimeur Ignacio Ramón Baroja, un premier recueil de chants de danses : son *Guipuzcoaco Dantza gogoangarriak*, Vieilles Danses du Guipuzkoa. Le recueil est dédié à la ville de Saint-Sébastien : le 31 août 1813 (jour du sac de la ville par Wellington), « des fauves sanguinaires à l'apparence d'hommes, t'infligèrent des humiliations et des affronts dont même les êtres les plus pervers au monde n'auraient pas eu l'idée » (Iztueta, 1968 : 28). Le traumatisme de la guerre est une constance de son œuvre, la guerre marque une rupture, trace une démarcation : il y a un avant et un après du drame. C'est l'irruption violente d'une discontinuité dans une chaîne existentielle jusqu'alors pensée comme continue. Cette rupture crée une urgence. L'urgence, c'est celle d'une réactivation de notre héritage. L'écriture sera l'outil providentiel de cette stratégie de réhabilitation.

Consigner par écrit des répertoires venus « des premiers âges de l'humanité » (idem : 46) est le moyen de garantir leur permanence dans l'histoire. Grâce au traité, chacun pourra, à nouveau, « se distraire sur les places publiques, d'une manière conviviale, à la façon de nos ancêtres » (ibidem : 34). Là où la guerre provoque une rupture, l'écriture rétablit une continuité, connecte un déconnecté (pas nécessairement à l'identique).

C'est en 1826, que paraît, à Saint-Sébastien, *l'Euscaldun Anciña Anciñaco* de Juan Ignacio de Iztueta et Pedro de Albeniz. Ce travail de monumentalisation prolonge le traité de 1824. Cette fois, le statut de l'archive est précisé dans la longue préface de trois pages qui ouvre le recueil, un chef-d'œuvre du genre.

Cette collection « ne doit pas être considérée comme un objet de loisir, nous prévient Iztueta, mais comme un véritable monument national » (Iztueta, 1826 : III). C'est un blocage des pratiques en « patrimoine », le mot est lâché. Nos enfants, ajoute-t-il, « doivent recevoir intact le patrimoine de leurs ancêtres, et ils doivent servir pour conserver les immunités de leur Pays » (idem : I). Puis, tout imprégné des idées des *Caballeritos de Azkoitia*, il lance l'hypothèse d'une musico-logie comparée des musiques de tradition orale :

Et, de la même manière que, de la comparaison des langues et des législations, se déduisent les anciennes relations entre des peuples très éloignés les uns des autres, on pourrait tirer d'une comparaison de leurs coutumes, de leurs danses et de leurs chants, de nouvelles observations qui contribueraient efficacement à affiner les recherches portant sur leurs liens primitifs (ibidem).

Dans cette perspective, publier une « collection de chansons basques » est l'un des « moyens de comparer entre elles les traditions musicales des peuples » (ibid.).

Cela n'est possible que grâce à la compétence de musicien de Don Pedro de Albeniz, qui assure à lui seul toutes les transcriptions musicales, mais gardons à

l'esprit que l'ensemble de l'opération n'est possible que grâce aux progrès de l'imprimerie. Iztueta y insiste et remercie.

[...] le zèle de l'éminent professeur D. Pedro de Albeniz qui, non satisfait d'avoir ajusté aux règles de l'art les chants qu'improvisaient nos ancêtres sur les sommets et dans les défilés des montagnes guipuzcoannes, a profité de cette occasion pour introduire, dans notre pays, la technologie permettant d'imprimer les caractères musicaux (ibid. : l).

Rien ne s'oppose plus alors à ce que la notation musicale fasse son entrée dans le recueil, et, pour l'une des toutes premières fois de l'histoire des musiques traditionnelles, le recueil imprimé est publié avec notation solfégique.

Mais ce n'est pas tout. Car il n'y a de recueil que *pour* quelqu'un, quelqu'un pour le lire. A la motivation du chorégraphe, au zèle des chanteurs, à l'implication de l'organiste, à la compétence du musicien et à la virtuosité de l'imprimeur, vient, par conséquent, s'ajouter l'attente manifestée par un public curieux pour un genre de publication inédit, qu'ensemble ils sont en train d'inventer : le recueil de chansons traditionnelles, avec transcription solfégique. La publication, en 1826, de l'*Euscaldun Anciña Anciñaco* marque ainsi ce moment où s'opère une bifurcation esthétique : on écrit pour garder la parole.

Retenons cependant ceci de la justification que donne Iztueta de son action : ces chansons transcrites ne doivent pas rester consignées dans un chansonnier, mais doivent alimenter des pratiques sociales. Les enfants doivent recevoir l'héritage pour le réinvestir dans des pratiques sociales. Sauver le répertoire, c'est donc, en même temps, réinventer les manières de le produire, c'est sauver les manières de faire. Tout autre sera l'attitude de Garay de Monglave dans le cadre de l'Enquête Fortoul de 1852. Voici.

3. L'ENQUETE FORTOUL (1852)

Le 13 septembre 1852, Louis-Napoléon signe le décret impérial ordonnant la mise en œuvre d'un vaste projet de publication du *Recueil général des poésies populaires de France*. La publication d'un tel recueil sera une plongée aux source de « l'histoire nationale ».... Bref : La publication d'un recueil rassemblant des survivances d'un passé révolu, des témoignages touchants d'un autre âge, des restes d'antiques erreurs doit permettre de fabriquer un répertoire national tout en œuvrant à l'unification politique du pays.

Tels sont les termes du rapport qu'Hippolyte Fortoul soumet à la signature de Louis-Napoléon :

Les chants populaires ont été, depuis le commencement du siècle, l'objet des recherches de l'érudition. Notre pays possède, plus qu'aucun autre, de précieux restes de [chants populaires], aussi bien dans la langue nationale que dans les idiomes provinciaux qu'elle a remplacés. Malheureusement, ces richesses, que le temps emporte chaque jour, disparaîtront bientôt si l'on ne s'empresse de recueillir tant de témoignages touchants de la gloire et des malheurs de notre patrie.

Fondateur d'un gouvernement qui aime à s'appuyer sur la fidélité des souvenirs poétiques du peuple, vous avez voulu, monseigneur, conserver avec respect les chants qui rappellent les luttes héroïques de nos pères et les joies paisibles de leurs foyers domestiques. Cette pensée que l'Empereur avait conçue, vous m'avez ordonné de la réaliser.

J'ai l'honneur, en conséquence, de vous proposer de faire publier le Recueil des poésies populaires de la France. Dans ces chants, qui offrent non seulement la trace des événements de l'histoire nationale, mais encore les modèles de beautés trop longtemps méconnues, nous aimerons à retrouver une fraîcheur de génie qui n'appartient qu'à quelques époques heureuses ; au contact de l'expression naïve du vieil esprit français, notre littérature se surprendra peut-être à rougir des fausses délicatesses où s'égaré parfois sa subtilité (in Cheyronnaud, 1997 : 51-52).

Je n'insiste pas ici. Je vous renvoie à la publication, par Jacques Cheyronnaud, des *Instructions* rédigées par Alexandre Joseph Vincent, et je me concentre sur les envois concernant le Pays Basque².

Pour ce qui concerne le Pays Basque, trois correspondants répondent en effet à l'appel du Ministre. M. Archu, inspecteur principal à La Réole, I. Anvant, inspecteur de l'instruction primaire à Guéret (Creuse) et Garay de Monglave, chevalier de la Légion d'honneur et inspecteur général des Sourds-Muets. De son domicile parisien de la rue Cassette, Garay de Monglave adresse, entre le 19 décembre 1852 et le 6 février 1854, six longues lettres au ministre, dont deux sont exclusivement consacrées aux *chants nationaux basques* : soit au total trente pages dans lesquelles on dénombre vingt-et-un chants, au milieu de considérations diverses sur cette « colonie étrangère enclavée dans les provinces françaises et espagnoles » (Enquête Fortoul, vol. V : 26). N'étant pas lui-même musicien, il s'est entouré d'une quinzaine de collaborateurs, dont les envois – chose curieuse trente ans après Iztueta – ne comportent que rarement des transcriptions musicales. En outre, Garay de Monglave se contente en général de copier la traduction française en ne mentionnant que partiellement, ou pas du tout, le texte basque. De ce point de vue, c'est donc un objet dévitalisé que Garay de Monglave envoie au ministre : sa curiosité est ailleurs.

Dans cette vaste opération de transit qui conduit le document de son domaine d'oralité à son inscription dans l'encyclopédie lettrée, seule l'intéresse cette phase ultime qui fera de la culture basque un savoir livresque et, pourquoi pas, un savoir académique. Dans sa lettre du 16 avril 1853, il suggère au ministre la création « à Paris, au Collège de France ou à la Bibliothèque Impériale de trois chaires [dont une] d'Histoire, langue et littérature basques-euscariennes » (Enquête Fortoul, vol. VI : 280). L'appel prend des allures pathétiques :

Puisque le char administratif ne saurait dévier de sa route, puisque le niveau de la civilisation ne peut arbitrairement fléchir, puisque dans la Gascogne, dans la Bretagne, dans l'Euscarie, le notaire, le percepteur, le juge de paix, le maire, le curé, l'instituteur primaire surtout sont établis pour arracher les racines de l'idiome subjugué [...], puisque les nations Romanes, Celtes et Euscarienne doivent, dans un

2. Voir dans les indications bibliographiques Cheyronnaud, 1997.

intérêt de commune nationalité moderne, fruit inappréciable de la révolution de 1789, se résigner à voir s'effacer les traditions de leurs langues qu'elles s'étaient accoutumées à croire immortelles, il est de toute nécessité [...] que le gouvernement recueille avec un religieux respect ces débris qui tombent, pour les confier à un pieux cénotaphe.

Cette fois le rapport à l'archive, à la constitution même de l'archive, est un projet de sauvetage, mais sauvetage non pas des manières de faire, non pas d'une sociabilité à réinventer sans cesse et qui se nourrissait des anciens chants : c'est un sauvetage des énoncés, puisque les manières de faire vont disparaître et que nul n'y peut rien, puisque ce « peuple bizarre [...] séquestré du monde entier [...] et stationnaire à côté des progrès de la civilisation » (*idem*) doit disparaître, tel est son destin.

L'Enquête Fortoul fera long feu. En 1855, le Comité procèdera à l'inventaire des envois et à leur classement. Mais Hippolyte Fortoul meurt l'année suivante, et Rouland, son successeur, ne s'occupe ni de faire avancer les propositions de la commission, ni de publier les résultats de la collecte. Regroupés en six énormes volumes et classés en treize rubriques, les 3.250 feuillets manuscrits de l'enquête seront déposés à la Bibliothèque nationale en 1876. Et chacun peut, aujourd'hui encore, aller consulter ces chansons transcrites, au Département des Manuscrits.

Avant de changer de posture et d'évoquer quelques situations contemporaines de « rapport à l'archive », je voudrais suggérer ceci. Iztueta en 1826 et Garay de Monglave dans la période 1852-1855 se lancent tous les deux dans un travail de mise en archive du chant basque. Les méthodes sont similaires, mais les moyens très différents. Iztueta s'arroe les services d'un pianiste et d'un imprimeur pour aller vers un public, espérant par cette action nourrir des formes d'appropriation inventive des répertoires anciens. Garay de Monglave s'efforce de répondre à une attente institutionnelle et s'engage à des fins de conservation des énoncés, sans égard pour les pratiques. Iztueta est danseur, Garay de Monglave historien. Le fait qu'Iztueta compose un recueil en pensant à la pratique ne vient-il pas de sa propre pratique de la danse ? Et symétriquement, le fait que Garay de Monglave recueille des chansons en pensant au pieux cénotaphe que serait une chaire au Collège de France (dont il se verrait bien être le titulaire) ne vient-il pas de sa propre pratique professionnelle ? Mais alors sommes-nous à ce point prisonniers de nos propres pratiques professionnelles ?

4. OLDARRA, OSKORRI, BEÑAT ACHIARY...

Un léger déplacement va maintenant m'amener à situer cette tension entre mémoire et archive sur un terrain très différent : le terrain de la pratique musicale contemporaine. J'ai évoqué en introduction quatre dimensions, parmi bien d'autres, qui sont constitutives du mode d'existence de l'archive comme institution : l'archive comme lieu de production de l'autorité, l'archive comme l'activité de conservation, sa valeur d'usage, sa valeur de témoignage. Mais sor-

tons du bâtiment des hypothétiques archives de musique basque. Que remarquons-nous ? Que l'on se bat avec les archives à l'extérieur des archives. Les archives sont dans la rue, les musiciens s'en sont emparés. Considérons donc, pour conclure à la suite d'Iztueta, que l'archive n'est plus « ce » qui est conservé derrière les portes closes des instituts, mais qu'elle est « ce » qui se vit, « ce » qui circule dans une communauté humaine, « ce » qui circule sur le mode d'une relation explicite avec le passé, c'est-à-dire avec la mémoire. C'est qu'une chanson, ça n'est pas seulement une partition musicale transcrite dans un recueil de chansons, objet fini, bloqué dans l'espace graphique d'une portée à cinq lignes. C'est d'abord un acte d'énonciation : des sons, des mots qui vont de la bouche d'un chanteur à l'oreille d'un auditeur. C'est là qu'une chanson prend forme, dans cet espace interlocutoire où un chanteur chante pour un auditeur qui l'entend, reconnaît ce message comme étant « une chanson », reconnaît cette chanson comme « basque », la fait sienne, c'est-à-dire l'inclut dans des références partagées, puis décide enfin de l'apprendre, pour la chanter à son tour, et devenir auteur d'une autre situation d'énonciation dans laquelle cette chanson (qui ne sera jamais une réplique exacte de la précédente) sera chantée à son tour, et ainsi de suite... C'est ainsi dans la multiplication de ces situations d'énonciation que se façonne une culture commune. Voici donc trois exemples d'appropriation inventive du répertoire traditionnel et de leur mise en circulation, par des artistes, dans l'espace public d'une culture partagée. Les trois exemples qui concluent ma communication explicitent trois modes de relation avec ce passé, trois modes de réappropriation du legs testamentaire d'Iztueta : le chœur Oldarra, le groupe Oskorri, le chanteur Beñat Achiary.

Oldarra. Créée en 1946, l'association Oldarra – qui signifie élan, impulsion en basque – est l'héritière d'un groupe informel constitué quelques années plus tôt par des réfugiés passés au nord au moment de la guerre d'Espagne. Organisé autour de la danse, l'association s'enrichit bientôt d'un groupe vocal qui se dédie à la diffusion des répertoires traditionnels et à l'accompagnement des spectacles de danse qui font la renommée du groupe. Mixte en ses débuts, le chœur devient un chœur d'hommes à la fin des années soixante-dix et participe à de nombreux festivals d'Otxote (formation chorale de 8 voix d'hommes). Depuis 1972, il est dirigé par Iñaki Urtizberea, professeur de txistu au Conservatoire National de Région de Bayonne-Côte Basque. En 1997, ce chœur amateur de quarante hommes enregistre un disque pour la compagnie Warner-Classics : *Le Chant basque*. Nominé aux Victoires de la musique en 1998, il est à l'affiche à Bercy avec I Muvrini en l'an 2000. *Les Inrockuptibles* notent alors que « la pureté et le classicisme qui se dégagent sont dignes d'un chœur grégorien », ce qui vaut compliment. *Le Point* s'enthousiasme : « Ces chants profanes et liturgiques sont bouleversants. Quelles voix ! Quarante, pas moins. Magnifique ». *La Nouvelle République* s'émeut :

Quarante voix d'hommes pour retrouver les racines d'un peuple de bergers et de marins qui n'a jamais renoncé à son âme. À l'écoute de ces chants calmes et graves, au timbre d'une poignante beauté, le cœur vous pince. Une émotion pure et totale.

Le magazine *Telerama* loue le « pur plaisir qui émane de ce chœur, puissant et profond ». La FNAC inscrit le disque dans sa discographie idéale, TF1 sponso-

rise la diffusion du disque – « La magie du chant basque » – et le chœur est l'invité régulier des émissions de TF1. Le phénomène Oldarra atteint une ampleur telle que des collègues me téléphonent : « Nous voudrions passer nos vacances au Pays Basque cet été. Où faut-il aller ? Où avons-nous des chances d'entendre des chœurs basques ? ». Alors, le groupe choral voyage en Europe, il voyage aussi outre-Atlantique, invité par la diaspora basque.

Iñaki Urtizbera explique : « Les chants qui constituent ce disque sont dans l'air que j'ai respiré depuis mon enfance, dans le vent qui souffle sur les montagnes, et dans les rivières qui descendent vers l'Océan ». Et cette mystique du chant basque gagne le monde. Et le chœur amateur voyage. Et la demande est telle, que le chœur amateur bientôt ne peut plus voyager comme il voudrait, ou comme il faudrait. Et c'est ici que pointe une crise de croissance, c'est-à-dire crise d'identité. Pour répondre à l'offre grandissante, les chanteurs du groupe devraient-ils gagner en disponibilité, Oldarra devenir un chœur professionnel ? Certains prônent l'idée des groupes folkloriques de l'Est de l'Europe et veulent en faire une référence. Mais d'autres ne sont pas disposés à tout abandonner pour chanter dans le monde entier. Ambassadeurs de la culture basque, certes, mais jusqu'à quel point ? Qui sommes-nous ? Qui devons-nous être ? Pourquoi chantons-nous ? Devons-nous renoncer à tout pour nous consacrer au chant exclusivement ? Quitter notre monde pour entrer dans la musique du monde ?

Le groupe décida de ne pas devenir professionnel. La demande restant constante, il continue à enregistrer pour Warner, mais il limite ses concerts et mentionne dans la page de son site internet, à l'attention des candidats éventuels, que « se retrouver autour d'un bon repas est au moins aussi important que chanter » pour marquer la convivialité, la connivence et le partage.

Oskorri. C'est le groupe culte du Pays Basque. Né dans les années soixante-dix, il est spécialisé dans le revival et considère que son action artistique se décline sur un mode militant : chanter et faire chanter sont les deux faces d'une même engagement au service du répertoire traditionnel. Il y a, au service de cette démarche, une stratégie marketing imparable : Oskorri organise des concerts dans lesquels le public chante les chants traditionnels avec le groupe. Mais cela ne se fait pas sans préparation. Il y a d'abord les vocalises. Dans le plus pur style des répétitions de chant choral, l'assemblée, se caricaturant elle-même, se « chauffe la voix » au prix d'un mouvement conjoint sur des phonèmes divers à l'intérieur d'un ambitus de quinte. Le motif est répété plusieurs fois en montant par degrés : un demi-ton à chaque reprise. Viennent ensuite les arpèges, exécutés par imitation sur le même principe à l'intérieur d'un ambitus d'une octave cette fois, et dans le plus grand désordre d'une bonne humeur partagée. On s'essaie ensuite à répéter quelques chants. Tout le monde connaît ces chants et l'assemblée se presse sans tenir compte du tactus imposé depuis la scène. Le tempo est vraiment exagéré. Le groupe ne maîtrise décidément pas ce public enthousiaste de quelques centaines de personnes. Natxo de Felipe, chanteur vedette d'Oskorri, adresse au public de sévères mises en demeure : « Gaizki, oso gaizki ! Berriz hemen » (Mauvais, très mauvais. On reprend ici). Mais il ne peut s'empêcher d'éclater de rire devant l'absurdité de la situation créée. Puis on passe aux chants. Les musiciens du groupe ont pris leurs instruments. Ils jouent

maintenant ensemble, et par la magie de l'accompagnement tout se met en place : la performance est coordonnée sans chef.

Oskorri and the pub Ibiltaria est le titre anglais d'une série d'enregistrements qui rendent compte de cette expérience sans cesse renouvelée³. Le disque est commercialisé sous une forme sophistiquée. On peut y suivre chacune des trois étapes : vocalises, répétition, chant collectif. On retrouve dans ce projet le goût pour une archive orale envisagée selon les canons exposés près de deux siècles plus tôt par Juan Ignacio de Iztueta (voir plus haut). Ici, le CD est accompagné en effet d'un épais livret où l'on peut lire les paroles des chants, reproduites avec leur transcription solfégique. En outre, un second CD accompagne l'ensemble. Il s'agit de l'accompagnement seul des chants. Chacun peut alors chanter chez lui sur cet accompagnement selon les préceptes du plus élémentaire des karaokés. L'ensemble du projet vise à encourager la pratique collective et la maîtrise individuelle d'un répertoire de chants traditionnels largement connu en Pays Basque. De quoi maintenir vivante une archive orale qu'Oskorri ne veut pas se contenter de recenser et de transcrire à des fins d'analyse, mais dont il transcrit des versions types dans le seul but de réactiver leur circulation dans l'espace d'une oralité basque, et de nourrir la connivence d'une culture commune par ces répertoires partagés.

Beñat Achiary. Voici un troisième mode d'appropriation du legs testamentaire d'Iztueta. Beñat Achiary est un chanteur d'exception, doté d'une voix remarquable, et qui a su nouer des collaborations à l'extérieur du monde de la musique traditionnelle basque dont il est issu. Le chant traditionnel souletin *Ahaide delezius huntan*, qu'il interprète avec les improvisations de Michel Doneda au saxophone, est un exemple bien connu du déplacement qu'il opère dans l'interprétation de ce répertoire traditionnel⁴. Sans cesse en quête de nouvelles collaborations, il s'est engagé plus récemment sur la voie radicale de chants basques revisités par le free jazz, avec l'appui du clarinettiste bayonnais Michel Portal. Je ne vais pas commenter l'art de Beñat Achiary, sur lequel existe déjà un certain nombre d'études⁵. Je voudrais cependant pointer ceci : sa démarche artistique nous fait remarquer ce déplacement de la tension entre l'archive et la mémoire de l'espace clos du bâtiment qui, en régime de synecdoque, se trouve estampillé « archive » vers la circulation vive du répertoire dans un espace public où l'artiste se place délibérément en tant qu'auteur. En s'appro-

3. *Oskorri and the pub Ibiltaria* est une série dont le premier disque est publié en 1997. En 2005, le groupe a publié, toujours chez l'éditeur Elkar (Bayonne, Saint-Sébastien), le neuvième disque de la série.

4. Cette version de *Ahaide delezius huntan* est enregistrée dans le disque *Arranoa* (Occora, Radio-France, 1991).

5. Ainsi le magazine *Mondomix* se plaît-il à caractériser la voix de ce « chanteur basque et homme libre » : « Comme les frontières de son pays sont mal définies, alors c'est tout le concept de frontières qui est à revoir et, ce qui domine pour Beñat Achiary, c'est l'amour de la poésie, de l'authentique expression : celle qui vient du plus profond de l'être pour rejoindre les limites les plus éloignées du cosmos. [...] Dans sa voix passent tous les sentiments humains, de la douceur à la colère, mais elle peut aussi se confondre avec le vent, le vol d'un oiseau ou prendre des formes plus abstraites » (http://benat_achiary.mondomix.com/fr/portrait280.htm).

priant ainsi un répertoire et en en faisant la matière d'une démarche radicale de création, Beñat Achiary propose de concevoir ensemble identité et changement, tradition et création, origine et originalité.

Sans chercher à étayer ici une démonstration investie d'une portée générale alors qu'elle est construite sur ces quelques hapax, je relève tout de même que ces quelques mises en scène du rapport de l'archive à la mémoire et à la pratique du chant en Pays Basque nous permettent de tirer trois enseignements. Le premier nous rappelle que l'archive n'existe pas indépendamment des opérations techniques de fixation qui constituent tel ou tel énoncé musical en archive de folklore ou de culture, et que cette opération demeure, dans tous les cas, une opération contextualisée. Un deuxième enseignement nous signale que ces conduites humaines repérées en termes de « répertoire » que le syntagme « chant basque » sert à couvrir n'existent pas indépendamment de la force inventive de ceux qui s'engagent dans une démarche de perpétuation créatrice en prenant en charge à la fois ce répertoire et les techniques d'innovation qui le renouvèlent. Si l'on veut bien envisager la question du répertoire de cette manière, on peut alors comprendre ce déplacement de l'archive conçue comme « pieux cénotaphe », façon Garay de Monglave, vers une archive vivante, qui élit son lieu dans l'instant partagé d'un concert où l'on vient chanter et non plus seulement écouter, et dont les supports archivistiques sont le disque et non plus le bâtiment clos, et déserté, où les phonogrammes d'enquête ont peu à peu perdu cette valeur absolue qui faisait leur force et la puissance des croyances qui leur étaient associées, pour devenir des témoignages circonstanciés d'un temps qui fut. En prenant à rebours la proposition de Michel de Certeau, on pourrait dire alors que l'archive est devenu ce continent que l'on n'offre plus aux opérations d'écriture et qui refuse, peut-être, d'occuper la place prévue pour lui par le l'institution de conservation. Mais alors, troisième enseignement, c'est ici que la force créatrice d'un artiste s'inscrit dans cette production d'une mémoire qui travaille sans cesse à construire un passé, ici par le chant.

Et c'est bien à ce point que nous mène la démarche créatrice d'un Beñat Achiary. Il nous confronte à ce paradoxe que l'on admet volontiers lorsque l'on pense à un sujet individuel, moins lorsqu'il s'agit d'un sujet collectif, et qui veut que c'est à la condition de changer considérablement dans le temps que l'on peut rester le même. N'est-ce pas cette considération qui a permis de desceller l'archive de son socle d'éternité et de la rapporter parmi les sociétés humaines en l'ouvrant aux procédures créatrices ?

Les sophistes ont fait de ce thème un cas d'école en posant l'énigme du bateau de Thésée, exposé notamment par Plutarque dans ses *Vies des hommes illustres*. Les Athéniens, dit-il, conservèrent longtemps, amarré à quai, le bateau sur lequel Thésée parcourut les mers, « en ôtant toujours les vieilles pièces de bois à mesure qu'elles se pourrissaient et en y remettant des neuves à leur place ». Inlassablement rafistolée par les ouvriers d'Athènes, la galiote devint l'objet des disputes des philosophes : après le remplacement des éléments d'origine par de nouvelles charpentes, s'agissait-il encore du même bateau ? Les uns maintenaient que c'était un même vaisseau ; les autres, au contraire, soutenaient que non.

Cette énigme est aujourd'hui amenée sur le terrain de la réflexion ethnologique par Gérard Lenclud. Cherchant à saisir ce que peut être « une culture dans le temps », il travaille à son tour la question du bateau de Thésée que je m'autorise, en conclusion de ce chapitre, à lire comme une métaphore de l'archive. Voici en particulier la façon proposée de renverser la proposition du philosophe Stéphane Ferret :

La même culture, donc, ou une autre ? La question n'est pas sans offrir quelque analogie avec l'énigme du bateau de Thésée. Toutes les cultures humaines sont embarquées, si enchevêtrées soient-elles, chacune, dans un « même » bateau dont l'identité dans le temps est indécidable. Elle est indécidable, car ce n'est pas un fait intrinsèque, mais elle est bien réelle. Bien réelle ? Sans doute, à moins qu'il ne faille inverser la formule de Stéphane Ferret citée plus haut. Ce dernier écrit que « le concept d'identité, bien avant de se dresser au cœur de la raison humaine, se dresse au cœur des choses elles-mêmes ». Peut-être est-ce, à l'inverse, parce qu'il se dresse au cœur de la raison humaine, sous la forme d'une nécessité épistémologique, que nous l'implantons au cœur des choses elles-mêmes, au titre de décret ontologique (Lenclud, 2007, à paraître).

N'en est-il pas de même de la question de l'archive, si fortement corrélée à celle de la tradition ? Longtemps l'on avait cru en son caractère immuable en érigeant ses caractéristiques, qui appartiennent aux outils mis en œuvre pour décrire ces chants plus qu'aux objets eux-mêmes, en caractères propres des objets eux-mêmes. Dès lors que le décret épistémologique qui plante l'immutabilité au cœur des choses mêmes perd de sa pertinence, ne pouvons-nous pas accepter – et encourager dans nos propres pratiques d'enquête – ce desserrement de l'emprise des modèles nomologiques au profit d'une conception du devenir des sociétés humaines, à quoi nous renvoie de façon incontournable la question de l'archive, conçu comme une ouverture à l'inventivité, une ouverture à la surprise, tant il apparaît qu'une « culture est bien morte quand on la défend au lieu de l'inventer » (Veyne, 1976 : 13) ?

5. INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

CHAILLEY, Jacques. *La Musique et le signe*. Lausanne : Rencontre (réimp. Les Introuvables, 1985), 1967.

—. « La messe polyphonique du village de Rusio ». Dans : *Revue de musicologie*, n° 68. 1982 ; 164-173.

CHEYRONNAUD, Jacques (présenté par). *Instructions pour un Recueil général des poésies populaires de la France. L'enquête Fortoul (1853-1857)*. Paris : Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.

FERRET, Stéphane. *Le Bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*. Paris : Les Editions de Minuit, 1996.

GOODY, Jack. *Entre l'Oralité et l'écriture*. Paris : Editions du PUF [trad. de l'éd. ang. de 1993], 1994.

IZTUETA, Juan Ignazio de. *Euscaldun anciña anciñaco*. Donostia : I. R. Barojaren, 1826.

—. *Textes des anciennes danses basques chantées*. Bordeaux : Destouesse, 1894.

—. *Guipuzcoaco dantza. Danzas de Guipuzcoa*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1968 [1895].

LABORDE, Denis. *La Mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne, Saint-Sébastien : Elkar, 2005.

LENCLUD, Gérard. « Les Cultures humaines et le bateau de Thésée : le problème de l'identité des cultures dans le temps ». Dans : D. Laborde (éd.). *Désirs d'histoire. Politique, autohistoire, identité*. Paris : L'Harmattan, 2009 ; pp. 221-248.

VEYNE, Paul. *L'Inventaire des différences*. Paris : Editions du Seuil, 1976.