Lapurdum

Euskal ikerketen aldizkaria | Revue d'études basques |
Revista de estudios vascos | Basque studies review

17 | 2013
Numéro XVII

Relation entre dénomination et analyse dans l'étude des « musiques traditionnelles » : l'exemple du chant basque

Marie Hirigoyen Bidart

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lapurdum/2414>

DOI : 10.4000/lapurdum.2414

ISSN : 1965-0655

Éditeur

IKER

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 77-90

ISBN : 978-2-86781-409-9

ISSN : 1273-3830

Référence électronique

Marie Hirigoyen Bidart, « Relation entre dénomination et analyse dans l'étude des « musiques traditionnelles » : l'exemple du chant basque », *Lapurdum* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 23 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lapurdum/2414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lapurdum.2414>

Hirigoyen Bidart M. | IKER

Relation entre dénomination et analyse dans l'étude des « musiques traditionnelles » : l'exemple du chant basque

Marie HIRIGOYEN BIDART

Chercheur associée Université de Toulouse le Mirail
(LLA Creatis)

1. Introduction

La culture basque¹ se construit tout au long du XIX^e siècle autour de marques distinctives que seraient la langue, le chant, la danse, la pelote, etc., dans le cadre de la naissance du folklore (Laborde, 2005). C'est à cette époque que naît le concept de chant basque : « Le chant est devenu aujourd'hui l'un des domaines les plus spontanément associés au Pays Basque » (Morel Borotra, 2000). Pourtant tel n'a pas toujours été le cas. Le concept de chant basque ne serait apparu, semble-t-il, qu'à partir de 1834, et avec un sens particulier : « un «chant basque» est un texte de chant historique » – il n'est pas fait allusion à la musique – alors que l'acception courante actuelle engloberait des pratiques et un répertoire variés (Morel Borotra, 2000). La présence de dénominations multiples dans la littérature du XIX^e siècle – chansons populaires, chant populaire, poésie populaire, chants nationaux, chants historiques, chant montagnard, chant primitif, air basque, chant populaire basque – laisse à penser que, au-

1.- Le Pays Basque s'étend sur la partie sud-ouest de la France et le nord-est de l'Espagne. Le Pays Basque français est divisé historiquement en trois provinces : le Labourd (Lapurdi), la Basse-Navarre (Baxe-Nafarroa) et la Soule (Xiberua), qui forment un Pays . Cependant, elles appartiennent, avec le Béarn, au département des Pyrénées-Atlantiques. Au contraire, le Pays Basque espagnol dispose de quatre provinces dites autonomes : la Biscaye (Bizkaia), l'Alava (Araba), le Guipúzcoa (Gipuzkoa), et la Navarre (Nafarroa) (de l'Est à l'Ouest).

delà de l'évolution des contenus, les désignations utilisées tout au long du XIX^e siècle pour décrire les pratiques chantées au Pays Basque dépendent du contexte, des modes, et des représentations correspondant à chaque époque.

A partir de la fin du XIX^e siècle, la musicologie sur le chant basque voit le jour, grâce à la conférence rédigée par Charles Bordes en 1897 : 'La musique populaire des Basques' (Bordes, 1899). Tout au long du XX^e siècle, différentes études sur la musique basque sont ensuite menées par des ethnologues, musicologues, linguistes ou par de simples mélomanes. Le chant y occupe une place privilégiée, et cela sous diverses appellations : la musique populaire basque, la chanson basque, la chanson populaire basque, la Nouvelle Chanson basque, le chant basque. Dans ces écrits, nous retrouvons cette volonté commune de faire exister le chant basque comme une pratique reconnue, à la fois originale et ancrée dans une filiation historique (avec d'autres pratiques musicales savantes). Tous les auteurs souhaitent définir ce qu'est le chant basque, avec parfois comme finalité implicite de justifier la présence d'un « peuple » basque grâce à la reconnaissance d'un « chant » basque.

Dans ce cadre, nous pouvons nous demander dans quelle mesure le syntagme utilisé pour décrire une pratique a une incidence sur la manière de l'appréhender et donc sur les résultats obtenus quant aux paramètres observés. Nous postulons qu'il existe tout au long du XX^e siècle une relation évidente (parfois très implicite) entre certains écrits et les volontés politiques du moment.

Pour appuyer ces propos, nous avons décidé d'analyser – essentiellement d'un point de vue musicologique – des écrits sur le chant basque, publiés de 1897 à 1983 par six auteurs², ceci afin d'observer la relation entre dénomination, objectifs, paramètres observés et hypothèses (celle-ci pouvant être liée aux travaux existants au préalable, à la perception des acteurs culturels ou à l'engagement du chercheur lui-même). Cela nous permet d'avoir une vision diachronique de ce phénomène sur quasiment un siècle.

2. 1897 : La naissance de la musicologie sur le chant basque. L'œuvre de Charles Bordes (1863-1909).

A la fin du XIX^e siècle, Charles Bordes (1863-1909), compositeur français co-fondateur de la Schola Cantorum, est missionné par l'Etat pour collecter du chant basque. Suite à ses premières investigations, il rédige une conférence intitulée 'La musique populaire des Basques : 54 chansons, noëls, mélodies, airs nationaux, avec musique' qui sera lue lors du Congrès de la Tradition basque en 1897³ et publiée deux ans après dans l'ouvrage collectif *La Tradition au Pays Basque*⁴ (Boucher, 1899). Les exemples musicaux transcrits sur une portée musicale sont assortis de commentaires musicologiques.

2.- Le choix des écrits, issu directement d'un travail de thèse, fait l'objet de justifications (Hirigoyen, 2012).

3.- Grâce à l'initiative de la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire, se tint à Saint Jean de Luz, du 15 août au 22 août 1897, un congrès relatif aux traditions basques. Ce fut l'occasion de fêtes folkloriques, de discours, de travaux et de communications diverses (Boucher, 1899).

4.- Il s'agit du premier ouvrage collectif concernant le Pays Basque français qui traite de ses divers aspects (histoire, arts et traditions, langue, hagiographie, légendes, etc.).

Dans cet écrit, Charles Bordes analyse la chanson basque, sous-entendue monodique et a capella. D'une manière générale, celle-ci serait syllabique et strophique. Du point de vue mélodique, elle serait soit modale soit tonale (avec une préférence pour le mode mineur). Son rythme serait libre et son mètre régulier ou irrégulier. L'auteur classe également les chansons, catégorisation fréquente dans tout le mouvement folkloriste de l'époque. Elles pourraient être selon lui profanes (d'amour, satirique) ou religieuses (cantique, Noël, légendaire morale et religieuse).

Plusieurs points retiennent notre attention quant à la manière dont l'auteur traite le sujet.

En 1897, lors du Congrès de la Tradition Basque, l'analyse scientifique de Charles Bordes semble mêlée à la recherche d'une originalité envisagée coûte que coûte. Lorsque la Société d'Anthropologie décide d'organiser le Congrès de la Tradition Basque, c'est pour réveiller les « instincts nationalistes auxquels le génie populaire est resté fidèle en dépit d'une centralisation outrancière » (Boucher, 1899). Rappelons qu'à partir du XIX^e siècle, le mouvement romantique régionaliste français pousse de nombreuses personnes à s'intéresser aux différentes pratiques populaires présentes sur le territoire. Nous sommes donc dans une période historique et dans un événement où le public ne souhaite pas entendre que le chant basque est français ou européen, le chant basque est basque, mais pourquoi ? C'est ce que l'auteur tente de décrire, en dressant l'inventaire de ses particularités, dans une dimension diachronique, ce qui le conduit à s'aventurer dans des propos confus (« thèmes dégagés de toute influence étrangère », « accents rythmiques libres », « modalités ... mineures », etc.).

D'autre part, Charles Bordes choisit de transcrire deux mélodies selon la notation du plain-chant, qui selon lui rendrait la mélodie plus exactement qu'aucune autre⁵. Le recours aux neumes comme système d'écriture pourrait signifier que Charles Bordes a réalisé la difficulté de noter une musique de tradition orale selon le système d'écriture de la musique savante moderne, à l'instar des efforts faits en ethnomusicologie à la fin du XX^e siècle⁶. L'auteur sous-entend que la musique populaire comporte des contours mélodiques et rythmiques différents, et qu'elle doit à ce titre être considérée comme un objet à part entière. Pourtant, nous devons tout de même tempérer les propos de Charles Bordes : l'utilisation de l'écriture en neumes paraît justifier la filiation que l'auteur signale entre plain-chant et chant basque. Rappelons que les neumes sont avant tout un système d'écriture et non un langage particulier : toute musique peut être notée avec ce type de signes. Les mélodies collectées par Charles Bordes sont-elles réellement issues du plain-chant ? Nous ne saurions y répondre de façon certaine. En revanche, nous pensons que cette transcription incite le lecteur à associer musique ancienne et musique populaire basque.

Par ailleurs, remarquons que la chanson populaire est traitée comme miroir des qualités physiques, psychologiques, morales et spirituelles d'un terroir (Morel Borotra, 2005-2006). Charles Bordes compare les chansons collectées à des sentiments et sensations, tout en montrant sa fascination pour le peuple basque : ces chansons traduisent « les vives sensations

5.- En tant que membre fondateur de la *Schola Cantorum*, il est sans doute particulièrement sensible au langage musical (et donc au système de notation) de la musique ancienne.

6.- Nous pouvons citer notamment Constantin Brailoiu, Claudie Marcel-Dubois, Simha Arom, Yves De France.

et les fiers sentiments qui composent cet être admirable ». « Rien ne fait mieux connaître un Basque que sa chanson ». Il y aurait ici une tentative de biologisation de la musique basque. Le chant basque ferait partie intégrante du Basque, il serait son « reflet parfait ». Cela justifierait l'existence d'un chant basque, tout à fait naturel, inné, « bon sauvage ».

Enfin, l'auteur distingue trois périodes dans l'histoire de la musique basque, analogues à celles de l'Histoire de la musique savante occidentale. Cela lui permet d'inscrire la chanson basque dans une « histoire musicale » (Morel Borotra, 2001).

Ainsi, et suite à toutes ces considérations, il semble que cet article marque une étape déterminante puisqu'une Histoire du chant basque est dressée, en même temps qu'un inventaire de ses caractéristiques musicales érigé. Rappelons que cet article, consacré dans son immense majorité au chant basque, se nomme 'La musique populaire des Basques' ! Le terme musique est générique et le terme populaire renvoie à ce peuple que sont les Basques. Le chant et le peuple basques sont alors liés et ils auraient une légitimité puisque anciens.

3. 1918 : La recherche d'une reconnaissance pour le chant basque. L'œuvre de Resurrección Mar a de Azkue (1864-1951).

Le premier tiers du XX^e siècle est une période riche de discussions, de conférences, d'écrits au sujet de la musique populaire basque. Chacun s'attache à décrire les caractéristiques de la chanson basque, à l'harmoniser, à prouver (ou pas) son originalité au sein des autres musiques du monde. Le lien avec la conférence de Charles Bordes est visible de manière implicite ou explicite suivant les ouvrages (vocabulaire employé, paramètres musicaux analysés, etc.).

Dans le cadre d'un concours de collecte de chansons basques organisé par les quatre provinces du Pays Basque espagnol en 1910 (collecte finalisée entre 1912 et 1913, dont les résultats sont donnés en 1915), deux religieux effectuent un travail de collecte colossal⁷. Des conférences et des écrits émergent peu à peu de leur travail. Après avoir remporté le concours avec plus de deux mille mélodies notées, Resurrección Mar a de Azkue prononce deux conférences sur la musique populaire basque en 1918, que nous avons choisi d'analyser ici.

En 1913, Francisco Gascue publie une étude sur l'origine de la musique populaire basque (Gascue, 1913) dont la thèse est : « Cuanto he dicho y lo poco que me queda por decir, me convence de que nuestras melodías verdaderamente típicas son importadas⁸ » (Gascue, 1913). Autrement dit, il n'existerait pas de musique basque. Suite à la publication de cet ouvrage, la conférence intitulée 'Música popular vasca' (Azkue, 1922-1923a.), prononcée le 21 janvier 1918 par Resurrección Mar a de Azkue, se propose de réfuter les arguments de F. Gascue, ceci avec une virulence et une ironie non dissimulées. Selon R. M. de Azkue, nous ne pouvons nier la présence d'influences étrangères, nombreuses sans aucun doute, mais la

7.- Don Resurrección Mar a de Azkue gagne le premier prix avec son manuscrit de quatre grands tomes rassemblant 1810 mélodies sous le titre *Vox Populi*. Le Père Donostia obtient le second prix avec 523 mélodies notées sous le titre *Gure Abendaren Eresiak*.

8.- « Tout ce que j'ai dit et le peu de choses qui me reste à dire me convainc que nos mélodies véritablement typiques sont importées ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

réciprocité ne doit pas être oubliée. De plus, malgré l'absence d'élément parfaitement original, il y aurait de nombreux traits caractéristiques dans la musique populaire basque. L'auteur insiste sur le fait que le chant basque est une pratique vivante, qui existe depuis longtemps. C'est en tant que patriote qu'il souhaite défendre cette idée.

Environ deux mois plus tard, soit le 18 mars 1918, R. M. de Azkue prononce une deuxième conférence intitulée 'La música popular vasca y la griega' (Azkue, 1922-1923b.). Cette fois-ci, son objectif est de proposer une ébauche de travail quant à l'étude des relations entre musique populaire basque et musique grecque ancienne. En ce qui concerne le Pays Basque, R. M. de Azkue déplore que l'Antiquité n'ait légué aucune trace linguistique ou musicale. Si l'auteur s'intéresse à la musique grecque, c'est donc pour valider son hypothèse :

« Tenemos, sin embargo, convicción plena de que [...] nuestro cancionero agita en las ondulaciones de sus melodías, diseños, cadencias y ritmos de muchos siglos de antigüedad⁹ » (Azkue, 1922-1923b.).

Pour prouver l'ancienneté de la musique basque, R. M. de Azkue ne voit aucun autre moyen que de la comparer à ce que l'on connaît de plus ancien, soit la musique grecque. Nous pourrions synthétiser sa pensée de cette manière :

- « Les Basques, contrairement aux Grecs, n'ont pas de trace ancienne de leur musique.
- Ce que nous connaissons de plus ancien est la musique grecque.
- Les arts lyriques grec et basque partageant des caractéristiques musicales communes.
- Donc la musique basque est ancienne ».

Ces conclusions peuvent être tirées car R. M. de Azkue croit en la théorie de l'évolution, que ce soit pour la matière ou pour le son, ceci en référence à Dieu (Azkue, 1922-1923b.).

En ce qui concerne son analyse musicale, et si nous comparons avec ce qu'avait précisé Charles Bordes (Bordes, 1899), R. M. de Azkue ajoute que le chant basque serait diatonique, privilégiant de petits intervalles (jusqu'à la quinte) dans ses lignes mélodiques. Enfin, l'auteur analyse longuement le rythme, notamment dans sa relation au texte, l'aspect linguistique ayant une place prépondérante pour lui¹⁰.

Nous retrouvons avec ces deux conférences ce besoin féroce de prouver que le chant basque a une Histoire, qu'il est ancien, sans doute pour légitimer une langue et un peuple basques. Remarquons l'engagement fort de l'auteur dans ses écrits : il se situe toujours in situ (« nuestra » [notre]). Nous sommes dans une démarche plutôt militante qui vise à faire exister coûte que coûte le chant basque (sans doute en opposition aux cultures voisines françaises et espagnoles). Rappelons qu'à la fin de la conférence, R. M. de Azkue adresse des mots de remerciement à Sabino Arana Goiri (1865-1903), militant biscayen pour l'indépendance du

9.- « Nous avons, cependant, la ferme conviction que [...] notre chansonnier met en mouvement dans ses mélodies, des contours mélodiques, des cadences et des rythmes vieux de plusieurs siècles ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

10.- Ordonné prêtre en juillet 1888, R. M. de Azkue obtient également la chaire de basque (il enseignera la langue basque jusqu'en 1927) et entame de véritables recherches dans le domaine linguistique, notamment dans l'objectif de publier un dictionnaire.

Pays Basque et fondateur du Parti Nationaliste Basque (Azkue, 1922-1923b.). Il affirme ainsi son engagement politique, très fort, qui semble avoir une incidence sur la manière dont il traite le sujet.

4. 1927 - 1928 : Intensification des recherches et travaux. L'œuvre de Rodney Gallop (1901-1948).

Natalie Morel Borotra souligne que l'apparition du tourisme de masse amènerait à la constitution de stéréotypes régionaux dans les années 1930. Au Pays Basque, le chant, la danse et la pelote définissent désormais l'« identité » basque. Ces pratiques illustrent par exemple le Pays Basque lors de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris (Morel Borotra, 2000).

Le Pays Basque – dont la « race serait considérée comme la plus ancienne d'Europe¹¹ » – attire à cette époque des personnalités étrangères, notamment anglaises¹² avec par exemple Violet Alford (1881-1972) – qui s'intéresse particulièrement aux danses – et Rodney Gallop (1901-1948) – qui propose entre autres des études sur la chanson populaire basque¹³. Ceux-ci semblent fascinés par ce qu'ils voient et entendent. Ils décident donc de collecter, d'observer, d'écrire et de raconter. Les longues descriptions qu'ils rédigent nous semblent empruntées de pastoralisme. L'admiration pour les pratiques observées n'est pas dissimulée par les auteurs.

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi d'analyser deux des articles publiés par Rodney Gallop en 1927 et 1928, l'un traitant essentiellement de l'aspect rythmique (Gallop, 1927) de la chanson populaire basque et l'autre présentant un inventaire plus général de ses caractéristiques (Gallop, 1928). Le chant y est reconnu comme un marqueur identitaire de la culture basque et plus encore du peuple basque lui-même¹⁴. L'auteur se situe alors dans la filiation des mouvements régionalistes culturels issus de la fin du XIX^e siècle. Dans un contexte de recherche de particularités, Rodney Gallop espère, par l'intérêt qu'il porte à la musique basque, contribuer à sa sauvegarde. De manière implicite, il semble convaincu que si les gens s'intéressent à cette pratique, elle sera sauvée. Or, nous ne savons pas à qui s'adressent ces propos (Basques, non-Basques, chanteurs, érudits,...), et cela laisse supposer que pour éveiller l'intérêt, Rodney Gallop va devoir dans ses écrits signaler une singularité ou au moins des qualités particulières à la chanson basque. Ces considérations nous aident à mieux cerner les contours des écrits de l'auteur.

Dans ces deux articles, Rodney Gallop : l'évolution de la chanson basque (à travers la question de l'origine et des influences) et ses traits constitutifs du point de vue musical.

11.- Rodney Gallop reprend des propos du Père Donostia (Gallop, 1928).

12.- C'est en Angleterre qu'apparurent la notion de folklore dans les années 1840 – avec notamment Williams Thoms (1803-1885) – et la première Société d'Etudes du Folklore (1876). ALFORD Violet, *Fêtes pyrénéennes*, 1/ Londres, Chatto and Windus, 1937 ; 2/ Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2004, 334 p.

13.- Après plusieurs courts séjours dans le Pays Basque, Rodney Gallop publie en 1930 : GALLOP Rodney, *A Book of the Basques*, Londres, Macmillan, 1930, 294 p. Or, selon lui, « aucun aperçu de l'Art Basque ne serait complet sans comprendre une étude de la musique populaire du peuple euskarien » [provient de la francisation par le suffixe du terme *euskara* (langue basque), et qui signifierait basque], celle-ci reflétant « le mieux le caractère national d'une race » (Gallop, 1928).

14.- « Là, plus qu'ailleurs, tout le monde chante » (Gallop, 1928).

Il postule que le chant basque existe, qu'il est ancien – il a une Histoire, le plus souvent commune avec l'Histoire de la musique savante – et sans savoir toujours comment l'expliquer, qu'il est original, particulier, ce qui fait écho à ce que nous avons dit précédemment.

D'autre part, lorsque Rodney Gallop aborde la question de l'origine de la musique basque, qui a été, comme il le souligne, âprement discutée (Gallop, 1928), il se propose de reconstituer approximativement le développement du chant dans le Pays Basque, ce qui l'expose lui aussi à la critique (comme nous l'avons précisé, les théories de Francisco Gascue sont réfutées de manière très virulente par R. M. de Azkue). En effet, comment décrire la naissance de la musique basque sans document écrit ou sonore sur le sujet ? La démarche semble vaine, sauf si la finalité est de créer une filiation et une justification de l'existence ancienne d'un chant basque, comme avait tenté de le faire R. M. de Azkue notamment.

En ce qui concerne les caractéristiques de la chanson basque, Rodney Gallop reprend les éléments caractéristiques attribués à cette pratique par Charles Bordes ou R. M. de Azkue. Il relève en outre l'omniprésence de la forme tripartite ABA (ou AABA) et un ambitus restreint. Il souligne également une hésitation entre les anciens modes d'église et les tonalités modernes, ce qui donnerait à entendre une échelle particulière, sans doute dans un tempérament inégal, où entreraient plus ou moins en jeu des « quarts de tons », voire plutôt des « trois-quarts de tons » (Gallop, 1927/1928).

Nous voyons clairement que Rodney Gallop souhaite s'inscrire dans une généalogie de musicologues basques (Charles Bordes, Francisco Gascue, R. M. de Azkue, le Père Donostia). Il apporte tout de même des éléments nouveaux, notamment dans le fait de concevoir la musique autrement qu'en référence aux règles d'écriture de la musique savante occidentale utilisées à son époque. Nous pouvons citer par exemple son point de vue sur les hauteurs (qui implique la reconnaissance d'un tempérament inégal) ou sa proposition de découpage du chant en phrases musicales à larges contours, entrecoupées de silences (qui sous-entendrait l'abandon de mesures régulières qui ne prennent pas toujours en compte les appuis réels du chant). Un décalage apparaît alors entre la pensée relativement moderne de Rodney Gallop et les outils d'écriture et d'analyse à sa disposition – qui ne lui permettent pas tout à fait de mettre à profit ses idées. Rappelons enfin que nous passons du patriotique R. M. de Azkue au voyageur anglais diplomate Rodney Gallop. Le regard sur l'objet ne peut être tout à fait le même malgré des observations relativement proches. Cette fois-ci, nous parlons de chanson populaire basque.

5. 1947 : Le concept de « quart de ton » érigé en trait caractéristique. L'œuvre de Jean Ithurriague (1896-1960).

Dans un contexte d'après-guerre propice au classement, à la « sauvegarde » des usages, notamment par la pratique, le Pays Basque semble entrer dans une période de déclin du point de vue de ses marqueurs identitaires. Les efforts menés depuis le XIX^e siècle par l'Etat français pour imposer une langue unique apparaissent récompensés : les contextes politique et économique de l'époque, mêlés à un patriotisme français important, favorisent sans doute cette évolution. Dans le domaine qui nous intéresse, la recherche à proprement parler passe au second plan car les pratiques elles-mêmes seraient sur le point de disparaître (Larronde, 2003).

En 1947, Jean Ithurriague, enseignant et philosophe, publie à Paris *Un peuple qui chante : les Basques* (Ithurriague, 1947). Le livre traitant en particulier du *bertsularisme*¹⁵, son titre est plus révélateur que son contenu. En effet, Natalie Morel Borotra nous expliquait que le « chanteur Basque » n'existait pas au XVIII^e siècle (Morel Borotra, 2000) ; un siècle et demi plus tard, le Basque « est » chanteur : c'est ce qui le caractérise¹⁶.

D'une manière générale, Jean Ithurriague semble reprendre les théories exposées par Charles Bordes, R. M. de Azkue ou Rodney Gallop en ce qui concerne l'expertise musicale. Dans ce cadre, l'auteur n'utilise pas un vocabulaire technique pour décrire le rythme et le mètre (« compliqué », « souple », « plastique », « hardie »), ce qui rend difficile l'interprétation de ses propos. La seule originalité de cet ouvrage réside dans l'affirmation de la présence du « quart de ton » : « La tonalité imprécise flotte parfois, non sans agrément, entre le ton et le demi-ton. L'emploi de ce quart de ton est un trait marquant du chant basque ». En 1869, Madame de la Villéhélio signalait la présence de « quarts de tons », et probablement de fractions moindres, qu'il serait difficile de préciser (Morel Borotra, 2000). En 1928, Rodney Gallop repérait des intervalles où les « quarts de tons » entraient plus ou moins en jeu (Gallop, 1928), qui seraient peut-être plutôt des « trois-quarts de tons ». En 1947, le concept de « quart de ton » est non seulement repéré par l'auteur, mais il est également érigé en trait marquant du chant basque : Jean Ithurriague franchit donc une nouvelle étape dans l'élaboration de la liste des caractéristiques musicales du chant basque.

Nous sommes dans une étape décisive de l'Histoire de la musicologie basque. En effet, l'auteur inventorie diverses caractéristiques musicales du chant basque qu'il emprunte a priori à des écrits plus anciens ; certaines d'entre elles sont érigées en « traits marquants » du chant basque ; et pourtant aucune analyse musicale n'est proposée. Nous n'avons aucune justification de tout ce qui est dit. Ce qui importe, c'est que ce peuple chante¹⁷.

La caractérisation du chant basque ne serait donc plus strictement structurelle ou musicale (malgré les quelques descriptions extrêmement synthétiques et dispersées), elle serait dans le fait même de pratiquer le chant. Cela rejoint tout à fait les propos de Denis Laborde selon lesquels la situation de communication primerait dans la reconnaissance d'un chant basque (Laborde, 1996). Remarquons alors que la plupart des études publiées ensuite sur le chant basque citeront le titre de cet ouvrage : *Un peuple qui chante, les Basques*. Associer le concept de chant basque au peuple basque pourra alors être politique : si le chant basque existe, alors le peuple basque existe.

15.- *Bertsularisme* : L'art du *bertsularisme* est un art d'improvisation versifiée et chantée autour de thèmes locaux ou universaux.

16.- Rappelons-nous les tentatives de *biologisation* du chant en ce début du XX^{ème} siècle. Cf. 1. 1897 : La naissance de la musicologie sur le chant basque. L'œuvre de Charles Bordes (1863-1909).

17.- En l'absence d'analyse musicologique et sans élément nouveau ou divergeant au regard des sources écrites passées, nous ne savons pas dans quelle mesure Jean Ithurriague maîtrise l'analyse musicale : ne fait-il que répéter ce que d'autres ont écrit avant lui ? Tout ceci nous pousse à douter de la validité de ses propos lorsqu'il érige le « quart de ton » en trait marquant du chant basque.

6. 1970 : Naissance de la « Nouvelle Chanson basque ». L'œuvre de Pierre Navarre (1910-1984).

A la fin des années 1950, « la chappe de plomb Franquiste écrase le Pays Basque Sud tandis qu'au Nord, les Basques souffrent d'une des pires formes d'aliénation, celle de la honte d'être soi » (Etcheverry, 2008). Dans le domaine culturel, les années 1960 apparaissent comme la décennie du changement (Etcheverry-Ainchart & Larraburu, 2001) : une mini-révolution aurait lieu, à l'image des idéaux germant autour de mai 68¹⁸. Pour lutter contre la disparition progressive de la culture basque, « une jeunesse moins expérimentée, mais plus vigoureuse » s'associe aux plus anciens pour prendre en charge de nouvelles actions. Les activités artistiques en langue basque, relayées par les radios et les disques, prennent à cette période « un essor inattendu » (Intxausti, 1992). Partout en Occident, un bouillonnement socioculturel apporte de nouvelles manières de vivre, de penser, et de nouvelles musiques (Etcheverry-Ainchart & Larraburu, 2001). C'est dans ce contexte que les *bertsulari*¹⁹ chantent de nouveau sur les places « pour le plus grand plaisir des foules » (Intxausti, 1992) et que la Nouvelle Chanson basque voit le jour.

Dans cette période de transition tant au niveau politique qu'au niveau des pratiques chantées, peu d'auteurs semblent s'intéresser au chant basque du point de vue musical. L'ouvrage de Pierre Navarre (Navarre, 1970) décrit de son côté les mutations observées entre ce qu'il appelle chanson basque et Nouvelle Chanson Basque. La monodie deviendrait polyphonie ; les chansons feraient appel à des mélodies et rythmes nouveaux, modernes, empruntés à d'autres pratiques musicales ; le chant a capella deviendrait accompagné (le plus souvent par la guitare), à l'instar des chansons françaises et internationales de l'époque ; les chanteurs se professionnaliseraient et/ou monteraient sur une scène pour chanter ; la perte de la langue et de la mémoire orale entraînerait une réduction du nombre de couplets. ; la forme changerait également puisque l'emploi des chansons à couplets-refrain se généraliserait à cette époque-là²⁰ ; le chant n'aurait plus la même fonction : il deviendrait le véhicule d'un message ou d'une protestation, avec notamment une volonté d'exprimer des idées nationalistes²¹. Pourtant, le fait d'utiliser des instruments de musique et des genres internationaux pour diffuser des idées identitaires provoque quelques polémiques. Nombreux sont ceux qui commencent effectivement à se poser la question de ce qui est basque et de ce qui ne l'est pas – préoccupation que l'on retrouve encore très présente aujourd'hui²². Dans ce contexte, l'heure n'est pas tout à fait à la recherche, à la collecte, ou au développement : la culture sert à dire

18.- Entretien avec Peio Etcheverry (enseignant d'Histoire), le 27 février 2012.

19.- *Bertsulari* : auteur de l'improvisation chantée et versifiée en langue basque.

20.- La forme couplets-refrain était déjà présente depuis de nombreuses années dans la musique religieuse (Casteret & Heininger, 2002).

21.- Les thématiques de la Nouvelle Chanson basque délaisseraient un certain pastoralisme afin d'intégrer un message le plus souvent social ou nationaliste (Itzaina, 1999).

22.- Lors de notre mémoire de Maîtrise, nous avons réalisé plusieurs entretiens avec des acteurs du chant basque (Beñat Achiary, Pantxix Bidart, Thierry Biscary, Jojo Bordagaray, Christophe Hiriart, Guillaume Hirigoien, Xavier Itzaina, Erramun Martikorena, Michel Ocafrain, Peio Ospital, Manex Pagola). Cette question est apparue régulièrement lors de nos enquêtes (Hirigoyen, 2004).

des choses, elle peut même justifier l'existence du peuple basque, mais elle n'est ni étudiée, ni valorisée.

Les syntagmes chanson basque et Nouvelle Chanson basque mettent en valeur deux éléments antagonistes, à savoir une opposition ancien/nouveau, qui aurait pourtant lieu dans une certaine continuité puisqu'il s'agit toujours de chanson basque. L'analyse des éléments musicaux montre alors une très forte rupture puisque ce répertoire ne correspondrait plus du tout aux caractéristiques relevées par les musicologues jusqu'ici. Il ne resterait que le fait de chanter, et l'identité « basque ». A partir de là, les débats ne peuvent donc que croître quant à la caractérisation de cette pratique.

7. 1983 : Etat des lieux des recherches musicologiques sur le chant basque. L'œuvre de José Antonio Arana Martija (1931-2011)

Dans les années 1980, la Nouvelle Chanson basque laisse place à l'« explosion des groupes de «hard rock». Mais la chaîne ne s'est pas rompue pour autant » (Intxausti, 1992). Le message reste sensiblement le même tandis que l'esthétique et le langage musical évoluent, à l'instar des mouvements nationaux et internationaux de l'époque. Les kantaldi²³ et parties de pelote disparaissent ou s'enrichissent de nouvelles propositions, la musique contemporaine faisant notamment son entrée dans certaines créations musicales en langue basque. Peio Etcheverry, enseignant, parle alors d'un véritable « bouillonnement culturel » où les concepts de tradition et de création seraient discutés, préoccupations observables depuis plusieurs années déjà à travers le mouvement revival des musiques traditionnelles²⁴. La chanson traditionnelle a des difficultés à trouver sa place, les contextes de jeu n'étant plus du tout les mêmes qu'un siècle auparavant.

Dans ce contexte, Jean Haritschelhar, académicien et docteur en Lettres, dirige l'édition d'un ouvrage intitulé *Etre basque* (Haritschelhar, 1983). Selon lui, être basque, c'est « se considérer comme membre de la «nation» basque, même si l'on est de citoyenneté française, espagnole ou américaine, c'est avoir pleine et claire conscience de faire partie d'un peuple, d'une communauté sociale, spirituelle et affective à laquelle nous attachent des liens de sang ou d'esprit ou de cœur » (Haritschelhar, 2001), en somme une démarche volontariste. Dans cet ouvrage collectif, José Antonio Arana Martija – considéré comme un des plus grands musicologues basques du XX^e siècle – est invité par l'auteur à décrire les traits typiques du chant basque (Arana Martija, 1983)²⁵. Celui-ci cite les caractéristiques que les musicologues prennent en compte d'ordinaire quand ils analysent la chanson populaire. Nous retrouvons donc ici des éléments des études de Charles Bordes, R. M. de Azkue et de Rodney Gallop

23.- *Kantaldi* : concert de chant.

24.- De même au Pays Basque espagnol, après des années marquées par la dictature de Franco, les Basques tentent de se réapproprier une culture qu'ils ont dû nier ou cacher pendant plus de quarante ans. Entretien avec Peio Etcheverry (enseignant d'Histoire), le 27 février 2012.

25.- Cet article fait suite à la publication en 1976 d'un ouvrage intitulé *Música vasca* consacré à l'Histoire de la musique basque : ARANA MARTIJA José Antonio, *Música vasca*, 1/ San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, 352 p. ; 2/ Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1987, 424 p.

notamment.

En cette fin du XX^e siècle, l'existence du peuple basque et de son histoire ne semble plus à prouver. En compilant tout ce qui a été écrit sur le chant basque depuis la conférence de Charles Bordes en 1897, José Antonio Arana Martija souhaite avant tout signifier l'existence d'une Histoire de la musique basque. C'est d'ailleurs ce qu'il fait en 1976 lorsqu'il publie l'ouvrage général intitulé *Música vasca* : « Quand nous parlons de la musique basque, de ses caractéristiques, de son unité, nous parlons naturellement de la musique populaire, c'est-à-dire de la musique que le peuple basque a créée au long de son histoire » (Arana Martija, 1983).

L'utilisation quasi-systématique la deuxième personne du pluriel par José Antonio Arana Martija met en évidence l'implication réelle de l'auteur. En reprenant les différentes thèses observées par ses prédécesseurs tout au long du XX^e siècle, il se situe dans une filiation directe avec les musicologues tels que R. M. de Azkue ou José Antonio Donostia par exemple : « des voix autorisées parmi nous » (Arana Martija, 1983). Cette étude, censée répertorier tout ce qui a été écrit depuis un siècle sur le chant basque d'un point de vue musicologique, marque alors la fin d'une école. Cependant, nous ne pouvons que regretter l'absence de discussion autour des théories exposées, et d'analyse complémentaire justifiant ses propos. Enfin, les problèmes soulevés par l'auteur à la fin de son article – manque de recherche, de diffusion, d'enseignement de musicologie autour des musiques populaires basques – renvoient tout à fait à l'idée selon laquelle il n'existe pas d'analyse musicologique du chant basque des années 1940 aux années 1990. Il faudra attendre quelques années avant que d'autres chercheurs s'intéressent à nouveau au chant basque, d'un point de vue musicologique ou ethnomusicologique (Laborde, 1992/1996 ; Fulin, 2005), en proposant de nouvelles méthodes, analyses, problématiques.

8. Conclusion

Des années 1900 aux années 1930, la littérature sur la chanson basque foisonne, rassemblant diverses théories sur l'origine de la musique basque et ses caractéristiques. Après la richesse des échanges observés dans cette première moitié du XX^e siècle, la recherche musicologique sur le chant basque semble s'éteindre après la seconde Guerre mondiale : absence d'analyse musicale à proprement parler, hétérogénéité dans la façon d'aborder la problématique du chant basque... En effet, les auteurs publiant des écrits sur cette pratique reprennent et/ou s'approprient divers éléments ou hypothèses rédigés quelques années plus tôt par Charles Bordes, R. M. de Azkue, Rodney Gallop ou José Antonio Donostia. 'La musique populaire des Basques', conférence rédigée par Charles Bordes en 1897, marque donc la naissance d'une sorte d'école de l'étude musicologique du chant basque : désormais tous les écrivains ou chercheurs feront référence à ce premier écrit, le plus souvent en complétant ou en proposant de nouvelles hypothèses plutôt qu'en les réfutant.

Si l'on met en perspective les différents ouvrages analysés, nous observons une volonté commune de prouver que le chant basque a une Histoire – le plus souvent commune à celle de l'Histoire de la musique générale en Occident –, qu'il n'est pas dégagé de toute influence mais qu'il comporte tout de même des caractéristiques propres. D'une manière générale, les auteurs postulent l'existence d'éléments intrinsèques spécifiques qui permettraient de formaliser son « existence » aux côtés d'autres pratiques musicales savantes et/ou traditionnelles. Pourtant, des divergences apparaissent dans la manière de traiter le sujet et de le nommer, ceci en

fonction de l'époque, du contexte d'écriture, des objectifs. Il existe alors très souvent une relation entre dénomination et description associée dans ces ouvrages publiés de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle, la finalité étant souvent le souhait de reconnaissance et de légitimité d'une musique, d'une « culture », d'un « peuple » basques.

Dans ce cadre, il est à remarquer que ces auteurs, de même que les acteurs culturels (Hirigoyen, 2004), n'utilisent jamais les termes de « World Music » ou de « musiques du monde » pour décrire les pratiques vocales « traditionnelles » (!). Parler de « musique » oui, mais lorsqu'il s'agit de confronter pratique vocale et Histoire de la musique. Musique « traditionnelle » non, car il faut faire avant tout exister l'idée d'un « peuple » basque, soit une musique « populaire ». Du « monde » non, car un des objectifs est justement de se différencier du reste du monde. Démarche patriotique voire nationaliste pour certains, le chant basque, et par là même le Pays Basque, devraient exister, car ils auraient une légitimité, ils seraient anciens, originaux, ils se différencieraient des autres pratiques musicales du monde. Le chant basque n'est donc pas prêt à être « musiques du monde », mais les disquaires l'ont fait... Pourquoi ?

Les termes employés ne sont pas anodins. Ils défendent une idée, un objectif, un combat même. C'est en cela que les désignations et les contenus nous en apprennent tout autant sur les contextes politiques et sociaux d'une époque que sur la musique elle-même. Et c'est d'ailleurs intéressant de voir que Denis Laborde, en 1996, se dégage de l'aspect musical pour observer en quoi la relation entre le chanteur et l'auditeur fonctionne, sur quels critères (linguistiques, culturels...) :

« L'identité d'une musique est moins dans son solfège que dans l'usage social que l'on en fait. [...] Si le programme de vérité du musicologue atteint en effet ici sa limite, c'est que ce que l'on appelle musique basque n'existe pas sous la forme d'une somme de propriétés structurelles authentifiées de façon académique. Elle serait plutôt dans la multiplication de ces situations de communication où [...] un musicien interprète une séquence musicale pour un auditeur qui sait la reconnaître » (Laborde, 1996).

Dans le cadre d'une thèse de musicologie (soutenue en septembre 2012), et en réponse au postulat selon lequel il existerait des « quarts de tons » dans le chant basque, j'analyse d'un point de vue musicologique un corpus de quinze chants, sélectionnés dans des fonds d'archives sonores constitués de 1900 à 1990 (Hirigoyen, 2012) . Plusieurs interrogations émergent alors : pourquoi s'intéresser aux aspects musicaux du chant basque en 2013 ? Sans doute pour ne pas oublier que toute musique est digne d'être étudiée, qu'elle soit originale ou tout à fait banale, qu'elle comporte des polyrythmies, des séries, des hauteurs mobiles, ou pas. La question est de savoir comment se dégager de la dénomination de l'objet musical pour l'appréhender ? Travailler sur un terrain « ethnomusicologique » oblige-t-il à l'adoption d'une méthodologie pluridisciplinaire (où l'on engloberait par exemple les aspects linguistique, prosodique, ethnologique, social,...) ? En quoi le nom donné à l'objet incite-t-il le chercheur, l'auditeur ou le lecteur, à une analyse, une écoute ou une lecture orientée, dirigée,... ?

Autant de questions qui permettent de discuter de l'impact de la désignation d'une pratique au sein ou en dehors d'un ensemble d'autres.

Bibliographie sélective :

- Arana Martija, José Antonio. 1983. La musique basque. In J. Haritschelhar (dir.), *Être basque*, Toulouse: Privat. 361-377.
- Azkue, Resurrección Mar a (de). 1990. Música popular vasca. In *Cancionero popular vasco*, edición manual, sin acompañamiento, 1/ Barcelone, 1922-1923a.; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, Tome 1, 5-26.
- Azkue, Resurrección Mar a (de). 1990. La música popular vasca y la griega. In *Cancionero popular vasco*, edición manual, sin acompañamiento, 1/ Barcelone, 1922-1923b. ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, Tome 1, 27-53.
- Azkue, Resurrección Mar a (de). 1990. *Cancionero popular vasco*, edición manual, sin acompañamiento, 1/ Barcelone, 1922-1923c. ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, 2 volumes, 1065.
- Bidart, Pierre & Alain Darre. 1996. Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire. In A. Darre (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes. 169-186.
- Bordes, Charles. 1899. La musique populaire des Basques. In G. Boucher (dir.), *La tradition au Pays Basque*. Paris, Aux bureaux de la tradition nationale. 295-358.
- Boucher, Gustave (dir.). 1899. *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale.
- Casteret, Jean-Jacques & Patricia Heiniger. 2002. Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain. In D. Laborde (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*. Saint-Sébastien: Elkar. 197-198.
- Etcheverry, Jean-Noël (Txetx). 2008. Retour aux sources... regard vers l'avenir !. *Alda*, publié dans *Enbata* n° 2018 du 28 février 2008, Bayonne, Manu Robles-Arangiz Institutua. 5-6.
- Etcheverry-Ainchart, Peio & Colette Larraburu. 2001. *Euskal rock'n roll. Histoire du rock basque*. Biarritz: Atlantica.
- Fulin, Angélique & Tehenta. 2005. MATALAZ. Le chant basque hier et aujourd'hui. *Euskal kantua atzo eta egun*. Gotein-Libarrenx: Abotia.
- Gallop, Rodney Alexander. 1927. Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque. *Gure Herria*, mai-juin 1927, Bayonne: Association Gure herria. 213-228.
- Gallop, Rodney Alexander. 1928. La chanson populaire basque. *Bulletin du Musée Basque* 8, 1-25.
- Gascue, Francisco. 1913. Origen de la música popular vascongada. *Revista Internacional de estudios vascos*, 7,1. 67-98.
- Haritschelhar, Jean (dir.). 1983. *Être basque*. Toulouse: Privat.
- Hirigoyen Bidart, Marie. 2012. Le chant basque monodique (1897 - 1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales. Thèse de Doctorat de musique, sous la direction de Philippe Canguilhem, Jean-Christophe Maillard et Pascal Gaillard, Toulouse: Université de Toulouse 2 le Mirail.
- Hirigoyen Bidart, Marie. 2004. La pratique vocale traditionnelle au Pays Basque Nord : Histoire et actualité du chant soliste. Mémoire de Maîtrise de musicologie, sous la direction de Jean-Christophe Maillard, Toulouse: Université de Toulouse 2 le Mirail.
- Intxausti, Joseba. 1992. *Euskara, la langue des Basques*, Donostia: Elkar.

- Ithurriague, Jean. 1947. Un peuple qui chante : les Basques. Paris: Edimpress.
- Itzaina, Mixel. 1999. Mixel Labéguerie, kantu berritzaile eta politika gizona, Donostia: Elkarlanean.
- Laborde, Denis. 2005. La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque, Saint-Sébastien: Elkarlanean.
- Laborde, Denis. 1996. D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque. Bulletin du Musée Basque 143, 1^o trimestre 1996. 27-34.
- Laborde, Denis. 1992. L'invention d'une tradition Sû Azia et le chant souletin. Ekaina. Revue d'Etudes Basques 43.180-189.
- Larronde, Jean-Claude. 2003. Histoire du VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques. Biarritz, 1948'. In VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz), Donostia: Eusko Ikaskuntza. 17-61.
- Morel Borotra, Natalie. 2000. Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950). Lapurdum 5. 351-381.
- Morel Borotra, Natalie. 2001. Qu'est-ce que « le chant basque » ? Petite histoire d'une notion changeante, des premières années du XIX^e au début du XX^e siècle. Euskonews & Media, URL : <http://www.euskonews.com/0138zbk/gaia13804fr.html>, consulté le 1 avril 2012.
- Morel Borotra, Natalie. 2005-2006. Trois images du Pays Basque (1909-1937). Revue française d'histoire du livre 126-127.
- Navarre, Pierre. 1970. Essor ou déclin de la chanson basque ?, Bayonne: Gure Herria.