



## Lapurdum

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

9 | 2004  
Numéro IX

---

# Comment Pierre-Jean Garat est devenu un chanteur basque : de l'Histoire au(x) mythe(s)

Natalie Morel-Borotra

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lapurdum/841>

DOI : [10.4000/lapurdum.841](https://doi.org/10.4000/lapurdum.841)

ISSN : 1965-0655

### Éditeur

IKER

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2004

Pagination : 159-179

ISBN : 2-68781-376-X

ISSN : 1273-3830

### Référence électronique

Natalie Morel-Borotra, « Comment Pierre-Jean Garat est devenu un chanteur basque : de l'Histoire au (x) mythe(s) », *Lapurdum* [En ligne], 9 | 2004, mis en ligne le 01 mars 2009, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/lapurdum/841> ; DOI : [10.4000/lapurdum.841](https://doi.org/10.4000/lapurdum.841)

---

# Comment Pierre-Jean Garat est devenu un chanteur basque : de l'Histoire au(x) mythe(s)

Natalie MOREL-BOROTRA  
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

## "Garat, Pierre-Jean

26. April 1762 in Bordeaux, † 1. März 1823 in Paris, Sänger und Komponist. (...) In diesen Konzerten sang er außerdem Arien von Gluck oder Mozart, Arien aus italienischen Buffa- und Seriaopern, eigene Romances oder baskische Volkslieder (...)"<sup>1</sup>

## "Garat : le chanteur de la reine.

Un jeune Basque à la voix d'or, né à Ustaritz, fit la joie des appartements de Marie-Antoinette dans les derniers flamboiements de la cour (...)"<sup>2</sup>

## "Garat Gouteyron, Pierre Jean

Tenore eta konpositorea, jaiotzez frantsesa (...) Errepertorio zabala zuen, erromantzetik operara, et Euskal Herrian oinarritutako piezak ere kantatu eta konposatu zituen"<sup>3</sup>

## "Garat, Dominique Pierre Jean

(n Ustaritz 25 IV 1764 - m Paris 1 III 1823), chanteur et auteur de romances"<sup>4</sup>

"En el desarrollo musical de un país tiene suma importancia el de su canción popular. Y tampoco ésta se sustrae a la regla general de revalorización de lo popular. Encontramos una primera y valiosísima muestra en nuestro gran tenor Pedro Garat. En 1783 lleva a los

---

1 - Olivier Bara, article "Garat", in *MGG*, Cassel-Bâle-Londres-New-York-Prague-Stuttgart-Weimar, Bärenreiter, 2002, tome VII.

2 - Début des quatre pages consacrées à Garat par Claude Duneton, dans *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil, 1998, tome II (de 1780 à 1860), p. 207.

3 - [s.n.], article "Garat", in *Euskal hiztegi entziklopedikoa*, Saint-Sébastien, Kludio Harluxet Fundazioa, 1995, tome IV.

4 - A. de Place, article "Garat", in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992. La même information se trouve dans le *Dictionnaire de la musique* publié par Bordas en 1986, l'*Encyclopédie de la musique* parue en 1959 chez Fasquelle comme dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ouvrage publié sous la direction de Lavignac et La Laurencie en 1921 (article dû à Henri Radiguer, tome III, pp. 1649-1650). Cette information provient des dictionnaires biographiques français du XIX<sup>ème</sup> siècle (voir *infra*).

*salones de la corte francesa nuestras mejores y entonces actuales canciones de fines del siglo XVIII. Llamado a presencia de María Antonieta, que había oído de su fama, interpretó varias canciones vascas*" (suit une série de titres de chansons en langue basque).<sup>5</sup>

### "Garat Gouteyron, Pierre Jean

*Celebre tenor y compositor vasco (...) Su repertorio, del que nunca faltaban temas vascos, comprendía desde las óperas hasta el género de la romanza francesa*".<sup>6</sup>

On pourrait multiplier les exemples de notices biographiques qui relient, de façon plus ou moins précise, Garat avec le Pays et la culture basques. Les lieu et date de naissance sont faciles à vérifier : selon les registres conservés aux Archives municipales de Bordeaux, Dominique Pierre-Jean Garat est bien né dans cette ville le 26 avril 1762, fils de Dominique Garat, avocat originaire d'Ustaritz, et Françoise Gouteyron, fille d'un chirurgien bordelais. Mais qu'en est-il du répertoire abordé, et en particulier de ces "chants basques" qui seraient interprétés notamment à la cour de France, pour reprendre les termes et les affirmations des publications mentionnées ci-dessus ?

Pour répondre à cette interrogation, il était nécessaire de réunir tout d'abord un corpus de témoignages contemporains (mémoires, correspondances, nouvelles à la main, presse périodique, archives d'institutions) et de rassembler, parallèlement, la littérature écrite - jusqu'à nos jours - au sujet du chanteur (notices biographiques, articles concernant un ou plusieurs aspects de sa personnalité). C'est alors qu'est apparu, très rapidement, un premier constat que le but de ce travail est d'exposer, mais qui demande à être précisé, affiné et complété par l'approfondissement des sources évoquées ci-dessus et par un examen de sources supplémentaires.<sup>7</sup>

### Un double récit biographique

Ce constat est celui d'un double récit, qui apparaît à la lecture des documents évoqués plus haut : d'une part, l'histoire d'un "phénomène" musical, fils d'un avocat au parlement de Bordeaux, qui devient l'un des chanteurs les plus célèbres de son temps. C'est l'image d'Orphée qui est immédiatement et constamment reprise pour évoquer le caractère exceptionnel de la voix de Garat, et le pouvoir qu'il conquiert sur l'élite sociale et intellectuelle de son temps. Le mythe d'Orphée a été remis à l'honneur,<sup>8</sup> dans le monde musical de cette seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, par les deux versions de l'opéra de C.W. Gluck (1762, Vienne, version italienne ; 1774, Paris, version française remaniée). La version française, créée à l'Académie Royale de Musique avec le ténor Legros dans le rôle-titre, connaît un immense succès dont témoigne, par exemple, Julie de Lespinasse.<sup>9</sup> Coïncidence intéressante, Garat se distinguera comme interprète privilégié de Gluck, et tout spécialement d'Orphée.

5 - José Antonio Arana Martija, *Música vasca*, 2/Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1987, p. 156.

6 - A.X.M.A, article "Garat", in *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Saint-Sébastien, Auñamendi, 1970.

7 - En particulier les comptes rendus de presse concernant l'activité de Garat en tant que chanteur professionnel en France et lors de ses voyages à l'étranger, les témoignages de son enseignement, les rapports d'inspection adressés lors de la mission qu'il effectua dans le sud de la France en 1817 et les lettres et recueils de souvenirs susceptibles de relater le rôle qu'il a joué dans les salons parisiens, du Consulat à la Restauration, de même que ses rapports avec sa famille et l'entourage de sa jeunesse.

8 - Rappelons aussi que la légende d'Orphée, qui met en scène le pouvoir du chant puisque celui-ci permet à Orphée de dompter les animaux féroces comme de descendre aux Enfers chercher Eurydice, a inspiré de nombreux compositeurs d'opéras, à commencer par les premiers d'entre eux : Peri (*Euridice*, 1600, le plus ancien opéra conservé intégralement) et Monteverdi (*Orfeo*, 1607, le premier chef-d'œuvre de ce nouveau genre lyrique).

9 - Correspondance datée de septembre 1774, citée par Jacques-Gabriel Prod'homme, in *Gluck*, Paris, 1948, pp. 230-231.

D'autre part, le second récit est celui de la mise en place de la "basquitude" de Garat, narration qui participe sans doute, dans une mesure qu'il conviendra de déterminer, à la biographie réelle du chanteur, mais qui est également, à son corps défendant bien sûr, un témoignage de l'image des Basques qui s'élabore à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle - et de la façon dont cette image se construit, par un processus qui n'hésite pas à revisiter l'Histoire pour y trouver des "preuves" aux représentations installées entre temps. On verra donc comment toute une vision des Basques, issue des préoccupations nationales et identitaires du XIX<sup>ème</sup> siècle, est plaquée - souvent de façon anachronique - comme grille de lecture sur la biographie du chanteur et aboutit à un récit circonstancié, légitimé par sa répétition (les auteurs se reprennent les uns les autres, ou développent à partir de ce qui a été dit précédemment).

Il ne s'agit pas, cependant, de sous-entendre que le premier récit aurait le mérite de l'objectivité et de l'authenticité, grâce aux témoignages contemporains en particulier, et que le second ne serait qu'une invention pittoresque ou opportune, voire une manipulation idéologique. Il s'agit plutôt de montrer que le point de vue et l'outillage intellectuel, c'est-à-dire les conceptions partagées par la population cultivée et qui lui permettent un mode d'appréhension de la réalité, déterminent la vision, et que ce point de vue varie au cours de l'histoire (le Basque ou le "chanteur basque" Garat n'a pu émerger qu'à partir du moment où le Pays basque commence à exister, et où l'on se met à parler de "chants basques" ; inversement, dans un siècle encore très marqué par l'universalisme de la culture antique et des Lumières, et dépourvu d'esprit national au sens où le siècle suivant définira la personnalité culturelle des peuples européens, le mythe d'Orphée s'impose comme l'unique façon de parler du chanteur, rattaché à un lieu de naissance et à une famille, mais non à un ensemble de caractéristiques patrimoniales affectées à un peuple), et en fonction de la géographie : la part basque de la vie de Garat a pu aussi bien être invisible aux yeux de ses contemporains français qu'exagérée par des biographes (parlant bien souvent depuis le Pays basque) trop axés sur cet aspect des choses, ou influencés par le mythe du "chanteur basque" apparu au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Cela explique pourquoi quelques-uns de ses contemporains se mettent, à partir du début du XIX<sup>ème</sup> siècle, à relever des éléments se rapportant au Pays basque dans la personne ou la vie de Garat, et comment l'installation de préoccupations d'ordre national (au sens du XIX<sup>ème</sup> siècle) - et plus tard, pour certains, nationalistes - aboutira à un changement, voire à un renversement de point de vue. Ce n'est plus l'Orphée de France - chez qui l'on "découvre" peu à peu des éléments basques - que l'on voit, mais le chanteur d'Ustaritz qui a eu une carrière exceptionnelle à Paris et à Versailles : de Bordelais, Garat devient alors basque.

C'est pourquoi ce travail sera divisé en deux parties : la première exposera les récits faits pendant les vingt dernières années du XVIII<sup>ème</sup> siècle (correspondant à la carrière publique du chanteur, comme amateur et comme professionnel), montrant ce que l'on retient alors de son parcours et de sa personne, vus à travers le prisme du mythe antique. La seconde retrace la façon dont apparaît Garat "artiste euskarien" (selon l'expression de Chaho), et tente de comprendre les raisons et les modalités de l'émergence de cette image.

**"L'Orphée moderne"<sup>10</sup>***Un jeune Bordelois*

L'arrivée de P.-J. Garat à Paris est très vite relatée par les chroniques contemporaines, car celui-ci est immédiatement perçu comme une véritable phénomène,<sup>11</sup> qui est présenté en le situant par rapport aux deux membres connus de sa famille, et à son lieu de naissance. Ainsi peut-on lire : "Paris, 20 janvier 1783 : une des merveilles de notre espèce étoit donc réservée au dix-huitième siècle ! Nous possédons dans cette capitale, un jeune homme, beau & bien fait, dont l'organe incomparable réalise tous ces dons enchanteurs que l'antiquité s'est plus à donner à ses orphées".<sup>12</sup> François Métra signale à la fin du paragraphe la profession exercée à Bordeaux par le géniteur du prodige, et le nom de son oncle, le "philosophe" Garat. De même Bachaumont introduit-il le jeune homme, dès le 31 octobre 1782, en référence à ses origines girondines et à sa famille : "un jeune Bordelois, nommé Garat, fils d'un avocat du même nom, & neveu du Garat homme de lettres qui s'est établi à Paris, y est venu trouver son oncle. Il est doué de l'organe le plus beau & le plus merveilleux, & s'est flatté en conséquence avec raison de se produire ici avec succès".<sup>13</sup> C'est encore ce que l'on peut lire dans les *Chroniques de l'Œil de bœuf* ("il n'est bruit dans la capitale que d'un jeune Bordelais, nommé Garat, neveu du Garat homme de lettres. Ce garçon est doué d'une voix réellement enchanteresse"),<sup>14</sup> ou dans la Correspondance de Grimm : "nous avons ici depuis quelques temps un jeune homme dont le talent est un de ces phénomènes extraordinaires qui tiennent à la réunion la plus heureuse de différens dons de la nature. Son nom est M. Garat, fils d'un célèbre avocat au Parlement de Bordeaux".<sup>15</sup>

*La reine a voulu entendre M. Garat*

Ces sources livrent ensuite, avec plus ou moins de précisions et quelques variations mineures, le récit de la présentation du jeune prodige à la cour. Voici le compte rendu qu'en donne Bachaumont le 13 janvier 1783 :

"ce qu'on avoit prévu est arrivé : la reine a voulu entendre M. *Garat*. Hier un carrosse à six chevaux est venu le prendre chez lui, d'après l'invitation qu'il en avoit reçue ; & après s'être

10 - [s.n.], "Garat (Pierre-Jean)", in *Biographie nouvelle des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans tous les pays étrangers*, Paris, Librairie historique [?], tome VII, 1822.

11 - Un "phénomène étonnant" dit Louis Petit de Bachaumont, à l'occasion d'une fête donnée par l'abbé d'Espagnac, chanoine parisien, à la princesse de Lamballe, sous prétexte de lui faire entendre le chanteur (in *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCCLXII jusqu'à nos jours ou journal d'un observateur contenant les Analyses des Pièces de Théâtre qui ont paru durant cet intervalle ; les Relations des Assemblées Littéraires ; les Notices des Livres nouveaux, clandestins, prohibés ; les Pièces fugitives, rares ou manuscrites, en prose ou en vers ; les Vaudevilles sur la Cour ; les Anecdotes & Bons Mots ; les Eloges des Savants, des Artistes, des Hommes de Lettres morts, &c &c &c*, Londres, chez John Adamson, 1783, tome XXI, p. 266). "Le talent le plus extraordinaire qu'on ait jamais entendu", confirme Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Libr. H. Fournier, 1835, tome 1, p. 89.

12 - [François Métra], *Correspondance secrète, politique & littéraire, ou Mémoires pour servir à l'Histoire des Cours, des Sociétés & de la Littérature en France depuis la mort de Louis XV*, Londres, chez Adamson, 1788, tome XIV, p. 86. Dans toutes les citations, l'orthographe originale est respectée.

13 - L. Petit de Bachaumont, *Op. cit.*, tome 21, 1783, p. 163.

14 - Comtesse douairière de B\*\*\*, recueillies, mises en ordre et publiées par G. Touchard-Lafosse, *Chroniques pittoresques et critiques de l'Œil de bœuf des petits Appartements de la Cour et des Salons de Paris, sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI*, Paris, Gustave Barba, 1845, tome IV, p. 419.

15 - Melchior Grimm et Denis Diderot, *Correspondance littéraire et critique*, Paris, Furne et Ladrangé, réédition 1830, tome XII, p. 51.

relayé à Sevres, il est arrivé à Versailles, & est descendu chez madame la duchesse de Polignac. Il a trouvé dans l'antichambre toute la musique prête à recevoir les ordres de S.M. M. *Garat*, au contraire, a été introduit sur le champ. La reine étoit déjà arrivée & l'attendoit avec le comte d'*Artois*, & une foule de seigneurs & dames. Il ne prévoyoit pas ce spectacle, & la pompe de la majesté l'a frappé au point de l'interdire & de suspendre ses facultés. La reine & M. le comte d'*Artois*, qui se sont aperçus de son embarras, l'ont rassuré par un accueil rempli de bonté. Ils l'ont encouragé : il s'est remis ; il a eu l'honneur d'accompagner la reine & son auguste frere ; il a chanté seul ; il a contrefait [sic] les différentes voix de l'opéra, surtout de *Legros* ; & il a eu le bonheur de plaire, & de ne point tromper la haute idée qu'on avoit donnée à S.M. de son talent naturel.

Durant la séance, M. *Garat*, ou enthousiasmé ou tremblant du rôle qu'il jouoit, & sur-tout de la bouffonnerie à laquelle il venoit de se livrer, s'est écrié comme involontairement : *Ah ! Si mon pere me voyait ici, qu'est-ce qu'il diroit ?* et le maréchal de Duras lui a répondu : *Monsieur, on fera en sorte qu'il n'aura pas lieu de s'en repentir.*

Du reste, M. de *Vaudreuil* avoit apporté toute sorte de délicatesse dans son invitation, jusqu'à lui écrire que la reine l'autorisoit à choisir le jour & l'heure qui lui convenoient".<sup>16</sup>

#### *C'est la musique incarnée*

On voit que les principales sources non officielles d'information de l'époque, ces nouvelles à la main dont les cours européennes et les élites provinciales étaient friandes, ne mentionnent pas les pièces interprétées par Garat lors de sa réception à la cour. Cependant, dans les descriptions qu'elles font de la voix et des capacités du chanteur, elles font allusion à un répertoire lyrique : "sans savoir une note de musique, il contrefait, à s'y tromper, toutes les voix des acteurs & des actrices, tous les instruments d'un orchestre, & à lui seul il exécute successivement un opéra entier",<sup>17</sup> indique Bachaumont. Grimm précise : "nous l'avons entendu exécuter plusieurs fois tout l'opéra d'*Orphée*, depuis l'ouverture jusqu'aux derniers airs de danse du ballet qui le termine".<sup>18</sup> Métra parle de "scènes entières d'opéra"<sup>19</sup> et fait une allusion, lui aussi, au très célèbre Joseph Legros, dont on peut supposer que Garat - qui l'imitait, possédant lui aussi une voix de "haute-contre", c'est-à-dire une voix de ténor élevé - reprend tout le répertoire.<sup>20</sup>

Le jeune chanteur, selon les chroniqueurs et les biographes successifs, fait l'admiration des musiciens contemporains : "les premiers compositeurs de cette capitale, MM. Piccini, Sacchini, Gretry, Philidor, ne pouvoient croire à ce prodige, & s'en sont convaincus par leurs propres oreilles", assure Bachaumont.<sup>21</sup> Il est une anecdote qui revient souvent, attribuée à des personnalités musicales diverses. Garat ne sait apparemment pas lire la musique, du moins avec facilité, ce qui aurait amené le chanteur Joseph Legros à s'exclamer un jour : "quel dommage que Garat chante sans musique !". "Sans musique", se serait écrié Piccinni (ou Beck, ou

16 - L. Petit de Bachaumont, *Op. cit.*, tome XXII, 1784, pp. 30-31.

17 - L. Petit de Bachaumont, *Op. cit.*, tome XXI, 1783, p. 163.

18 - M. Grimm et D. Diderot, *Op. cit.*, p. 52.

19 - F. Métra, *Op. cit.*, p. 86.

20 - J'ai entrepris un travail de dépouillement des mémoires et correspondances des personnalités fréquentant Paris et Versailles. Plusieurs mentionnent le chanteur (*Mémoires* de Madame Campan, *Souvenirs* de Madame Vigée-Lebrun, *Les salons célèbres* de Sophie Gay par exemple), mais sans rapporter d'éléments nouveaux, ni de récits supplémentaires des premiers pas de Garat à la cour - ce travail est, bien entendu, à poursuivre avant d'en tirer des conclusions définitives.

21 - L. Petit de Bachaumont, *Op. cit.*, tome XXIII, 1784, p. 163.

Sacchini, ou Salieri, ou même Gluck), "Garat est la musique même !".<sup>22</sup> *Le Furet bordelais* développe cette idée en 1797 :

"nous avons été saisis d'admiration & d'étonnement, & l'état de stupeur et d'enchantement dans lequel nous a plongé la réunion de tant de merveilles a absorbé notre jugement & presqu'aliéné notre raison (...). Personne n'a pu se défendre du trouble charmant d'une séduction enchanteresse ; nous ne trouvons pas de mots dans nos dictionnaires & dans notre langue, pour exprimer la moitié des sensations divines que nous a fait éprouver ce fameux virtuose. (...) *c'est la musique incarnée*".<sup>23</sup>

*M. Garat (...) a beaucoup contribué à rendre le Concert intéressant*

Nommé secrétaire du comte d'Artois un an à peine après son arrivée à Paris, Garat obtient une place d'administrateur de la loterie royale de France en juillet 1786, sinécure qui lui assure un très confortable revenu de 6 000 livres annuelles.<sup>24</sup> D'autre part on sait que, dès 1783, il est membre de la loge maçonnique des Neuf-Sœurs, puis de la Société Olympique en 1786.<sup>25</sup>

Après ces débuts parisiens, Garat revient en 1786 pour quelques mois dans sa ville natale et s'y produit à plusieurs reprises. Le *Journal de Guienne*, unique quotidien bordelais, relate en ces termes sa participation à une soirée donnée le 18 février au bénéfice de Franz Beck, "maître de musique" au Grand-Théâtre de Bordeaux et ancien professeur du chanteur : "M. Garat, Secrétaire de Mgr. Comte d'Artois, n'a pu refuser de se joindre à eux [les amateurs exécutants], & a beaucoup contribué à rendre le Concert intéressant".<sup>26</sup> Aucun programme n'est mentionné, à part le fait que des œuvres de Beck ont été jouées. Quelques semaines plus tard, Garat participe au concert qui clôt la séance publique du Musée de Bordeaux, dont son père est l'un des fondateurs et son oncle Joseph un membre correspondant. Il y interprète plusieurs extraits d'opéras, seul ou avec d'autres chanteurs.<sup>27</sup> Les autres concerts, donnés au Musée, ne sont pas mentionnés dans la presse, mais on en trouve trace dans les archives de la société : participation à la séance publique du 16 mars (sans indication de programme), et au concert spirituel du 12 avril (avec un air italien de G. Paisiello et une scène de A. Prati).<sup>28</sup>

*On n'est point prophète dans son pays*

Aucun commentaire n'est fait sur ce retour à Bordeaux, ni sur la façon dont les Bordelais considéraient le chanteur. Bachaumont, en revanche, fait état d'une lettre écrite depuis Bordeaux le 22 avril 1786 :

22 - L., in *Biographie des hommes vivants ou histoire par ordre alphabétique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits*, Paris, L. G. Michaud, tome III, octobre 1817. Les autres versions de l'anecdote se trouvent dans les dictionnaires biographiques postérieurs cités plus loin, y compris les dictionnaires biographiques de musiciens, et dans la presse, par exemple sous une forme légèrement différente, sous la plume d'un chroniqueur bordelais (vraisemblablement Romain Dupérier) : "Spectacles", in *Le Furet bordelais*, 13 prairial an V, n° 39, p. 315.

23 - Romain Dupérier, "Spectacles. Grand théâtre de la République", in *Le Furet bordelais*, 16 prairial an V, n° 40, p. 321 (en italique dans le texte).

24 - L. Petit de Bachaumont, *Op. cit.*, tome XXIII, 1784, p. 163, et tome XXVI, 1786, p. 94.

25 - Jean-Luc Quoy-Bodin, "L'orchestre de la Société Olympique en 1786", in *Revue de Musicologie*, 1984, tome 70/1, p. 104. Voir aussi le récit biographique fait par Faurie de Vienne ("Garat", in *Revue franco-comtoise de Sciences, Lettres et Arts*, 1843, pp. 1-26).

26 - [s.n.], "Concert", in *Journal de Guienne*, 20/02/1786, n° 51, p. 204.

27 - [s.n.], "Beaux Arts (Article fourni par le Musée) [sic]", in *Journal de Guienne*, 28/04/1786, n° 118, p. 472. Garat chante une scène du *Roland* de N. Piccinni ("Malheureux que je suis"), un duo de l'*Embarra des richesses* de Grétry, le quatuor des songes d'*Atys* de Piccinni, et une scène de J.A. Kozeluch.

28 - Bibliothèque municipale de Bordeaux, *Registre des Assemblées du Musée de Bordeaux*, ms 829/XIII, p. 109.

"on n'est point prophète dans son pays. Ce proverbe s'est vérifié à l'égard de M. *Garat*, dont vous me demandez des nouvelles. On n'en faisait aucun cas autrefois, on le regardait comme un polisson & il n'étoit point reçu dans les sociétés : il étoit obligé de courir les rues, avec la lanterne magique, & d'aller chanter sous les fenêtres des Dames. Mais depuis qu'il a brillé à Paris & que son inconduite, à ce qu'on assure, l'a forcé de revenir dans sa patrie, c'est une autre extrémité, on l'a reçu comme un second Orphée, il est fêté partout. Le 18 février le Sr. *Beck*, Directeur depuis vingt ans de la musique de l'Opéra de cette ville, ayant donné un concert à son profit, M. *Garat*, Secrétaire du Comte d'Artois, n'a point dédaigné d'y chanter & les amateurs les plus distingués ont suivi son exemple".<sup>29</sup>

Cette image du chanteur rejoint les propos acerbes de l'avocat Pierre Bernadau, qui se pose en émule bordelais de Bachaumont dans son journal manuscrit :

"la famille *Garat* ne s'est jamais piquée de bienséance & de délicatesse de sentimens. Tous ceux qui la composent se donnent pour des Baladins & la Jonglerie a fait presque toute leur réputation. L'aîné étoit professeur de philosophie à Bordx & vivait publiquement avec une femme dont il a eu des Enfans, le plus jeune tient la plume de Juge au *Mercure de France*, celui dont il est ici question est le turlupin de Palais dont il pourrait être l'ornement. (...) Ses Enfans ont parmi nos Elégans une réputation faite de libertinage, de fatuité & de suffisance. L'aîné fait le Pantalon parmi les roués de Paris ; & la Reine a récompensé d'une pension le talent qu'il a de tout contrefaire. Un autre est lecteur en titre dans notre Musée & aura bientôt pour successeur dans ses ridicules son dernier frère. La sœur donne dans le précieux, l'esprit & la coquetterie, quoiqu'elle soit laide & sottte. Cette Maison est une boutique de Bel-esprit & de libertinage".<sup>30</sup>

Toute autre est l'impression produite sur Sophie de La Roche, une Allemande lettrée effectuant au printemps 1785 un séjour chez des compatriotes installés à Bordeaux, qui rencontre plusieurs membres du Musée chez M. de Lisleferme, son président. Celui-ci, estime Mme de La Roche, "voulait que je puisse dire : « j'ai vu la véritable société française, celle qui, suivant l'expression de Montesquieu, dériverait la mélancolie elle-même... » Et, de fait, rien de plus juste que cette boutade, car j'ai eu un plaisir extrême à voir pétiller l'esprit national quand furent abordés ses sujets favoris". Elle s'attarde sur Dominique Garat :

"il étoit là avec son fils âgé de seize ans, qui déclamoit par centaines, du ton le plus pathétique et le plus juste, des vers de Boucher, de l'abbé Delille et de Colardeau. Lui aussi se destine au barreau et, à en juger par sa conversation, son père peut être assuré qu'il fera de lui un honnête homme.

*Garat*, le père, a quatre fils qui promettent autant les uns que les autres. Tous ont cette puissance de mémoire qui est un don propre à la famille. C'est ainsi que son fils aîné qui a dix-neuf ans, chante tous les opéras après les avoir entendus une fois. Trop nerveux pour avoir jamais pu apprendre les notes, il n'en éprouve pas moins un vif plaisir à faire de la musique et possède, du reste, une voix remarquable".<sup>31</sup>

29 - L. Petit de Bachaumont, *Op. cit.*, tome XXXII, 1788, p. 18, 3 mai 1786.

30 - Pierre Bernadau, *Tablettes contemporaines historiques & cryptographiques, de l'Ecouteur bordelais, ou Mémoires secrets pour servir à l'Histoire générale & anecdotique du tems qui court ; contenant une revue des événemens publics ou privés les plus remarquables arrivés en Europe, & particulièrement à Bordeaux, en ce qui concerne la politique, l'administration, les tribunaux, les cultes, l'esprit public, les sciences & arts, l'agriculture, le commerce, les spectacles, les modes, les anecdotes, mœurs & hommes du jour*, Bibliothèque municipale de Bordeaux, ms 713 N, 18 mars 1787, pp. 22-23.

31 - Meaudre de Lapouyade, "Impressions d'une Allemande à Bordeaux en 1785", in *Revue historique de Bordeaux*, 1911, pp. 263-264. Pierre-Jean Garat a vingt-trois ans, et non dix-neuf, en 1785.



*Ils m'idolâtrèrent ; je les laisse faire*

La famille Garat n'a pas coupé les ponts avec Ustaritz, et le chanteur, d'ailleurs, s'y trouve à l'automne de l'année suivante, si l'on en croit un carton d'invitation portant ces mots : "M. et Mme Joachim de Larreguy /recevront à Herauritz /le 30 septembre 1786 /on y entendra M. Garat".<sup>32</sup> Ensuite, c'est le retour à Paris, puis le départ pour Rouen,<sup>33</sup> en 1792, où il est emprisonné plusieurs mois. Après Thermidor, Garat redevenu à nouveau parisien mais maintenant sans ressources, poursuit la carrière de musicien professionnel entamée en Normandie. Il se produit en concert, exclusivement, au théâtre Feydeau à partir de 1795, puis aux concerts de la rue de Cléry. Sa popularité est immense, Garat devient l'idole d'une société qui apprécie autant ses talents musicaux que son aspect extérieur et sa personnalité. Voici, par exemple, ce que l'on peut lire dans la presse contemporaine (c'est le chanteur qui s'adresse à la Mode) :

"O ma divinité tutélaire, tous les hommes se plaignent de leur sort ; moi je vous supplie de ne rien changer au mien. Les grâces, les plaisirs m'assiègent ; ils veulent tous m'avoir. Je me laisse entraîner ; ils m'idolâtrèrent ; je les laisse faire. Mon costume, mes propos, mon maintien, tout fait époque dans le monde. Une romance de moi est un événement, une cadence chromatique est la nouvelle du jour, un enrrouement est une calamité publique... Ma parole suprême ! C'est trop de félicité pour un mortel !"<sup>34</sup>

Sa façon de parler est copiée par les Incroyables, on la nommera d'ailleurs garatisme.<sup>35</sup>

On peut le reconnaître<sup>36</sup> dans cette description faite par Joseph Fiévée, dans la scène centrale de son roman *La dot de Suzette*, qui dépeint la société des parvenus du Directoire au concert Feydeau (c'est Suzette qui parle, jeune Persane décrivant un monde qui lui est totalement étranger) : "un homme singulièrement vêtu parut sur le théâtre ; tandis qu'il s'avançait une main dans sa poche et tenait sa cravate de l'autre, chacun courut reprendre sa place. Le silence qui régna subitement me fit croire qu'il avait un talent prodigieux, ou qu'il était du bon ton de l'écouter".<sup>37</sup>

*En deux mots : c'est Orphée*

Ce chanteur qui envoûte littéralement le public, c'est la version moderne du mythe d'Orphée, dont le chant et la lyre calment les Furies au deuxième acte de l'opéra de Gluck. La comparaison, mentionnée plus haut chez Métra, chez Bachaumont, mais aussi sous la plume de D.-J. Garat (qui appelle son neveu

32 - Collection particulière, reproduit par Michel Duhart, *Ustaritz au temps de la Révolution*, Bayonne, Société des Sciences, Lettres et Arts, 1989, p. 41.

33 - Rouen où se réfugie une partie de l'aristocratie parisienne. Madame de Chastenay, dans ses *Mémoires*, rend compte de la vie musicale qui s'y reconstitue, et évoque à plusieurs reprises la figure de Garat, l'un des "trois musiciens d'un ordre supérieur [qui] vinrent chercher à Rouen le calme dont on ne cessait pas d'y jouir" (Paris, Perrin, 1987, p. 130). Voir également l'article de Joann Elart et Patrick Taïeb, "Les concerts de Rode, Garat et Punto à Rouen et la naissance du concert public" (à paraître).

34 - Rapporté par Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, 1/1855, 3/Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1864, p. 370 : extrait du *Menteur*, n° 28.

35 - Le terme n'est ni dans le Littré, ni dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (septième édition, de 1884), ni dans des dictionnaires plus récents (*Grand Robert, Trésor de la Langue française*), mais on le trouve dans les publications de Larousse depuis 1878 (cf. *Grand dictionnaire de la langue française*, 1986).

36 - A la suite de Patrick Taïeb, "Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée", in *Le concert et son public. Mutation de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 403-423.

37 - Joseph Fiévée, *La dot de Suzette*, 1/1798, réédition Paris, Desjonquères, 1990, p. 114.

"l'Orphée de la France"),<sup>38</sup> est également présente dans les premiers dictionnaires biographiques. Ainsi le chroniqueur de la *Biographie nouvelle des contemporains* estime qu'il "aurait pu être surnommé l'Orphée moderne", en justifiant cette appellation par l'anecdote de l'emprisonnement du chanteur en 1793 : arrêté, celui-ci "se met à fredonner. Le commandant du poste s'inquiète déjà et fronce le sourcil ; mais bientôt des sons enchanteurs se font entendre ; le commandant et les soldats ébahis s'approchent, entourent le nouvel Orphée, et finissent par le reconduire en triomphe chez lui".<sup>39</sup>

Lors de la série de concerts que Garat donne lors d'un deuxième séjour bordelais en 1797, la presse locale (sous la signature enthousiaste de Romain Dupérier) lui consacre de nombreux articles, revenant inlassablement sur le caractère prodigieux des capacités vocales du chanteur et faisant constamment des allusions mythologiques. Une lecture rapide permet par exemple de relever : "on estime qu'un siècle ne sauroit reproduire un Orphée italien & français, c'est-à-dire un Garat", "en deux mots : (...) c'est *Orphée*", "on a déjà épuisé toutes les comparaisons de Philomèle, d'Amphion & d'Orphée", et Dupérier dédie plusieurs fois des vers au chanteur. Ainsi, ce *Madrigal au Vêritable* :

"*Garat*, ton chant, ta voix, ta douce mélodie  
Ont des perfections qu'on ne peut imiter  
Orphée auroit brisé son luth, de jalousie,  
Dans son dépit il eût perdu la vie,  
Que dis-je ! il eût vécu, mais c'est pour t'écouter".

Garat interprète des extraits d'*Orphée* lors des deuxième, troisième, cinquième, septième, huitième et dixième concerts. Romain Dupérier en vient à composer un autre madrigal intitulé *Sur la question de savoir s'il doit ou ne doit pas représenter le Dieu du chant* :

"Qui pourrait s'étonner du rôle qu'on propose  
Au *Vêritable* ? il est vraiment taillé pour lui,  
Partout l'on convient aujourd'hui,  
Qu'un Orphée & Garat sont toujours même chose".<sup>40</sup>

Pierre Bernadau, quant à lui, n'utilise jamais la métaphore antique et, toujours felleux, mentionne dans son journal, à l'occasion de cette série de concerts :

"les Concerts de M. *Garat* ont commencé aujourd'hui sur notre grand Théâtre. Il y en aura 10, pour chacun desquels cet Artiste aura 1000#. Il en voulait même 1800# , prix qu'il avait à Paris : mais il s'est relâché en faveur de ses Compatriotes". Plus loin : "M. *Garat* a donné aujourd'hui son dernier *Concert*, & il lui a fallu beaucoup d'art et de manèges, pour pousser jusqu'au dixième. Il y a plus d'engouement que de bonne foi de la part du Public, qui dans les grandes chaleurs court se renfermer dans une Salle pendant cinq heures, pour entendre toujours chanter des *Ariètes*, ou jouer de divers instruments".<sup>41</sup>

38 - Dominique-Joseph Garat, *Mémoires historiques sur la vie de M. Suaud, sur ses écrits, et sur le XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, A. Belin, 1820, tome 1, p. 357.

39 - [s.n.], "Garat (Pierre-Jean)", in *Op. cit.*, p. 440. Cette anecdote est rapportée par plusieurs auteurs.

40 - Romain Dupérier, "Spectacles", in *Le Furet bordelais*, n° 39, p. 316 ; n° 41, p. 330 ; n° 43, p. 345 ; n° 41, p. 328 ; n° 46, p. 371.

41 - Pierre Bernadau, *Op. cit.*, ms 713/II, pp. 333 et 347. Curieusement, Bernadau - qui connaît pourtant la famille - fait une confusion (passage non cité ici) avec le grand-oncle du chanteur, ancien professeur au Collège de Guyenne. Le signe # représente le mot "livres".

Une autre comparaison intervient parfois (mais beaucoup plus rarement) : Garat est surnommé "le Protée musical",<sup>42</sup> ou "le Protée du chant",<sup>43</sup> en raison de son aptitude à chanter aussi bien la tragédie lyrique que l'*opera buffa*, "car il excellait dans tous les styles".<sup>44</sup> Les concerts bordelais de 1797 sont une bonne illustration de ce talent protéiforme : Garat y interprète, seul ou en duo, des airs tirés d'opéras italiens (œuvres - rarement précisées dans les programmes - de Cimarosa, Andreozzi, Sarti, Guglielmi, Paisiello : *Il matrimonio segreto*, Martini) et français (essentiellement les ouvrages de Gluck : *Orphée* déjà cité, mais aussi *Armide*, *Alceste*, un *Roland* qui est sans doute celui de Piccinni, *Annette et Lubin* de Martini, le rondeau des *Visitandines* de Devienne), un rondeau de Mozart,<sup>45</sup> des romances, dont certaines au moins sont de sa composition, et la *Chanson gasconne*, dont on reparlera dans la seconde partie. Néanmoins, que ce soit Orphée ou Protée, ces références mythologiques disparaissent avec l'avancement du siècle (on ne les trouve plus chez Fétis, Castil-Blaze, Michaud, Jal, etc...).

Ainsi, ces différentes sources dressent de Garat, sorte d'incarnation moderne du personnage d'Orphée qu'il interprète si volontiers, le portrait d'un jeune homme issu d'un milieu bourgeois cultivé et bien ancré dans la société bordelaise, qui profite d'une voix exceptionnelle pour jouir d'une vie consacrée au plaisir et à la musique, dans l'orbite prestigieuse de la cour et en marge de la république des lettres dont son oncle fait partie. La Révolution, puis surtout la Terreur remettent en cause ce statut, Garat quitte l'état d'amateur pour celui d'artiste,<sup>46</sup> et se singularise par l'originalité et la modernité de son parcours professionnel, privilégiant le concert et boudant les scènes lyriques. On dirait aujourd'hui qu'il est à la fois le dandy et la vedette qui, pendant quelques années, donne le ton à la vie mondaine et musicale parisienne et à sa jeunesse dorée. Peu après 1800, à la demande de son oncle, Pierre-Jean Garat se retire des concerts publics, se consacrant à l'enseignement (il a été nommé professeur au Conservatoire de Paris peu après sa création), chantant à l'occasion dans des salons privés et composant des romances à succès.<sup>47</sup>

C'est alors que l'Orphée bordelais va commencer à prendre, si l'on peut dire, la nationalité basque. Il cumule les deux appartenances, curieusement, dans l'ouvrage de M. de Jouy, *L'Hermite en province*, où il apparaît deux fois : la première dans un chapitre sur Bordeaux, cité par un certain M. Abriac ("le Gascon par excellence", "cicerone" de l'auteur dans la capitale girondine) comme "le premier chanteur de l'Europe" ; la seconde, dans un chapitre consacré plus particulièrement à Ustaritz et aux Garat, où il est décrit comme pourvu de talents qui "ont inscrit son nom parmi ceux des musiciens de l'Europe qui se sont acquis le plus de célébrité dans l'art charmant où il excelle".<sup>48</sup>

42 - Comparaison présente dans les ouvrages déjà mentionnés *Biographie des hommes vivants* (1817), *Biographie nouvelle des contemporains* (1822).

43 - M-L, in *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Librairie de Treuttel et Würtz, tome XII, 1839.

44 - *Id.*

45 - Dont Garat serait l'un des introducteurs en France.

46 - Au sens du XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire de professionnel.

47 - Il meurt en 1823, très affecté semble-t-il par la perte de ses talents vocaux.

48 - M. de Jouy, *L'Hermite en province, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Pillet aîné, 4/1818, pp. 14 et 163 (chapitre "Mes adieux aux Basques. N° XII. 31 mai 1817"). Il se dit que Dominique-Joseph Garat serait le véritable auteur de la partie de cet ouvrage consacrée aux Basques (cf. par exemple, Villenave, article "Garat (Joseph)", in *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, nouvelle édition Mme C. Desplaces, 1856, tome XV p. 544).

*"Gloire à l'artiste euskarien !"<sup>49</sup>**Basque d'origine<sup>50</sup>*

Le premier dictionnaire biographique français consacré aux musiciens, celui qu'Alexandre Choron et François Fayolle publient en 1811, débute l'article "Garat" par ces mots : "Garat (Pierre), maître de chant au Conservatoire de Paris, est Basque d'origine".<sup>51</sup> Aucune indication de date ni de lieu de naissance n'est donnée. La *Biographie des hommes vivants*, en 1817, précise qu'il "naquit à Ustaritz, dans le pays Basque [sic minuscule et majuscule], vers 1760".<sup>52</sup> La *Biographie universelle* publiée en 1833 en fait un "célèbre musicien, né à Bordeaux vers 1768",<sup>53</sup> mais l'année suivante, le doute s'installe (il serait né "en 1763 à Bordeaux, suivant son acte mortuaire, mais peut-être à Ustaritz dans le pays des Basques")<sup>54</sup>, et les auteurs postérieurs (Fétis, Castil-Blaze) le font naître à Ustaritz, le 25 avril 1764.<sup>55</sup> Dans les années 1840, un fonctionnaire et musicographe à ses heures, Miel, qu'Henri Radiguer dit être ancien élève du ténor,<sup>56</sup> publie plusieurs notices biographiques assez consistantes sur Garat. Il rétablit sa naissance bordelaise, mais indique : "comme son père et toute sa famille étaient d'Ustaritz (Basses-Pyrénées), il laissait croire volontiers qu'il en était aussi, aimant à se dire Basque".<sup>57</sup> Dans l'état actuel des connaissances, on ne peut que faire des hypothèses sur les raisons pour lesquelles Garat aurait eu cette attitude : est-elle postérieure à 1789, date à laquelle ses père et oncle furent députés par le Labourd à Paris ? Est-elle liée à l'attachement de ceux-ci à leur village d'origine, son père s'y retirant en 1791, son oncle bien plus tard mais signant Don Cossef d'Ustaritz ?<sup>58</sup>

49 - Augustin Chaho, *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan. Itinéraire pittoresque*, Bayonne, Lespès, [1855], p. 246.

50 - Il est malheureusement très regrettable que l'article biographique rédigé par Dominique-Joseph Garat sur son neveu, et publié en 1823 par la *Revue encyclopédique*, soit momentanément indisponible à la Bibliothèque municipale de Bordeaux, et n'ait donc pas pu être consulté pour ce travail.

51 - Al[exandre] Choron et F[rançois] Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2/Paris, Chimot, 1817.

52 - L., in *Biographie des hommes vivants ou histoire par ordre alphabétique de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs écrits*, Paris, L. G. Michaud, tome III, octobre 1817. C'est également ce qu'indique l'auteur (anonyme) de la *Biographie nouvelle des contemporains, ou dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans tous les pays étrangers*, Paris, Librairie historique [?], tome VII, 1822 (rédigée par "A.V. Arnault, A. Jay, E. Jouy, J. Norvins, et autres hommes de lettres, magistrats et militaires"), à ceci près qu'Ustaritz est renseigné par sa situation dans les Basses-Pyrénées.

53 - [s.n.], in *Biographie universelle ou dictionnaire historique contenant la nécrologie des hommes célèbres de tous les pays (...) depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, Paris, Furne, tome II, 1833.

54 - [s.n.], in Rabbe, Vieilh de Boisjolin et Sainte-Beuve (dir.), *Biographie universelle et portative des contemporains, ou dictionnaire historique des hommes vivants, et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours, qui se sont fait remarquer chez la plupart des peuples, et particulièrement en France, par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris, F.G. Levrault, tome II, 1834.

55 - François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Méline, Cans & Cie, tome IV, 1837 ; Castil-Blaze, *Dictionnaire de la conversation*, 2/Paris, Firmin Didot & Cie, tome X, 1878 (je n'ai pas encore eu accès à la première édition, des années 1830) ; M-L, in *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Librairie de Treuttel et Würtz, tome XII, 1839 (il s'agit vraisemblablement de Miel, qui rectifiera cette erreur dans ses publications postérieures).

56 - Henri Radiguer, "La musique française de 1789 à 1815. 2 - Garat", in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1921, tome III, p. 1650.

57 - [Edme-François-Antoine-Marie] Miel, "Sur Pierre-Jean Garat", in *La Sentinelle des Pyrénées*, 13/02/1841, n° 1488 (il s'agit d'un article repris de *La France musicale*, lui-même reprenant avec quelques additions une conférence prononcée en 1839 et publiée sous le titre "Notice sur Garat, célèbre chanteur", dans les *Mémoires de la Société d'Emulation de Cambrai*, 1841, tome XVII, pp. 83-99).

58 - Dominique-Joseph Garat est l'auteur de plusieurs articles et projets concernant les Basques, notamment des projets autour d'une réunion des provinces basques des deux côtés des Pyrénées (voir Michel Duhart, "Dominique Joseph Garat, 1749-1833", in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, tome II, 1994, n° 149, pp. 107-125).

Quelques années plus tard, Augustin Chaho consacre un chapitre (sobrement intitulé "Un chanteur") à P.-J. Garat, qu'il commence par présenter en faisant allusion à sa carrière parisienne et en le situant au milieu de célébrités musicales ou littéraires françaises<sup>59</sup> de son temps :

Garat, "inhumé à Paris au cimetière de l'Est, près de Grétry, de Méhul, de Delille et de Ginguené : *Gaat*, le chef, le modèle des *Incoyables* de son temps, fameux par son habit carré, sa grosse cravate et ses cheveux en oreilles de chien ; Garat, le premier chanteur de la France et peut-être de toute l'Europe en ce temps-là. Le premier ! adjectif ordinal qui fait pardonner une prononciation contrefaite, volontaire ou non, qui permet bien d'innocents ridicules, et qui les fait tous oublier !"<sup>60</sup>

Il s'insurge ensuite contre la naissance bordelaise indiquée par l'extrait mortuaire : "pourquoi cela ? Pour donner à un Gascon le droit de dire à M. de Jouy : Notre Garat ! Vôtre, comme le gain de la bataille de Roncevaux : à moins que ce Bordelais, homme d'esprit, ne parlât au nom de la France artistique".<sup>61</sup>

*Khanta ber*, chanteur, chanteur sans pareil

La suite est encore plus personnelle, et totalement neuve par rapport aux récits habituels, car Chaho fait de la prononciation de Garat un signe de basquitude. Un ami commun, Bayonnais, lui ayant assuré "que cette prononciation du *r* doux changé en *d*, n'était pas pure affectation de la part du chanteur célèbre", Chaho peut se lancer dans une envolée lyrique : "Gloire à l'artiste euskarien ! qui n'eut d'autre défaut que celui de s'habiller comme il lui plaisait, et de prononcer le *r* cantabre, un tonnerre ! comme il en avait envie".<sup>62</sup>

En 1825, l'abbé d'Iharce de Bidassouet avait publié une *Histoire des Cantabres ou des premiers colons de toute l'Europe, avec celle des Basques, leurs descendants directs, qui existent encore, et leur langue asiatique-basque, traduite, et réduite aux principes de la langue française*, dont un chapitre porte pour titre : "De l'arrivée des Cantabres, en basque *Khanta ber*, chanteur, chanteur sans pareil, dans la partie la plus occidentale". Une note précisait : "les Romains les appeloient *Cantabri*, à raison de l'excellence de leurs voix ; aussi étoient-ils les ornements de leurs théâtres, comme le célèbre Garat, Basque, l'a été de ceux de Paris"<sup>63</sup> - idée qui sera reprise par Eugène Garay de Monglave à l'article "Basques" du *Dictionnaire de la conversation*.<sup>64</sup>

L'ascendance cantabre, voilà donc la raison du talent et de l'accent du chanteur ! Un lien, déjà établi entre l'aptitude vocale et le peuple basque,<sup>65</sup> est prolongé jusqu'à Garat, ce qui est nouveau : jusque-là, son origine basque n'était mentionnée que comme un fait, et non comme l'explication de ses capacités.<sup>66</sup> Il est vrai que cette première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle est une époque où l'on

59 - Grétry est né à Liège.

60 - Augustin Chaho, *Op. cit.*, p. 246.

61 - *Ibid.*, p. 247.

62 - *Ibid.*, pp. 246-247.

63 - Abbé d'Iharce de Bidassouet, *Histoire des Cantabres...*, Paris, Jules Didot aîné, 1825, p. 12.

64 - Eugène de Monglave, "Basques", in *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandar, tome IV, 1833.

65 - Ce lien avait déjà été installé aux siècles précédents (voir par exemple, Joannes Etcheberri de Ciboure, Jacques de Béla), pour ne pas citer Strabon, auteur de propos assez vagues mais qui connaîtront une grande fortune, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en particulier.

66 - Et inversement, Garat permet de "prouver" la véracité de l'étymologie de cantabre, et de cette antique caractéristique qui fonde l'appellation.

s'intéresse passionnément aux origines non gréco-latines de la civilisation occidentale, appréhendées au moyen des langues vernaculaires et de l'Histoire. Petit à petit, le Pays basque va commencer à exister aux yeux de l'intelligentsia, plus tard du grand public. Jusque-là, on ne connaissait le "Pays des Basques" que par la réputation d'agilité de ses habitants, agilité qui en fait des danseurs, des domestiques ou des militaires réputés. En 1783, par exemple, D.-J. Garat peut écrire, au sujet de ce qu'il nomme "la Biscaye française", qu'y vit un "peuple qu'on nomme basque, mais dont on ne connaît en France que le nom, qui n'est pas même beaucoup connu", et dont les femmes n'ont acquis une certaine renommée que par la danse.<sup>67</sup>

#### *Naissance du "chant basque"*

De plus, à l'échelle européenne, une attention toute particulière va être consacrée aux textes de chants populaires, ou plus exactement de chants nationaux, comme on les appelle plus volontiers dans un premier temps, suivant la voie ouverte au siècle précédent par Percy, Mcpherson ou Herder, et cultivée en France notamment par Claude Fauriel, spécialiste des chants grecs modernes. L'intérêt pour les chants traditionnels issus du territoire de la France est cependant lent à se manifester, et la démarche de Jean-Benjamin de Laborde, publiant en 1780 paroles et musiques des "Chansons Périgourdines, Strasbourgeoises & Auvergnates", ainsi que des "Chansons Gasconnes, Béarnaises, Languedociennes & Provençales", est un cas exceptionnel, à tous points de vue, à cette date.<sup>68</sup>

En 1817, c'est l'ambassadeur du roi de Prusse, Wilhelm von Humboldt, qui publie à Berlin le fameux *Chant de Lelo*, portant sur la scène intellectuelle européenne les poèmes "cantabres". Néanmoins, en ce qui concerne les Basques, la collecte de chants historiques se révèle moins riche<sup>69</sup> que celle de "poésies populaires", selon la terminologie de l'époque (même si l'enquête Fortoul, lancée en 1852 par le ministre de l'Instruction publique, et qui témoigne de l'intérêt porté au chant populaire, ne contient qu'une douzaine de chansons basques sur le millier de pièces collectées). En 1844-1845, Chaho envisage de publier un recueil intitulé *Chants basques*, paroles et musiques, projet qui n'aboutit pas, mais dont on suit l'évolution dans la presse bayonnaise.<sup>70</sup> A partir de 1846, Pascal Lamazou, fils d'un tisserand palois ayant étudié le chant au Conservatoire de Paris, met au programme de son concert annuel, salle Pleyel (une pratique qui perdurera pendant trente ans) des "chants pyrénéens" - titre

67 - Dominique-Joseph Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", in *Mercure de France*, 8 février 1783.

68 - Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Imp. de Ph. D. Pierres, 1780, pp. 425 et ss. A la même époque, Madame Saint-Huberty, l'une des vedettes de la scène lyrique, est fêtée à Marseille à l'issue d'une série de représentations qu'elle a données au théâtre de cette ville, et elle remercie ses hôtes d'une manière également très inhabituelle, par l'interprétation de "quelques couplets en patois provençal" ([s.n], "Extrait d'une lettre de Marseille", in *Journal de Guienne*, Bordeaux, 18/08/1785, n° 352, p. 1427). Grimm rapporte le fait lui aussi (*Op. cit.*, tome XII, p. 408).

69 - Elle est surtout moins fiable, avec notamment la publication du fameux *Chant d'Altabiçar* [sic] par Eugène Garay de Monglave dans le *Journal de l'Institut historique* en 1834 (qui fit couler beaucoup d'encre, mais se révéla par la suite avoir été écrit par Garay lui-même à partir d'une énumération traditionnelle), et celle de plusieurs autres chants apocryphes. Cf. Natalie Morel Borotra, "Du chant national à l'opéra : le chant dans l'identité basque", in Denis Laborde (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien/Bayonne, 2002, pp. 104-107.

70 - Tribly (1844), Ariel (1844, 1845), *passim*.

du recueil qu'il fait paraître en 1869, le premier du genre<sup>71</sup>, comprenant trente-six "airs béarnais", douze "airs basques" et deux "airs des Pyrénées orientales".<sup>72</sup>

*Il excellait à chanter les airs naïfs des montagnes labourdines*

Parmi les airs basques en question, Lamazou en attribue trois à Garat : *Izar ederra*, *Charmagarria*, *Irulia*. Garat est connu comme compositeur de romances, dont il a publié une soixantaine de titres. J.-J. Rousseau définit la romance comme un "air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique",<sup>73</sup> et les poèmes mis en musique par Garat sont tous de langue française : ils ont pour auteurs des contemporains du chanteur, de notoriété diverse (Lemercier, Marceline Desbordes, le comte de Ségur, Millevoye, Chateaubriand, Florian, etc.). Aucune romance en euskara n'a été publiée de son vivant, et je n'ai trouvé aucune mention ou allusion à de telles pièces avant les "airs basques" de Lamazou. On aimerait bien évidemment savoir d'où celui-ci tirait la certitude de l'attribution de ces œuvres à Garat : tradition orale, partition manuscrite, ... ou argument publicitaire ?

Le premier témoignage d'un intérêt de Garat pour le chant basque avait été fourni par Miel, qui indique que le chanteur, "à son retour de Madrid (...) donna à Catel le charmant air basque qui sert de motif principal à l'ouverture de *L'Auberge de Bagnères*".<sup>74</sup> Puis Chaho termine son chapitre consacré à Garat par ces mots :

"il excellait à chanter les airs naïfs des montagnes labourdines. Nous ignorons pour quelle beauté volage de Paris le rossignol euskarien fit entendre pour la première fois dans un concert, l'air basque auquel on a accordé une petite place dans le recueil des vaudevilles français."<sup>75</sup>

*Mendian zoinen eder*

*Epher zango gorri !*

*Ene maitea ere*

*Bertzeac iduri !*

"Combien est jolie sur la montagne, la perdrix aux pieds rouges ! Ma bien-aimée (hélas !) ressemble à toutes les autres !..."<sup>76</sup>

71 - J.A Santesteban avait commencé à faire paraître, à Paris et sans nom d'auteur, en feuillets séparés, des chants basques avec accompagnement de piano dès 1862, mais il ne les réunira que plus tard en recueil sous le titre *Colección de aires vascongados*. En 1869 paraît également le recueil de Madame de la Villehelio (Julie Adrienne Carricaburu, une souletine qui a eu A. Chaho comme précepteur), et l'année suivante celui de J.-D.-J Sallaberry, avocat à Mauléon.

72 - Dans l'intervalle, Francisque Michel, professeur de littérature étrangère à l'Université de Bordeaux et découvreur de la *Chanson de Roland*, avait fait paraître un ouvrage tout entier consacré au Pays basque, comprenant, sur plus de deux cents pages, des textes de chansons, afin de permettre au lecteur "de se forger une opinion définitive au sujet des chansons de nos montagnards" (*Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, 1/1857, reprint Saint-Sébastien/Bayonne, Elkar, 1983, p. 435).

73 - Jean-Jacques Rousseau, article "Romance", in *Dictionnaire de musique*, 1/1768, réédition Paris, Art et Culture, 1967, tome II, p. 35.

74 - Miel, "Notice sur Pierre-Jean Garat", in *La Sentinelle des Pyrénées*, 18/02/1841, n°1490 (suite de l'article précédent). *L'Auberge de Bagnères* est un opéra-comique de Charles-Simon Catel créé en 1807. Il serait intéressant de chercher dans les comptes rendus de presse d'éventuels commentaires concernant l'air basque utilisé dans l'ouverture, qui est celui de la chanson *Donostiako hiru damatxo*.

75 - *La Clé du caveau*, dont la première édition remonte à 1811.

76 - Augustin Chaho, *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan...*, p. 248.

J.-D.-J. Sallaberry dit, dans son recueil publié en 1870, reprenant vraisemblablement Chaho qu'il cite ailleurs au sujet du ténor, que "cet air devint populaire, grâce au chanteur Garat".<sup>77</sup> Là aussi, on s'interroge : comment Chaho le sait-il ? On retrouve la mention de cette chanson presque un siècle plus tard chez le romancier Pío Baroja, qui consacre quelques lignes à la famille Garat, et écrit au sujet du chanteur : "puso en boga en París una canción vasca que comenzaba así :

*Mendian zori [sic] eder  
Eper zango gorri*".<sup>78</sup>

*Voyons vos chansons gasconnes*

Deux autres informations intriguent : Lamazou indique en note, à propos d'*Izar ederra*, que "la Reine Marie-Antoinette aimait beaucoup à entendre chanter cet air par l'Auteur".<sup>79</sup> D'autre part, Sallaberry donne le texte et la musique d'une pièce intitulée *Aitarik ez dut*, en indiquant : "cette romance est une de celles que le célèbre Garat chantait à la cour de la Reine Marie-Antoinette".<sup>80</sup> Encore une fois, quelles sont leurs sources ?

On remarque donc que c'est dans les années 1870, soit plus de quatre-vingt ans après les faits, qu'apparaissent plusieurs allusions à un répertoire populaire qu'aurait interprété Garat à la cour de France. Auguste Jal, qui assure l'avoir "connu beaucoup, pendant les dernières années de sa vie", est le premier à donner un récit de sa réception par la reine faisant intervenir ce répertoire. Sollicité,

"le jeune Garat se défendit un peu, assurant qu'il n'avait aucune notion de la musique et du chant, et que tout ce qu'il chantait, à Bordeaux, c'était des chansons patoises de la province d'Aquitaine. «Eh ! bien, voyons vos chansons gasconnes». P.-J. Garat ne se fit point prier ; il chanta, ayant soin, après chaque petit poème, de traduire en français les passages difficiles à comprendre pour les personnes étrangères au dialecte gascon" (après quoi, il interprète "presque tous les morceaux *solí* du célèbre opéra" *Armide*, entendu la veille).<sup>81</sup>

Cette version des faits est-elle fiable, ou y a-t-il eu réécriture de l'épisode de la réception à la cour, en fonction des intérêts contemporains pour le chant populaire ? A. Jal est curieusement le seul à dire que le chanteur est présenté par son père, ce qui paraît, de plus, assez contradictoire avec l'affirmation de l'ignorance ou de l'opposition paternelles (présentes dans toutes les chroniques et notices biographiques, qui ont le mérite de la vraisemblance) : on en vient à douter également de son récit au sujet des "chansons gasconnes", sans pouvoir cependant l'écartier de façon indubitable.

Il semble aussi possible, sinon probable, que ce récit vienne d'une confusion, volontaire ou pas, avec la chanson intitulée *La Gasconne*, devenue incontournable dans les concerts de Garat<sup>82</sup> : ainsi, lors de la série de concerts donnés à Bordeaux en 1797, Garat chante "la chanson gasconne" (terme employé dans la presse) au moins lors des troisième, quatrième, sixième, huitième et dixième concerts, généralement à la demande du public. Le Bordelais Faurie de Vienne, directeur des

77 - J.-D.-J. Sallaberry, *Chants populaires du Pays Basque*, 1/1870, reprint Saint-Sébastien, Hordago, 1979, p. 403.

78 - Pío Baroja, *El País Vasco*, Barcelona, Destino, 1953, p. 402.

79 - P. Lamazou, *Op. cit.*, p. 78.

80 - J.-D.-J. Sallaberry, *Op. cit.*, p. 406.

81 - Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1/1867, réimpression de l'édition de l'édition de 1872, Genève, Slatkine reprints, 1970, tome I.

82 - Romain Dupérier, "Spectacles", in *Le Furet bordelais*, *passim*.



douanes à Besançon et musicien amateur, qui se dit ami de la famille et proche du chanteur, raconte l'origine de cet engouement. Ce serait à l'occasion d'un dîner parisien qu'il aurait glissé à l'oreille de Garat les premiers mots du refrain ("On rit, on chante, on raisonne..."), et celui-ci aurait alors pris la parole pour annoncer :

"je vais vous chanter une chanson... qui court les rues dans mon pays. Attention !...  
«Un jour de cet automne,  
De Bordeaux revenant...»

Il entonne ces mots d'une voix si étrange, avec une allure si grotesque, que chacun se tient les côtes de rire. Il va toujours redoublant de verve, de chaleur, d'attitudes comiques accompagnées de mines sans grimaces, et qui lui font un visage de circonstance à peindre de souvenir, tant il est expressif. Tour à tour il parle, il chante de sa voix modifiée, de la voix de femme du peuple ; il gasconne trois ou quatre couplets. On n'y tenait plus, on aurait fini par se rouler pêle-mêle sur le tapis. Les dames toutes d'une voix demandèrent grâce. (...)

Les jours suivants, il ne fut bruit dans Paris que de cette soirée et de la *Gasconne*."

Faurie raconte ensuite que c'est Blaise Martin, chanteur ami de Garat attaché au théâtre Feydeau, qui eut "la malencontreuse pensée d'introduire de gré ou de force cette pauvre chanson dans une scène pitoyable ajoutée aux *Visita ndines*.<sup>83</sup> A l'aide de ce passeport, par imitation, de théâtre en théâtre de province, la *Gasconne* fit son tour de France".<sup>84</sup>

#### *Ces chants traînants et tendres*

Une trentaine d'années plus tard, un ouvrage de 363 pages est consacré à la biographie de Garat par Paul Lafond, qui reprend le récit d'A. Jal en y rajoutant l'ingrédient basque. Il n'est plus question du père ; le jeune homme, prié de montrer son talent, proteste tout d'abord de son ignorance de la musique et du chant. "Ce qu'il avait appris, ajouta-t-il, c'était tout au plus à Bordeaux, quelques chansons en patois méridional et en langue basque. «Eh bien ! voyons vos chansons», répliqua la reine. (...) Les restes de sa timidité première disparurent comme par enchantement et il fit entendre quelques airs basques ou gascons qu'il traduisait à mesure en français".<sup>85</sup> Le biographe ajoute, quelques pages plus loin :

"[Marie-Antoinette] ne se lassait pas de l'entendre chanter ces airs basques et ces mélodies traînantes et tendres qu'il avait retenus des bergers du pays de ses pères, dans ses promenades à travers Ustaritz, Sare, Ossès, Itsatsou [sic] et les autres villages de la vallée de la Nive [sic] ; ces mélodies issues du plain-chant, et par conséquent, de la modalité grégorienne, d'une si haute antiquité, d'un caractère si étrange, transmises à travers les âges de père en fils telles que le *Chori kha ntatza le eijera*, l'*Argiza gi ederra*, si souvent encore aujourd'hui chantées par les pasteurs dans la montagne ; ces chants traînants et tendres, sur le même air, revenant constamment après un refrain intermédiaire au rythme bizarre, si éloigné de toute influence étrangère, au mode souvent majeur, plus souvent mineur, tels que le *Gasteta sunak bainerabila*, le *Salbatore gora da*, le *Kalla Kantuz*, et surtout l'*Adios ene maitia*, un peu moins ancien que les précédents et toujours populaire dans les vallées

83 - Cet opéra-comique de François Devienne, créé au théâtre Feydeau le 15 juillet 1792, connut un immense succès (deux cents représentations entre 1792 et 1797). Garat en chantait souvent un rondeau, "Enfant chéri des dames".

84 - [Joseph-Barnabé] Faurie de Vienne, "Garat", in *Revue franc-comtoise de Sciences, Lettres et Arts*, 1843, pp. 23-25.

85 - Paul Lafond, *Garat, 1762-1823*, Paris, Calman Lévy, [1899].

navarraises ou labourdines. Ces mélodies (...), bien loin par conséquent des conventions musicales ordinaires, avaient une saveur particulière et sauvage, un attrait rare pour la reine et son entourage si peu habitués à en entendre de semblables".<sup>86</sup>

Paul Lafond, si bien renseigné sur les goûts musicaux de Marie-Antoinette, donne l'exemple d'une écriture de l'Histoire encore courante à son époque, où le biographe supplée aux lacunes documentaires par son imagination et sa "sensibilité" sans que cela choque ses lecteurs, si ceux-ci estiment qu'il a traduit de manière plausible ce qui s'est passé - cette manière plausible étant celle qui correspond à leurs attentes, et qui devient aussi fiable pour eux que la réalité historique qui leur échappe. Il publie son ouvrage en 1899, deux ans après le Congrès de la Tradition basque tenu par la Société française d'Ethnographie et d'Art populaire en août 1897 à Saint-Jean-de-Luz, congrès marquant pour l'établissement ou la consolidation d'un ensemble de "marqueurs identitaires" définissant un Pays basque que Pierre Loti fait découvrir au même moment au grand public dans son roman *Ramuntcho*. Charles Bordes, compositeur et folkloriste installé à Paris, devenu collecteur de musique traditionnelle en Pays basque, prononce à l'occasion de ce congrès une conférence qui constitue la première étude de type musicologique qui soit consacrée à celle-ci ; antiquité, étrangeté et originalité y sont les trois caractéristiques principales qu'il relève. Or Lafond, qui donne en note les traductions des titres cités (non reproduites ici), renvoie aux travaux de Charles Bordes, ("La musique populaire des Basques", in *La Tradition au Pays Basque*, 1899), J.-D.-J. Sallaberry (*Chants populaires du Pays basque*, 1870) et Francisque Michel (*Le Pays basque*, 1857) et enchaîne sur une page d'informations supplémentaires sur les instruments traditionnels, puise directement (parfois même de façon littérale) dans la conférence de Bordes mentionnée ci-dessus. Est-ce le fait que Garat aurait chanté des "airs basques" devant Marie-Antoinette qui l'amène à donner des explications à leur sujet, ou au contraire le fait que ceux-ci soit maintenant considérés comme l'une des composantes de la culture et de l'identité basques qui rend nécessaire, voire indispensable leur insertion dans une biographie d'un chanteur "fils de cette race basque" ?<sup>87</sup>

#### *Particularités du langage de Garat*

Henri Gavel est lui aussi marqué par cette vague de collectes de chants basques - après Bordes, d'autres folkloristes s'attellent à la tâche des deux côtés des Pyrénées, jusqu'aux années trente principalement, et leurs recueils servent de base à la constitution d'une musique savante "basque", sur le modèle des musiques nationales d'Europe centrale et nordique. Si bien qu'il insère, dans un article paru en 1926, une note à propos d'un séjour que Garat adolescent aurait effectué à Ustaritz, note dont la formulation et la teneur sont intéressantes : "comme on pouvait s'y attendre, il profita de ce séjour pour apprendre ou recueillir un grand nombre d'airs basques, dont certains furent plus tard utilisés dans ses œuvres ou fournis par lui à d'autres compositeurs".<sup>88</sup> S'agit-il d'assertions documentées (mais à part l'anecdote de *L'Auberge de Bagnères*, aucune source ne mentionne d'autres emprunts basques, et ses romances ne semblent pas basées sur des mélodies euskariennes) ou d'une projection de pratiques postérieures à l'époque de Garat, pratiques appréciées par Gavel (comme elles le seront par Fagoaga, voir *infra*) et

86 - *Ibid.*, pp. 89-91.

87 - *Ibid.*, introduction, p. III.

88 - Henri Gavel, "A propos du chanteur Garat", in *Gure Herria*, 1926, p. 444.

qui seraient plaquées sur une réalité historique dont la connaissance est suffisamment vague pour qu'elle puisse être "améliorée" selon le goût du jour ? Le reste de l'article développe la thèse selon laquelle l'origine de la prononciation des Incroyables viendrait de l'accent de Garat, un accent basque mal imité par ces jeunes gens. On peut s'interroger : accent basque, ou accent bordelais ? A. Jal écrit en effet dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* : "Garat m'a dit bien souvent, et son accent le disait de reste, qu'il était né à Bordeaux"<sup>89</sup>... Gavel tourne habilement la difficulté :

"Garat affectait de se faire passer pour Basque ; il a donc pu, de propos délibéré, transporter dans sa prononciation du français cette suppression fréquente des *r* douces intervocaliques qui est courante chez les Basques et que sans doute il avait pu observer tout à loisir pendant son séjour à Ustaritz, et peut-être aussi à Bordeaux même, en entendant parler son père et son oncle. (...) La seconde particularité du langage de Garat, notée par les contemporains et imitée par les Incroyables, était une sorte de zézaiement qui adoucissait les *j*. Ici encore, une influence basque est possible".<sup>90</sup>

*Esbozo de rapsodia vasca*<sup>91</sup>

Les études suivantes consacrées à Garat sont dues à un ténor navarrais, Isidoro de Fagoaga,<sup>92</sup> qui se base en grande partie et sans esprit critique sur la biographie de Lafond : tout d'abord lors d'une conférence prononcée à Bayonne au début des années quarante et publiée sous le titre *Pierre Garat le chanteur (1762-1823)*, puis dans un ouvrage plus consistant, intitulé *Pedro Garat, "El Orfeo de Francia"*. Dans les deux cas, il reprend en citation intégrale le récit de Lafond de la présentation à la cour, et dans la version longue, en note, l'énumération des titres de chansons, complétées par *Aitarik ez dut* et *Mendian zoinen eder*, présentées maintenant comme ayant été chantées devant Marie-Antoinette, alors que Lafond parlait, dans une formulation certes un peu ambiguë, d'interprétation d'airs porteurs de telle ou telle caractéristiques "tels que" les chants cités.<sup>93</sup>

D'autre part, il établit un rapport de cause à effet entre le séjour qu'aurait fait Garat enfant et convalescent à Bayonne (et non plus Ustaritz !), le lieu lui-même et ses dispositions vocales :

"si la santé de Pierre acheva de se rétablir dans ce milieu salubre et presque champêtre, son goût pour le chant atteignit alors son complet épanouissement. Il comprit alors d'où lui venait cette débordante passion pour la musique. Comme tant de chanteurs qui avaient rempli de leurs noms glorieux les salles et les gazettes de France, lui aussi, par un atavisme qu'il sentait battre obscurément dans son cœur, il était enfant de cette terre de soleil et d'harmonie. De tous temps, le Midi a été la patrie des voix sonores et mélodieuses, et dans le Midi particulièrement ce versant occidental des Pyrénées qui descend doucement vers la mer. Trouvez-vous hyperbolique l'expression d'un écrivain de nos jours appelant ce pays « la terre de la mélodie » ?"<sup>94</sup>

89 - A. Jal, *Op. cit.*, p. 631.

90 - H. Gavel, *Op. cit.*, p. 447.

91 - Titre d'un chapitre de l'ouvrage de Fagoaga, *Pedro Garat, "El Orfeo de Francia"*.

92 - I. de Fagoaga eut une carrière internationale, et fut notamment un interprète wagnérien apprécié à la Scala de Milan pendant une dizaine d'années.

93 - Isidore [sic] de Fagoaga, "Pierre Garat le chanteur (1762-1823)", in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, juillet-septembre 1943, n° 45, pp. 14-15, et Isidoro de Fagoaga, *Pedro Garat, "El Orfeo de Francia"*, Buenos Aires, Ekin, 1948, pp. 34-35.

94 - Isidore de Fagoaga, "Pierre Garat le chanteur", pp. 6-7.

Enfin, un récit détaillé est fait des circonstances dans lesquelles Garat aurait chanté *Aitarik ez dut*. En voici quelques extraits :<sup>95</sup>

"de pronto hizo [Garat] un gesto rápido al acompañador, bajó la cabeza como si se concentrara en sí mismo y, con voz muy queda - que recordaba por su emoción la misma del comienzo del concierto - musitó las primeras notas de la popular melodía vasca : *Aitarik ez dut...* (no tengo padre...). El público, con su instinto certero, adivinó que ocurría algo inusitado, inesperado ; algo que, sin embargo, le era difícil de explicar". Suit un paragraphe sur la façon dont le chanteur interprète chaque strophe. "De pronto, un hombre se levantó en medio de la sala, corrió hacia el escenario, y, empujando violentamente la puerta, penetró en el interior. Casi simultáneamente, como obedeciendo a una orden, el artista cesó de cantar y precipitadamente desapareció entre bastidores".<sup>96</sup>

D'où vient ce luxe de détails ? Aucune référence n'est portée en note, et on ne peut s'empêcher de douter fortement de la véracité de ces événements, même débarrassés du style larmoyant de Fagoaga, et de sa connaissance intime des mouvements, des pensées et des sentiments d'individus morts il y a presque deux siècles... De plus, ce récit semble induit à partir du fait rapporté par les biographes de la réconciliation bordelaise du père et du fils à l'occasion de ce concert, et de la chanson soit-disant interprétée ou plus exactement de son titre ("je n'ai pas de père"). Fagoaga est même obligé d'inclure une note embarrassée, expliquant que le reste des paroles s'éloigne de *l'incipit*, mais que cela importe peu car l'artiste n'agit pas pour un public anonyme, et qu'en l'occurrence, Garat n'a chanté que pour deux personnes, son père et son ancien professeur !

Plus loin, Fagoaga revient sur les chants populaires pour, après avoir fait remarquer que Garat n'a jamais chanté de *zortziko* (que le biographe tient pour non "authentique"), insister sur la diffusion du chant basque effectué par Garat auprès des compositeurs (il en voit des réminiscences dans des opéras de Boieldieu, accompagnateur du chanteur, et dans des œuvres d'Adam, Catel et autres) et de ses élèves ("¡ *Debía de ser un espectáculo curioso el de Pedro Garat inculcando a sus alumnos, palabra por palabra, estas poesías vascas que ya en Versailles hubo de traducir a María Antonieta !*").<sup>97</sup> On retrouve la question - non documentée - des emprunts basques dans des œuvres musicales. De plus, aucun témoignage d'élèves, du moins parmi ceux aisément accessibles, ne fait état de l'apprentissage de chants basques. N'y aurait-il pas également une part d'identification du ténor bascophile ou basquisant du XX<sup>ème</sup> siècle (créateur, par exemple, du rôle de Teodosio dans l'opéra basque *Amaya* de Jesús Guridi en 1920, et organisateur des représentations de cette œuvre données au Teatro Colón de Buenos Aires en 1930)<sup>98</sup> au ténor de l'Ancien

95 - La scène est censée se passer à la fin d'un concert donné au bénéfice de Franz Beck à Bordeaux le 8 septembre 1786. Garat a participé à un concert au bénéfice de son ancien professeur le 18 février de cette année-là, mais rien n'indique (dans le *Journal de Guienne* du jour auquel se réfère Fagoaga pour le programme du concert, ou dans les papiers du Musée) que le chanteur ait bien participé à la soirée du 8 septembre. D'autre part, le programme donné ne comprend aucune pièce susceptible d'être interprétée par Garat - *a fortiori*, aucun chant basque n'est mentionné - et le *Journal de Guienne* ne fournit par la suite aucun compte rendu du concert.

96 - Isidoro de Fagoaga, *Pedro Garat*, pp. 45-46.

97 - Isidoro de Fagoaga, *Ibid.*, p. 99.

98 - Cf. Natalie Morel Borotra, *L'opéra basque (1884-1937)*, Saint-Etienne-de-Baïgorry, Izpegi, 2003, pp. 255-258. Dans un rapide historique de l'opéra basque - opéra basé sur des thèmes populaires autochtones -, Isidoro de Fagoaga explique que, pendant un certain nombre d'années, beaucoup de compositeurs lui faisaient entendre des extraits de leurs œuvres lyriques en gestation lors de ses séjours d'été en Pays basque. Leur conseillait-il à l'occasion l'utilisation de tel ou tel motif populaire ? ("La musique représentative basque", in *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bayonne*, 1944, n° 48, pp. 65-66).

Régime ? Quand Fagoaga, après avoir souligné que Garat a interprété des chants basques dans des moments particulièrement forts de sa vie, lui fait dire que ces chants représentent "*un admirable campo donde explayar sus proteicas cualidades vocales ; y también - ¿ por qué no decirlo ? - porque al cantarlos experimentaba un hondo deleite espiritual*",<sup>99</sup> parle-t-il pour Garat ou pour lui-même ? Il y a loin, en tous cas, entre cette conception du chant populaire et le récit fait par Faurie de l'interprétation de *La Gasconne*, qui n'est certes pas un chant basque, mais que Garat aurait considéré, aux dires de Faurie rapportés plus haut, comme "une chanson... qui court les rues dans [son] pays". Néanmoins, Fagoaga est un auteur de référence dans la bibliographie de Garat (mentionné par les dictionnaires biographiques musicaux internationaux - *MGG, Grove* -, pour ne citer qu'eux), ses écrits ont été diffusés en Pays basque des deux côtés de la frontière et en Amérique du Sud, et il contribue donc dans une large mesure à répandre l'image basque du chanteur.

#### *Son premier chœur d'enfants*

"Etre basque, c'est chanter et danser en naissant. Il y eut bien un peu de cela dans ce magnifique enfant d'Ustaritz", peut-on lire en 1965, à la fin d'un article intitulé "Pierre-Jean Garat enfant d'Ustaritz, musicien de Marie-Antoinette, de la Révolution et de l'Empire". Au moins Pierre Sicard, son auteur, ne cache-t-il la part d'invention personnelle qu'il met dans l'évocation du chanteur lorsqu'il écrit : "il nous est aisé d'imaginer cet artiste en herbe rassemblant ses petits camarades de jeu sur les bords de la Nive, en amont du si pittoresque barrage d'Arqui et leur faisant chanter entre deux parties de pêche son premier chœur d'enfants dont il avait composé les paroles, paroles basques, bien sûr, mais aussi la musique".<sup>100</sup> Garat *euskaldun*, compositeur de "chants basques", et chef de chœur : c'est un pas de plus qui est fait ici pour conformer l'image de Garat avec un chanteur basque idéal et typique, tel qu'on se le représente dans les années soixante. L'allusion au chœur est symptomatique de ce nouvel élément désormais caractéristique de la "musique basque", depuis son développement tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. En revanche, pas de récit de la réception du chanteur par la reine, et donc pas de mention de chansons populaires à cette occasion.

#### *Notre grand ténor*

On terminera avec José Antonio Arana Martija, selon qui Garat aurait chanté des chants basques dans les salons de l'Ancien Régime, et devant Marie-Antoinette - il n'est plus question de chansons gasconnes. La liste des pièces en question est celle de Fagoaga, complétée par Aitarik ez dut (pour lequel est évoquée son interprétation lors d'une situation particulièrement "émouvante") et Garat est présenté comme l'initiateur de la revalorisation de la musique populaire.<sup>101</sup> L'auteur en fait donc, par une induction qui remonte le temps, l'origine d'un mouvement pour lequel aucune conscience n'existait alors en Pays basque. De plus, Arana Martija l'appelle "notre grand ténor" : dans l'histoire de ce qui est aujourd'hui constitué en tant que "musique basque" (titre de ses deux ouvrages successifs, parus en 1976 et 1985, le premier étant réédité en 1987), englobant aussi bien le

99 - Isidoro de Fagoaga, *Pedro Garat...*, p. 98.

100 - Pierre Sicard, "Pierre-Jean Garat enfant d'Ustaritz, musicien de Marie-Antoinette, de la Révolution et de l'Empire", in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, 1965, n° 107, pp. 139, 133-134.

101 - Cf. la citation placée en début de texte.

répertoire traditionnel que les créations savantes, Garat est l'un des jalons du chapitre "classicisme et romantisme".<sup>102</sup> Il est donc tout à fait devenu un "musicien basque", et sa biographie dans ces ouvrages ne fait état (mis à part la mention de son surnom d'Orphée de France) que des éléments qui ont un rapport avec le Pays basque : formation à Bayonne avec Lamberti,<sup>103</sup> chants basques interprétés devant Marie-Antoinette.

De tout cela, que peut-on conclure ? Que rien ne permet d'affirmer que P.-J. Garat a bien chanté des chants basques à la cour de France, mais qu'il est également impossible d'être sûr du contraire : l'inexistence de la catégorie "chant basque", le peu de considération accordée aux "chansons patoises" face au répertoire lyrique et l'omniprésence du personnage d'Orphée comme modèle d'appréhension de la vie du chanteur peuvent expliquer que ce fait, s'il existe, ait été passé sous silence par les récits contemporains. Il faut donc continuer à chercher des sources (lettres, mémoires, partitions manuscrites, ...) susceptibles d'apporter une certitude.

En attendant, ce point permet de voir à l'œuvre la façon dont l'Histoire se construit, à travers l'élaboration d'images successives et de taxinomies diverses, avec plus ou moins de rigueur, et plus ou moins d'investissement "affectif" ("notre Garat"...). On a pu ainsi suivre l'émergence de la figure de Pierre Garat "chanteur basque" d'Ustaritz, amateur, interprète, auteur, vulgarisateur de mélodies euskariennes, illustrant de manière particulièrement éclatante la réputation fameuse de ses compatriotes dans ce domaine qui est aujourd'hui l'une des principales caractéristiques de l'identité basque (le "chant basque"), et donnant par là une légitimité historique à cette spécificité.

Puisqu'il est question d'image, pourquoi ne pas terminer avec celle que donne Sacha Guitry dans son film *Si Versailles m'était conté* (1954) : c'est Luis Mariano, autre "Basque à la voix d'or", le Vincent Etchebar du *Chanteur de Mexico*, qui est choisi pour tenir le rôle de Pierre-Jean Garat...

102 - José Antonio Arana Martija, *Música vasca*, 1/1976, 2/Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1987, p. 156.

103 - Il est probable que ce Lamberti, dont personne n'a retrouvé la trace à Bayonne, soit en fait le Bordelais Lamberti, que l'on croise au Musée de Bordeaux en tant qu'amateur de musique.