

Ortzi Isilak,

dialogue de l'Océan et de la Craie

Art does not transform anything, it does not change the world, it does not change reality. What really transforms the artist, whilst advancing, transforming and completing his modes of expression, is himself. And it is this man, transformed by art, who can attempt to transform reality through life.

Jorge Oteiza

Ici, l'Atlantique achève sa course à l'Est. Il a lissé le Jaizkibel, creusé les abysses de Pasaia, ciselé l'Urgull et l'Igeldo, dessiné des plages de cartes postales – Zurriola, La Concha, Ondarreta –, isolé l'île de Santa Clara, repaire halluciné dans la baie, abrité le port des Koxkeros. Ici, l'Océan inonde de pluies obstinées l'arrière-pays montagneux, sépare le monde des traînières de celui des piolets, instaure la frontière. La frontière, ici, n'est pas celle, nord-sud, des prérogatives étatiques, mais celle que dessine la rencontre du sable et du sel, du chêne et des embruns, de la mouette et de l'épervier. Elle débride le regard, ouvre l'horizon : place toute vie d'ici sous le sceau du départ.



Donostia, Saint-Sébastien : l'Urgull, l'île de Santa Clara et la Concha depuis le Mont Igeldo

Car l'Océan ne se contente pas de sculpter cette frontière au rythme des marées, il façonne aussi, chez quiconque se tourne obstinément vers lui, un espace du dedans qui, à mesure d'une vie, s'avère tenace. Nul ne demeure au contact de l'indicible sans chercher à construire une existence qui soit à la mesure du lieu. Comment douter que, dans le hasard des rencontres et des expériences, dans l'ascèse du travail d'écriture auquel il voue sa vie, un compositeur ne puise dans cette topographie transcendante l'énergie de créer, d'être l'auteur de sa propre existence ?

Donostia

C'est ici, quelque part entre Urdaburu et Zurriola, entre le mont aux 602 mètres et la plage des surfeurs qui borde le Kursall de Rafael Moneo, quelque part dans les 60 km² de cette conurbation de 400.000 âmes, qu'est né Ramon Lazkano. C'était hier, c'était en 1968, le temps des révolutions. Depuis longtemps déjà le Général Franco avait fait de San Sebastián (le nom basque, Donostia, était banni) sa résidence d'été. Il habitait le palais Aiete où ses ministres tenaient conseil. La torture servait d'étalon à la mesure de sa popularité. Elle était déjà une technique de gouvernement. Interdite au-dehors, la langue basque agonisait dans les sous-sols de la Guardia Civil.

C'est ici, où une suprême beauté coexiste avec une si tenace souffrance, indicible sans doute, inentendue en tout cas, que Ramon Lazkano a grandi. A Donostia, Saint-Sébastien, au milieu des défilés des *tamborradas*, des sirènes des attentats et des manifestations réprimées, des embouteillages inextricables de l'Askatasunaren Hiribidea et de l'Alameda del Boulevard, des claquements de la cesta punta au Jaï Alai, des porte-voix des compétitions de traînieres dans la baie. Au milieu aussi des clameurs qui rythment les exploits des *Txuri-urdin* de la Real au stade d'Anoeta. Dans le tumulte du port quand l'aube d'un jour nouveau décharge la cargaison des poissons pêchés dans la nuit et dans le cliquetis incessant des accastillages en contrepoint avec les cris des mouettes et des goélands argentés. Dans le vacarme infernal de la pluie battante quand du côté d'Hernani l'Adarra stoppe les nuages de l'Atlantique. Dans le rugissement de l'Océan quand les déferlantes du Paseo Berria explosent au-dessus des rues, des voitures, des immeubles et que ces vagues plongent de leurs dix mètres sur les parois du Kursaal de l'*Euskadiko Orkestra Sinfonikoa*.

Au milieu encore des romerias à trikititxa et pandero, l'accordéon diatonique et son inséparable tambour de basque, dont on trouvera trace dans *Aztarnak* (2000). Au milieu des alardes de txistularis de la *Plaza de la constitución* et au milieu des chants, toujours, tout le

temps et en tout lieu, au milieu des *otxote* (huit voix d'hommes *a cappella, fortissimo virilis*), des 70 chanteurs du *Coro Easo* ou des 170 choristes d'un *Orfeon Donostiara* aux 150 enregistrements et au pianissimo d'outre-tombe, institution emblématique d'un mouvement choral d'une ampleur inégalée, marqueur identitaire d'un pays qui chante. Au milieu encore des *bertsularis*, ces poètes chanteurs que l'on attendait en espadrilles et béret basque et que l'on voit surgir avec santiags et boucles d'oreille dans l'espace public, au moment des hommages aux prisonniers ou des concours de poésie improvisée, chantant des vers à l'improviste comme Apollinaire tressait des calligrammes, et se mêlant de tout.

Mais aussi des feux d'artifice de l'*Aste Nagusia*, des concerts de la Quinzaine Musicale et du *Jazzaldia*, au milieu encore des *Kortatu* devenus *Negu Gorriak*, du *heavy metal* des *Su Ta Gar*, du *punk-ska-reggae-core* activiste des *Skunk* et du folk *Oskorri* de la télé du dimanche.

Qu'il a grandi non loin des rues étroites et des bars à pintxos de l'*Alde Zaharra* couverts des calicots du millier de prisonniers politiques basques (on tolérait, en ce temps-là, les photos), à deux pas de l'*Antiguo* de Mikel Laboa (1934-2008), le pédopsychiatre à la guitare, aimé de tous, icône du mouvement indépendantiste, ami d'Atahualpa Yupanqui et de Violeta Parra, dont Joan Baez reprit la chanson *Txoria Txori* et auquel Bob Dylan vint rendre hommage en 2006, travaillant sans relâche avec les enfants autistes, nous tous, pour leur rendre souffle, voix, parole, tramer avec eux, sans relâche dans la succession des jours, une expérience de l'altérité. Un être d'exception dont chacun rêvait d'être l'ami. Ramon le serait.

Comment entendre en effet son *Hizkirimiri* de 1999, pour clarinette basse, guitare, marimba et contrebasse, autrement que comme un hommage au chanteur pédiatre : une évocation de l'*Ikimilikiliklik* qui conclut notre *Xirristi-mirristi* à tous, la comptine préférée de nos grands-mères ? Accompagné de sa seule guitare, Mikel Laboa nous en a offert une version de la série *Lekeitio* (une suite de chansons composées à partir de la mémoire des onomatopées lancées dans le port du Lekeitio de son enfance) qui nous habite tous. Cathy Berberian et la troisième *Sequenza* de Berio ne sont pas si éloignés...

Qu'il apprit l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol. Qu'il parla en basque, langue interdite et pourtant maternelle, cette langue à laquelle, avec le linguiste Jean-Charles Beaumont, il consacra, par défi et par fidélité sans doute, mais aussi par goût de la surprise et pour emmerder les biographes, cette méthode *Assimil* que l'on trouve aujourd'hui dans toutes les médiathèques de France et les supermarchés du BAB.

Vient-on au monde compositeur ? Le devient-on ? Considérons que la prédestination se travaille et que l'évidence s'apprend. Un compositeur est une construction culturelle. Nul ne crée qui ne s'attelle à la tâche, maîtrise les codes, les techniques et les styles, mérite la reconnaissance de ses pairs, mobilise à répétition l'écoute attentive d'une audience. A vingt ans, Ramon Lazkano est compositeur, nul n'en doute ici, mais il sait, lui, qu'il faut apprendre encore. Il fait sa valise. Y range un premier prix de piano du Conservatoire Supérieur de Saint-Sébastien (Juan Padrosa), un Diplôme Supérieur de Composition (Francisco Escudero), part.

Il part, mais il est d'ici, de cette inquiétude-ci, de ce tracé-ci de l'Océan, de ces rochers qui font l'assise d'une carrière.

Paris

Le voici à Paris, comme naguère son maître, Francisco Escudero (1912-2002), étudia avec Paul Dukas, Paul Le Flem ou Maurice Ravel. D'illustres compatriotes s'y trouvent encore, Maurice Ohana, Felix Ibarondo, Paco Rabanne. Mais Ramon Lazkano est d'un monde d'à-côté. Entre au Conservatoire National Supérieur de Musique. Alain Bancquart lui enseigne la composition, Gérard Grisey l'orchestration. Pour Lazkano, c'est l'occasion d'une confrontation avec des compositeurs dont la démarche de création est tendue tout entière vers un projet artistique qui ne se décline pas selon de grands principes nomologiques du moment mais qui joue la jurisprudence, l'expérimentation, ose le tâtonnement, risque un discours qui n'est pas dominant. L'occasion d'un démarquage : Lazkano ne sera pas un compositeur *mainstream*, il préférera toujours le Laboratoire à l'Institut de Recherche.

C'est de cette manière qu'il est venu habiter la musique. Il est chez lui chez les spécialistes du spectre, en posture de successeur infidèle, non d'héritier. Toujours ce souci de l'engagement sur des chemins qui ne sont pas tracés à l'avance. Alain Bancquart et Gérard Grisey installent avec eux Tristan Murail, Gyorgy Ligeti, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen mais aussi Giacinto Scelsi puis Hugues Dufourt dans le panthéon du jeune Basque qui lie alors les bricolages inventifs de ces aînés à sa propre archéologie des profondeurs, celle où l'on rencontrait, depuis le temps d'enfance, Malher, bien sûr, mais Ravel, *ad infinitum* : la sculpture du matériau symphonique comme joie de l'ascèse.

On voit alors s'installer chez le jeune compositeur une assurance qui, à ce moment, affiche une apparence tranquille. Un précepte lui tient lieu de viatique : la musique vit dans le

son harmonique et c'est avec ce matériau-là que l'on travaille les grandes masses sonores. La sculpture de l'orchestre symphonique sera pour longtemps son exercice de prédilection. Et c'est là qu'il élit domicile, au cœur du son. Il travaille le matériau musical comme un sculpteur travaille le marbre ou le bois, à partir du donné : impacts, jeux de masses et de vitesses, partiels, associations de timbres, canons de proportion, dynamiques de clusters, traitement électroacoustique, transitoires d'attaque : une esthétique des seuils.

C'est à ce niveau que le compositeur place son exigence, situe son engagement, au plus près du silence. On voit alors se dessiner des bifurcations, se tracer une trajectoire. Ramon Lazkano vient « habiter le sens comme la voix juste habite la mélodie » (Jean Starobinski à propos de Philippe Jaccottet) : le défi d'envisager la création de musique dans la tension extrême de la matière acoustique, au cœur du son. Et si la vérité artistique n'était pas un vain mot ? Si une exigence de sens habitait, cette fois, le geste compositionnel, non pas à partir d'une spéculation formelle généralisée dont les héritiers du structuralisme ont tant de mal à se défaire, mais à partir d'un corps à corps, assumé comme tel, avec le matériau brut ?

Helmut Lachenmann

De sa rencontre avec Helmut Lachenmann, Ramon Lazkano parle peu. Mais, dans les premiers cercles de la création musicale, chacun sait bien qu'elle fut déterminante. Il faut imaginer le professeur de Karlsruhe au CNSM de Paris. Conférences, cours, rencontres, têtes à têtes. Lectures critiques de partitions à peine achevées, conseils à propos d'œuvres en gestation, quelques mots, rares (pourquoi dire davantage ?), et voici le jeune Basque fait compositeur, non par assignation statutaire, mais par la confiance du maître : la certitude acquise brusquement d'être un créateur et l'assurance prométhéenne qui en découle et qui impose d'assumer la dimension auctoriale d'un geste qui n'est autre désormais qu'un geste de compositeur. Après la rencontre avec Lachenmann, « je me suis senti en posture d'inventer et de créer à nouveau », expliquera Ramon Lazkano dans l'un de ses trop rares écrits, un article en forme d'hommage, « *Two Feelings* » with Lachenmann (2004).

Cette rencontre se produit au moment où un doute généralisé semble devoir emporter tout élan créateur. Tout devrait-il aller à la vacuité ? Retourner au silence ? A ce moment, nous dit Ramon Lazkano, « la matière musicale, tellement forte et enracinée profondément dans ma vie, commença à s'effriter quand la mémoire, creusant des abysses, la vacuité et le silence, l'érodèrent pour de bon » (*ibidem*).

Venue à temps, cette maïeutique conduit Ramon Lazkano à renoncer à adosser son esthétique à une extériorité fondatrice. Il se concentre sur l'énergie du son, cible authentique de son attention. C'est un mouvement qu'il caractérisera, plus tard, de la façon suivante :

La musique de Lachenmann pose des questions que je pouvais difficilement mettre en mots. Je ne pourrai répondre à ces questions que plus tard lorsque je me trouverai débordé par le scepticisme généralisé. J'avais l'intuition de deux choses que je ne voulais pas affronter : la soi-disant « belle musique », qui avait été la compagne de mes apprentissages musicaux et de ma pratique de compositeur, était en train de disparaître et une sorte de « vérité musicale » tapie dans la volonté même de construire du sens avec ces ruines détachées et sclérosées qui hantent notre mémoire (*idem*).

C'est à cet endroit précis, dans la fragilité de l'instant, que Ramon Lazkano installe son atelier de compositeur. Un atelier où l'on expérimente. Ici, pas d'architecture à la cohérence impeccable. Ici, il n'y a pas d'algorithmes, pas de vérités instituées, pas d'argument d'autorité. La composition est dans l'expérience, à condition d'entendre l'expérience à la fois comme vécu dont on tire un enseignement et comme recherche, étude, expérimentation, épreuve.

La rencontre avec Lachenmann met Lazkano sur la voie d'une phénoménologie de l'expérience compositionnelle. Il n'est pas loin d'endosser le postulat d'un empirisme immédiat tel que le philosophe John Dewey a pu le poser dans l'un de ses derniers ouvrages : « Les choses sont l'expérience qu'on en fait » (*Experience and Nature*, 1925). Cette posture s'avèrera cruciale, nous le verrons, lorsqu'il s'agira de thématiser la question du temps. Elle amènera le compositeur à faire un retour en réflexivité et à penser sa propre place dans le dispositif de création. Cette phénoménologie de l'expérience musicienne que nous voyons se dessiner alors fait une place de choix à la mémoire, sans lui accorder pour autant toute la place.

C'est cela, la rencontre avec Lachenmann. Non pas l'origine d'un cheminement spéculatif mais la conduite au cœur de l'expérience, le moyen de desserrer l'étau des processus formels qui faisaient l'enjeu de bien des débats au sein de l'*Itinéraire*. La posture, l'audace et les hésitations, tout cela entre en résonance avec un vécu. Au moment exact où un doute généralisé parasite son activité créatrice, Ramon Lazkano va puiser dans l'évidence d'une déconstruction envisagée non pas comme catastrophe mais comme un moment critique salutaire les ressources qui lui permettent d'inventer à nouveau. Tarit son inquiétude en en faisant l'aliment d'une création. Alors il est seul, seul face au matériau acoustique et non plus musical. Sa place n'est plus celle, démiurgique, de quelque nomothète intransigeant. Sa place est ici, au cœur de l'expérience de création. Au hasard des chemins, des rencontres et du vent,

il trouve des musiciens avec leur savoir-faire et leurs modalités d'engagement dans l'action collective. Il trouve des technologies du son et les maîtrise. Il trouve une audience, ce public qui rappelle le geste musical à ce qu'il est : un instrument à fabriquer du lien social.

Alors, Lazkano ne cherche pas à donner sens à l'œuvre, il donne sens au geste compositionnel lui-même. Cette implosion le tire des abysses, il en fait une utopie. Désormais il va se tenir dans cet espace de saturation ténu, dans cette page d'écriture exiguë qu'il va enrichir sans cesse, dans cette partition à laquelle il ne renonce pas et dont il fait au contraire le socle sur lequel composer. Un principe artistique va maintenant rejoindre une exigence éthique. On voit Lazkano se dresser contre les esthétiques du renoncement. Il compose à mains nues avec le matériau sonore. Récuse les nomologies. Elles tiennent trop facilement lieu de justification. Sculpte, érode, râpe, taille, assemble, excave, polit. Restitue sa force de conviction à l'intuition née de la confrontation avec le matériau.

On distingue alors assez clairement la voix de Gérard Pesson, de peu son aîné et déjà maître. Elle fait depuis longtemps déjà l'éloge d'une démarche compositionnelle qui ne s'enracine pas dans l'horizon rassurant de la prédiction mais qui fait place à la mémoire des sons, à ce qu'il nomme « un art du décalage » :

Je suis très frappé chez lui par l'intuition musicale de choses inouïes, au sens propre, de choses qu'on n'a pas entendues, qui sont à la fois extrêmement poétiques, parfois très étranges, parfois un peu décalées (Gérard Pesson).

Un art du décalage, le travail sans relâche, l'éthique de la surprise, la gravité de l'engagement, voilà quelques pistes qui vont nous permettre de suivre maintenant le trajet du compositeur avéré qui s'émeut moins des séries et des combinatoires que de l'extrême densité du matériau acoustique qu'il se donne pour tâche de découvrir et de travailler. Il sera un artiste de l'érosion. Il fera avec, avec le temps, avec la matière. Il se sait sculpteur plus qu'architecte, de cette sorte de sculpteurs qui embrassent la matière comme on défie les dieux, et qui tressent des peignes pour le vent. Il part.



Eduardo Chillida, *Peines del Viento*, Saint-Sébastien © Rurik Dmitrienko <http://leblogderurik.wordpress.com>

Montréal

La valise de 1990 est lestée cette fois d'une collection de récompenses et d'un Premier prix de composition du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. On y trouve aussi une première création à Radio-France, *Leherketa batetako hotsak* (1989) pour deux clarinette-basses, clarinette-contrebasse, deux cors, tuba, deux violoncelles, contrebasses, deux percussions sur un poème du poète du Goierri, Patxi Ezkiaga. On y trouve encore une œuvre d'envergure, *Oskorritz* (1990), pour orchestre symphonique, piano et percussions, mention spéciale du concours du Jonde. L'œuvre sera créée trois ans plus tard, à Saint-Sébastien, par l'*Euskadiko Orkestra Sinfonikoa* sous la direction de Grzegorz Nowak.

Traverse l'Atlantique. On le voit, assidu, au Conservatoire de Montréal dans la classe de Gilles Tremblay : composition, analyse, composition toujours, apprentissage de l'hiver, du fleuve et du temps. Réapprend Varèse, relit Messiaen, avec une attention grave. Scrute les techniques du langage musical, mais au-delà l'intensité du geste compositionnel. Se familiarise avec les durées-souffles, durées-résonances, durées-arcs. Entre dans ce temps élastique qu'il ne quittera plus et qu'il travaille aujourd'hui encore dans son *Igeltsoen Laborategia*, ce Laboratoire des Craies que nous irons visiter plus loin.

Il perfectionne aussi les manières de transcrire des sons qui comptent moins pour la place qu'ils occupent dans la cartographie de la partition que pour ce qu'ils donnent à

entendre. Sculpter le silence, on veut croire que c'est ici qu'il le perçoit, n'est pas seulement une manière de ciseler en creux la matière musicale, c'est aussi, et d'abord, une heuristique. Travaille à l'élaboration de formes de durée qui soient des moments « d'élargissement » d'une trame sonore irréductiblement commune. Cette idée dont il avait eu l'intuition sur l'autre rive, au moment de faire ses bagages, ici se consolide.

On le voit à mesure mieux assuré dans son un corps à corps avec le matériau acoustique. Cette décision du devenir sculpteur s'imisce dans son travail comme malgré elle. Insistons. Tel que nous percevons ce cheminement, il ne s'agit pas ici d'une décision qui aurait été prise a priori de mobiliser tout un appareil théorique en amont des décisions de conjoncture. Il s'agit plutôt, par une pratique généralisée de l'indexicalité de jouer de cette fragilité de l'instant pour desserrer l'emprise des certitudes et rappeler que l'art du musicien est d'abord un art de la rencontre, un art de la mesure du temps partagé.



Vue de Montréal

<http://reponses.qctop.com/q-1779-voyage-pas-cher-en-famille-et-canada.html>

A son retour en France, les éditions Chant du Monde publient ses premières compositions. Vingt ans et plus de soixante-dix opus plus tard, leur catalogue présentera Ramon Lazkano sous le parrainage de Jorge-Luis Borges – « Musique, mystérieuse forme du temps », une citation brandie comme un talisman, la marque d'un territoire compositionnel

singulier. Ici, Ramon Lazkano a installé son atelier de compositeur, dans l'insaisissable trame du temps. Non, le matériau acoustique n'est pas un adversaire à dompter. Non, le travail de composition n'est pas un combat à remporter sur l'univers, les dieux ou le trop humain. Il faut interroger l'évidence à nouveaux frais. Le brouillon et la rature seront ses outils. Commence alors un patient travail de l'attente et de l'ascèse qui le fait renouer avec un paysage familier.



Quelques droits réservés Gerald Brosseau 2008

Montréal sur le fleuve, 18 avril 2008 © Gérald Brosseau

<http://gb-photodujour.com/?Montreal-sur-le-fleuve>

Imaginons un gardien de but des *Txuri-urdin* de la *Real* qui jouaient à Anoeta au début de ce texte. Il attend. Peu importe que nous situions cette attente au moment du penalty ou à tout autre moment de la rencontre. Ce qui compte ici, c'est l'attente, et la vigilance. Dans cet espace borné par l'attente et la vigilance se dessine une conversion : le moment où ce gardien de but, cessant de guetter des tirs malveillants, croise avec la même intensité du regard les estampes d'un peintre japonais du XIXe siècle. Demeure fasciné par *La Grande Vague* de Kanagawa (1831), première des quarante-six items qui constituent les *Trente-six vues du mont Fujii* de Hokusai (1760-1849). Le gardien de but est en arrêt. Ici se produit un tuilage. La contemplation nourrit le passage à l'acte qui va lui faire suite. A ce moment, les deux se confondent : la contemplation est l'action. Alors le gardien de but quitte le terrain, fait sa valise, part. A Paris, il devient sculpteur. Naît-on sculpteur ? Le devient-on ? Si Eduardo Chillida reste gardien de but, jamais il ne devient ce sculpteur dont le monde entier connaît aujourd'hui les œuvres. Le moment décisif, admettons qu'il en faut un, c'est bien la rencontre avec les œuvres du peintre Hokusai, mais la rencontre prend racine dans l'intensité d'un regard nourri de vigilance. Puis vient la détermination dans l'ascèse.

Ramon Lazkano connaît cette histoire. Il sait que le moment est venu pour lui de livrer bataille. Rien ne peut plus être différé. Il rentre.

Le grand combat

Dans un premier temps, la bataille va se dérouler face à l'orchestre. Confrontation frontale. Il bat la mesure, bat les nuances, bat les consignes, pétrit de ses mains le matériau de l'orchestre. Il est seul à nouveau. Seul face à ceux-là même pour lesquels il compose, dans la classe de direction d'orchestre de Jean-Sébastien Béreau au CNSM de Paris, puis avec Arturo Tamayo qui partage alors sa vie entre Freiburg et le monde. Devenu pour un temps chef d'orchestre, Ramon Lazkano plonge au cœur de ces interactions qui, mille fois répétées, font jaillir d'une famille de musiciens une œuvre musicale. Le cœur de la matière. Repose la baguette, ne quitte plus son stylo. Ciselle la voix. Nous sommes en 1992 maintenant et son *Madrigal* pour voix et percussions plonge le compositeur au cœur de la matière vocale, cinq voix solistes et percussion pour des textes de Catulle, Cernuda et Gil de Biedma. Une œuvre qu'il crée le 1^{er} février au Théâtre de l'Usine, à Eragny (95), une œuvre qui sonne comme une évocation de ces *Ahores* auxquels renvoient les peintures de Serge Lask composées pour la circonstance. L'occasion d'une première exploration qui va mener notre compositeur sur le chemin d'un *opus magnum* : ces *Auhen Kantuak* dont il sera question plus loin.

Inassouvi. La direction d'orchestre n'est pas son chemin, pour autant la composition ne lui suffit plus. Il lui faut des mots, des mises en concept, des repères, de quoi forger une trame. Nous le retrouvons en 1994 sur les bancs de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Boulevard Raspail, il scrute avec l'œil de l'analyste l'art de la polyrythmie au XX^e siècle. Convoque sur sa table de travail Olivier Messiaen, György Ligeti, Elliott Carter, Charles Ives, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, Conlon Nancarrow, Benjamin Britten, Emmanuel Nunes... Cherche à comprendre, une fois encore mais en collègue désormais, leurs manières de faire exister le temps dans l'œuvre musicale. Son mémoire porte pour titre *Les Polyrythmies dans la musique savante du XX^e siècle*, il lui vaut un Diplôme d'Études Approfondies (DEA) de l'EHESS, spécialité Musique et Musicologie du XX^e siècle. Seules les bibliothèques de l'IRCAM et de l'EHESS en gardent trace aujourd'hui. Un trop bref extrait est publié dans la revue basque de musicologie sous le titre « Préliminaires pour une étude de la polyrythmie » (*Musiker*, 1999, 11). Le titre trahit l'excès de modestie. Même lorsqu'il produit un travail de référence, Lazkano se tient sur les seuils,

dans les préliminaires et les préfaces. Sa qualité d'auteur, c'est dans ses compositions qu'il l'investit pleinement.

Nous sommes en 1994, considérons que la période probatoire insensiblement s'achève. La saison des prix fait place à celle des prises de risque : un parcours de la reconnaissance s'engage. Posons quelques jalons, nous reviendrons plus tard sur la manière.

Rome

La compétence est, certes, une capacité technique, mais elle est aussi d'attribut et d'attribution statutaires. Pas de compositeur sans quelqu'un pour le tenir comme tel. Dans le parcours de la reconnaissance en quoi consiste une vie d'artiste, l'année 1996 est une charnière.

Ramon Lazkano a maintenant clairement défini les termes du dialogue qu'il entend construire. Il est assuré d'un style et d'une démarche compositionnelle. La confrontation scripturaire dans l'espace de la partition sera sa manière d'arraisonner les sons et d'atteindre son objectif véritable, sculpter le silence. Luigi Nono et Salvatore Sciarinno sont venus enrichir son panthéon. Parti outre-Atlantique explorer les ruines de nos mémoires, le parcours de la reconnaissance qu'il va maintenant emprunter va le conduire en Méditerranée.

Il a 26 ans. Il vient de composer un concerto pour piano, *Hitzauré Bi*. La Fondation Prince Pierre de Monaco lui décerne son Prix de Composition. En 1997, il achève les sept mouvements de ses *Auhen Kantuak*, pour chœur et orchestre, après avoir demandé à la poétesse souletine Itxaro Borda, fondatrice avec Lucien Etxezaharreta de la revue *Maiatz*, de traduire dans sa langue les *Lamentations* de Jérémie. Luciano Berio préside le jury qui lui décerne pour cette œuvre le Prix de Composition Leonard Bernstein Jérusalem. Mendi Rodan, à la tête du Chœur Kodaly de Debrecen et de l'Orchestre symphonique de Jérusalem, crée l'œuvre au Henry Crown Hall au mois de décembre. Les années passent, les récompenses s'accumulent.

1999. Traverse à nouveau l'Atlantique, mais en professeur cette fois. Le voici en Californie, au cœur de la Silicon Valley, invité à Stanford University, sur les hauteurs de Palo Alto, exégète de ses propres œuvres, décrypteur de son propre geste compositionnel. Puis retour. Il accompagne Luis de Pablo dans sa résidence au Conservatoire National de Région de Strasbourg puis au Festival *Musica*. Et c'est à ce moment sans doute, à la charnière des siècles, que l'étudiant se débarrasse définitivement de sa chrysalide pour se vivre compositeur

aussi dans le regard de l'autre. Le Grand Tour vient à son terme et, comme il se doit, c'est dans le berceau de la civilisation occidentale qu'il prend fin.

Le voici donc à Rome. Boursier de l'Académie espagnole puis de la Villa Médicis, il compose *Ilunkor* pour orchestre symphonique, explorant la limite de l'audible, nous porte au seuil du silence, exigeant de chacun de nous une écoute centrée. Il y reste jusqu'en 2002. L'occasion, pour lui, d'une réflexion sur la mise en œuvre de l'intertextualité dans ses propres créations, non pas comme élément spéculatif ou comme justification d'une démarche compositionnelle, mais comme acte de création, comme l'outil d'une contextualisation. Que l'on entende ainsi le dialogue du violon et du violoncelle de *Lur-Itzalak* (2003), dernière pièce du Cycle des Ombres, *Itzalen Zikloa*.

De là naissent des pièces emblématiques comme *Ilunkor* ou *Ortzi Isilak* commandées par de grands orchestres symphoniques. Maintes fois distingué par les grandes institutions, Ramon Lazkano est maintenant joué dans le monde entier. Chacun entend bénéficier de ses conseils. Le Conservatoire National de Région de Strasbourg lui confie une classe d'orchestration, l'ESMUC de Barcelone un cours de composition, Saint-Sébastien aura sa préférence. Il enseigne aujourd'hui l'orchestration au Centre Supérieur de Musique du Pays Basque *Musikene*.

***Ortzi Isilak* (2005)**

Il faut maintenant nous arrêter. *Ortzi Isilak* est composé en 2005 pour clarinette et orchestre. La pièce dure un quart d'heure. Le jeu de référence n'est ni déférence, ni pur transfert. Le mécanisme référentiel est à plusieurs niveaux. L'usage des *Klangschatten*, les ombres sonores, le soin mis à travailler les transitoires d'attaque sont une référence explicite au travail de Helmut Lachenmann. Mais l'actualisation référentielle renvoie aussitôt à Nietzsche à travers deux citations de *Also sprach Zarathustra* : « ... zur stillsten Stunde wich mir der Boden : der Traum begann », puis la seconde : « Wenn ich je stille Himmel über mir ausspannte ». Voilà de quoi renforcer l'effet d'ombre, « effet » non pas au sens de recette compositionnelle, mais au sens d'un travail sur la palette de la matière sonore : jeu des dégradés, modes d'intensité, reliefs, dynamiques... L'ombre n'est pas celle, irréaliste, trompeuse, qui transforme les choses en non-êtres, elle est ce qui permet de souligner la lumière, de dévoiler les apparences, les bordures, les seuils, elle est cet outil dont le cerveau se sert continuellement « pour apprendre comment sont faits les objets et où ils se trouvent » (Casati, 2002 : 247). Les peintres de la Renaissance n'avaient-ils pas compris qu'en perçant

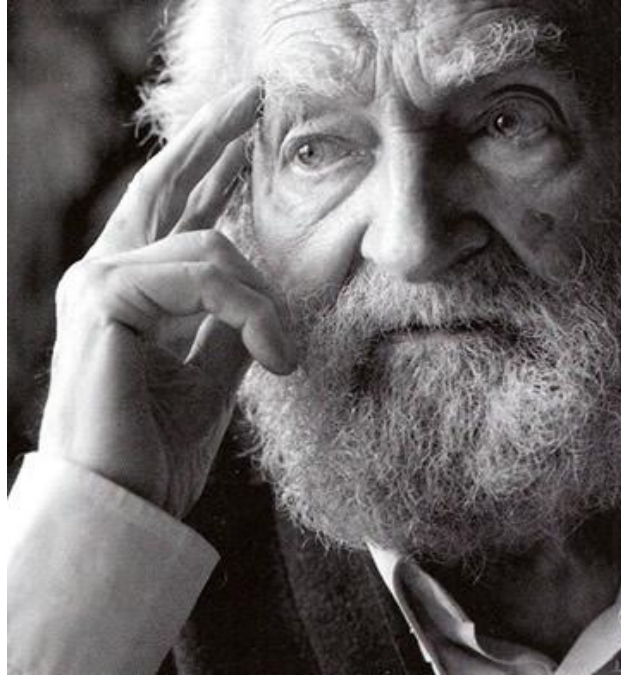
les secrets de la pénombre ils maîtriseraient l'art des volumes et de la perspective ? C'est tout l'enjeu de la posture de Ramon Lazkano : mener chacun de nous au seuil de l'inaperçu.

Mais le jeu des références mène plus loin encore, jusqu'au Mahler de la Troisième ou de la Cinquième Symphonie à travers la référence explicite qu'y fait Helmut Lachenmann dans sa si célèbre *Tanzsuite mit Deutschlandlied* et que Lazkano fait sienne. *Ortzi isilak* mobilise cet héritage-là. Non pas l'héritage reçu d'une naissance de hasard, mais un héritage construit, puisé dans les pays germaniques où sa musique est aujourd'hui jouée plus qu'ailleurs sans doute. Les jeux d'intensité, le dialogue de la clarinette et de la diversité orchestrale sont engagés ici dans des dynamiques qui créent le doute, l'ombre et la surprise, déstabilisent l'écoute pour la rendre vigoureuse, exigent de tout auditeur une présence pleine.

Hauskor, l'année suivante, va plus loin encore. Par la formation mise en jeu d'une part (huit violoncelles et l'orchestre symphonique), par le parti pris compositionnel d'autre part. Ici, pas de concession. La violence des sons qui s'entrechoquent se lit comme un palimpseste, une herméneutique du social. Jusqu'à quel point une société peut-elle susciter du conflit sans se briser ? L'œuvre est saisissante et c'est la force de Ramon Lazkano. Il faut écouter l'enregistrement qu'en a réalisé le *Cello Octet* Amsterdam et l'Orchestre du Pays Basque sous la direction de Johannes Kalitzke (Kairos, 2009). A mesure, le voici qui trace un chemin qui ne passe pas par l'évidence.

En 2007, l'Académie des Beaux-Arts lui décerne le prix biennal Georges Bizet récompensant un compositeur âgé de moins de 41 ans ayant produit une œuvre remarquable dans les cinq années précédentes. Les éditions Chant du Monde publie à cette occasion un documentaire vidéo. Tel est son parcours de la reconnaissance.

Ainsi Ramon Lazkano avance-t-il, lentement, assurément, avec une force et une capacité de travail qui étonnent le commun des mortels. Sans bruit, dans le silence qui caractérise l'incipit d'*Ilunkor*, il tient à ce que chacun de nous sorte grandi de l'expérience de l'écoute. 75 numéros d'opus à ce jour : 12 pièces symphoniques, 33 œuvres de musique de chambre, 17 pièces solistes, 13 œuvres vocales. Des œuvres jouées partout dans le monde. Il en est à ses débuts, certes, mais à travailler avec une telle obstination la matière sonore, il est devenu sculpteur d'âme.



Jorge Oteiza, <http://www.abdn.ac.uk/spanish/basque/oteiza.shtml>

Jorge Oteiza (1908-2003)

Jorge Oteiza est avec Eduardo Chillida, Agustin Ibarrola et Nestor Basterretxea, l'une des figures emblématiques de l'art basque de la fin du XXe siècle, auteur d'œuvres prométhéennes comme la sculpture de la basilique Notre Dame d'Arantzazu (1947-1971). Homme de conviction, polémiste redouté, travailleur infatigable de la pierre et du fer, il fait du carré et de la sphère les outils d'une réflexion sur la relation entre espace et volume. Avec son énergie de bâtisseur, ce pionnier nourrit sa démarche créatrice d'appuis théoriques et de réalisations qui en font un précurseur. Les historiens d'art considèrent volontiers que son déconstructionnisme radical des années cinquante annonce le minimalisme américain. Pour lui, l'expression du vide, l'occupation active de l'espace est à construire et cette construction passe par la fusion d'unités formelles légères, dynamiques et ouvertes et cela n'a rien à voir avec l'inoccupation physique d'une masse.



Eraikuntza hutsa, de Jorge Oteiza, Saint-Sébastien

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donostia_Oteiza_Eraikuntza_hutsa.jpg?uselang=fr

Il vit à Madrid, voyage à Paris, s'installe à Santiago du Chili, à Buenos Aires, enseigne au Pérou, à Cauca puis à Trujillo. Partout du travail et des expositions. En 1948, il rentre. S'installe à Bilbao et fait de l'affirmation identitaire un outil pour libérer l'art de tous les académismes. Avec des amis de la dissidence – Angel et José Duarte, Agustin Ibarrola, l'architecte Juan Serrano –, il crée à Paris *L'équipe 57*, groupe d'artistes qui se montrera actif jusqu'en 1962 avant d'entrer dans toutes les anthologies de l'art contemporain. Il débat, sculpte, polémique, prophétise, enseigne, râle, frappe le fer et la pierre, écrit : *Quousque tandem... ! Essai d'interprétation esthétique de l'âme basque* (1963) et ses *Exercices spirituels dans le tunnel* (1984).

1957, prix international de sculpture à la biennale de São Paulo. 1988, prix Prince des Asturies des Arts. 2003, meurt à Saint-Sébastien. Il a 94 ans. 2007, la Documenta Kassel lui rend hommage, expose ses œuvres en acier et des photos grandeur nature de son Laboratoire des Craies.

La pensée d'Oteiza est une pensée de la radicalité du geste créateur dont il fait une ressource pour « organiser notre respiration spirituelle » (Oteiza, 1984 : 88). Seul le moment de rupture doit retenir notre attention. Car c'est lui qui éveille, qui réveille. La musique atonale est intéressante au moment du *Pierrot Lunaire*, nous dit-il dans ces *Exercices spirituels*. Lorsqu'elle devient la doxa, la musique atonale n'est plus qu'une musique atone.



Fondation Musée Oteiza sur les hauteurs d'Alzuza (Navarre)
Architecte : Francisco Sáenz de Oiza

Dans ses *Exercices spirituels dans un tunnel* (1965) auxquels il donna une forme définitive en 1984, nous apercevons Oteiza en quête d'une âme basque. Il est dans son laboratoire. Il plie ces morceaux d'insignifiance que sont ces trombones qui gisent sur nos bureaux. Non pas d'un geste machinal mais dans le souci constant de transformer la matière. Dans la répétition des jours, ces exercices lui font faire de ces morceaux de métal de surprenantes sculptures que l'on regarde aujourd'hui comme des œuvres d'art. Rien d'autre, au fond, qu'un détournement d'usage, un pacte conclu avec le matériau bureautique pour l'arracher à son destin tragique. Ce geste prend racine dans une attention singulière portée à notre environnement afin de faire de l'ordinaire de nos occupations une œuvre d'art qui change aussi notre regard sur le monde. Patient travail de l'ascèse.

Faut-il dès lors s'étonner de ce qu'Oteiza refuse le Musée et revendique le Laboratoire ? La fondation qu'il crée à la fin de sa vie est à vocation expérimentale. Sur les hauteurs d'Alzuza, face à l'immense plaine navarraise qui mène à Pampelune, dans un bâtiment dessiné pour lui par Francisco Sáenz de Oiza, la fondation expose le legs testamentaire du sculpteur : dessins et collages, et, dans le silence de la montagne, 1650 sculptures et 2000 pièces issues de ce *Laboratoire expérimental* (Laboratoire des Craies, Laboratoire des Papiers...) qu'il a décidé de mettre en chantier dès 1954 pour maintenir sa pensée créatrice en éveil. Nous y voici.

Car c'est à un renversement de perspective de cet ordre que songe alors Ramon Lazkano lorsqu'il entend instaurer un partenariat nouveau avec ce matériau sonore qu'il

travaille depuis quelques années maintenant. Cette inquiétude va le traverser pour longtemps : comment créer « de la musique » en prenant appui sur cette insaisissable fluidité des sons ? La question va ouvrir la possibilité d'un changement d'ontologie musicienne. Ce sera l'un des apports précieux du compositeur au monde de la création. Il ne s'agit plus pour Lazkano de penser que « la musique » serait quelque part au-dessus, en dessous ou autour de nous, il s'agit au contraire de la travailler dans sa pleine présence temporelle, une présence éphémère, certes, mais une présence pleine. C'est en lisant Jerrold Levinson que l'on trouve quelques pistes pour comprendre le déplacement qui s'opère alors.

En 1980, Jerrold Levinson publie dans le numéro 77 du *Journal of Philosophy*, un article intitulé « *What a Musical Work Is* ». Dès sa parution, cet article occupe une place cardinale dans l'esthétique analytique. Le professeur de l'Université du Maryland ne propose en effet rien moins que de déterminer la nature de l'œuvre d'art. Il refuse pour cela la stratégie de Nelson Goodman qui, dans *Languages of arts* (1968), disqualifie la question de la nature de l'art – Qu'est-ce que l'art ? – pour lui préférer celle de son implémentation culturelle – Quand y a-t-il art ? Levinson en se contente pas de ce déplacement et il affronte la question ontologique en posant, à propos du quintette en mi bémol opus 16 de Beethoven par exemple, les questions suivantes :

Qu'est-ce que Beethoven a composé *exactement* ? [...] Beethoven a composé un quintette pour piano et vents (hautbois, clarinette, cor, basson) en mi bémol, op. 16, en 1797. Ce quintette, qui fut le résultat de l'activité créatrice de Beethoven, appartient à quelle sorte de chose ? En quoi consiste-t-il ou de quoi est-il fait ? Devrions-nous dire que Beethoven a composé des *sons* réels ? Non, car les sons disparaissent et le quintette a subsisté. Beethoven a-t-il composé une *partition* ? Non, puisque beaucoup de ceux qui sont familiers de la composition de Beethoven n'ont jamais eu aucun contact avec sa partition (Levinson, 1998 : 44).

Les philosophes ont depuis longtemps été embarrassés par l'identité ou la nature de l'objet d'art dans les arts non physiques. Dans cet article séminal, Levinson construit une ontologie de l'œuvre d'art qu'il conçoit comme une structure accompagnée de ses moyens d'exécution en contexte. Cet objectivisme historiciste et contextualiste rejoint le postulat de Ramon Lazkano qui rejoint Levinson lorsqu'il considère « qu'une œuvre musicale est plus que, simplement, une structure sonore *per se* » (Levinson, 1998 : 45). Dès lors, nous imaginons sans peine Jerrold Levinson et Ramon Lazkano devisant de concert bien que ne se connaissant pas et s'efforçant, l'un par amour de la sagesse, l'autre par son engagement dans la création, d'inclure les moyens d'exécution c'est-à-dire aussi le public dans le statut ontologique de l'œuvre : « Les œuvres musicales doivent être telles que des moyens

spécifiques d'exécution ou de production sonore en soient des parties intégrantes » (*idem* : 62).

Mais alors, si les moyens spécifiques de production sonore sont l'œuvre d'art aussi, c'est dans le temps de la réalisation de l'œuvre qu'il faut concentrer son attention. C'est ce que comprend Ramon Lazkano. Au prix de ces réarmements notionnels, il va chercher à organiser un partenariat avec les musiciens et avec le public, cette audience complice et attentive dont il a su, depuis longtemps déjà, se faire une alliée.

Igeltsoen Laborategia, le laboratoire des craies

Le laboratoire, donc. *Laborategia*. C'est le lieu où l'on rencontre la matière : laboratoire des craies, laboratoire des papiers... Chez Oteiza, c'est le lieu de l'expérimentation. Non pas celle, trop prévisible, du calcul prédictif qui fait d'une rationalité généralisée le moyen de créer en s'adossant à quelque extériorité fondatrice, mais celle, trop éprouvante sans doute, du tâtonnement, de l'expérimentation, de la prise de risque, du défi permanent.

Dans le Laboratoire des Craies s'origine l'espace d'un silence propice à l'engagement, c'est-à-dire à la vigilance. Cent fois sur le métier l'on remet ici l'ouvrage. *Igeltsoen Laborategia* est un cycle de pièces de musique de chambre à géométrie variable. Ces exercices quotidiens de sculpture du son déboucheront sur une série d'œuvres annuelles. Ils débutent en 2001 avec la série des *Hatsik* : un premier pour petite clarinette, trombone, violoncelle et piano ou, plus inattendu, un second, *Hatsik 2* (2002), pour saxophone alto contrebasse, accordéon et percussion. Ces exercices sont suivis d'un *Laiotz* (2003) pour deux pianos et deux percussions puis d'un *Hatsik 3* (2004) pour violon, clarinette, saxophone alto et piano, et de deux magnifiques *Wintersonnenwende*, le premier pour trio à cordes et célesta (2005), le second pour piano et violoncelle (2007). Puis la série des *Egan*, le premier pour flûte, clarinette en si bémol, cor, trompette, percussion, violon, alto et violoncelle (2006), le deuxième pour flûte, clarinette, percussion, piano et violoncelle (2007), le troisième pour clarinette basse, accordéon, percussion, piano, violon, alto, violoncelles, contrebasse). Fait suite un *Errobi* pour flûte et piano et un second pour flûte, clarinette basse et piano (2008).

Comment ne pas voir se dessiner, en figure tutélaire, à l'arrière-plan de la silhouette d'Oteiza, l'ombre d'un autre basque qui sut naguère imaginer des chemins de l'ascèse et de

l'engagement qui n'étaient pas tracés à l'avance, Ignace de Loyola ? Laboratoire des sons. L'étape manquait à Jorge Oteiza, Ramon Lazkano y travaille continûment depuis 2001.

Igeltsoen Laborategia, c'est donc l'hommage à Oteiza, c'est aussi le choix d'un parti pris : celui de formes brèves (toujours Berio), expérimentales, un cycle de petites pièces qui semble ne jamais devoir prendre fin puisque c'est au cœur de ce projet que se loge la résidence de 2011 auprès de l'*Ensemble 2e2m*. Ces formes de musique de chambre ont ceci de particulier qu'elles jaillissent dès lors que se posent deux questions rudimentaires : comment faire ? quoi faire ? Que faire de la matière dont on dispose déjà et que faire de la matière qu'on trouve ?

La référence explicite à Oteiza ou à Berio ne viennent pas de rien. Elles viennent aussi d'un goût pour l'inachevé, pour ce qui n'a pas de fin et peut se poursuivre, une forme ouverte au monde, ouverte au devenir. Il y a eu plusieurs séries d'œuvres. La série des chants : *Chant I, II, II*. Il y a eu la série des *Bakerezketa*. Ramon Lazkano puise dans ces séries les ressources qui lui permettent de construire un univers musical contemporain avec sa force propre. Ce sont ses exercices spirituels, ils lui permettent de travailler en permanence la matière, ils lui permettent aussi d'installer un rapport au temps. Dans le laboratoire, il y a en effet deux manières d'envisager le temps : d'un côté, un temps interrompu ; de l'autre, l'idée d'un flux continu. Comment gérer musicalement la possibilité d'une matière qui change, qui évolue constamment entre deux conceptions ?

En faisant le pari de l'intertextualité. Ce pari de l'intertextualité est l'outil qui permet à Lazkano de desserrer l'emprise des modèles nomologiques et de se donner du temps. Car c'est bien cela, l'enjeu de la démarche.



Au moment où Ramon Lazkano reçoit le Prix Georges Bizet à l'Académie des Beaux-arts, son éditeur, le Chant du Monde, publie un documentaire vidéo que chacun peut visionner aisément. Ramon Lazkano et Gérard Pesson dialoguent sur le projet *Igeltsoen Laborategia*. Laissons-nous conduire :

Ce sont des laps de temps, des extraits de temps, il n'y a pas une finitude. Le déroulement hypothétique de ce morceau sonore se passe ailleurs. Un peu comme nous d'ailleurs. Parce qu'on naît, on meurt, d'accord, mais comment est-ce qu'on s'inscrit là ? (Lazkano)

Et Gérard Pesson de préciser :

La spécificité de Ramon Lazkano, la grandeur de son art, c'est précisément ça : le fait qu'il soit quelqu'un d'incroyablement curieux, éveillé, exigeant et très élevé dans son regard sur le monde : j'appellerais ça un esprit de conséquence, de quelqu'un de profondément responsable dans son acte d'écriture (Gérard Pesson).

C'est ce que l'on retiendra ici, ce partenariat qui fait le ciment de toute œuvre d'art. ainsi se trace un cheminement qui, à son départ, refusa d'emprunter des chemins tracés à l'avance.

Dans un premier temps, le jeune compositeur cesse de considérer le son comme un adversaire qu'il faudrait arraisonner à quelque hypothétique architecture musicale préconstruite. Dans un deuxième temps, il fait de ce temps l'outil qui permet de sculpter le silence comme Chillida sculpte le vent à travers les peignes qu'il lui dédie. Troisième temps,

il brouille les jeux de référence en se les appropriant. Il équipe chacun de ses opus d'un nom basque comme Xenakis marquait ses compositions du sceau de l'Antiquité grecque, mais c'est pour mieux disjoindre cette fois origine et originalité. La référence élargit la nuit, ouvre des chemins qui ne sont pas tracés à l'avance. Il s'entête. Ce pari de l'audace le fait habiter la matière sonore d'une manière singulière, quatrième temps. C'est alors une ontologie nouvelle du travail musicien qui se donne à lire. S'il n'existe pas d'œuvre indépendamment de ses réalisations musicales, alors il convient de faire des musiciens eux-mêmes des alliés plus que des exécutants. Mais cela ne suffit pas encore. Il convient d'inclure également, chose plus rare sans doute, le public dans la réalisation même de l'œuvre : non pas par quelque happening jubilatoire ou quelque intervention dans le cours du son, mais en suscitant une attitude qui crée une attente inquiète, une vigilance qui façonne une écoute d'une rare densité. Souvenez-vous de l'incipit d'*Ilunkor*, à l'endroit exact où la musique fait silence. A quoi vient s'ajouter la question des écoutes antérieures, c'est-à-dire de notre mémoire à chacun, qui trace une phénoménologie de l'écoute. Car un son entendu n'est pas évidemment pas le son mémorisé. Le même énoncé ne dit pas la même chose à chacun. Chaque énoncé est livré à une prolifération d'appropriations différenciées, et cette diversité d'appropriations différenciées doit s'entendre dans l'énoncé même. C'est le défi du compositeur.

Ainsi Ramon Lazkano réalise-t-il le projet qu'il a forgé dans les tâtonnements du corps à corps. Son œuvre se livre comme un *memento mori* placé sous le signe de l'érosion, érosion des matériaux de l'orchestre qui retournent au silence, érosion de notre propre vie cheminant vers la mort. Comme si l'asymétrie du dialogue entre l'Océan et de la Craie avait conduit Ramon Lazkano à faire sien ce vers de Philippe Jaccottet : « l'effacement soit ma façon de resplendir ».

Denis Laborde

Ouvrages cités

Goodman, Nelson

1968 *Langages de l'art*. Paris : Hachette [trad. de l'éd. de 1968].

Jaccottet, Philippe

2008 *Poésies 1946-1967*. Préface de Jean Starobinski [reed.]

Lazkano, Ramon

- 1999 « Préliminaires pour une étude de la polyrythmie », *Musiker*, vol. 11, 1999.
- 2004 « Two Feelings » with Lachenmann, *Contemporary Music Review*, Vol. 23, sept. 2004
- Oteiza, Jorge
- 1984 *Ejercicios espirituales en un tunel. En Busca de nuestra identidad perdida. 2a edición corregida y completa con indice de nombres y epilodal de notas.* Donostia: Hordago S.A. Editorial.
- Urzelai, Pello et all.
- 1984 *Mikel Laboa.* Donostia, Baiona: Elkar S.L. argitaletxea.