

De l'inventaire des traditions à l'action située : analyser le bertsularisme après Joxemartin Apalategi

(From the inventory of traditions to situated action:
Analysing *bertsularism* after Joxemartin Apalategi)

Laborde, Denis

Centre Marc Bloch. CNRS. Schiffbauerdamm, 19. D-10117 Berlin

BIBLID [ISBN: 978-84-8419-218-3 (2011), 49-63]

Cet article porte sur la façon dont les travaux de Joxemartin Apalategi Begiristain – notamment dans l'attention constante qu'il aura portée à la praxis – ont permis d'étudier le bertsularisme avec un regard renouvelé. Un premier jalon me fait analyser ses Kontzaharrak comme la défense d'une oratio recta à laquelle il resta toujours fidèle : les contes. Cela posé, j'examine ensuite le bertsularisme.

Mots-Clés : Bertsularisme. Improvisation. Tradition orale. Action située. Mnémotechnie. Mémoire. Identité.

Artikulu honen bidez azaldu nahi da Joxemartin Apalategi Begiristainen lanek bertsolaritzari buruzko ikerkuntzari begi berriz ekitea ahalbidetu dutela –batez ere, praxiari eskainiriko arreta dela eta–. Hasteko, Kontzaharrak liburua aztertu dut, berak leialtasun handiz zaindutako oratio egokia defendatzen duena: ipuinak kontatzea. Behin hori azaldu eta gero, bertsolaritza aztertu dut.

Giltza-Hitzak: Bertsolaritza. Inprobisazioa. Ahozko tradizioa. Ekintza kokatua. Mnemoteknia. Memoria. Identitatea.

Este artículo trata de la manera en que los trabajos de Joxemartin Apalategi Begiristain –particularmente por la atención constante que dedicó a la praxis– han permitido el estudio del bertsolarismo con una nueva mirada. Un primer jalón me hace analizar sus Kontzaharrak como la defensa de una oratio recta a la cual se mantuvo siempre fiel: los cuentos. Una vez esto expuesto, hago un estudio del bertsolarismo.

Palabras Clave: Bertsolarismo. Improvisación. Tradición oral. Acción localizada. Mnemotecnica. Memoria. Identidad.

Je me présente devant vous au nom d'une incompétence. L'écriture que j'ai jusqu'ici dédiée à la culture basque a en effet pour statut de ne pas en être. L'écriture que j'ai jusqu'ici dédiée au chant traditionnel ou à l'art des *bertsulari* s'exprime en effet dans une langue qui n'est pas celle de ces pratiques. Le français est ma langue de pensée et de travail, la langue par laquelle je construis un « savoir sur » ces pratiques. Mais mon écriture, qui n'a d'autre choix que de s'exprimer en français, est aussi le lieu d'une blessure : la blessure de ne pas parler la langue qui a nourri mon enfance.

Joxemartin Apalategi Begiristain, qui parlait toutes les langues, n'aura pas connu cette difficulté-là. Et ces mots du prologue de son *Introducción a la Historia Oral* résonnent encore en moi, 20 ans après la parution du livre : « Cualquiera que sea la lengua de la que me valgo para expresarme [...] tengo al Homo sapiens sapiens por ventana y a Euskal Herria o Euskadi por casa » (Apalategi Begiristain, 1987 : 13). Et comme le dit Julio Caro Baroja dans son prologue à ce livre-clé, « la lengua es además para [Apalategi Begiristain] una clave principal en sus investigaciones antropológicas, como también, hasta cierto punto, lo ha sido para Barandiaran » (*idem* : 9). Sous la plume de Julio Caro Baroja, la langue trace le lien entre Barandiaran et Apalategi Begiristain, les deux natifs d'Ataun. Mais en établissant ce lien, Julio Caro Baroja fait surgir dans le paysage scientifique deux membres éminents de l'impressionnante famille des bascologues : ceux-là que l'abbé Lafitte, en Iparralde, nomma « les monographes intrépides et consciencieux » (Lafitte, 1932 : 9), exégètes de cette culture à l'étude de laquelle nous nous consacrons et qui ont été en mesure d'analyser cette culture « de l'intérieur », c'est-à-dire en instruisant avec elle un rapport d'intimité, un rapport d'intériorité grâce à cette langue en partage.

Ce n'est pas mon cas. Je voudrais donc, en premier lieu, m'excuser de me présente devant vous au nom de cette incompétence qui fait que mon rapport à ces pratiques culturelles qui me sont pourtant si familières demeure, irréductiblement, un rapport d'extériorité. Comme le diable sur le pont de Bidarray, je n'ai pas su apprendre cette langue des *bertsulari* auxquels j'ai dédié mon livre. Je suis resté exilé de ma propre langue, cette langue des *Kontzaharrak* auxquels Joxemartin Apalategi Begiristain a dédié ses plus belles pages et dont les récits de ma grand-mère ont bercé mon enfance d'Iparralde. De là vient une émotion sincère, au nom de laquelle je voudrais remercier Aitzpea Leizaola d'avoir insisté, et l'ensemble du département d'anthropologie de l'Université de m'avoir associé à l'hommage qui est aujourd'hui rendu à Joxemartin Apalategi Begiristain.

J'ai peu connu Joxemartin Apalategi Begiristain. Je n'ai eu avec lui que deux réunions de travail... deux réunions pendant lesquelles il débordait tellement d'énergie, de vitalité, de projets, que je n'ai pas su dire grand chose... Mais au-delà de Joxemartin Apalategi Begiristain, je dois dire que sa famille d'Iparralde aura constitué, pour moi, le modèle d'un engagement exigeant au service d'une connaissance scientifique de la société basque, et qu'elle compte pour moi énormément. Si bien que l'hommage universitaire qui est aujourd'hui rendu à Joxemartin Apalategi Begiristain est pour moi indissociable du témoignage d'amitié que je dédie à sa famille.

Je ne vais pas dresser ici un portrait scientifique de Joxemartin Apalategi Begiristain. Je vais simplement parler de « mon Joxemartin Apalategi Begiristain », c'est-à-dire 1°) de ma rencontre avec ses travaux ; 2°) de l'approche du *bertsularisme* que j'ai pu construire à partir de ses travaux ; 3°) de la façon dont il m'a ensuite semblé possible de tracer des hypothèses sur ce mystère du *bertsularisme* : comment un jeu incessant avec la fragilité de l'instant qu'est l'improvisation peut-il être érigé en opérateur de continuité d'une société humaine ? Pour cela, j'ai opté pour une orientation résolument « contextualiste » qui m'aura permis d'adopter un point de vue original sur des questions plus générales liées à l'ethnographie de l'action.

Trois étapes donc, trois étapes qui vont m'amener, en réalité, à parler de moi plus que de Joxemartin Apalategi Begiristain. Mais n'est-ce pas ainsi que les choses se passent lorsqu'on part en quête de traces laissées par d'autres ? J'ajoute que chaque fois qu'il sera ici question de « Joxemartin Apalategi Begiristain », c'est de « Joxemartin Apalategi Begiristain », avec guillemets, qu'il sera question. Par là, j'entends non pas Joxemartin Apalategi Begiristain en tant que personne humaine, mais en tant que bascologue, en tant que producteur d'un savoir que je me suis approprié pour participer de cette aventure collective qu'est la construction d'un savoir sur la société basque. « Joxemartin Apalategi Begiristain », avec guillemets, est donc, tout au long de ma prise de parole aujourd'hui, ce syntagme investi d'implicité, lesté de toutes nos attentes, chargé d'effets pragmatiques qui désigne le bascologue précédé de sa réputation : ce « Joxemartin Apalategi Begiristain » que chacun de nous construit au contact de son œuvre. Je commence par quelques hapax dans son *opus magnum* : son *Introducción a la Historia Oral*. C'est la première de mes trois étapes.

1. LES KONTUZAHARRAK : DÉFENSE D'UNE ORATIO RECTA

Longtemps j'ai tenu deux ouvrages ouverts en permanence sur ma table de travail : la *Literatura oral vasca*, de Don Manuel de Lekuona, dans l'édition en espagnol publiée en 1978 à Tolosa par les éditions Kardaberaz Bilduma [1^{ère} éd. 1935] ; et la *Introducción a la Historia Oral. Kontuzaharrak (Cuentos viejos)* de Joxemartin Apalategi Begiristain, édité par les éditions Anthropos de Barcelone en 1987. Si bien qu'il n'est pas exagéré de dire que... c'est en lisant Joxemartin Apalategi Begiristain que j'ai appris l'espagnol.

Je ne vais pas présenter une analyse complète de ce livre, ni même m'interroger sur la place qu'avec ce livre majeur Joxemartin Apalategi Begiristain aura dessinée dans le monde de la bascologie. Je vais simplement suggérer ce qu'est « la démarche anthropologique » selon Joxemartin Apalategi Begiristain, non en tant qu'il l'aura théorisée, mais en tant qu'il l'a pratiquée. C'est avant tout cette praxis de l'anthropologie sociale qui retient ici mon attention. Je considère en effet que la *Introducción a la Historia Oral* se présente à nous comme un *exemplum* – un peu comme les recueils d'*exempla* furent, dans l'Eglise du XII^e et du XIII^e siècles, une manière de renouveler la prédication à destination des laïcs – plus que comme un ouvrage installant de nouveaux paradigmes dans la pratique du terrain anthropologique.

Joxemartin Apalategi Begiristain, c'est pour moi le peuple des bergers, le monde de la parole brute : la recherche éperdue d'une absence d'artifice. Joxemartin Apalategi Begiristain était l'homme de la parole directe, de l'*oratio recta*. Lui qui parlait toutes les langues n'aima rien tant que ces *kontzaharrak* qui habitèrent son enfance. Lorsqu'il porte attention aux récits de tradition orale, il ne va pas sillonner le Pays Basque à la manière d'un Barandiaran, d'un Azkue ou d'un aita Donostia. Il s'arrête à Ataun, son village natal. Lorsqu'il porte attention à ces récits de tradition orale, il ne cherche pas non plus à collectionner les versions différentes des contes, il ne cherche pas à traquer la variante, ni à analyser la façon dont des variantes s'articuleraient pour constituer des « contes types » qui trouveraient place dans les classifications internationales comme celle d'Aarne et Thomson, et qui sont des approches auxquelles, en France, des ethnologues comme Nicole Belmont ou Marie-Louise Ténèze ont consacré leur vie. Pour Joxemartin Apalategi Begiristain, la question n'est pas là. Lorsqu'il décide de faire de ces récits de tradition orale des objets d'étude, il s'empare de récits qui lui sont familiers, des récits racontés par sa famille, par les gens de son village, et qu'il connaît par cœur, des récits avec lesquels il a grandi, qui l'ont construit et qui ont été recueillis par d'autres, par Barandiaran ou Arratibel. Lorsqu'il décide donc de faire de ces récits de tradition orale un objet d'étude, c'est dans une démarche réflexive qu'il s'engage : c'est aussi cette part de lui-même qui a été habitée par ces récits qu'il décide de questionner.

Mais ce geste, pour lui, ne va pas de soi. Il y voit, comme dans le conte *Txomin Ipurdi*, une tension entre « el zorro de la naturaleza » et « la gallina de la cultura » (p. 101). Ce changement de statut qui fait de lui un « ethnologue de sa propre culture » n'est pas pleinement assumé. Car ce passage l'oblige à porter un regard réflexif sur une part de lui-même – celle qui a entendu, connu, récité ces *Kontzaharrak* – que l'autre part de lui-même – celle qui a lu Barandiaran, Caro Baroja, Marcel Mauss ou Lévi-Strauss – entend transformer en objet de science. Or, comment tenir sur soi-même un discours au label scientifique convoité ?

Cette posture, qui est inhérente à la pratique de l'ethnologie, le mettait mal à l'aise. En bon ethnologue, il fit de l'observation participante l'outil avec lequel il a pu conduire les divers chantiers qui ont marqué sa vie de scientifique. Mais cette observation participante fut source de malaise. Elle l'aura contraint à évoluer dans cette tension permanente entre un *poste d'observation* (qui place tout ethnologue à l'intérieur du dispositif qu'il entend décrire) et une *posture d'observateur* (qui renvoie aux outils dont il se dote pour conduire ses observations). De là vient son refus de recourir à des appareillages conceptuels pour analyser ces contes. Il les juge trop encombrants et, de toute façon, l'idée de superposer une parole d'expert à une parole de peuple lui est insupportable. A tel point que, lorsqu'il rapporte un récit et qu'il se trouve, *de facto*, engagé dans le régime citationnel de l'*oratio obliqua*, il exprime ouvertement un malaise, et il s'excuse d'avoir à citer des passages de *Txomin-ipurdi*, par exemple, lorsqu'il étudie la technique narrative du conte.

Quand un terme référentiel apparaît dans *oratio recta* ou dans *oratio obliqua*, le terme référentiel est dans la bouche du locuteur de l'énoncé, donc de l'eth-

nologue, et d'aucune façon dans la bouche de l'un quelconque des habitants d'Ataun. Des indexicaux vont alors exprimer la pensée de l'ethnologue. Impossible de se détacher du lieu et du moment de l'énonciation. Cette caractéristique du travail de l'ethnologue, si criante dans la production scientifique de Joxemartin Apalategi Begiristain, va m'inciter à oser faire de l'art des *bertsulari* un objet d'étude, mais je ne le sais pas encore au moment où j'achète son livre dans la librairie Zabala de la rue Panneau, à Bayonne, en 1987.

A la lecture de son ouvrage, on comprend bien que ces *Kontzaharrak* n'intéressent pas Joxemartin Apalategi Begiristain pour leur beauté intrinsèque, leur vertu édicatrice ou leur qualité littéraire. La microanalyse qu'il met en œuvre lorsqu'il étudie *Etsai zaarata ta Sagarra* ou *Lapurren Leizea*, par exemple, est pour lui un moyen de « llegar a la memoria archivada » et de « recalcar la importancia del simbolismo » (p. 103). Ces *Kontzaharrak* n'intéressent donc pas l'ethnologue en eux-mêmes, ils ne l'intéressent qu'en tant qu'ils racontent des relations. Dans le regard qu'il porte sur eux, ces *Kontzaharrak* ne traitent pas des énoncés (comme une logique), ils ne traitent pas non plus des faits (comme un récit historiographique) : ils narrativisent des formalités relationnelles. Et c'est là que se trouve ce travail de mémoire qui caractérise la production scientifique de Joxemartin Apalategi Begiristain, c'est là que s'opère la rencontre avec le statut archivistique de la mémoire. Cette mémoire est une mémoire des rapports intersubjectifs, une mémoire de l'organisation d'un vivre ensemble, une mémoire sociale à laquelle l'ethnologue accède par le récit de tradition orale.

Tous les récits qui ont retenu son attention sont des récits de transferts qui s'organisent à l'intérieur des contrats énonciatifs [je vous renvoie à son analyse du rapport *Monde de la montagne / Monde agricole* dans *Txomin Ipurdí*]. Nous sommes dans la structure de la société basque. La logique que met en œuvre Joxemartin Apalategi Begiristain est une logique du lieu et de l'enracinement. Ainsi s'ancre chez lui une herméneutique du présent qui peut être comprise comme une politique. Non pas une politique au sens des territoires institutionnels auxquels nous sommes habitués, mais une politique pensée comme l'invention d'un rapport aux autres et au monde qui ne cesse d'être redéfini. De là cet appel à une science de l'homme qui soit *en prise sur* les objets qu'elle étudie. À la page 95 de son ouvrage, il questionne les concepts propres aux sciences de l'homme, et suggère que,

[...] los estudios de las ciencias del hombre no profundizan lo suficiente en los conceptos propios que emanan de la reflexión directa de su objeto. [...] Somos conscientes de que hay mucho que trabajar para desarrollar conceptos propios de las ciencias del hombre (p. 95).

En nous faisant partager sa fascination pour ce « passé indéfini » qui nous raconte notre présent en instruisant une permanence, Joxemartin Apalategi Begiristain cherche à surprendre l'invention de la société basque, il cherche à comprendre la façon dont des récits sans temporalités et dont la transmission ne cesse pas, sont réactualisés, réinventés, racontés de nouveau pour former une trame de la société basque contemporaine, d'une société qui invente son pré-

sent en refusant l'amnésie. Ce positionnement rejoint cette « expérience de l'éphémère » décrite par l'historien Paul Veyne qui, scrutant les mythes grecs et leur incessante mise en narration dans l'Antiquité athénienne, notait qu'une « culture est bien morte quand on la défend au lieu de l'inventer » (Veyne, 1976 : 13). C'est ce qu'aura compris Joxemartin Apalategi Begiristain. Si bien qu'au-delà du caractère engagé de la démarche d'un ethnologue prompt à se convertir à la cause des humiliés et des offensés, le projet de Joxemartin Apalategi Begiristain qui consiste à désigner le lieu de l'éphémère, à surprendre l'invention de la société est un projet éminemment politique. Etudier ce lieu d'une transmission d'une mémoire orale, c'est faire en effet l'expérience d'une précarité. Et c'est ici, sur cette « praxis de la précarité », que nos chemins se rencontrent. J'ose alors, après avoir lu son *Introducción a la Historia Oral*, faire du *bertsularisme* un objet d'étude alors que je ne comprends pas la langue des *bertsu*. C'est la deuxième partie de mon exposé. Elle repose sur ce travail qui fut publié en 2005 par les éditions Elkar (Laborde, 2005).

2. L'ART DU *BERTSULARI* COMME ART DE LA MÉMOIRE

Dans son *Introducción a la Historia Oral*, Joxemartin Apalategi Begiristain dresse le portrait du *bertsulari* en « ejemplo típico de poesía popular vasca » (p. 77). Cette poésie improvisée à ceci en commun avec les *Kontzaharrak* d'être, selon lui (citant Lekuona), des « vehículos de la expresión del pensamiento popular » (p. 82). Voilà de quoi m'intriguer. Je peux admettre sans difficulté qu'un *bertsulari* est un porte-parole d'une pensée collective, mais comment ? Concrètement, comment les choses se passent-elles ? Comment un statut de porte-parole se forge-t-il ? Telle est la curiosité qu'éveille en moi le travail d'Apalategi Begiristain. Je vais donc chercher à comprendre la façon dont se fabrique cette parole de *bertsulari*.

Les improvisations des *bertsulari* sont des prises de parole publiques ritualisées. Ces prises de parole sont répétitives dans leurs occasions, dans leurs contenus, dans leur forme. Je n'insiste pas sur la forme, tout le monde sait ici que la technique à l'œuvre est une technique d'improvisation sur timbre¹ : à une syllabe du poème improvisé correspond une note et une seule de la mélodie chantée. Cette technique instaure un rapport d'isomorphie entre poème et timbre : choisir un timbre, c'est décider par avance de la structure formelle du poème à improviser. Les mélodies deviennent donc l'enjeu d'un immense travail de mémorisation et ce travail de mémorisation est la garantie, pour le *bertsulari*, d'une disponibilité totale au moment où il composera son *bertsu* : il ne pourra se concentrer sur l'improvisation du poème que s'il maîtrise parfaitement la mélodie sur laquelle il le chante.

1. Attention : le mot ne désigne pas la qualité particulière des sons produits par la voix, ce qui rend son emploi malaisé. J'emploie le mot dans l'acception canonique que lui donne Patrice Coirault, qui appela timbre « tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent » (Coirault, 1941 : 207).

Au début de mon travail, j'avais rencontré plusieurs fois le *bertsulari* Xanpun. En 1982, il était allé en demi-finales du *txapelketa* à Durango. Mais il n'avait pas pu aller plus loin à cause de cette joute qui l'opposa à un adversaire « trop fort », qui commença à improviser sur une mélodie que lui ne connaissait pas. Voici ce que me dit Xanpun (in Laborde, 2005 : 57-58) :

Bah, tu comprends les jeunes, de l'autre côté, ils sont très forts, très très forts. Ils sont trop forts pour nous. Comment veux-tu que je rivalise, moi, avec le métier que j'ai ? Je ne peux pas penser aux *bertsu* toute la journée ! Alors l'autre commence à chanter son *bertsu* sur un *zortziko* et, *alua* !, je n'avais jamais entendu cette mélodie, je ne connaissais pas cet air. Alors, j'étais là, je cherchais les paroles, mais en même temps j'essayais de me souvenir de l'air... C'était impossible : le plus mauvais moment de ma vie ! En tout cas, le plus grand handicap que j'aie eu !

L'improvisation n'est donc pas un jeu de hasard. Certes, c'est un jeu – *Hitzaren kirol*, dit Xabier Amuriza – mais un jeu tient par des règles. Des groupes d'opérations réglées installent, puis maintiennent une situation discursive. Prendre la parole dans ce cadre suppose de se conformer aux règles qui figent l'énonciation. Si un *bertsulari* ne suit pas les bonnes règles il risque de mal improviser. De ce point de vue, le célèbre écart de Jon Sarasua – qui, dans le *Kartzelako Gaia* d'Anoeta en 1991, en finale du championnat du Gipuzkoa, compose deux *bertsu* sur *Maitasuna da bizi izateko* [10/8//10/8//10/8//8//8 (8)//10/8//10/8 (8)] puis conclut son troisième *bertsu* sur *Sastaretik hasita* [un *zortziko txiki*] – constitue un cas emblématique d'un défi porté à l'adresse du public pour attirer l'attention sur les dérives dans lesquelles le *bertsularisme* serait engagé. Le *bertsulari* prend là une liberté extrême avec le code de parole qui régit le rituel dans le but d'éveiller l'attention du public. Ce jour-là, il ne répond pas à l'horizon d'attente du « monde du *bertsularisme* ». Or, cet horizon d'attente du public est exactement ce qui fait du *bertsularisme* une « pratique culturelle ». C'est parce qu'une attente est forgée, parce que des concours existent, parce qu'un *organum* littéraire est fixé, parce qu'un corps de prescriptions est élaboré que l'improvisation orale a cessé d'être, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, une « conduite sociale » que l'on ne repérait même pas tant elle était répandue, pour devenir une pratique culturelle vouée au spectacle et fonctionnant désormais au moyen de codes mutuellement consentis. Voilà donc un indice de taille : dès lors qu'elle est orientée vers une finalité – produire un *bertsu* –, une improvisation n'est pas un jeu de hasard : c'est un jeu d'adresse.

Reste la question : comment un *bertsulari* s'y prend-il pour fabriquer un poème en direct ?

Lorsque j'ai commencé à enquêter sur le *bertsularisme* en Iparralde, j'ai eu la chance de rencontrer deux *bertsulari* débutants et passionnés. Comme ils étaient débutants, ils avaient encore des difficultés, et comme ils avaient des difficultés les indices de structuration des *bertsu* étaient pour moi plus facile à repérer : en les écoutant, on avait l'impression de voir en direct la bataille qui se livrait dans leur cerveau pour construire ce « morceau de littérature qui appartient à la préhistoire de l'humanité ».

Dans cette période, Fermin Mihura me parle de cette joute qui l'avait opposé à Laka :

Moi, j'étais l'ouvrier qui, tous les matins, se lève à six heures pour aller travailler. Lui, c'était la cloche de l'église qui sonne pour réveiller le village. J'ai pensé que cette cloche m'énervait et méritait qu'on lui coupe la langue. La clé, c'était ça : couper la langue. Donc le dernier mot à la fin : couper, *moztea*. Le *bertsu* faisait quatre vers. Donc « *zure mihia moztea* » pour la fin du quatrième vers : vous couper la langue. Ensuite, je cherche la troisième rime. Et là, ça m'est venu : *beharri haustea*, qu'elle me casse les oreilles. Et après m'être assuré des deux dernières rimes, je reconstitue le dernier vers en comptant : « *Merezi zinuke bai zinez zuk, zure mihia moztea* », vous mériteriez vraiment qu'on vous coupe la langue.

Voici ce *zortziko haundi* :

<i>Beti horela jotzen ditutzu</i>	Toujours de la même manière vous sonnez
<i>batzu bai eta bestea</i>	tantôt l'une et tantôt l'autre
<i>Ezin ditaike zure bidea</i>	Il est de toutes façons
<i>Nolazpait doaike hestea</i>	impossible d'arrêter votre marche
<i>Bainan goizean emaiten nauzu</i>	Mais le matin quel mal aux oreilles
<i>Au ! Zer mehari haustea</i>	vous me donnez!
<i>Merezi zinuke bai zinez zuk</i>	Vous mériteriez vraiment
<i>zure mihia moztea.</i>	que l'on vous coupe la langue.

Ce qui m'avait frappé, c'était la façon extraordinaire avec laquelle il avait accéléré vers la fin du *bertsu* : le quatrième vers était chanté deux fois plus vite que le premier ! Je lui demande pourquoi, il me répond qu'il sait où il va. Et qu'il est pressé d'y aller, parce que, s'il ne se dépêche pas, il va oublier en cours de route ce qu'il a prévu de dire à la fin. Je suis fasciné, bien sûr, et je lui demande : comment pouvez-vous retrouver à la fin ce que vous avez prévu de dire avant de commencer le *bertsu* ? Mihura me répond :

J'ai un truc. Là, j'utilise une image. C'est plus facile pour se rappeler. Par exemple, pour *moztea*, couper, j'avais pensé à des forces, les grands ciseaux pour tondre les moutons. En voyant les forces, je retrouve automatiquement le mot : couper. Donc, pas de souci.

Oui, mais j'insiste : retrouver le bon mot, c'est une chose, mais comment le retrouver au bon moment ? Cette fois, Mihura m'explique qu'il a imaginé une stratégie mnémotechnique qui est chargée d'établir un lien entre la stabilisation de l'espace (qui permet de « voir » où l'on va) et la temporalité de l'action (où se jouent des ajustements permanents). Nous découvrons alors qu'à chaque vers du *bertsu* improvisé correspond un emplacement précis dans la mémoire de l'improvisateur :

Je me suis fait des emplacements dans la tête. J'ai imaginé un lieu différent pour chaque vers. Premier vers : j'ai été parachutiste. Donc : le vide devant. Deuxième vers : le devant de la maison, j'y plante mon image. Troisième vers : une estrade et moi au micro. Quatrième vers : une 4L rouge au bord de la route, à côté je plante

quelque chose. Cinquième vers : une armoire que j'ai chez moi avec mes trophées et mes coupes dessus.

Ce trajet est fixe, définitif. Il ne dépend, ni de la mélodie sur laquelle il chante, ni du thème qu'il a à traiter. C'est cet itinéraire immuable que le *bertsulari* parcourt mentalement chaque fois qu'il improvise. Cet itinéraire ménage cinq emplacements, qui sont autant de mises en situation du *bertsulari* dans l'espace. On remarque que l'ordre de grandeur des objets convoqués en référence diminue à mesure que le *bertsulari* progresse dans son improvisation (du vide à l'armoire aux trophées). Cette progression décroissante corrobore cette idée : le *bertsulari* maîtrise son improvisation à mesure qu'il chante.

Ce dispositif de planification repose sur la mise en relation de deux ordres de représentation : celui qui porte sur la structure formelle du *bertsu* (les lieux) ; celui qui porte sur le contenu de l'improvisation (les images). Les lieux représentent la structure formelle du poème ; les images renvoient aux mots à la rime. Il suffit au *bertsulari* de placer, mentalement, des ciseaux à tondre les moutons sur la 4L rouge pour qu'il soit sûr, au moment où il chante, de retrouver le mot *moztea* à la fin du quatrième vers. Ou qu'il voie un cantonnier appuyé sur un balai chez lui, devant son armoire à trophées, pour retrouver le mot *alferra* à la fin du cinquième vers.

L'improvisation s'apparente ainsi à la lecture d'un tableau intérieur. Nous voilà en terrain familier. Cette association de lieux et d'images nous renvoie aux traités de rhétorique d'un Quintilien ou d'un Cicéron, ou encore à l'anonyme *Ad Herrenium*. Elle nous renvoie aussi à l'*Art* de Raymond Lulle ou aux *Ombres* de Giordano Bruno, à ces arts de la mémoire que Frances A. Yates a décryptés (1975). L'improvisation serait-elle donc, avant tout, un art de la mémoire ?

C'est ce que nous fait croire le témoignage de Mihura. Pour prévenir tout « panne d'inspiration » au moment où il lui faudra improviser, il construit un plan d'action cartographié, c'est-à-dire étalé dans l'espace et non dans un continuum temporel. Les lieux sont fixes, les images statiques, pas de mouvement : le déplacement d'un lieu à l'autre n'est pas représenté. Les plans séquentiels fixes s'enchaînent sans cohérence.

Quel statut accorder à ce type d'analyse que Lucy Suchman (1987) ou les théoriciens de l'action située proposent d'appeler l'analyse *post mortem* ?

En gravant dans sa mémoire des lieux et des images, Mihura construit une mémoire artificielle grâce à laquelle il entend se rendre maître de la situation. Jack Goody parlerait d'une domestication de la pensée, Claude Lévi-Strauss d'une réduction² pour qualifier ce passage de *stimuli* auditifs vers une représentation visuelle. Les enjeux de cette cartographie sont considérables. Je ne vais pas les

2. En quoi consiste, notamment, le fait de renoncer à sa dimension temporelle. D'où le gain qu'un improvisateur en escompte : "la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles" (Lévi-Strauss, 1962 : 39).

détailler ici. Je me contente de signaler que le fait d'installer des repères mnémotechniques dans un espace visuel est une manière de rendre le monde toujours disponible, indépendamment du lieu où l'on se trouve, indépendamment des circonstances dans lesquelles on improvise, indépendamment du thème sur lequel on improvise. Cela correspond à l'élaboration d'un artefact cognitif, c'est-à-dire d'un « outil artificiel conçu pour conserver, exposer et traiter l'information dans le but de satisfaire une fonction représentationnelle » (Norman, 1993 : 19). En tant qu'artefact cognitif, le schéma mnémotechnique de Mihura vise à amplifier les aptitudes de sa pensée : augmenter ses capacités de remémoration, le rendre plus habile dans le traitement de l'information. L'artefact permet un usage intelligent de l'espace mentalement représenté dans le cadre d'un dispositif de planification.

Mais nous nous heurtons alors à un problème de taille : dire cela, en effet, c'est faire du *bertsulari* un modèle d'acteur rationnel. Parfaitement informé de toutes les composantes pertinentes d'une situation, il saurait faire, au bon moment, les choix nécessaires à la réalisation d'un « bon *bertsu* ». Dans cette perspective, Mihura serait un parangon. Il possède, de loin, la mnémotechnie la plus sophistiquée et tient un discours cohérent sur la façon dont il improvise. Il a parfaitement mentalisé l'organisation endogène de l'activité. Tout devrait donc bien se passer au moment où il improvise. Or, nous rencontrons un problème de taille : Mihura n'est pas considéré comme étant « un bon *bertsulari* ». On le considère rarement comme un « vehículo de la expresión del pensamiento popular ». On lui reproche sa rigidité, un défaut d'imagination, une exigence formelle exagérée, un manque de répartie. Serait-ce que son artefact est tout, sauf opérationnel ?

Les choses se compliquent. Car si l'on admet cela, on admet que le modèle de la planification ne résout nullement la question de l'action. Les plans de Mihura ne contrôlent pas l'action : ils constituent une représentation mentale idéale, mais ils s'arrêtent au moment où l'improvisateur commence à chanter. Lucy Suchman, théoricienne de l'action située, nous avait pourtant prévenus : « Quand vous en arrivez véritablement aux actions détaillées qui doivent être réalisées, *in situ*, vous ne comptez pas sur les plans, mais sur les habiletés incorporées dont vous disposez » (Suchman, 1990, p. 158).

Or, quel meilleur moyen d'incorporer des habiletés que d'improviser en public le plus souvent possible ? Ici, nous réalisons que nous n'avons pas tout à fait perdu la trace de Joxemartin Apalategi Begiristain : cette fois encore, c'est de praxis qu'il va s'agir, et l'attention que nous allons maintenant porter à la praxis va nous libérer d'une théorie mécaniciste qui nous ferait identifier la représentation à l'action. Le plan d'action n'est pas l'action. Il faut changer de perspective. Le moment est venu de faire entrer en scène un « bon *bertsulari* », Xabier Amuriza. C'est la troisième et dernière partie de mon intervention.

3. L'ENGAGEMENT DANS L'ACTION OU « L'EXPERT ET LE NOVICE »

C'est la partie la plus faible de mon intervention, car je vais parler de choses... que vous connaissez mieux que moi ! Je ne vais tout de même pas vous présenter Xabier Amuriza, mais je vais évoquer cette finale légendaire du *txapelketa* de 1980. Amuriza fait partie des huit *bertsulari* qualifiés pour la finale d'Anoeta. Vous connaissez tous le thème du *kartzelako gaia* ce jour-là : « Aita ».

Or, dans la salle, personne n'ignore que le père de Xabier Amuriza est mort, le 2 juin 1972, alors que celui-ci était encore en prison. Il ne put assister aux obsèques de son père que sévèrement encadré. On peut imaginer que le choix de ce thème, en 1980, n'était pas fortuit.

Quelques années plus tard, le cinéaste Antton Eceiza réalisa un documentaire sur la façon dont Xabier Amuriza avait, ce jour-là, improvisé son *bertsu*. Ce film de dix minutes mêle trois registres de discours : l'improvisation en direct lors de la finale de 1980 (A), l'exégèse de Xabier Amuriza s'adressant à celui qui regarde le documentaire (B), et la reconstitution du discours hypothétique que se tient l'improvisateur au moment où il improvise (le fantôme dans la machine parlant en *mentalais*, C). Trois registres de discours sont donc mis en scène dans le reportage.

Le présentateur : Amuriza, à toi d'improviser trois *bertsu* sur un air de ton choix. Forme : *Hamarreko Haundi*. Thème : « Aita ».

Et voici ce qui se passe à ce moment dans la tête d'Amuriza : (C) "Papa ? Que puis-je évoquer ? La paternité ? « Papa », le nom le plus beau ? Dieu le Père ? Mon père ?"

(B) J'optai pour la quatrième idée. J'étais en prison lorsqu'il mourut. On m'emmena le voir, j'étais bien gardé. Ce fut vraiment triste. Des sentiments confus m'envahissaient...

(C) « Aita »... Que je devienne père à mon tour ?

(B) Ça n'allait pas. Ma fiancée était là, j'avais peur qu'elle le prenne mal.

(C) Il ne faut plus attendre, je dois commencer... "emen bizirik balego", qu'il soit ici, encore en vie [Il chante le dernier hémistiche, et le documentaire enchaîne sur le chant du premier *bertsu*, monorime en "ero", qui est bien un *hamarreko haundi* : cinq vers de dix-huit syllabes chacun] :

Aita izena bearrak jarri dit biotza bero,
aukera eder au izango zenik ez nuen emen espero;
preso nengoen Zamoran eta an gelditu ia ero,
joan nintzen ta bertan nengola aita il zitzaidan gero,
naiago nuke edozer baño emen bizirik balego³.

3. "Avoir à chanter sur le thème du père m'enflamme tout entier. Jamais je n'aurais cru qu'un jour une telle opportunité me serait offerte. J'étais dans la prison de Zamora, presque fou de devoir y rester, lorsque j'appris que mon père venait de mourir. Plus que tout, j'aurais aimé qu'il soit ici, encore en vie!"

Amuriza développe cette idée dans le deuxième *bertsu*. Il est ovationné. Dans le documentaire, « le fantôme dans la machine » reprend la parole :

(C) "Ces applaudissements, c'est à vous, père, que je les dédie".

(B) Oui, je possédais bien mon thème. Certains, dans le public, avaient même les larmes aux yeux.

(C) "Verser des larmes pour vous, et vous dédier ces applaudissements". Alors la passion m'envahit. Ce thème me rendait raiment nostalgique. "Puis, après la grêle et la pluie..." Mais que fais-tu donc ? Où avais-je prévu de placer le verbe "verser" ? Je ne sais plus. Trop tard. Je l'ai oublié. Je ne peux plus "verser des larmes" dans le quatrième vers. Il faut trouver autre chose, vite. Je regarde le public : voilà le Pays Basque réuni à Saint-Sébastien. Et, grâce à lui, je vais sauver ma dernière rime : "Tous ces applaudissements qui me sont destinés, c'est à vous, père, que je les dédie".

C'est en prenant appui sur le public que Xabier Amuriza remporte le concours. A la fin du deuxième vers, il aperçoit que des spectateurs pleurent. Il décide de terminer son troisième *bertsu* par « Verser des larmes pour vous, et vous dédier ces applaudissements ». Mais en improvisant le troisième vers, il oublie le premier hémistiche du dernier vers. En observant le public, il voit que ces mêmes spectateurs sont sur le point d'applaudir. Par leur attitude, ils lui procurent alors un hémistiche de rechange et le dernier vers devient : « Ces applaudissements qui me sont destinés, c'est à vous, père, que je les dédie ».

Sur ce témoignage, on aperçoit que le champion, Amuriza, ne se pose pas les mêmes questions que le novice, Mihura. La mnémotechnie de Mihura est un système de lieux et d'images élaboré au cours d'une délibération réflexive menée en dehors de toute référence à un ancrage situationnel. Au contraire, la mnémotechnie d'Amuriza passe par un ancrage dans le lieu, dans la situation même d'improvisation. Elle est dans l'énoncé du thème, dans le choix de la mélodie, dans les attitudes du public, dans cette intense présence corporelle au micro qui a marqué tous ceux qui l'ont vu improviser.

Pour parler comme le psychologue Gibson, ce que Xabier Amuriza nous fait comprendre lorsqu'il nous parle en mentalais, c'est que c'est parce qu'il est à même de construire des *affordances* d'action dans son environnement qu'il peut cultiver l'illusion d'une spontanéité de l'action improvisée. Et là où Mihura paraît laborieux, Amuriza paraît à l'aise. L'évidence de son improvisation vient de l'attention qu'il porte à cette expérience partagée et qui se traduit, dans le *bertsu*, par des procédés d'indexicalisation que chacun sait décrypter. En traitant le monde comme une mémoire externe, il trouve, dans l'environnement, l'information requise pour la réalisation de son improvisation (Kirsh, 1995).

Mais il y a autre chose : il y a ces spectateurs qui, dans le public, pleurent, puis applaudissent, reconnaissent dans la parole d'Amuriza cette attitude qui est à ce moment la leurs, l'entendent exprimer des états d'âme qui sont à ce

moment les leurs. Ils se sentent concernés par ce que dit le *bertsulari*. Ils ont donc le sentiment de participer, eux aussi, à la fabrication en direct du *bertsu*. Chacun retrouve dans Amuriza qui, improvise seul sur scène, des paroles, des attitudes, des états d'âme qui sont les siens sur le moment. Mais alors, nous y voici. A aucun moment nous n'avons quitté Joxemartin Apalategi Begiristain : le *bertsulari* est bien celui qui « véhicule l'expression d'une pensée populaire ». Dans la connivence d'un partenariat avec son public, n'incarne-t-il pas la voix de son audience ?

Et c'est bien là que se trace la ligne de partage en l'expert et le novice. Lorsque Mihura monte sur scène, il a rendez-vous avec son itinéraire de mémoire. Lorsqu'Amuriza monte sur scène, il a rendez-vous avec le public. Alors que Mihura a besoin des ciseaux sur la 4L rouge pour retrouver le mot *moztea* sur le quatrième vers, c'est en apercevant, dans le public, des personnes qui pleurent qu'Amuriza compose son dernier vers. Pour lui, la question de « comment » faire un *bertsu* ne se pose pas. Ce type d'attention porté à l'environnement est une manière d'instaurer un dialogue avec le public. Il se traduit par des procédés d'indexicalisation qui permettent à « la magie de l'improvisation » d'opérer. Nous voici, simples spectateurs, qui croyons au jaillissement de l'improvisation et qui reconnaissons une part de nous-mêmes dans cette parole du *bertsulari*.

Retour à la praxis, donc. C'est un travail de routinisation des comportements qui rend le *bertsulari* disponible au moment d'improviser. Disponible, c'est-à-dire attentif à l'environnement⁴. Il faut donc distinguer le plan (la mnémotechnie de Mihura) et la routine (le type d'attention qu'Amuriza porte à son environnement au moment où il improvise) : « à la différence d'un plan, la routine est une entité dynamique, ce qui la rend apte à s'intégrer à une théorie de l'activité » (De Fornel, 1993 : 96). Considéré de cette manière, l'environnement n'est pas un « cadre d'exécution pratique » dont le *bertsulari* devrait chercher à s'abstraire au moment de sa performance, il devient au contraire une « source d'inspiration ». Alors, le rapport entre l'improvisateur et l'environnement peut être apprécié en termes de cognition distribuée. Quand Amuriza encode les larmes du public dans son *bertsu*, il dit quelque chose d'une expérience partagée, et il fait du public un co-auteur de l'improvisation. C'est dans ce travail d'indexicalisation que se construit une culture commune.

Alors peut-être le moment est-il venu de conclure ici. Sans doute les problématiques de l'action située sont-elles restées étrangères à Joxemartin Apalategi Begiristain. Mais l'attention qu'il a portée à la structuration des discours de tradition orale, cette quête d'une parole vive – qui est toujours différente, et tou-

4. Commentant l'idée de pré-computation défendue par Hutchins, Bernard Conein parle, à ce propos, d'un gel des opérations (Conein, 1990, p. 107). Cette routinisation procure une économie dans le traitement de l'information au moment de l'action. Mais, en disant cela, ne cédon-nous pas à la métaphore de l'ordinateur ? Pour reprendre une mise en garde adressée par Daniel Dennett (1990), si l'on compare les programmes complexes de l'informatique avec l'esprit virtuel, rien ne s'oppose à ce que l'on glisse de l'esprit virtuel à l'esprit réel. Alors, notre manière de penser l'improvisation serait prisonnière de cette métaphore encombrante de l'ordinateur et l'on prendrait pour une explication ce qui ne serait qu'une métaphore (cf. la discussion proposée par Jerome Bruner, 1991, p. 22 sq.).

jours pourtant un peu la même – nous invite à opérer un déplacement de l'énoncé (qu'il a étudié) vers l'énonciation (en direction de laquelle il a su attirer notre curiosité). Car c'est là le lieu de la continuité et de la fragilité (j'ai parlé plus haut de précarité), c'est là le lieu de cette tension où se construit une parole vivante. En nous invitant à porter attention à l'énonciation, en conduisant le non-bascophone à déplacer son attention de l'*actum* (l'action effectuée) vers l'*actio* (l'action comme agir en cours), pour employer le vocabulaire de l'ethnométhodologie d'Alfred Schutz (1987), Joxemartin Apalategi Begiristain nous conduit jusqu'à ce lieu où, dans une relation de co-présence, la connivence d'un partenariat construit le présent d'une culture commune.

Ce faisant, son travail d'ethnologue nous amène à réaliser que s'il existe aujourd'hui une pratique que l'on nomme *bertsularisme*, s'il existe aujourd'hui des *Kontuzaharrak* que l'on raconte sans doute encore dans le Goierri, ce n'est pas parce que l'identité basque aurait vocation à exister de tout temps et pour toujours, mais bien parce que ceux qui habitent cette langue et ces pratiques ont choisi de faire du syntagme « identité basque » un capteur de sens des conduites humaines.

4. BIBLIOGRAPHIE

- APALATEGI BEGIRISTAIN, Joxemartin. *Introducción a la historia oral a través de los kontuzaharrak (cuentos viejos) de la comunidad gipuzkoana de Ataun*. Barcelona : Anthropos, 1987 ; 272 p.
- . *Antropologia Hirian, Bilbon*. Donostia : Kriselu, 1987.
- BELMONT, Nicole. *Paroles païennes. Mythe et folklore*. Paris : Imago, 1986.
- BRUNER, Jerome. *...car la Culture donne forme à l'esprit*. Paris : Editions Eschel, 1991 (trad. de l'éd. am. de 1990).
- CONEIN, Bernard. « Cognition située et coordination de l'action : la cuisine dans tous ses états ». *Réseaux*, 1990 ; pp. 99-110.
- DENNETT, Daniel. *La Stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien*. Paris : Editions Gallimard, 1990 (trad. de l'éd. am. de 1987).
- KIRSH, David. « The Intelligent Use Of Space ». *Artificial Intelligence*, 73 ; pp. 31-68.
- LABORDE, Denis. *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Baiona, Donostia : Elkar, 2005 ; 349 p.
- LAFITTE, Pierre. « Les États Basques à travers les siècles ». *Cahiers du centre basque d'études régionales*. Bayonne : Editions du Musée Basque.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- . *L'Homme nu*. Paris : Plon, 1971.
- . (séminaire dirigé par). *L'Identité*. Paris : PUF, 1977.
- LEKUONA, Manuel de. « Literatura oral vasca ». *Idaz-Lan Gustiak*, vol. 1. Tolosa : Karda-beraz Bilduma, 22, 1978 ; pp. 259-540 (1^{ère} éd. 1935).

Laborde, D.: De l'inventaire des traditions à l'action située: analyser le *bertsularisme* après...

NORMAN, Daniel. « Les Artefacts cognitifs ». *Raisons pratiques*, 4 ; pp. 15-34.

SCHUTZ, Alfred. *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987.

SUCHMAN, Lucy. *Plans and Situated Action. The Problem of Human-Machine Interaction*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

—. « Plans d'action ». *Raisons pratiques*, 1 ; pp. 149-170.

VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes ?* Paris : Editions du Seuil, 1976.

YATES, Frances. *L' Art de la Mémoire*. Paris : Editions Gallimard, 1975 (trad. de l'éd. anglaise de 1966).