



### L'art du bertsolarisme

L'expression orale a acquis une importance cruciale dans les processus communicatifs qui configurent la dénommée Société d'Information.

Un des modes les plus authentiques de l'expression orale, l'improvisation chantée des bertsolaris, a su s'adapter aux nouvelles circonstances et se construire un circuit alternatif d'informations jouissant actuellement d'une présence significative dans les médias et d'un grand prestige social.

Ce livre rend compte de la réalité complexe du phénomène oral improvisé qu'est le bertsolarisme. Il commence par une exposition critique des caractéristiques socioculturelles du bertsolarisme actuel, des enjeux et des opportunités que comporte son adaptation à l'époque actuelle. Il continue par une description détaillée du processus mental de création du bertso improvisé, de ses stratégies et de ses contraintes. Finalement, après avoir constaté l'insuffisance des points de vue théoriques à l'usage et aux besoins d'une méthode d'analyse différenciée pour le bertsolarisme improvisé, il propose une adaptation de la rhétorique classique comme cadre théorique adéquat afin d'analyser le bertsolarisme improvisé.

L'art du bertsolarisme > Joxerra Garzia | Jon Sarasua | Andoni Egaña



Bertsozale  
Elkartea



Bertsolari  
Liburuak

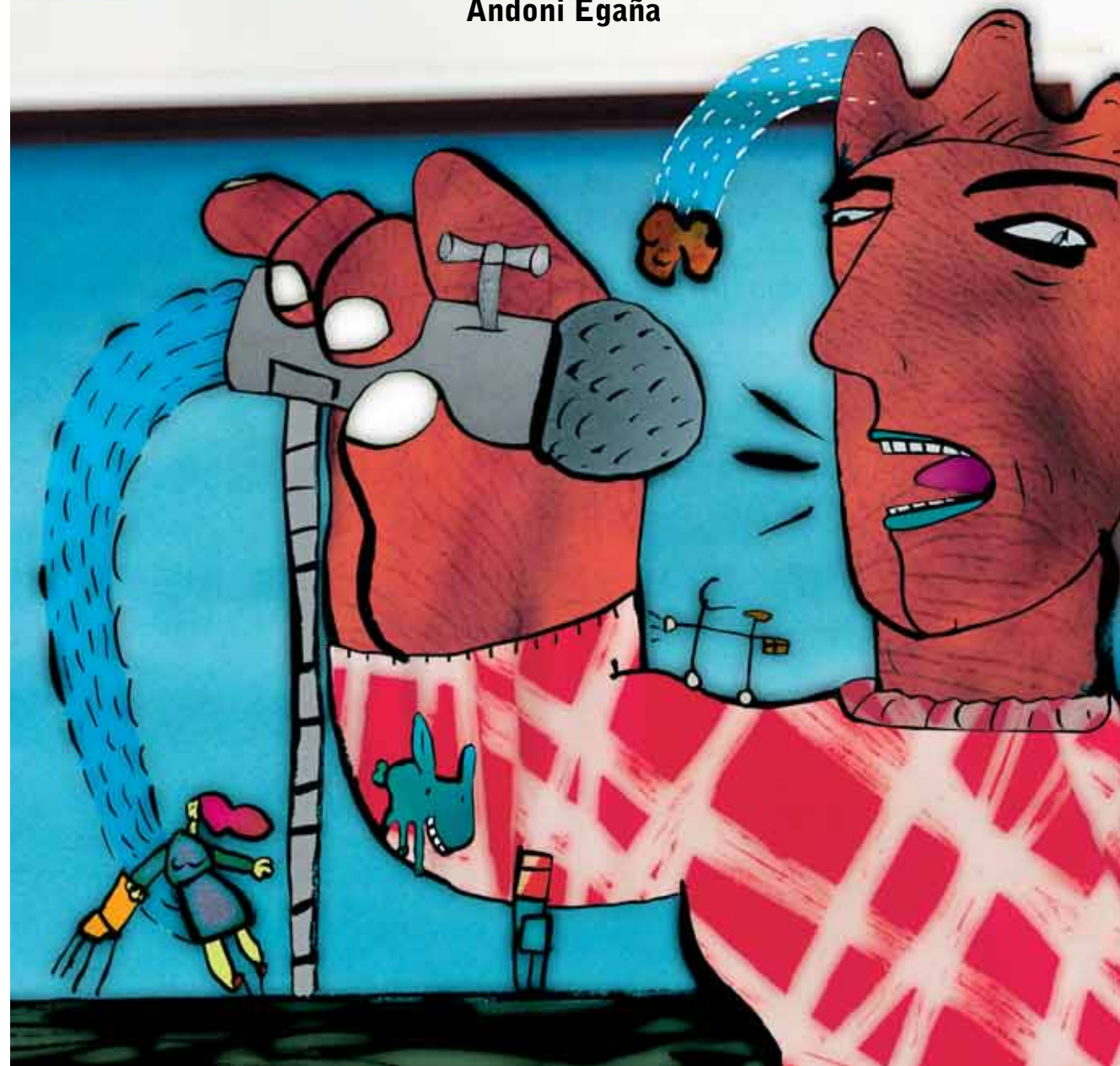
# L'art du bertsolarisme

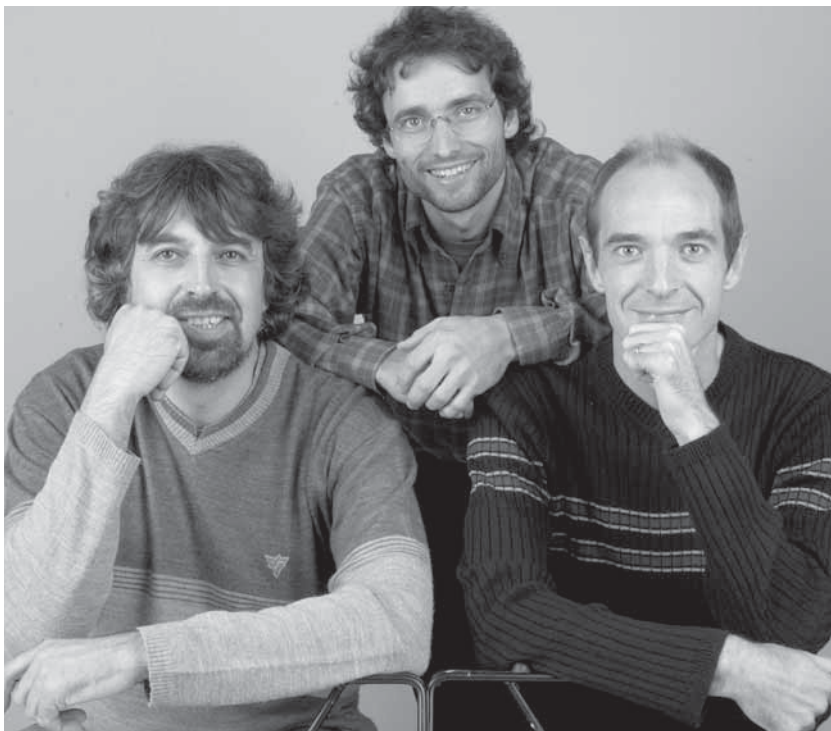
Réalité et clés de l'improvisation orale basque

Joxerra Garzia

Jon Sarasua

Andoni Egaña





#### JOXERRA GARZIA GARMENDIA

(*Legazpi, 1953*). Titulaire d'une maîtrise de philosophie et de journalisme, il a passé son Doctorat en Communication Audiovisuelle et Publicité grâce à sa thèse *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak* (Recours poético-rhétoriques des bertsolaris d'aujourd'hui). Son activité professionnelle dans le bertsolarisme a débuté par un programme radiophonique à Euskadi Irratia (1983-1988), et ensuite, à la demande de Bertsozale Elkartea, comme créateur, directeur et présentateur du programme télévisé *Hitzetik Hortzera* de Euskal Telebista (1988-1993). Juré dans plusieurs championnats, il a effectué un important travail critique au moyen d'articles et d'essais. Il est actuellement professeur de publicité à l'Université du Pays Basque, il est membre de l'équipe qui travaille sur la méthode de culture de l'oralité à l'école. Il est l'auteur de livres de narration, de littérature enfantine, de poésie et d'essai, certains d'entre eux ont été récompensés dans divers concours littéraires. Il a été Président de l'Association des Ecrivains Basques (1993-1997).

#### JON SARASUA MARITXALAR

(*Arexabaleta, 1966*). Bertsolari. Il a étudié le journalisme et la sociologie à Bilbao. En 1996, il passe son Doctorat grâce à sa thèse *Bi begiratu euskarazko kazetari hizkerari* (Deux regards sur le langage journalistique en euskara). Il enseigne actuellement l'Histoire de la Pensée à l'Université de Mondragón. Ses articles ont été publiés par les revues *Argia*, *Jakin*, *Bertsolari* et le quotidien Euskaldunon Egunkaria. Avec Andoni Egaña, il est le co-auteur de *Zozoak beleari* (1997), un essai original sur le bertsolarisme actuel. La même année, il a publié l'essai *Biziaren hizkuntzaz : Txepetxekin solasean*, sur la sociologie de la langue. Il est membre du bureau directeur de Bertsozale Elkartea et l'instigateur de beaucoup des travaux de recherche menés sur le bertsolarisme moderne.

#### ANDONI EGAÑA MAKAZAGA

(*Zarautz, 1961*). Bertsolari. Il a étudié la philologie basque à Gasteiz-Vitoria. Vainqueur des championnats nationaux de bertsolaris en 1993 et 1997. Son activité professionnelle se déroule dans le bertsolarisme, son articulation et sa mise en scène télévisée. Ses articles ont été rassemblés dans un livre (*Aitaren batean*, 1990), en plus de nombreux ouvrages de littérature enfantine, il a publié une collection de contes (*Sokratikoek ere badute ama*, 1989), un essai épistolaire (*Zozoak beleari*, 1997), et un roman (*Pausoa noiz luzatu*, 1998). Il a été membre du bureau directeur de Bertsozale Elkartea (1995-2000), et il travaille aujourd'hui à l'élaboration d'une méthode de culture de l'oralité à l'école. Avec Jon Sarasua et Joxerra Garzia, c'est un des principaux théoriciens du bertsolarisme moderne.

**L'art du bertsolarisme**

**Réalité et clés de l'improvisation orale basque**

Joxerra Garzia

Jon Sarasua

Andoni Egaña

*Editeur Littéraire: Joxerra Garzia*

# L'art du bertsolarisme

Réalité et clés de l'improvisation orale basque



Bertsozale Elkartea



BERTSOLARI liburuak

L'édition de ce livre a été effectuée grâce à l'appui du Département de la Culture de la Diputación Forale de Bizkaia.



© Andoni Egaña, Joxerra Garzia, Jon Sarasua  
© Couverture et composition: Txema Garzia Urbina  
© Bertsozale Elkartea, 2001  
Igeldo Pasealekua 25 - 20008 - Donostia  
www.bertsozale.com  
© Bertsolari Liburuak, 2001  
Gudarien Etorbidea Z/g. Parke Kulturala - 20040 - Andoain  
Tf: 943 300 621  
www.bertsolari.net  
Tradictor: Iñaki Pikabea  
ISBN: 84-95697-06-8  
ISBN: 84-89283-27-3  
Dépôt légal:  
Impression: Gráficas Lizarra S.L., Estella

## ÍNDICE

<b>... Introducción</b>	<b>13</b>
1 Antecedents historiques. Mythe et realite du bertsozalarisme improvisé	17
2. Transformation du bertsozalarisme au xxeme siecle: hegemonie du bertso improvisé.	21
3. Objectifs de ce livre	29
<b>I Realite socioculturelle du bertsozalarisme actuel</b>	<b>33</b>
1 Zone d'implantation du bertsozalarisme: la communaute euskaldun	35
2 Importance socioculturelle du bertsozalarisme dans la communaute euskaldun	36
3 Manifestations du bertsozalarisme actuellement	38
3.1 Spectacle ou représentation publique	38
3.2 Concours et championnats	42
3.3 Activité ludico-collective et informelle: ateliers ou ateliers-écoles du bertsozalarisme, bertso eskola	43
3.4 Le bertsozalarisme comme matière et comme exercice dans l'enseignement officiel	44
a) Développement de compétences personnelles	45
b) Imbrication de l'élève dans le patrimoine culturel	46
c) Renforcement complémentaire de la compétence linguistique	46
d) Renforcement complémentaire de la compétence musicale	46
3.5 Sous-genre dans les moyens de diffusion	46
<b>II Equilibres et defis du bertsozalarisme.</b>	
<b>Cles d'une experience creative de la tradition</b>	<b>51</b>
1 Quelques caracteristiques suggestives	53
1.1 Absence radicale de reproductions en série	53
1.2 Participation du public et importance cruciale du feed-back	54
1.3 Caractère de la représentation en direct, dans une enceinte	

publique et avec une participation collective	56	3 La controverse, l'ame du bertsolarisme improvisé	115
1.4 Caractère intégré du public	57	3.1 Possibilités stratégiques générales de la controverse	117
1.5 Accessibilité du bertsolari. Caractère autogéré et modeste du bertsolarisme du point de vue économique	59	3.2 Exemple pratique-2: "L'ouvrier et la maîtresse de maison"	119
2 Que chante le bertsolari?	60	3.3 Exemple pratique-3: "Discussion sur l'énergie éolienne"	126
3 Equilibres et défis. Quel est le rôle des racines?	64	3.4 Controverses sans thème imposé	132
3.1 Evaluer ce qui est intéressant dans la tradition même	64	<b>IV Propuesta de marco teórico</b>	<b>137</b>
3.2 Choix de vivre, pas de durer	66	1 L'impasse du langage poétique écrit	140
3.3 Se risquer à évoluer	67	1.1 Le texte comme prétexte	141
4 Trois clés du développement	68	1.2 Le texte dans son contexte: environnement-texte et environnement-situation	142
4.1 L'attitude de confiance en soi	68	a) <i>Facteurs d'environnement</i>	148
4.2 La transmission à la nouvelle génération	70	b) <i>Facteurs de situation</i>	156
4.3 L'organisation autogérée: bertsozale elkarte	73	2 Enchantement et désenchantement de la théorie de l'oralité	161
a) <i>Caractéristiques générales de l'organisation</i>	73	2.1 Oralité dans l'écriture	165
b) <i>Bertsogintza et bertsolaritza: l'aspect artistique et l'aspect organisationnel</i>	74	2.2 Littérature dans l'oralité	167
c) <i>Les axes du projet culturel du bertsolarisme</i>	75	a) <i>Les formules dans le bertsolarisme actuel</i>	169
d) <i>L'auto organisation du bertsolarisme: modèle d'action sociale dans le milieu culturel</i>	77	b) <i>Expérimentation intellectuelle</i>	174
e) <i>Ouverture aux relations extérieures</i>	78	c) <i>Eloignement</i>	176
<b>III Le processus de création du bertso improvisé</b>	<b>81</b>	d) <i>Performance</i>	180
1 Aspects formels	85	3 Un nouveau cadre théorique pour le bertsolarisme improvisé	181
1.1 Air	85	3.1 Le bertsolarisme improvisé comme genre rhétorique	181
1.2 Métrique	86	3.2 Le bertsolarisme et les cinq canons de la rhétorique	185
1.3 Rime	95	3.3 Inventio dans le bertsolarisme improvisé	186
2 Stratégie principale dans l'élaboration du bertso improvisé	103	3.4 Dispositio et bertsolarisme improvisé	192
2.1 Stratégie générale: le venin dans la queue	105	a) <i>Dispositio en discours d'un seul bertso</i>	193
2.2 Exemple pratique-1: "Le dilemme des drogues chimiques"	106	b) <i>Dispositio en discours de deux bertsos ou plus</i>	202
2.3 Quelques exceptions	112	3.5. Elocutio: la fonction poétique dans le bertsolarisme improvisé	204
a) <i>Conditionnements internes</i>	112	a) <i>Recours poético-rhétoriques</i>	208
b) <i>Conditionnements externes</i>	114	b) <i>Limites de la stratégie poétique</i>	211
		c) <i>Recours exclusifs du bertsolarisme</i>	213

<i>d) Poétique et rhétorique</i>	216
<i>e) Exemple pratique-4: “La faim en afrique”</i>	219
<i>f) Exemple pratique-5: “Les cicatrices de la guerre”</i>	222
3.6 Memoria et bertsolarisme improvisé	224
<i>a) Memoria comme mnémotechnie</i>	226
<i>b) Memoria et mémorabilité</i>	227
<i>c) Memoria comme base de données</i>	227
<i>d) Memoria et psychologie</i>	229
3.7 Actio et bertsolarisme improvisé	231
3.8 Considération finale	235
<b>... Glossaire</b>	<b>241</b>

---

...

## INTRODUCTION



Le bertsolarisme a, jusqu'à présent presque toujours été considéré, comme une forme ou un sous-genre de la littérature populaire basque. La littérature basque en soi, appelée aussi littérature écrite ou culte, est ou a été, au moins jusqu'à début du XX siècle, une littérature peu abondante, anachronique et seulement genre littéraire de seconde zone.

Par contre, comme le remarque justement Luis Michelena:

| ... la littérature populaire basque, essentiellement orale, est probablement aussi riche et variée que celle de n'importe quel peuple<sup>1</sup>.

Cependant, l'épigraphe "littérature populaire basque" est une sorte de fourre-tout dans lequel tout ce qui n'entre pas dans la littérature écrite semble avoir sa place. La littérature populaire basque se caractérise donc par l'hétérogénéité des genres et des manifestations qu'elle contient...<sup>2</sup>.

En premier lieu, hétérogénéité en ce qui concerne les genres, car la littérature populaire inclut la poésie, le théâtre, la narration et d'autres gen-

---

<sup>1</sup> MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. San Sebastián: Erein, 1988. p. 13.

<sup>2</sup> Une des nomenclatures les plus exhaustives et référencées: LEKUONA Juan Mari. *Ahozko euskal Literatura*. San Sebastián: Erein, 1982, p. 34.

res beaucoup plus difficiles à classer comme les proverbes et idiotismes.

Deuxièmement, hétérogénéité en ce qui concerne les moyens de production. En somme, le degré d'oralité de la littérature populaire basque change énormément d'une manifestation à une autre. Le fait que la littérature populaire basque soit essentiellement orale ne signifie évidemment pas que seule la littérature orale soit de la littérature populaire, même si les deux dénominations sont souvent considérées comme interchangeables. Juan Mari Lekuona lui-même, en présentant son classement l'intitule "Classification de la littérature orale basque". Il est cependant évident que des genres comme les romans et les autobiographies populaires ne sont pas oraux en ce qui concerne les stratégies communicatives employées, c'est-à-dire, en ce qui concerne la structure puisque leurs productions réceptions sont écrites. Il y a des expressions écrites dont la réception se fait oralement (théâtre populaire, pastorales, probablement aussi beaucoup d'œuvres de la poésie décorative et, donc, presque la totalité du chansonnier traditionnel ainsi que moderne).<sup>3</sup>

Finalement, il y a aussi une grande hétérogénéité en ce qui concerne l'intention esthétique (littéraire, artistique) réunie dans la littérature populaire basque. Les idiotismes —et dans une large mesure, les proverbes aussi— proviennent uniquement et exclusivement de la compétence linguistique des orateurs, sans avoir aucune conscience de leur condition esthétique...

Devant un paysage si hétérogène, il est évident qu'il est presque impos-

<sup>3</sup> Au moment de différencier l'oralité avec le mode de production/réception, d'un côté, et l'oralité dans la structure et de l'autre, nous sommes en partie d'accord avec Wolfgang Raible, qui distingue les aspects médiaux (*medial aspects*) et conceptuels (*conceptual aspects*) des textes. Pour Raible, cependant, un texte est conceptuellement oral lorsqu'il n'est ni structuré ni planifié, sur ce point, nous ne pouvons pas être d'accord avec lui, bien que cette identification soit assez courante parmi les études de l'oralité. Pour une exposition concise du point de vue de Raible, voir RAIBLE, Wolfgang. "Orality and Literacy. On their Medial and Conceptual Aspects" *Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia/USA: Camden House, 1996, p. 17-27, notamment les pages 18-20.

sible d'établir une méthode unique d'analyse valable pour toutes les expressions de la littérature populaire basque. La recherche, comme chacun le sait, progresse en fractionnant de plus en plus ses objets d'analyse, et il serait bon d'en tenir compte au moment de faire des recherches dans la littérature populaire basque. En n'agissant pas ainsi, nous pourrions difficilement arriver à parfaitement comprendre la signification et la valeur de chacune des diverses expressions qui composent l'ensemble de la littérature populaire basque.

Ce livre ne prétend pas être un exposé exact du bertsolarisme improvisé, mais il constitue un premier pas dans l'élaboration d'une méthode adéquate pour son analyse, après avoir constaté l'insuffisance des modèles en vogue au moment de faire savoir la complexité spécifique du bertsolarisme improvisé. C'est pour cela que nous renonçons expressément à analyser le bertsolarisme non-improvisé: ce n'est pas parce que nous le considérons peu important mais parce qu'il nous semble un genre tout à fait différent, et, pour cela, nous avons besoin d'une autre méthode d'analyse.

## 1 Antécédents historiques. Mythe et réalité du bertsolarisme improvisé

Comme le fait bien remarquer Joxe Azurmendi:<sup>4</sup>

| Il y a une curieuse contradiction. D'un côté, on a créé un mythe gratuit sur les origines du bertsolarisme en prétendant qu'il date de temps immémoriaux. D'un autre côté, dans ces temps vertigineux au cours desquels on s'attaque passionnément à tous les mythes, est apparu un antimythe aus-

<sup>4</sup> AZURMENDI, Joxe. Bertsolaritzaren estudiorako. *Jakin*. Avril-Septembre 1980, n° 14-15, p. 139-164. Tout cet épigraphe sur les origines du bertsolarisme est fondé directement sur le travail d'Azurmendi..

si gratuit que le mythe que l'on cherche à combattre selon lequel le bertsolarisme est au Pays Basque un phénomène plutôt moderne et dont l'origine se situerait aux alentours du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup>

Selon Azurmendi, le mythe de l'origine immémoriale du bertsolarisme provient de Manuel Lekuona, le premier spécialiste du bertsolarisme et d'autres expressions de la littérature populaire basque. Dans l'œuvre de Manuel Lekuona nous trouvons diverses allusions au caractère "néolithique" ou "préhistorique" du bertsolarisme. Selon Lekuona, les origines du bertsolarisme doivent être cherchées à l'époque du pacage. Azurmendi affirme que toutes les références postérieures aux origines éloignées du bertsolarisme sont dues au point de vue exposé par Manuel Lekuona. Azurmendi fournit quelques citations à ce sujet qui peuvent nous donner une idée de la teneur des affirmations sur les origines éloignées du bertsolarisme. Ainsi, par exemple, on affirme que "tous les basques chantent, que le peuple entier chante depuis les temps les plus lointains que les spécialistes de la Préhistoire aient pu étudier, le basque fait preuve de son activité poétique"<sup>6</sup>. Une autre formulation provenant de la même thèse est celle qui assure que "le bertsolarisme est aussi ancien que l'euskara lui-même"<sup>7</sup>.

Le contre mythe a lui aussi une considérable tradition parmi nous. D'un côté, la liste de ceux qui ont manifesté leur réticence —ou même leur mépris— vis-à-vis du bertsolarisme est bien longue et remplie de noms illustres: Federico Krutwig, les aranistes, Carmelo Echeagaray, Orixe lui-même ou, plus récemment, Luis Mari Mujika ou Matias Mujika, pour ne citer que quelques-uns des plus renommés.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>6</sup> GOROSTIAGA J. *Antología de la poesía popular vasca*. San Sebastián: Bibliothèque des Amis du Pays, 1957.

<sup>7</sup> Ainsi, par exemple, JAUREGI, Luis "JAUTARKOL". *Xenpelar bertsolaria: bizitza ta bertsokak*. Zarautz: Itxaropena, 1958, p. 13. Kuliska sorta, 25-26, et aussi ONAINDIA, S. *Euskal Literatura I*. Bilbao: [Etor], 1972, p. 58.

Le fait est que, lorsque apparaissent les premières mentions documentées du bertsolarisme (vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), celles-ci en parlent comme d'un phénomène de considérable ancienneté et, ce qui est plus important, le bertsolarisme apparaît là comme un phénomène ayant un bon degré de maturité quant aux formes et avec un enracinement social indubitable, à en juger d'après les références aux défis de bertsolaris et à la transcendance sociale que les bertsos composés ad hoc semblent avoir à l'époque.

Luis Michelena, en s'éloignant d'autant de ces deux extrêmes, affirme que:

| La tradition [des bertsolaris] est ancienne, elle remonte au moins aux dames improvisatrices du XV<sup>e</sup> siècle dont nous parle Garibay<sup>8</sup>.

J.M. Leizaola et d'autres spécialistes ont également soutenu aussi le même point de vue. Azurmendi, pour sa part, fournit dans son travail, deux mentions de l'Ancien Fuero de Biscaye (écrit en 1452), qu'il convient de prendre en considération puisqu'il s'agit, sans doute, des références les plus anciennes sur le bertsolarisme, et elles sont un témoignage irréfutable que, à une date aussi éloignée que celle de 1452, le bertsolarisme, ou quelques-unes de ses expressions, était quelque chose de si commun et enraciné qu'il méritait sa prohibition expresse. Il cite, en premier lieu, l'article 35 de la Loi VI:

| ... désormais lorsque quelqu'un meurt à Biscaye ou en dehors d'ici, sur mer ou sur terre, qu'aucune personne dans toute la Biscaye, Terre pleine, villages et cité n'ose pleurer en se tirant les cheveux ni en s'égratignant la tête, ni ne fonde en larmes en chantant... sous peine de mille maravédis à chaque fois que quelqu'un fasse le contraire.

<sup>8</sup> MICHELENA Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. Madrid: Minotauro, 1960, p. 25.

En plus de ces “pleureuses”, il y a dans l’Ancien Fuero de Biscaye une deuxième mention, encore plus significative, sur l’improvisation chantée de l’époque. Celle-ci apparaît dans l’article 8 de la Loi I :

| Dans quels cas on peut juger d’office, et arrêter, sans appeler les délinquants sous l’Arbre de Guernica. D’abord, ils dirent: Qu’il y avait un Fuero... sauf sur... et les femmes, qui sont connues comme dévergondées, et agitatrices de voisinages, et composent des couplets, et cantares à la manière d’un libelle infamant.

Le Fuero nomme ces femmes “cancanières”, elles peuvent probablement être considérées comme les prédécesseurs directs des bertsolaris actuels.

Malheureusement, la réalité fait que, dans le cas de ces femmes improvisatrices, nous ne pouvons que constater leur existence. Pour trouver un corpus bertsolaristique d’une certaine importance, il faut remonter à la fin du XVIIIème siècle. Le XIXème siècle est bien mieux documenté, tant sur le plan des noms et des données biographiques qu’au niveau des œuvres conservées. Cependant, il s’agit, la plupart du temps de bertsos non improvisés (**bertsos écrits / bertso jarriak**). On sait, par référence, que les bertsolaris qui écrivaient ces bertsos aussi avaient l’habitude d’improviser, mais le nombre de bertsos improvisés dont nous disposons est certainement peu abondant. On peut donc difficilement dire quoi que ce soit sur les caractéristiques du bertso improvisé.

L’utilisation des technologies d’enregistrement se généralise vers le milieu du XXème siècle. Elles permettent de conserver —et par la suite de transcrire— avec fiabilité les bertsos improvisés par les bergsonisme, dans leurs représentations itinérantes. Bien que nous approuvions le point de vue de Michelena, Leizaola et Azurmendi en ce qui concerne les origines du bertsolarisme improvisé, il est certain qu’au moment de l’é-

tude les modes de production et le produit final des bertsolaris improvisateurs, c’est seulement à partir des années soixante du XXème siècle que nous disposons d’un corpus de bertsos improvisés d’une certaine importance. Le précédent, à cette date, n’est qu’un abrégé de fragments et anecdotes qui empêchent une recherche précise. Les bertsolaris considérés comme des “classiques” du bertsolarisme improvisé (Etxahun, Xenpelar et Bilintx au XIXème siècle ; Kepa Enbeita, Txirrita, Pello Errota, Udarregi et autres à cheval sur les XIXème et XXème siècles) étaient, selon tous les indices, de grands improvisateurs, mais la renommée dont ils jouissent dans l’histoire du bertsolarisme est due, presque exclusivement, aux bertsos écrits —ou dictés, mais, en tout cas, pas improvisés— qui sont parvenus jusqu’à nous. Le fait que les bertsos qui composent la plupart du corpus créatif de ces bertsolaris classiques soient “conceptuellement” oraux (quelques-uns des bertsolaris classiques déjà nommés ne savaient pas écrire) ne doit pas nous faire oublier que, par leur mode de production, ces bertsos appartiennent à un genre plus proche de l’action de corder en littérature que du bertsolarisme improvisé.

## 2 Transformation du bertsolarisme au XXème siècle, hégémonie du bertso improvisé

Quoi qu’il en soit, la réalité veut que, tout au long du XXème siècle, le bertsolarisme va effectuer un changement progressif et radical. Même si le nom est gardé, le bertsolarisme du début du XXème siècle n’a pas grand-chose à voir avec celui de la fin de siècle. Loin d’être un changement superficiel, il touche à la quasi-totalité des paramètres du bertsolarisme.

Notamment, la modalité écrite du bertsolarisme, qui était la plus signifi-

Antécédents  
historiques. Mythe et  
réalité du  
bertsolarisme  
improvisé

Antécédents  
historiques. Mythe et  
réalité du  
bertsolarisme  
improvisé

cative du début du siècle, cède sa suprématie à la modalité improvisée. Le bertsolari est, au moins à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, celui qui improvise ses bertsos devant le public.

Lorsque au début du siècle la fameuse compilation *Noticia de las Cosas Memorables* de Guipúzcoa de Gorosabel voit le jour, le dernier tome est utilisé par Carmelo de Echegaray, Chroniqueur Officiel des provinces basques à l'époque, pour jeter un anathème —ainsi qualifié par Antonio Zavala— contre le bertsolarisme:

| Médisances de villages, rivalités ridicules de clochers remportaient les honneurs du chant et de la popularité. La plupart des fois, on oubliait le nom des auteurs de telles élucubrations, et il valait mieux les oublier pour leur propre salut, car, de cette manière, la réputation de leur incapacité artistique ne se perpétuait pas.

**Transformation du  
bertsolarisme au  
XX<sup>ème</sup> siècle,  
hégémonie du bertso  
improvisé**

Le caractère prosaïque des sujets, l'immoralité dans les traitements, la crudité descriptive, le langage remplis d'hispanismes... le bertsolarisme était le compendium de toutes les vertus pédestres. Il était mieux qu'il se perdit pour toujours. Echegaray n'était pas le seul à penser ainsi, en réalité ses paroles n'étaient que le reflet de l'état de l'opinion générale. Le peu d'estime pour la production poétique populaire venait de loin. Francisque Michel lui-même, le premier grand ethnographe à nous étudier, avait écrit cette sentence en 1857:

| Vous vous demanderez peut-être pourquoi les basques ne possèdent pas des poésies populaires comme la plupart des nations, même si elles sont peu nombreuses et sans trop d'intérêt. Certainement ils ne sont pas dépourvus de chansons, de ballades et de couplets, mais ces œuvres ne rassemblent aucune caractéristique qui puisse mériter le nom de poésie.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> MICHEL, F. 1981.

L'érudit français nous qualifie de peuple chanteur, pas de poète. Ce qu'il relevait de notre production c'était ce bertso simple de type *kopla zahar*:

| Itsasoak urak handi  
ez du hondorik ageri;  
pasako nintzake ni handik  
maitea ikusteagatik.

*Les eaux de la mer sont immenses / on n'en devine pas le fond / je les traverserais / pour voir ma bien-aimée.*

A l'opinion ancienne s'ajoutait maintenant le purisme moral, et en plus grande partie encore le purisme linguistique. Aujourd'hui, l'attitude de ces intellectuels qui critiquaient en castillan le mauvais euskara de leurs compatriotes semble incroyablement contradictoire. Ils n'étaient pas capables de présenter un modèle correct à imiter. Les productions de l'euskara sabinien, pleines de néologismes absurdes, ne touchaient pas le peuple qui ne les comprenait pas. Il était donc logique, que le fossé entre le peuple et la classe intellectuelle devienne infranchissable. Mais tout le monde ne pensait pas pareil. En Gipuzkoa, des voix s'élevèrent en faveur du bertsolari injurié.

**Transformation du  
bertsolarisme au  
XX<sup>ème</sup> siècle,  
hégémonie du bertso  
improvisé**

En 1919 le Père Donostia, personne culte et instruite, et que nous pensons peu adepte de légèretés morales, avait ainsi exprimé son admiration pour notre art:

| Les séances de bertsolaris sont un souvenir inoubliable pour celui qui y a assisté une fois. Quel humour dans les reparties, quelle subtilité dans les joutes verbales entre concurrents! Aucune partie de pelote ne peut se comparer à cela. Il est inépuisable le répertoire du malicieux qui se moque, par exemple, du cheval du voisin, si maigre qu'il en devient presque transparent... ; des Enfants de Marie qui ne sont pas de parfaits modèles dans leur comportement... ; du prêtre qui n'est pas irréprocha-

ble dans sa vie... A travers des paroles, des allusions plus ou moins voilées, plus ou moins transparentes, le bertsolari, le poète populaire parvient à dire, à insinuer tout ce qu'il prétend dire.<sup>10</sup>

Un jeune prêtre d'Oiartzun, Manuel Lekuona, publiait depuis des années des travaux partiels dans Eusko Folklore lorsqu'il se présenta dans le Vème Congrès d'Etudes Basques célébré à Bergara en 1930. Il parla de la poésie populaire, donna des exemples, systématisa la mécanique du bertsolarisme, classa ses genres... Bref, donna un cours magistral en établissant les bases d'une étude scientifique du bertsolarisme. Voici quelques-uns des éléments qu'il remarqua dans la poésie traditionnelle, dans les *kopla zaharrak*, les fameux couplets de quête:

- Perfection formelle
- Rapidité de mouvement des images
- Elisions et constructions prégnantes
- Evidence d'éléments d'enchaînement
- Ordre logique et chronologique spécial
- Cohésion supra logique des images poétiques
- Artifice rythmique

Nous pensons qu'après l'avoir écouté, comme après avoir lu son ouvrage aujourd'hui, les intellectuels de l'époque purent capter plus sereinement toute la beauté que contenaient les banalités suivantes:

|           Hau haizearen epela!  
               Airean dabil orbela...  
               Etxe hontako jende leialak,  
               gabon Jainkoak diela.<sup>11</sup>

*Quel vent si tiède! / le feuillage vole au vent... / Dieu souhaite le bonsoir*

<sup>10</sup> Fragments d'une conférence prononcée en en 1919.

<sup>11</sup> LEKUONA, Manuel. *Literatura Oral Euskérica*. San Sebastián: Auñamendi, 1964.

*/ aux nobles gens de cette maison.*

Beaucoup d'œuvres de cette sorte auraient plu à Francisque Michel, beaucoup plus qu'on ne pouvait imaginer... En plus de posséder la plupart des caractéristiques des sérénades, Lekuona remarquait quelques qualités spécifiques de la strophe du bertsolari:

- Message principal à la fin de la strophe ("Le venin dans la queue").
- Sens du rythme fort (le bertsolari est presque incapable d'improviser sans l'aide de la musique).
- Métriques de quatre, cinq et jusqu'à neuf rimes.

Bien des années plus tard, en assumant peut-être un devoir d'autocritique au nom d'un certain intellectuel basque du passé, Jorge de Oteiza finirait par affirmer que le basque qui ne sent pas en lui quelque chose du bertsolari est un basque pauvre. Il s'agit, d'une certaine manière, d'une *boutade*, mais ceci ne l'empêche pas d'écrire de belles paroles, lorsqu'à partir de l'étude de Lekuona il extrapole sur le style mental basque:

|           Ce style mental est (que, chez le bertsolari, nous pouvons découvrir dans toute sa complexe naturalité), est comme le dégivrage de l'intra-conscience, comme dans un voyage de retour (de sédimentation vers l'extérieur) dans lequel réapparaît, irrationnellement, la conscience à la vie, à la parole, à l'expression. Il a sa propre technique. La technique de l'authentique bertsolari c'est de refaire clairement (peu à peu et par-ci par-là) ce chemin dans lequel les événements passés se sont obscurcis avec leur réalité et leurs idées, et que l'obscurité (celle du temps, celle de l'oubli) continue de garder. La technique du bertsolari, est celle d'être devant tout le monde et de disparaître dans sa réalité intérieure. De là sortent ses paroles (ou sortiront). J'ai pour habitude de dire comme en se laissant emporter et submerger par une rivière (la rivière de sa vision intérieure).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...!*. Donostia: Hordago, 1983 [1963]



Txirrita sentado con el bastón el día de su homenaje (1936) Source: XDZ

Transformation du  
bertsolarisme au  
XX<sup>ème</sup> siècle,  
hégémonie du bertso  
improvisé

Malheureusement, le travail de Manuel Lekuona n'a pas eu de suite, et ses analyses demeurent toujours une référence. Il semble raisonnable de penser que sa théorisation sur les couplets est juste, car aujourd'hui encore elle est mentionnée. Il n'en va pas de même pour le bertsolarisme improvisé.

En cette fin de XX<sup>ème</sup> siècle, presque à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle, il est impossible d'ignorer les courants des nouvelles rhétoriques, la pragmatique, l'anthropologie, les oralistes, et, surtout, les véritables acteurs de l'art que nous essayons d'analyser. Tous nous conduisent à considérer que le bertsolarisme improvisé est un genre différencié qui demande une optique différente et spécifique pour son analyse.

Il est difficile de déterminer quel est le point d'inflexion où se croisent, l'une vers le haut et l'autre vers le bas, la graphique du bertso écrit et celle du bertso improvisé, mais certaines causes peuvent être soulignées:

- La défense de la poésie orale faite par Manuel Lekuona à Bergara, en 1930, qui constitua un changement dans l'évaluation, de la part de l'in-

telligentsia euskaldun, du phénomène du bertsolarisme improvisé. Suite à cela, en 1935, est célébré ce que nous pouvons considérer comme le premier championnat de bertsolaris, concours réédité une année plus tard, en 1936. Ces deux concours sont organisés par *Euskaltzaleak*, organisation liée au nationalisme basque.

- Après la parenthèse de la guerre et les années les plus dures du franquisme, l'Académie de la Langue Basque, Euskaltzaindia, organise à nouveau, en 1960, le troisième championnat, avec un vif succès. Suivront trois autres championnats, en 1962, 1965 et 1967.
- Le développement massif de la radio comme moyen de communication, et l'attention portée par quelques émissions, dès le début, à ce qui est presque la seule manifestation tolérée en euskara.
- Après la mort du dictateur Franco (1975), l'Académie organise encore, en 1980, un nouveau championnat de bertsolaris, avec l'intention de le rééditer tous les deux ans. Le suivant est célébré, en effet, en 1982.
- Pendant le championnat de 1985 eut lieu une discussion passionnée entre les organisateurs et le collectif de bertsolaris (au moins les plus actifs d'entre eux), ces derniers contribuèrent à la création de l'Association de Bertsolaris d'Euskal Herria<sup>13</sup>. Depuis, c'est cette association qui se charge d'organiser, tous les quatre ans, le championnat: celui de 1985 se célébra finalement en 1986, et depuis trois autres ont été célébrés, en 1989, 1993 et 1997. Chaque province célèbre en plus ses propres championnats, sans oublier les championnats scolaires et les championnats pour les jeunes. Le bertsolarisme, auto-organisé dans l'Association de Bertsozale Elkartea, est une référence pour d'autres domaines de la culture basque.
- Les bertsos improvisés dans les championnats sont recueillis par écrit

<sup>13</sup> Euskal Herriko Bertsolari Elkartea. L'association a changé de nom en 1996, elle s'appelle depuis Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, qui peut se traduire Association des Amateurs de Bertso du Pays Basque. Ce changement de nom a voulu mieux refléter la réalité de l'association où le nombre de bertsolaris ne dépasse pas 15 % de la totalité des membres. A partir de maintenant nous ferons référence à cette association en l'écrivant Bertsozale Elkartea, ou bien nous citerons son sigle officiel EHBE. Pour avoir une vision plus large de la réalité de l'association, voir l'épigraphe 4.3. du chapitre II.

Transformation du  
bertsolarisme au  
XX<sup>ème</sup> siècle,  
hégémonie du bertso  
improvisé

et en format audiovisuel. La transcription des bertsos des championnats de 1935 et 1936 est précaire, mais, à partir de 1960, chaque concours (au moins la finale) dispose de sa propre édition. Nous disposons, donc, pour la première fois dans l'histoire du bertsolarisme, d'un corpus de bertsos improvisés.

- En 1989, l'Association d'Amis du Bertsolarisme publie une anthologie des bertsos improvisés dans les diverses représentations de 1988, sous le titre *Bapatean 88*. Ce livre est le premier d'une série ininterrompue jusqu'à présent. Il existe, donc, onze livres, représentant le plus important de l'activité bertsolaristique improvisée, qu'il faut ajouter aux championnats. Grâce au Centre de Documentation Xenpelar, Xenpelar Dokumentazio Zentroa, l'Association réalise un travail permanent d'archives et catalogue de tout ce corpus, qu'elle met à disposition de tout chercheur intéressé. La page web de l'Association supposera, sans doute, une meilleure accessibilité aux documents archivés.

- En 1988 le programme *Hitzetik Hertzera* est mis en place sur la première chaîne du canal de télévision autonome ETB. Le programme, qui consiste fondamentalement en une anthologie des différentes représentations des bertsolaris, coïncide avec le dénommé "boom" du bertsolarisme vers 1991 et influe sur lui. L'audience du bertsolarisme atteint des quotas inconnus et inimaginables jusqu'alors.

- Toutes sortes de festivals se multiplient, notamment à partir des années 90. Les sujets se font de plus en plus divers et concrets. Pour pouvoir s'en tirer brillamment au moment critique, le bertsolari doit être au courant de tout ce qui se passe dans le monde. Les références à des personnages de fiction, le cinéma, la littérature, tout est susceptible d'être proposé comme sujet d'improvisation, aussi bien sous forme d'échange qu'en solitaire. Non seulement le contenu mais aussi la dynamique imposée varient et se diversifient en atteignant des degrés de sophistication et de difficulté de plus en plus élevés. Voici un exemple parmi d'autres que nous pourrions citer: on demande au même bertsolari d'improviser deux

personnages, un personnage à chaque microphone, le bertsolari est donc conduit à imaginer ce que chacun des personnages peut dire sur le sujet proposé ainsi qu'à imiter le registre, la forme dans lesquels il peut le dire. Nous sommes, sans doute, devant une tâche qui est bien loin de coïncider avec les caractéristiques que les experts soulignent comme universelles dans la poésie orale.

- Le bertsolari de cette fin de siècle est jeune, souvent universitaire, et il prend part aussi à la création littéraire écrite dans toutes ses modalités. A la même époque, l'incorporation de la femme bertsolari sur un pied d'égalité est un fait incontestable.

- Pour la première fois dans l'histoire, les bertsolaris sont ceux qui fournissent les réflexions les plus nouvelles et les plus intéressantes sur l'art qu'ils exercent. Ces réflexions, même si au début elles sont plutôt intuitives, conviennent de considérer le bertsolarisme improvisé comme un genre propre et différent.

### 3 Objectifs de ce livre

Ce livre a pour but principal de montrer le bertsolarisme improvisé comme un genre oral spécifique et différent. Or, rendre compte du bertsolarisme improvisé demande, entre autres choses:

- Un **exposé critique** des principales caractéristiques socioculturelles du bertsolarisme improvisé ayant cours aujourd'hui dans une société occidentale développée comme l'est la société basque. Un exposé critique veut dire que, en plus de l'apport de données et la description de procédés indispensables pour que le lecteur se fasse un idée exacte de la réalité que nous prétendons analyser, nous intégrons des références constantes aux défis et aux risques que comporte l'adaptation du bertsolarisme aux exigences de la Société de l'Information, d'une part, et des



avantages qu'une adaptation adéquate peut apporter tant au bertsolarisme qu'à la propre société, d'autre part, dans cette époque où le clivage entre le local et le global paraît être un des axes principaux de la réflexion philosophique et culturelle.

- Une **description illustrée** des procédés de création du bertso improvisé, de ses techniques, de ses mécanismes mentaux et des limites que l'improvisation impose au bertsolari. Par chance, deux des auteurs de ce livre sont eux-mêmes des bertsolaris en activité; c'est ainsi que la description présentée ici provient, en premier lieu, de leur propre observation critique au cours de leurs nombreuses années d'expérience et de succès dans l'art du bertsolari improvisateur<sup>14</sup>.

- Finalement, nous proposons un nouveau **cadre théorique** qui nous permettra —c'est notre souhait— d'analyser et de rechercher correctement le phénomène du bertsolarisme improvisé. La nouveauté du cadre théorique que nous proposons est relative, car, fondamentalement, il s'agit d'une adaptation des canons de la rhétorique classique, révisés selon les apports des diverses pragmatiques contemporaines. La nouveauté, donc, n'est pas dans le cadre théorique en soi mais dans son application à un but qui jusqu'à présent a été étudié presque exclusivement du point de vue de l'art poétique écrit.

De toute façon, le cadre théorique que nous proposons est le résultat, et pas le point de départ, de nos recherches sur le bertsolarisme improvisé. Pendant presque vingt ans, l'observation participative des trois auteurs dans le bertsolarisme improvisé nous a entraîné à nous poser une série de

<sup>14</sup> Dans ce sens, en tant qu'auteurs, nous reconnaissons notre dette envers les improvisateurs d'autres cultures que nous avons eu la chance de connaître, car le contraste entre leur art et celui du bertsolarisme nous a servi à mieux connaître notre forme d'improvisation. Nous devons reconnaître aussi l'importance des aides de certaines études sur l'improvisation orale hispano-américaine, nous citerons notamment Maximiano Trapero Domingo Blanco et Elena Llamas. Avec une mention spéciale pour l'œuvre d'Alexis Díaz Pimentá (DÍAZ PIMENTA Alexis. *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun: Sendoa, 1998. (Antropología y Literatura)). Improvisateur, poète, et romancier cubain qui pour la première fois dans cet ouvrage étudie l'improvisation chantée au moyen de paramètres propres.

questions auxquelles les méthodologies en usage étaient incapables de répondre<sup>15</sup>. C'est cette nécessité de comprendre parfaitement le phénomène communicatif auquel nous participons qui nous a amené à chercher des références théoriques plus appropriées. Nous n'avons pas hésité à adapter à notre convenance des éléments des provenances les plus diverses, pourvu que ces éléments nous facilitent la compréhension de la modalité communicative dans laquelle, en pratique, nous sommes immergés et engagés.

Le cadre théorique que nous proposons ici jouit aujourd'hui d'un vaste consensus, spécialement autour des recherches favorisées et coordonnées par l'Association Bertsozale Elkarteá. Jusqu'à maintenant, ce cadre théorique a prouvé sa validité et son utilité à divers niveaux, aussi bien théoriques que pratiques. Entre autres choses, le nouveau cadre théorique a permis de **reformuler et d'ordonner** les questions et les problèmes engendrés par la pratique du bertsolarisme improvisé. Ces problèmes et ces questions, qui apparaissaient avant sans connexion et sous forme de formulations simplement intuitives, composent maintenant une sorte de carte générale du bertsolarisme improvisé, dans laquelle chacun d'eux prend son plein sens par rapport à l'ensemble.

<sup>15</sup> Les principales œuvres de ce processus de théorisation sur le problème de l'activité bertsolaristique sont celles des trois auteurs de ce livre : EGAÑA, Andoni et SARASUA, Jon. *Zozoak beleari*. Irun: Alberdania, 1997; GARZIA, Joxerra. Jon Sarasua bertso ispiluan barrera. Irun: Alberdania/Zerberri, 1998; et GARZIA, Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen baliabide poetiko-erretorikoak*. Leioa: UPV/tesis doctorales, 2000. En espagnol, on peut consulter GARZIA, Joxerra. El bertsolarismo, del siglo XIX al XXI. *Historia de la literatura vasca*. Madrid: UNED, 2000, p. 402-479. Il nous semble opportun de signaler que la collaboration des trois auteurs dans la recherche ne commence pas avec ce livre, mais remonte à plus longtemps. Le cadre de cette collaboration est, d'une part, l'activité bertsolaristique, c'est-à-dire les rencontres dans les nombreuses représentations auxquelles les auteurs participent, deux en tant que bertsolaris, et le troisième en tant que meneur de jeu, juré, critique et responsable du programme télévisé Hitzetik Hartzera de 1988 à 1994. A un niveau plus formel, nous avons tous trois occupé des responsabilités à la direction de l'Association Bertsozale Elkarteá, qui, parmi toutes ses activités de recherche, a organisé divers congrès sur le bertsolarisme *Bertsolamintza I* et *Bertsolamintza II*, auxquels nous avons participé. Enfin, deux des auteurs développent au sein de l'Association et en collaboration avec le Département de Didactique Appliquée de la Faculté de Pédagogie de l'Université du Pays Basque, une méthode pour cultiver l'oralité à l'école, méthode issue directement des fondements théoriques sur le bertsolarisme exposés dans ce livre.

I

**REALITE SOCIOCULTURELLE  
DU BERTSOLARISME ACTUEL**

## **1 Zone d'implantation du bertsolarisme: la communauté euskaldun**

Le bertsolarisme est une expression culturelle ayant son propre poids spécifique dans la culture euskaldun<sup>16</sup>. Pour comprendre le bertsolarisme, nous devons fournir quelques renseignements sur la communauté linguistique euskaldun.

La communauté euskaldun est une communauté linguistique d'environ 600.000 bascophones<sup>17</sup>, répartis entre les quatre provinces de l'état espagnol et les trois provinces de l'état français. En tout, la population du

---

<sup>16</sup> Afin de nous rapprocher de notre réalité culturelle, nous avons décidé de ne pas considérer le domaine politique comme élément définissant les événements culturels, c'est pour cela qu'il n'est pas adéquat de parler de culture basque. Une analyse précise de cette réalité commence par prendre en considération l'existence des diverses communautés linguistiques autour desquelles gravite une grande part de la production culturelle, même si les diverses communautés linguistiques coexistent dans des coordonnées spatio-temporelles, politiques et sociales ayant plusieurs relations, hybridations et domaines difficilement délimitables.

Quant au terme "culture basque", on ne doit pas confondre la réalité culturelle d'une des communautés linguistiques les plus anciennes de la planète (petite et s'efforçant de survivre) avec la réalité de deux langues parlées par des centaines de millions de gens dans plusieurs continents. Il est exagéré, donc, de parler par exemple de littérature basque, en prenant le territoire physique comme référence. L'univers culturel de l'euskara révèle ses propres conditions vitales ; il développe ses propres stratégies ; il a ses propres équilibres, par exemple en ce qui concerne l'oralité-écriture ; il a ses propres paramètres de marché et de masse critique ; il génère même en partie sa propre pensée.

<sup>17</sup> L'appartenance à une communauté linguistique, dans ce cas, la communauté euskaldun, est un>

territoire basque approche les trois millions d'habitants. La communauté bascophone est donc petite et minoritaire dans son propre pays d'origine.

D'autre part, c'est une communauté linguistique très ancienne sur le plan historique. Les dernières recherches des diverses sciences et disciplines semblent confirmer son origine pré-indoeuropéenne, même d'autres études la présentent comme une des communautés linguistiques les plus anciennes en Europe et dans le monde. Il est important d'être conscient des clés de la démarche de cette communauté linguistique, clés de résistance à la disparition de ses racines, d'adaptation aux multiples époques, invasions, empires et contextes, sans perdre son identité. Ces clés et ces intuitions englobent aussi la manière d'affronter l'avenir du bertsolarisme, car celles-ci se répètent aussi dans nos propres enjeux et ceux de la communauté euskaldun qui essaye d'accéder au futur comme une véritable communauté culturelle.

**Zone d'implantation du bertsolarisme: la communauté euskaldun**

Le bertsolarisme se trouve, donc, dans une petite communauté, riche d'une admirable expérience de survie et d'adaptation, mais dont le futur représente tout un défi. Un défi de survie, dans quelques territoires, il a déjà atteint le point du collapsus, car il essaie de résister à la poussée des nouvelles formes d'uniformisation culturelle et linguistique. Un défi qui revêt, en tout cas pour l'important collectif qui soutient le bertsolarisme, beaucoup plus un sens actif et ludique que paralysant et dramatique.

## 2 Importance socioculturelle du bertsolarisme dans la communauté euskaldun

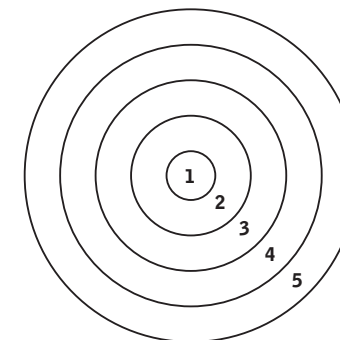
Le bertsolarisme est une expression vive de l'activité culturelle basque. L'analyse sociologique effectuée en 1993<sup>18</sup> peut nous donner une vision

continuum allant de celui qui parle complètement à celui qui n'a pas acquis la connaissance de la langue (Sanches Carrion, 1986), mais, dans ce cas, nous comptons comme personnes parlant la langue, celles qui connaissent suffisamment la langue pour pouvoir communiquer en l'employant.

<sup>18</sup> Etude réalisée par l'entreprise SIADECO, à la demande de Bertsozale Elkarte.

générale de la réalité du bertsolarisme et de la place qu'il occupe dans la culture de notre communauté linguistique: 15 % des bascophones se déclarent grands amateurs du bertsolarisme, 35 % se déclarent amateurs et 28 % déclarent avoir un certain engouement pour le bertsolarisme, cela fait donc un total 78 % de bascophones éprouvant de l'intérêt pour le bertsolarisme. Même si l'étude sociologique s'est effectuée au moment où le bertsolarisme avait le plus de succès, elle montre que nous sommes devant un phénomène ayant une acceptation sociale assez étendue.

L'étude conclut que l'engouement pour le bertsolarisme est divisé en trois cercles concentriques, et qu'au centre, existe un noyau fort capable d'assurer la relève des agents (bertsolaris, conducteurs, critiques, juges, professeurs, organisateurs, amateurs) pour l'avenir de cette activité culturelle.



**Engouement pour le bertsolarisme dans la communauté linguistique euskaldun. Données de l'étude sociologique réalisée par SIADECO en 1993.**

1. Amateurs passionnés. 15%
2. Amateurs modérés. 35,2%
3. Amateurs occasionnels. 28,1%
4. Critiques et indifférents. 21,6%
5. Non bascophones.

**Zone d'implantation du bertsolarisme: la communauté euskaldun**

Cette réelle consolidation dans la société n'est pas le fruit du hasard. Il y a, d'un côté, une base historique car le bertsolarisme a été largement et depuis longtemps présent dans l'activité culturelle euskaldun. Mais, d'un autre côté, elle est due à l'effort de rénovation effectué pendant ces vingt dernières années par les bertsolaris, et à la stratégie socioculture-

Ile déployée lors de ces douze dernières années par une génération de bertsolaris, amateurs et organisateurs, qui ont pris collectivement le gouvernail du bertsolarisme.

## 1 Manifestations du bertsolarisme dans l'actualité

Le bertsolarisme se développe, en ce moment, par diverses manifestations ou domaines. Nous allons essayer de donner une vision générale de ces manifestations, pour nous faire une idée de sa réalité actuelle comme phénomène socioculturel. Divisons d'abord le bertsolarisme actuel en cinq manifestations principales:

- Spectacle ou représentation publique
- Concours et championnats
- Activité ludique collective et informelle: ateliers ou écoles-ateliers du bertsolarisme, bertso eskola
- Le bertsolarisme comme matière et comme exercice dans l'enseignement officiel
- Sous-genre dans les médias

### 3.1 Spectacle ou représentation publique

Le niveau le plus important du bertsolarisme actuel, le plus central, c'est l'expression comme spectacle culturel. Il se produit aussi bien dans des enceintes ouvertes que fermées, dans lesquelles ont lieu chaque année quelques 1.200 représentations officielles. Ces représentations ont différents niveaux de formalité, allant de la séance dans un cinéma ou dans un théâtre des grands centres urbains jusqu'aux séances sur la place publique pour les fêtes locales, en passant par des récitals dans les fronts ou dans les dîners organisés à cet effet: les bertso-afariak. Au cours de ces représentations, au minimum deux bertsolaris participent et au

maximum huit, que les organisateurs choisissent parmi la centaine de bertsolaris en activité (même si une vingtaine de bertsolaris sont les plus fréquemment convoqués).

PROVINCES	Festivals	Place libre	Après Repas	Con-cours	Confé-rences	Autres évène-ments	Format spécial	Cham-pionnats	Didac-tiques	Divers	TOTAL
GIPUZKOA	80	147	241	15	9	31	88	3	16	18	<b>648</b>
BIZKAIA	62	66	60	8	1	14	55	24	5	2	<b>297</b>
NAFARROA	11	22	57	4	0	12	7	8	1	0	<b>122</b>
ARABA	9	6	15	6	2	3	8	3	3	0	<b>55</b>
IPARRALDEA	8	15	26	2	0	10	7	2	19	1	<b>90</b>
<b>TOTAL</b>	<b>170</b>	<b>256</b>	<b>399</b>	<b>35</b>	<b>12</b>	<b>70</b>	<b>165</b>	<b>40</b>	<b>44</b>	<b>21</b>	<b>1212</b>

Représentations bertsolaristiques de l'an 2000.



Représentation dans un théâtre Photo: N. Moreno y A. Unamuno / Source: XDZ



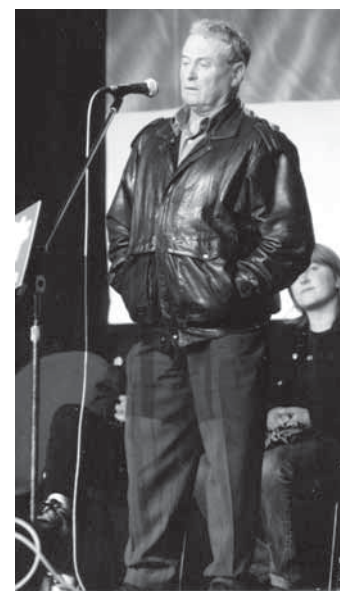
Représentation sur une place publique Photo: E. Koch / Source: Bertsolari aldizkaria

Manifestations du  
bertsolarisme dans  
l'actualité



Représentation d'après repas Photo: A. Elozegi / Source: XDZ

L'âge des bertsolaris les plus souvent convoqués va des 25 ans de Maialen Lujanbio aux 69 ans de Joxe Agirre. Le noyau central des bertsolaris est composé par la génération ayant maintenant entre 30 et 45 ans.



Joxe Agirre Photo: A. Elozegi / Source: XDZ



Maialen Lujanbio Photo: A. E. / Source:

Manifestations du  
bertsolarisme dans  
l'actualité

Nous pouvons distinguer divers types de représentations dans cette première rubrique concernant la représentation publique du bertsolarisme:

- Récital<sup>19</sup> dirigé par un conducteur qui propose les sujets sur lesquels les bertsolaris doivent improviser. Spectacle organisé dans les théâtres, frontons ou places publiques en plein air.
- Récital libre à la charge de deux ou trois bertsolaris qui s'occupent de toute la séance sans aucun conducteur, proposant des sujets sur lesquels improviser.
- Récital d'après repas. Séances qui se déroulent à table après les

<sup>19</sup> En utilisant le terme *récital*, nous devons dire que, dans tous les cas, ici, ce sont des représentations chantées.

déjeuners ou les dîners populaires organisés dans ce but.

- Séance complémentaire à l'occasion d'autres événements: funérailles, inaugurations, mariages, actes politiques, hommages, événements sociaux, etc.
- De nouveaux cadres: bertso-trama (séance improvisée sur une brève trame théâtrale proposée par le meneur de jeu), séances expérimentales (avec un thème monographique et un seul bertsolari, etc.).

### 3.2. Concours et championnats

Les concours et les championnats de bertsolaris où les improvisateurs sont mis en compétition devant un jury décernant des prix et diplômes par une notation (avec notamment la txapela qui est le prix attribué au champion) sont une expression spéciale de cette représentation publique. Les concours et les championnats sont célébrés aussi dans les caté-

Concours	Territoire	Age	Fréquence
Championnat National de Bertsolaris	Euskal Herria	> 18 ans	Tous les 4 ans
Championnat provincial	Bizkaia	> 16 ans	Bi annuel
Classification pour le championnat national	Gipuzkoa	> 18 ans	Tous les 4 ans
Championnat provincial	Araba	> 16 ans	Annuel
Championnat inter provincial	Iparralde et Nafarroa	> 16 ans	Annuel
Championnat interscolaire	Provinciaux puis national	< 18 ans	Annuel
Championnats de promotion			
- Osinalde (Gipuzkoa)	Local	< 25 ans	Annuel
- BBK (Bizkaia)	Provincial	< 25 ans	Annuel
- Berriatua (Bizkaia)	National	< 20 ans	Annuel
- Xalto (Nafarroa)	Provincial	< 20 ans	Annuel
- Lizardi (Gipuzkoa)	National	< 25 ans	Annuel
- Manuel Lekuona (Gipuzkoa)	Local	< 20 ans	Annuel
- Orixe Gipuzkoa	National	< 25 ans	Bi annuel
- Xenpelar (Gipuzkoa)	National	< 25 ans	Bi annuel

Carte des championnats et des concours bertsolaristiques

gories enfants et juniors, au niveau régional comme au niveau des provinces, le point culminant étant la compétition bertsolaristique phare du Championnat d'Euskal Herria célébré tous les quatre ans.



Finale des Championnats de Bertsolaris au Vélodrome d'Anoeta, le 14-12-1997

Photo: A. Gonzalez de Kintana / Source: Bertsolari Aldizkaria

Manifestations du  
bertsolarisme dans  
l'actualité

### 3.3 Activité ludico-collective et informelle: ateliers ou ateliers-écoles du bertsolarisme, bertso eskola

Une autre manifestation du bertsolarisme est son expression en tant que divertissement, comme activité orale ludique dans les bertso eskolas ou "ateliers-écoles" de bertsolarisme dans les quartiers ou en groupes d'amis. C'est une activité plus informelle, qui a une longue tradition dans les cidreries, les bars et les fermes, et qui se fait aujourd'hui en groupes dans les villes et les villages. C'est la représentation la plus spontanée

du bertsolarisme, elle est le terreau de base pour les nouvelles générations qui se consacreront à cette activité culturelle.

Les groupes de pratique ou ateliers-écoles de bertsolaris sont de différente nature: quelques-uns sont plus informels, d'autres mettent l'accent sur la formation ou l'entraînement de nouveaux espoirs. De toute façon, et en les distinguant de l'enseignement du bertsolarisme à l'école, nous parlons de noyaux où se transmet la maîtrise de l'improvisation des bertsos, l'improvisation se pratique en groupe et toutes sortes d'activités sont réalisées autour du bertsolarisme, mais en tout cas en dehors de toute activité universitaire officielle.

Territoire	Bertso-eskola	Nbre moyen d'élèves
Araba	12	70
Bizkaia	22	178
Gipuzkoa	52	478
Nafarroa	6	45
Iparralde	10	69

Carte des bertso eskolak

### 3.4 Le bertsolarisme comme matière et comme exercice dans l'enseignement officiel

Le bertsolarisme s'est d'abord introduit timidement au début des années quatre vingt puis s'est consolidé davantage au cours des quinze dernières années, comme un élément complémentaire dans les écoles primaires et l'enseignement secondaire. L'utilisation du bertsolarisme en tant que matière d'enseignement et complément dans l'enseignement des langues ou la littérature n'est pas totalement généralisée, mais elle est assez répandue.

Cela fait presque deux décennies que cette expérimentation a été mise en place. Plusieurs expériences ont été menées à bien, quelques fois à

l'initiative d'un professeur d'un établissement, d'autres fois à celle d'un professionnel expressément nommé pour coordonner ce thème dans les Fédérations d'Ikastolas. Une quantité de matériel didactique considérable a été déjà publiée (en format livre ad hoc, en cassette, ou comme matériel et exercices complémentaires des livres de langue). En ce moment, de nouveaux courants pédagogiques à propos de la contribution du bertsolarisme dans l'éducation scolaire voient le jour, ils sont surtout envisagés pour pallier les déficits d'expression linguistique (spécialement dans l'expression orale) détectés dans les nouvelles générations.

En tout cas, la réflexion panoramique est en cours sur la capacité du bertsolarisme à contribuer à l'amélioration de l'éducation scolaire et de ses points de clivage avec le Curriculum Basique. Nous pouvons avancer dans cette publication quelques-uns des aspects de cette réflexion:

#### A | Développement de compétences personnelles

- Attitudes et compétences pour l'improvisation
  - Confiance en soi-estime de soi
  - Attitude créative
- Compétences pour organiser la communication
  - Apprentissage des variables de la communication
    - . Perception des caractéristiques et conditions du récepteur
    - . Expérimentation et gestion du feed-back
    - . Conscience des conditions de l'environnement
  - Développement des contenus à transmettre
    - Traitement des contenus, c'est-à-dire:
      - . L'aspect ludique: humour, ironie, satire...
      - . Stratégies d'incidence dans la sensibilité de l'auditeur
      - . Aspects esthétiques de la formulation: sonorités, rimes, rythmes
- Compétences relationnelles
  - Attitude de coopération, attitude présente au fond de la dialectique bertsolaristique.



- Développement de la mémoire.

### B | *Imbrication de l'élève dans le patrimoine culturel*

- Connaissance de l'improvisation orale comme expression culturelle universelle qui développe certaines facultés humaines.
- Connaissance de la réalité culturelle euskaldun vive et approche de la possibilité d'y participer.
- Imbrication dans notre patrimoine culturel à travers la mémoire chantée.
- Utilisation complémentaire du patrimoine bertsolaristique comme élément d'approche à des événements, des points de vue et des aspects de notre histoire.

### C | *Renforcement complémentaire de la compétence linguistique*

- Formation complémentaire en ressources pour l'expression orale.
- Formation complémentaire dans la dimension ludique de la langue.

### D | *Renforcement complémentaire de la compétence musicale*

- Connaissance du patrimoine des mélodies basques qui se trouvent dans le vaste répertoire d'airs bertsolaristiques.
- Acquisition d'attitudes et compétences pour le chant, à travers le chant bertsolaristique.

### 3.5 Sous-genre dans les moyens de diffusion

Le bertsolarisme fonctionne aussi comme un sous-genre dans les médias audiovisuels, avec des programmes spécifiques de radio et de télévision. Ce sont des programmes hebdomadaires réalisés surtout sous forme d'enregistrements en différé de séances de bertsolaris et qui présentent des anthologies commentées. Cette activité est assez ancienne à la radio (cela fait plus de trente ans que les bertsos sont retransmis à la radio). La télévision a commencé à émettre les bertsolaris depuis une dizaine d'années. Aujourd'hui le programme hebdomadaire Hitzetik Hortzera constitue un programme classique de la télévision basque.

Moyen de communication	Fréquence	Nbre. de programmes	Nbre. d'heures annuel	Audience
ETB (Télévision en euskera)	hebdomadaire	33	30	30.000
Radios nationales	hebdomadaires	3	115	
Radios de province	hebdomadaires	3	98	
Radios locales	hebdomadaires	7	280	

Données concernant l'an 2000

L'Association Bertsozale Elkarte a défini en 1998 les objectifs de diffusion du bertsolarisme en tant que sous-genre dans les médias de la manière suivante:

- Diffuser l'activité artistique du bertsolarisme.
  - En tenant compte du seuil de saturation des bertsos à la télévision.
  - En maintenant la priorité des séances sur le vif et en direct, sans donner la priorité au différé.
- Approfondir l'intérêt pour le bertsolarisme.
  - En développant le sens critique des représentation grâce à la promotion des commentateurs et critiques.
  - En réalisant ainsi une pédagogie pour l'amateur du bertsolarisme.
- Montrer toute la diversité du bertsolarisme.
  - Diversité de la territorialité.
  - Diversité de niveaux (sans montrer uniquement l'activité de l'élite des bertsolaris) et de styles.
  - Diversité des générations.
  - Diversité thématique abordée par les improvisateurs (sans censurer l'ensemble de sa dimension satirique, politique, etc.).
- Favoriser le charme et le prestige du bertsolarisme.
  - En faisant attention pour cela à la qualité des émissions et des bertsos choisis dans les anthologies.
- Montrer le mouvement socioculturel du bertsolarisme.

- En diffusant la réalité des ateliers-écoles, bertso eskolas.
- En envisageant le projet socioculturel de l'Association Bertsozale Elkartea.
- En exposant la production écrite de bertsos.
- En faisant aussi une place à l'histoire du bertsolarisme.
- Expérimenter la symbiose entre le bertsolarisme et le moyen audiovisuel, en ayant conscience que nous sommes devant un domaine qui s'ouvre et qu'il faut essayer des formules nouvelles et expérimenter d'autres possibilités.

## II

### **EQUILIBRES ET DEFIS DU BERTSOLARISME**

Cles d'une experience creative  
de la tradition

## **1 Quelques caractéristiques suggestives**

Le développement actuel du bertsolarisme a, comme expression culturelle, quelques caractéristiques qui contrastent avec les lignes principales présentes dans la culture de masse. Nous allons en présenter quelques-unes parmi les plus suggestives:

### **1.1 Absence radicale de reproduction en série**

La reproduction en série à grande échelle est une des bases de la production actuelle et du marché moderne. Les produits qui, à des époques antérieures étaient fabriqués de façon individualisée et, de ce fait, de manière unique dans leur forme originale, sont aujourd'hui produits en série. Cette reproduction en série touche l'ensemble des produits, que nous parlions de crèmes au chocolat, d'un disque ou de pantalons.

Une grande partie de la consommation de ce qu'on appelle "culture" est fondée sur ces reproductions. Les produits culturels les plus typiques (livres, disques, vidéos, films) comme d'autres qui circulent au moyen des nouvelles technologies de la communication sont basés sur la reproduction (de plus en plus globale et avec de moins en moins de barrières)

d'une création originale normalement produite très loin, dans un autre contexte et à un autre moment.

Le cas de la création et de l'offre culturelle qui se produit en direct devant le public est différent. Même dans ces expressions culturelles, dans la plupart des cas, il y a un certain degré de reproduction. Une chanson en direct ne sonne jamais exactement comme la fois antérieure, cela n'empêche pas que ce soit la énième reproduction d'une pièce créée à un autre moment. C'est la même chose pour le reste des arts scéniques et les autres expressions culturelles.

Le bertsolarisme est —c'est en cela qu'interviennent ses qualités et ses limites— une des rares expressions culturelles face au public qui ne provient d'aucune reproduction en série. Une représentation de bertsolaris n'a précisément de sens que par l'absence de reproduction de création produite antérieurement *ad hoc*: l'improvisation est sa raison d'être, dans l'originalité radicale de chaque moment-lieu. La création bertsolaristique est unique: c'est la capacité de savoir être et savoir créer qui donne du caractère à cette création en répondant à un moment fugace. C'est dans cette fugacité inexorable, dans ce petit abîme de l'improvisateur, que le bertso prend tout son sens, tout peut arriver: le meilleur comme le pire.

### 1.2 Participation du public et l'importance cruciale du feed-back

Nous avons délimité dans le chapitre III les différentes manifestations du bertsolarisme: la représentation comme spectacle public, comme activité ludique collective, comme activité scolaire, comme sous-genre dans les moyens de diffusion. Il est facile d'imaginer une activité hautement participative dans les expressions bertsolaristiques concernant l'activité ludique collective et l'activité scolaire. Mais il est aussi important de souligner le caractère particulièrement participatif du bertsolarisme dans son expression de spectacle public.

Quelques  
caractéristiques  
suggestives

Quelques  
caractéristiques  
suggestives

Le public pendant les représentations



Photo: A. Elozegi / Source: XDZ



Photo: N. Moreno / Source: XDZ



Photo: N. Moreno y A. Unamuno / Source: XDZ

Effectivement, une représentation publique de bertsolaris sur une place, dans un théâtre ou un fronton, est une séance où le feed-back du public joue un rôle très important. L'importance de la réponse ou du feed-back des spectateurs est notoire dans tout spectacle public. Cependant, lorsque le spectacle est fondé sur l'improvisation, sur l'unicité du moment-lieu, ce qui arrive dans la relation créateur-public acquiert un poids spécifique. Dans le cas du bertsolarisme, les réactions du public, ses yeux, ses ovations, ses rires, ses silences... sont un *input* de premier ordre pour l'improvisateur. Elles ont une influence sur le fil même de la création, puisque celle-ci est improvisée.

Cela confère au spectacle bertsolaristique et pour son propre résultat un fort degré de participation du public: la réponse de ce dernier a de considérables répercussions sur le développement de la création. Finalement, le contexte est un élément créatif essentiel dans un récital de bertsos.

### 1.3 Caractère de la représentation en direct, dans une enceinte publique et avec une participation collective

Le bertsolarisme, comme beaucoup d'autres expressions culturelles, se déroule principalement en direct, en invitant le public à être présent et à participer à un acte collectif.

Actuellement dans la culture de masse, la plupart de la consommation culturelle se fait d'une manière individuelle et privée: la plupart des produits dénommés "culture", comme les livres, les disques, les vidéos, les pages web se consomment chacun chez soi, en solitaire. Même si les nouvelles technologies ouvrent un champ à l'intercommunication pour pallier les effets de la pensée unique des contenus diffusés, il est important de reconnaître que la plupart des produits culturels que consomme le citoyen occidental actuel le sont en différé, en privé et avec peu de

possibilité pour la participation collective et l'interaction.

Comme beaucoup d'autres arts scéniques, la musique, etc... le bertsolarisme fait sortir les gens dans la rue. Assister à une représentation de bertsolaris suppose pour l'amateur:

1 | Sortir de chez soi pour aller sur la place d'une localité, au fronton, au théâtre.

2 | Participer de façon interactive, d'une certaine manière, au développement de l'improvisation, ce qui suppose aussi un sentiment subtil de participation à un événement collectif avec le reste du public. Cette participation collective est plus marquée lorsqu'il s'agit d'un récital d'après repas, lorsqu'un repas est organisé pour écouter deux bertsolaris. Dans ce cas-là, le sens collectif de la participation est plus profond.

Cette caractéristique populaire, collective, directe est inhérente au bertsolarisme, c'est le bouillon de culture qui rend possible la complicité entre créateur et public, la clé de la création improvisée du bertsolari.

### 1.4 Caractère intégré du public

Le public du bertsolarisme n'est pas constitué par une frange déterminée de générations ou par un type précis d'euskaldun. On peut dire que le bertsolarisme traverse l'hétérogénéité de la communauté culturelle euskaldun et que dans une représentation typique nous pouvons rencontrer un public qui compose un éventail assez large en âge, niveau culturel, profession, etc.

Cela contraste dans une certaine mesure avec la tendance de la consommation culturelle actuelle favorable à la segmentation de la population, où les segments qui consomment un certain groupe de musique juvénile, les fans d'un certain groupe de rock ou ceux qui vont à l'opéra sont suffisamment typés et en général très éloignés les uns des autres. En géné-

ral, chaque représentation culturelle, même chaque groupe ou chaque artiste a un profil de public assez défini. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas, pour chacun, des espaces pour ouvrir des éventails plus larges même si, normalement, ce type de personnes ne constitue pas le gros de son public. Il y a quelques formes d'expressions culturelles, comme le cinéma, où la traversabilité intergénérationnelle et interclassiste du public est notoire.

Dans le cas du bertsolarisme, ce qui était avant une représentation presque exclusivement rurale est devenu une offre culturelle qui se développe dans une société industrielle ou postindustrielle. Curieusement, elle semble maintenir dans cette nouvelle étape le sens du chant de cette communauté, en répondant à une sorte d'espace populaire ou communautaire dans la communauté linguistique euskaldun. Il n'existe pas autant de segmentation concernant les âges, les groupes et les conditions sociales que celle que l'on retrouve dans d'autres types de spectacles ou de consommations culturelles. Dans beaucoup de représentations de ber-

Quelques  
caractéristiques  
suggestives



Photo: N. Moreno y A. Unamuno / Source: XDZ

tsolaris, la composition du public suggère un certain sens de la communauté ou sens (ancien et actualisé) de la fête comme rencontre symbolique à laquelle participent les personnes de toute condition. Ceci est quelque chose qui varie selon le lieu, et qu'il faudrait vérifier sous divers angles, mais c'est un élément qui demeure encore plus ou moins en vigueur dans le bertsolarisme.

### 1.5 Accessibilité du bertsolari. Caractère autogéré et modeste du bertsolarisme du point de vue économique.

Dans le bertsolarisme, le créateur, l'artiste, est une personne plus ou moins commune, qui appartient à l'environnement social où il joue son rôle: il n'obtient pas un statut social ou économique spécial, il ne s'éloigne pas de son environnement naturel ni physiquement, ni symboliquement, ni économiquement. L'élite des bertsolaris, en ce moment, est composée de deux professeurs, trois étudiants, un électricien, un journaliste, un commercial, un professeur universitaire et un agriculteur; parmi eux, seuls quelques-uns (sauf les étudiants) comptent sur les représentations de bertsos comme source principale de revenus. C'est une activité économiquement modeste qui régule son offre-demande sans intervention externe et, donc, sans dépendre des agents commerciaux ni des mécénats publics.

En outre cela suppose une grande accessibilité sociale des bertsolaris, accessibilité aussi bien économique que personnelle. Par exemple, le bertsolari le plus prestigieux a dans la communauté euskaldun, d'un côté, un prestige comparable au meilleur écrivain ou au meilleur musicien du Pays Basque, mais, d'un autre côté, il est très accessible pour n'importe quelle personne qui veut l'appeler pour lui demander de chanter à un mariage, pour lui proposer une séance gratuite à l'occasion d'un petit événement social ou pour participer à un récital de bienfaisance à faveur des ikastolas, d'organismes populaires, mouvements, etc. Cette

Quelques  
caractéristiques  
suggestives

disponibilité ou facile accessibilité est un legs que les bertsolaris actuels maintiennent, même si, quelques fois, cela entraîne pour quelques-uns un rythme trépidant de représentations publiques (il y a des bertsolaris qui participent à environ 150 à 200 spectacles par an). Tout cela fait du bertsolari une figure curieuse qui est à cheval entre la camaraderie générale avec le public et le vedettariat médiatique.

## 2 Que chante le bertsolari?

Une des clés de la réponse sociale que suscite le bertsolarisme dans une société moderne comme l'est la société euskaldun est le fait que le bertsolari chante des textes et des thèmes qui le font se connecter à un public hétérogène. C'est un public majoritairement urbain, une société industrielle, une jeunesse universitaire, voyageuse..., un public large et changeant. Que chante le bertsolari pour se connecter avec un succès indéniable au public actuel?

Le bertsolari chante en principe tous les aspects de la vie sociale et personnelle. C'est un des points forts du bertsolarisme actuel: le bertsolari chante la vie. Non seulement il n'élimine en principe aucun domaine susceptible d'être un thème, mais il s'efforce expressément à chanter tous les aspects de la vie pour qu'ils soient pris en compte par l'improvisation.

Evidemment beaucoup d'aspects de la vie lui échappent: des thèmes qui ne sont plus d'actualité ou des thèmes qui constituent des tabous inconscients dans la société actuelle le sont aussi dans les bertsos. Mais tous les sujets dont on parle à table dans les bars ou dans un débat radiophonique peuvent être traités dans les représentations de bertsolaris. Ainsi, les thèmes qui ne sont pas trop abordés dans d'autres cercles habituels, le sont dans le bertsolarisme, toujours en quête et avide de nouveaux sujets et de nouveaux points de vues pour les séances de ber-

tsolaris ces dernières années.

Exemples de thèmes traités entre les huit bertsolaris finalistes pendant la finale du Bertsolari Txapelketa Nagusia, le 14 décembre 1997.

Sur cette liste, figure seulement le thème générique auquel la controverse ou la réflexion individuelle proposée par le meneur de jeu fait allusion. C'est-à-dire que nous ne reproduisons pas ici le thème proposé dans son intégralité mais sa référence clé (en général, sa formulation est plus longue, avec des répartitions de rôles dans des situations imaginaires précises, etc...).

- | Habitudes sociales autour de l'alcool
- O.N.G. et coopération en faveur du développement
- Couple et partage des tâches ménagères
- Université en euskara et sa problématique
- Relations mère-fille à propos des sorties et de la fête
- Réactions après un séjour à Cuba
- Relations père-fils
- Dispute entre un maire et un groupe de rock
- Antimilitarisme
- Aéronautique spatiale
- Cuisine biologique
- Expérience de vie d'un missionnaire
- Petits villages face à la concentration scolaire
- Relations père-fille à propos d'une lettre
- Immigration et culture euskaldun
- Himalaya à la mode
- Retraite et temps libre
- Conflits politiques au Pays Basque et en Irlande
- Que représente Noël aujourd'hui?
- Relation entre lesbiennes

Quelques  
caractéristiques  
suggestives

Que chante le  
bertsolari?



Machine à jet d'eau pour le nettoyage des rues  
 Relation entre Saint Pierre et un mort récent  
 Opération du phimosis  
 Cirque et accident  
 Vie de berger  
 Les 35 heures  
 Cancer et guérison  
 Mannequin et obésité  
 Mémoires de guerre  
 Vol à la tire et corruption

*Mots clés pour les exercices particuliers proposés ce jour-là :*

Cuisine  
 Désespoir  
 Lettre  
 Balai  
 Changement de siècle  
 Prison  
 Tête  
 Noël et consommation  
 Lundi  
 Bois  
 Euro  
 Lune  
 Ordinateur  
 Guggenheim  
 Solitude  
 Rue  
 Pelotari  
 Sueur  
 Fenêtre  
 Anniversaire du procès de Burgos

Que chante le  
 bertsolari?

Foi  
 Cravate  
 Clé

Le bertsolarisme est une sorte de circuit alternatif de communication dans lequel l'actualité informative nationale, étatique, locale ou internationale est ruminée (quelques fois de manière ironique, d'autres fois de manière humoristique ou dans un registre poétique).

Le verbe ruminer est alors suggestif dans ce sens. La vache renvoie dans sa bouche l'herbe non mâchée qu'elle a avalé et emmagasiné dans sa panse, et elle la mâche tranquillement pour la ravalier alors mélangée avec ses propres sucs. Aujourd'hui le citoyen occidental moyen ingurgite l'information massive des médias jusqu'à saturation, et l'incapacité d'assimiler, de digérer toute cette information intéressée est une des caractéristiques de l'homme postmoderne. Le bertsolarisme nous offre une petite opportunité de ruminer une partie de cette information de manière humoristique, ou de manière personnelle ou poétique, grâce à une activité artistique, participative, collective.

Que chante le  
 bertsolari?

On peut se demander quelle est la valeur intellectuelle qu'ajoute l'improvisation du bertsolari à un thème d'actualité ou à un sujet universel. On pourrait dire qu'elle est pauvre puisque la contribution intellectuelle requiert des exposés scientifiques sensés ou un long travail littéraire. Il y a des auteurs aussi qui voient des points de vue profonds dans l'improvisation. En tout cas, le bertsolari rumine, il mélange au moyen de l'improvisation poétique et ludique l'information dont il dispose à sur différents domaines, il s'amuse, et, quand il touche son but, il amuse les autres.

La contribution du bertsolari, s'il est vrai qu'elle apporte quelque chose aux thèmes abordés, c'est précisément le mélange, le mélange de niveaux: le traitement de sujets d'actualité, de thèmes sociaux, politiques,

sexuels, culturels, locaux, mêlés et faisant référence à la situation de l'auditoire, tout cela imprégné d'allusions personnelles et en controverse avec les messages des autres compagnons improvisateurs. C'est dans ce mélange de niveaux (dans cette mixture du commentaire sur le clonage des brebis avec les oreilles du présentateur, d'une mort ou de la trêve d'ETA avec les états d'âme du copain) que fonctionne l'originalité de l'improvisation, et d'où, de temps en temps, émergent des morceaux mémorables.

Dans ce circuit alternatif de remachâge de l'information sociale et personnelle, le bertsolari joue un rôle entre communicateur social et poète, entre leader et bouffon, entre chroniqueur et dessinateur satirique de journal, en étant à la fois un simple membre de l'environnement social. Le nombre annuel de représentations de bertsolarisme, comme il est indiqué dans la section II.3.a, dépasse le millier, l'importante affluence du public et la complicité inhérente à ce type de communication font que le bertsolari soit une référence d'opinion sociale d'une importance certaine dans la communauté linguistique euskaldun.

### 3 Equilibres et défis. Quel est le rôle des racines?

Le vaste collectif qui promeut le bertsolarisme a été guidé, ces vingt dernières années par quelques intuitions qui ont servi à diriger le bertsolarisme à travers les défis posés par les temps nouveaux. Intuitions qui ont su donner au bertsolarisme un équilibre dynamique pour se développer dans la culture moderne sans cesser d'être fondamentalement ce qu'il était jusqu'à présent. Nous pouvons les résumer de la suivante manière.

#### 3.1 Evaluer ce qui est intéressant dans la tradition même

Nous avons signalé dans la section 1. de ce chapitre III quelques caractéristiques suggestives du bertsolarisme:

- L'absence de reproductions en série,
- Le caractère participatif,
- L'importance radicale du feed-back,
- Le sens collectif et direct,
- Le caractère populaire et accessible de l'artiste.

Ces caractéristiques peuvent être et sont capitales pour les acteurs principaux de cette expression culturelle. Ce sont des valeurs, humbles peut-être, du phénomène culturel qu'est le bertsolarisme. Elles peuvent être des valeurs que la culture de masse souhaite ou non récupérer un jour. Le collectif intéressé par le développement du bertsolarisme se demande, en tout cas, si ces précieuses caractéristiques se rapprochent de ce qui doit être cette parcelle des activités humaines que notre société catalogue comme culture, si elles apportent quelque chose à une activité culturelle humaniste.

Une vision critique de la culture de masse nous montre que la société mercantile actuelle, avide de choses spectaculaires, n'apprécie que les marchandises susceptibles de circuler à grande vitesse, même si elles n'ont aucun sens ou si elles sont dépourvues de contenu. En profitant des concepts de cette vision critique, nous pouvons dire que le milieu bertsolaristique se demande constamment si le bertsolarisme, bien qu'il ne puisse pas circuler à grande vitesse, a un sens ou s'il transmet un contenu.

La réponse étant affirmative, le large collectif protagoniste dans le bertsolarisme a décidé de prendre de la vitesse, pour que cette expression culturelle circule dans la société actuelle. Ce n'est pas à la vitesse de circulation standard des fugaces et triomphantes marchandises culturelles actuelles, mais évidemment à la vitesse que le collectif ose prendre que nous faisons référence.

En fin de compte, le collectif prend le rythme, nécessaire pour survivre,

Que chante le bertsolari?

Equilibres et défis.  
Quel est le rôle des racines?

vivre et se développer. Survivre et vivre, cela oui, dans une société mercantile, avide de choses spectaculaires, que l'on critique peut-être, mais dans laquelle le bertsolarisme actuel est dans une certaine mesure inévitablement inséré.

### 3.2 Choix de vivre, pas de durer

À la base, le collectif ne souhaite pas juger si les voies de la culture de masse sont toutes méprisables et s'il faut préserver toutes les caractéristiques "idylliques" du bertsolarisme. Il ne semble pas en effet que cela soit l'attitude préconisée par l'euskara et sa culture depuis des millénaires. Avec de telles positions fermées à la nouveauté, ni l'euskara ni le bertsolarisme ne seraient aujourd'hui vivants. Au contraire, le collectif a choisi de vivre dans la réalité, dans le monde actuel et dans celui du futur.

Est-il possible de trouver l'équilibre entre fonctionner dans les conditions et les tendances dominantes et continuer à être soi-même? Quel est le point d'équilibre entre l'adaptation et l'identité?

C'est une question permanente et toujours renouvelée dans le cas des réalités culturelles à fort caractère enraciné et d'aspect minoritaire. La réponse à la question concernant le point d'équilibre entre l'adaptation et l'identité entraîne une notion intéressante: l'attitude créative. La clé pour faire face au difficile équilibre est la tension créatrice qui émane de l'amour de la tradition et de l'ouverture à l'actuel. C'est ainsi que semble l'entendre le bertsolarisme de manière intuitive.

Les caractéristiques suggestives du bertsolarisme en question à la section I. de ce chapitre et d'autres caractéristiques non citées sont un héritage précieux. Le legs du bertsolarisme dont a bénéficié l'actuel collectif et qu'il a décidé d'adapter, de développer et d'actualiser. Développer et actualiser, cependant, impliquent de s'adapter et de changer pour con-

tinuer à avoir du sens et de l'essor (pas d'essor sans sens) dans un panorama culturel changeant avec de multiples influences et défis.

### 3.3 Se risquer à évoluer

Les bertsolaris et, en général, ceux qui sont impliqués dans le mouvement ont décidé d'expérimenter de nouveaux espaces, de nouvelles dimensions, pour entrer dans la télévision, pour chercher des formes et des dimensions jusqu'à présent inédites pour le bertsolarisme.

Cela a occasionné quelques contradictions, certains périls et distorsions. L'attitude prépondérante a été d'être en alerte constante face à ces distorsions. Par exemple, l'entrée de la télévision dans le bertsolarisme avec un programme hebdomadaire d'anthologie d'audience considérable est une grande opportunité pour propager l'intérêt pour le bertsolarisme. Mais en même temps, comme dans l'énergie nucléaire, la télévision comporte beaucoup de dangers, surtout si son utilisation n'est pas bien contrôlée.

Les grandes audiences à la télévision peuvent faire que celle-ci devienne le principal moyen pour asseoir le prestige et le renouveau des bertsolaris. Par contre, elle peut aussi faire changer la perception du bertsolarisme selon ses propres contraintes de réalisation des anthologies; toutes les caractéristiques intéressantes du bertsolarisme comme la communication directe, l'essentiel *feed-back*, le caractère collectif et participatif peuvent y perdre leur primauté. Les inconvénients sont nombreux et inquiétants.

Bien que le collectif pour la promotion du bertsolarisme soit conscient de ces périls, il semble conclure que c'est le champ de bataille qui l'intéresse. Il souhaite continuer à faire du bertsolarisme, en faisant face aux changements entraînés par les nouvelles voies, tout en maintenant et en développant plus profondément les essences de l'improvisation chantée

avec ses exigences de sobriété, nudité et authenticité.

Entre doutes et contradictions, on peut affirmer que la réalité du bertsolarisme en 2001 est intéressante et vigoureuse à ces différents niveaux: quantité et qualité des représentations, authenticité de l'improvisation, niveau organisationnel, acceptation sociale, regain de jeunes créateurs, implantation scolaire.

#### 4 Trois clés pour le développement

Comment continuer à développer l'essence du bertsolarisme —une expression du chant improvisé— dans la culture de masse du XXI<sup>ème</sup> siècle? Comment maintenir, adapter et améliorer son essor social et son apport culturel, intellectuel et ludique à la société basque?

Le mouvement du bertsolarisme est en train de chercher et d'expérimenter les réponses. Quelques clés de ce parcours expérimental sont peut-être à noter. Dans les trois sections suivantes, nous allons décortiquer trois clés du développement du bertsolarisme dans le contexte socioculturel actuel:

- . l'attitude de confiance en soi,
- . le pari de la transmission aux nouvelles générations,
- . l'organisation autogérée.

##### 4.1 L'attitude de confiance en soi

La confiance en soi est une attitude nécessaire chez l'improvisateur, chez le bertsolari. L'acte d'improvisation, l'improvisation comme métaphore d'une attitude face à la vie est un thème passionnant, bien que le but de ce travail ne soit pas de l'approfondir. Le bertsolari crée des bertsos, improvise. Mais à un autre niveau, le collectif pour la promotion du ber-

tsolarisme aussi est *en train de créer* d'une certaine façon le bertsolarisme, il est en train d'improviser le cheminement de cet héritage culturel face aux défis d'une culture de masse. Le collectif doit parcourir ce chemin, et dans une certaine mesure il a été parcouru, avec cette attitude de confiance en soi de l'improvisateur. Une attitude de confiance en soi qui se manifeste à différents niveaux. Prenons pour cela un passage du texte présenté par le représentant du bertsolarisme au VI<sup>ème</sup> Festival-Rencontre Latino-Américain de la Dizaine et du Vers Improvisé<sup>20</sup>:

- | “— Attitude de confiance en soi à propos de ce que nous sommes et de ce que nous voulons. Confiance en soi face au difficile défi vital de notre langue et de la culture de l'euskara en général.
- Attitude de confiance face au cheminement du bertsolarisme pour lequel nous n'avons pas beaucoup de références externes à imiter, pas de guides non plus à suivre ou pour nous faire homologuer.
  - Confiance en soi face aux pressions politiques de diverses tendances, dans cette longue et difficile conjoncture politique et sociale que traverse notre peuple et qui influence aussi les créateurs et les projets culturels.
  - Confiance en soi face à certains acteurs de *l'intelligentsia* et de la littérature qui nous taxent d'hypertrophie de l'oralité ou de médiocrité au regard de la production écrite. Attitude d'estime de soi devant le fait selon lequel l'enracinement oral est quelque chose d'inhabituel ou d'anormal (non conforme à la norme en vigueur) comparé aux puissantes cultures contiguës, nous devons garder à l'esprit qu'il ne faut pas imiter les canons et les équilibres des autres cultures, même si elles sont plus fortes quant au pouvoir expansif. Attitude, finalement, de confiance sur ce qui est essentiel pour nous en tant que personnes et en tant que créateurs, et par rapport aux valeurs que nous pressentons dans cette expression dont nous sommes les héritiers.

<sup>20</sup> Travail intitulé “Le bertsolarisme: le défi de l'improvisation dans la culture moderne”, présenté aux Iles Canaries, en 1998, dans le cadre de la rencontre citée.

— Confiance en soi face aux périls et distorsions engendrés par nos propres paris (télévision, nouvelles technologies, nouvelles dimensions...) Cette confiance nous conduit à penser que nous pouvons affronter et assumer les périls en question et que cela mérite de se risquer à avancer, en ayant clairement à l'esprit que l'objectif n'est pas de conserver, mais de créer, que le problème n'est pas de durer, mais de vivre. Et c'est en créant et en vivant que nous donnons du sens à notre tradition."

#### 4.2 La transmission à la nouvelle génération

Ces vingt dernières années, le mouvement du bertsolarisme a réussi une importante projection, il s'est clairement engagé à favoriser la transmission du savoir à la nouvelle génération. La promotion des jeunes valeurs a été une préoccupation continuellement à fleur de peau chez tous les promoteurs du bertsolarisme.

Durant tout ce temps, un travail continu a été mené pour introduire le bertsolarisme dans l'enseignement. Les ateliers-écoles de nouveaux bertsolaris ont été créés. Et, surtout, une attention spéciale a été portée à la promotion des jeunes talents. Tout cela a facilité aussi la consolidation de l'engouement des jeunes, qui voient que les bertsolaris (quelques-uns sont aussi jeunes qu'eux) répondent à leurs inquiétudes et à leurs goûts. Nous pouvons affirmer que nous sommes en train de récolter ce que nous avons semé.

Trois clés pour le développement

Participants au Championnat d'Euskal Herria en 2001. Ages et relations avec les ateliers-écoles:

Bertsolaria	Bertso-eskola	Âge
Amaia Agirre	<i>Bertso-eskola</i> de Tolosa	24
Unai Agirre	<i>Bertso-eskola</i> d'Hernani	26
Ainhoa Agirreazaldegi	<i>Bertso-eskola</i> del Valle de Leintz	23
Estitxu Arozena	<i>Bertso-eskola</i> de Bortzirietia	26
Amets Arzallus	<i>Bertso-eskola</i> d'Hendaia	18
Andoni Egaña		40
Bittor Elizagoien		40
Igor Elortza	<i>Bertso-eskola</i> de Durango	26
Nerea Elustondo	<i>Bertso-eskola</i> de Legazpi	20
Oihane Enbeita	<i>Bertso-eskola</i> Garriko de Muxika	23
Arkaitz Estiballes	<i>Bertso-eskola</i> de Santutxu	24
Arkaitz Goikoetxea	<i>Bertso-eskola</i> d'Oiartzun	28
Ekaitz Goikoetxea	<i>Bertso-eskola</i> Goierri de Gipuzkoa	21
Bixente Gorostidi	<i>Bertso-eskola</i> de Tolosa	28
Iratxe Ibarra	<i>Bertso-eskola</i> Markina-Xemein	27
Jexux Mari Irazu	<i>Bertso-eskola</i> d'Hernani	29
Unai Iturriaga	<i>Bertso-eskola</i> de Durango	27
Sustrai Kolina	<i>Bertso-eskola</i> d'Hendaia	19
Aritz Lopategi	<i>Bertso-eskola</i> de Gernika	32
Maialen Lujanbio	<i>Bertso-eskola</i> d'Hernani	25
Jon Maia	<i>Bertso-eskola</i> de Zumaia	29
Aitor Mendiluze	<i>Bertso-eskola</i> d'Hernani	26
Mikel Mendizabal		45
Joxe Munduate	<i>Bertso-eskola</i> de Goierri Gipuzkoa	29
Igor Muniategi	<i>Bertso-eskola</i> de Gernika	19
Iñaki Murua		45
Iñigo Olaetxea	<i>Bertso-eskola</i> de Bortzirietia	26
Asier Otamendi	<i>Bertso-eskola</i> de Gasteiz	30
Fredi Paia	<i>Bertso-eskola</i> de Algorta	20

Trois clés pour le développement

Bertsolaria	Bertso-eskola	Edad
Juanjo Respaldiza		37
Ruben Santxez	<i>Bertso-eskola de Gasteiz</i>	26
Aitor Sarriegi	<i>Bertso-eskola Goierri Gipuzkoa</i>	25
Xabier Silveira	<i>Bertso-eskola de Bortzirietta</i>	25
Jokin Sorozabal		34
Arkaitz Ugartetxea	<i>Bertso-eskola de Mallabia</i>	23
Iñaki Zelaia	<i>Bertso-eskola d'Hernani</i>	28
Aritz Zerain	<i>Bertso-eskola d'Hernani</i>	28

La rupture entre les générations est un élément très commun dans les expressions culturelles et le bertsoarisme n'est pas exclu de cette tendance. Cependant chez les bertsoaris, la transmission l'emporte sur la rupture car ils doivent partager la scène, partager la controverse, coopérer dans l'improvisation. Pour cela, l'expérience des plus rôtés a une grande valeur pour les plus jeunes. On peut dire qu'entre les bertsoaris, le respect envers les vétérans et la bienveillance des plus âgés pour les jeunes sont une réalité. Il existe une fluidité intéressante dans la communication de génération à génération entre les créateurs.

Trois clés pour le développement



X.Zeberio, A.Sarriegi, J.Munduete et Mañukorta Source: XDZ

### 4.3 L'organisation autogérée: l'association Bertsozale Elkartea

La création de l'association Bertsozale Elkartea comme agent fédérateur de tout le mouvement et promoteur du bertsoarisme à tous les niveaux a rendu possible tout ce travail et une grande partie de la réalité décrite dans ce livre.

En 1986, le mouvement du bertsoarisme décide de s'organiser de manière autogérée. Depuis, on travaille à la création d'une organisation participative fédératrice de tous ceux qui souhaitent contribuer à ce projet culturel. Un projet socioculturel qui consiste à jeter les bases de la future projection du bertsoarisme: l'association Euskal Herriko Bertsozale Elkartea.

#### A | *Caractéristiques générales de l'organisation*

Euskal Herriko Bertsozale Elkartea compte 1.400 membres, la plupart adhérents à titre individuel, parmi lesquels se trouve la quasi-totalité des bertsoaris et des agents actifs du bertsoarisme. L'association Bertsozale Elkartea est une association fédérée et présente dans chacun des territoires basques. Elle rassemble de la sorte tous les agents de cette représentation culturelle (bertsoaris, auteurs de bertsos, meneurs de jeu, jury, professeurs, organisateurs, amateurs impliqués) pour dessiner des stratégies communes et organiser des activités dans différents domaines: création et gestion du Centre de Documentation, négociations avec les moyens de communication et les institutions publiques, organisation de championnats et événements spéciaux, suivi et coordination des écoles, recherche, publications, relations internationales et beaucoup d'autres activités encore...

Trois clés pour le développement

Pendant ces quinze années d'expérience, peu à peu, un projet culturel a été dessiné, les bases ont été posées pour avancer avec des références claires vers nos objectifs. Le projet, le travail de l'organisation, repose sur trois axes: la transmission à la nouvelle génération, l'organisation de la vulgarisation, et la documentation recherche.

Il a aussi une sensibilité qui englobe les trois axes suivants: la territorialité, l'objectif de développer tous ces aspects dans tout le territoire où le basque est parlé, sans laisser au second plan ces zones où la langue basque et sa culture traversent des moments plus critiques.

Dès la création de l'association en 1987, nous avons voulu qu'elle ne soit pas seulement une association de bertsolaris. Une grande partie du mouvement organisatif ayant du poids dans l'association a été assumé par des personnes qui ne sont pas des bertsolaris mais des amateurs du bertsolarisme. S'il en est ainsi du point de vue qualitatif, cela l'est encore plus clairement du point de vue quantitatif car, des 1.400 membres de l'association, il n'y a que 200 bertsolaris en activité, et, parmi eux, une vingtaine environ fait partie de l'élite des bertsolaris. Cependant au début, la société basque l'a perçue comme une association de bertsolaris ; même son propre nom (Bertsolari Elkarte-Association de Bertsolaris) a alors entraîné cela. Pour remédier à cette confusion, en 1996, son nom a été changé pour celui de Bertsozale Elkarte.



Logotype de Bertsozale Elkarte donné à l'organisation par Jorge Oteiza.

### **B** | *Bertsogintza et bertsolaritza: l'aspect artistique et l'aspect organisationnel*

Dans la trajectoire choisie par le mouvement du bertsolarisme, deux aspects se sont distingués. On utilise le concept **bertsogintza** pour désigner l'activité des bertsolaris, l'activité artistique qu'ils développent comme créateurs. Cet aspect concerne tous les bertsolaris qui le développent du point de vue de la liberté du créateur, sans être soumis à des intérêts organisationnels. Par conséquent, l'association Bertsozale Elkarte n'a pas d'incidence sur ce domaine créatif, pas plus que dans les

affaires concernant uniquement le collectif des bertsolaris. Heureusement, le bertsolarisme comme expression publique est une activité artistique autorégulée économiquement, qui ne réclame ni ne souhaite de grandes subventions, par conséquent, il ne dépend pas de l'organisation pour obtenir des mécénats publics, ce qui fait que leur activité soit assez naturelle ou spontanée, qu'elle n'est pas plus guidée par des mécanismes internes que par des interventions externes.

Le terme **bertsolaritza** est utilisé pour désigner, d'un point de vue plus large, le projet culturel en train d'être mis en œuvre autour de cette activité créative. Ce projet socioculturel consiste à veiller sur la transmission, à étudier sa contribution dans l'enseignement, à établir les voies pour sa recherche, à cultiver les modes de diffusion, à coordonner les écoles, à déterminer la politique de vulgarisation, à approfondir les relations internationales et d'autres séries de fonctions.

Le projet culturel du bertsolarisme est assumé par l'association Bertsozale Elkarte. C'est un projet qui s'est formé à partir de quinze années d'expérience, avec ses épreuves, ses discussions, ses débats, ses crises et ses réussites importantes. C'est un projet à long terme, qui se distille peu à peu, grâce aux contributions de ses membres et à celles des différentes unités territoriales composant l'association.

### **C** | *Les axes du projet culturel du bertsolarisme*

Ce désir initial de l'organisation d'"impulser le bertsolarisme", pendant les premières années, est devenu peu à peu un projet plus solide qui tourne autour de trois axes selon ce qui a été annoncé dans le point a) de cette section: la transmission, la diffusion et la documentation-recherche. En plus de ces trois axes, le projet socioculturel du bertsolarisme a une sensibilité à laquelle il ne veut pas renoncer: la territorialité.

Nous allons énumérer brièvement les axes du projet culturel du bertso-

larisme, ou pour parler d'une autre manière, les axes du travail de l'association Bertsozale Elkartea.

- La **transmission**. Elle a comme objet d'assurer la transmission du bertsolarisme aux nouvelles générations. Ce domaine est divisé en deux niveaux: d'un côté, le traitement du bertsolarisme dans l'enseignement officiel et, d'un autre côté, les ateliers-écoles du bertsolarisme comme activité non officielle. Un des travaux de cet axe est d'étudier la contribution du bertsolarisme dans l'enseignement officiel et de développer les matériaux et les séquences didactiques adéquats.

- La **diffusion**. L'objectif de cet axe de travail est celui d'impulser la diffusion du bertsolarisme de façon équilibrée. Il ne s'agit pas de le diffuser dans n'importe quel milieu ni d'être des adeptes de la maxime "plus on est, mieux c'est", mais de promouvoir le bertsolarisme d'une façon soutenue. Pour cela on travaille sur plusieurs fronts: soigner la présence que le bertsolarisme peut avoir dans les moyens de communication, encourager le bertsolarisme dans les différents territoires qui organisent des événements particuliers, organiser des championnats, faire paraître des publications, et, en général, encourager toute initiative concernant la diffusion et la promotion de l'activité artistique.

- La **documentation-recherche**. Le troisième axe consiste à favoriser l'introduction du bertsolarisme dans le monde de la documentation et de la recherche. Il s'agit d'assurer une collecte systématique de la création bertsolaristique pour un Centre de Documentation, et d'impulser, à la fois, la réflexion et la recherche universitaire dans ce domaine. Sans doute, le Centre de Documentation Xenpelar est-il la ressource principale de ce troisième axe, qui en ses dix ans de fonctionnement compte trois professionnels à temps complet et un fonds de 20 745 documents. Le Centre de Documentation Xenpelar recueille systématiquement un échantillon représentatif des bertsos improvisés dans toute la géographie basque, en plus de tous les types de documents concernant l'improvisa-

Trois clés pour le développement

tion chantée. Ce centre est un pari stratégique de l'association Bertsozale Elkartea. Pendant une dizaine d'années, l'association a fait un grand effort, tant au niveau organisationnel qu'au niveau budgétaire, pour créer et maintenir le Centre de Documentation Xenpelar. Depuis 1997, certaines administrations publiques basques coparticipent à son financement au moyen de conventions signées avec l'association Bertsozale Elkartea. Ce centre est également une plate-forme pour établir des relations de coopération avec d'autres centres dans le monde, partager des expériences et échanger des documents autour de la culture orale et de l'improvisation dans le monde entier. En dehors du Centre de Documentation Xenpelar, dans ce troisième axe du projet de l'association Bertsozale Elkartea, une politique de recherche pour le bertsolarisme est en train de se dessiner. Des journées ou des symposiums comme Bertsolamintza, des rencontres et des participations à divers forums universitaires, des cours d'été etc... sont organisés.

- La **territorialité comme sensibilité**. Le territoire du bertsolarisme est celui de l'euskara. L'association Bertsozale Elkartea est, depuis sa création, une association décentralisée qui s'est actuellement constituée en une fédération d'associations territoriales. Il y a, par conséquent, une association fédérée dans chacun des territoires historiques basques: Bizkaia, Araba, Nafarroa, Iparraldea (Xiberoa, Benafarroa, Lapurdi) et Gipuzkoa. La territorialité est toujours présente, non seulement dans l'organisation décentralisée, mais aussi dans les objectifs mêmes de tout son travail concernant les trois axes: l'association Bertsozale Elkartea dirige ses efforts et ses investissements spécifiques vers les endroits où la santé de l'euskara et, par conséquent, celle du bertsolarisme se montrent les plus affaiblies.

**D** | *L'auto-organisation du bertsolarisme: modèle d'action sociale dans le milieu de la culture*

Le collectif du bertsolarisme a fait le pari de s'autogérer. Les principes de cette auto-organisation, tous développés de manière intuitive, pou-

Trois clés pour le développement



rraient se dessiner de la manière suivante:

- Participation volontaire des membres actifs.
- Absence de frontières idéologiques: reconnaissance de la diversité interne. Toute personne qui s'identifie à l'objectif d'impulsion du bertsolarisme et au projet mis en place à cet effet peut tenir sa place dans l'organisation.
- Organisation participative et démocratique.
- Principe de subsidiarité: primauté de la décentralisation territoriale et fonctionnelle dans la prise de décision, face au centralisme démocratique.
- Développement de la culture du débat d'idées et des différents courants. Culture du consensus élaboré, face au jeu des majorités et des minorités.
- Combinaison entre le travail volontaire et le travail professionnel. Rémunération du personnel identique à celle du marché.

Trois clés pour le développement

### **E** | *Ouverture aux relations extérieures*

L'association Bertsozale Elkartea favorise et développe toutes sortes de relations avec les organismes et les institutions, à l'intérieur de son territoire comme en dehors de celui-ci.

Elle maintient des relations stables avec d'autres organisations sociales qui tournent autour de l'activité culturelle basque, avec les administrations publiques basques, les partis politiques, les mouvements sociaux et les agents privés de la société basque et avec les protagonistes d'expériences d'improvisation chantée sous d'autres latitudes.

L'association Bertsozale Elkartea propose des échanges de collaboration aux administrations publiques pour les projets qu'elle juge d'intérêt public. Dans une certaine mesure, le projet socioculturel du bertsolarisme a une part d'autonomie dans les politiques culturelles des adminis-

trations, puisque l'activité artistique (bertsogintza), sur laquelle il est fondé, a un niveau important d'autorégulation économique grâce à son caractère peu dépensier et à son indépendance par rapport aux aides des pouvoirs publics. Cependant, il est vrai qu'il existe un terrain de coopération important avec les pouvoirs publics en ce qui concerne les axes de travail de l'association Bertsozale Elkartea (transmission, diffusion, documentation-recherche).

Ainsi, l'association Bertsozale Elkartea a vécu des moments plus ou moins tendus avec les administrations publiques car, en réagissant à leurs politiques culturelles, elle a fait, quelques fois, savoir publiquement son désaccord. De fait, et en tant que mouvement de la société civile, l'association Bertsozale Elkartea a manifesté le droit et l'obligation d'évaluer les comportements de l'administration, de donner son avis concernant la politique culturelle. L'association considère aussi qu'elle a le droit et l'obligation démocratique d'informer la société des détails de ses relations avec les pouvoirs publics, malgré les difficultés que cela puisse entraîner.

Pour finir, avec le domaine des relations les plus lointaines, ces dernières années, l'association Bertsozale Elkartea entretient particulièrement les relations internationales grâce à sa participation dans des rencontres internationales concernant l'improvisation chantée, notamment avec le milieu latino-américain et péninsulaire. La priorité de l'association est d'élargir ces différents contacts pour créer un réseau permanent, intégrant toutes les manifestations de l'improvisation orale, et pour organiser des événements auxquels participent tous les protagonistes.

Trois clés pour le développement

# III

**LE PROCESSUS DE CREATION  
DU BERTSOLARISME  
IMPROVISE**

Le bertso improvisé est, avant tout et comme son nom l'indique, un acte d'improvisation.

“Improviser” est un verbe dont l'aspect péjoratif est souligné mille et une fois dans la société actuelle. Improviser, c'est aujourd'hui la dernière solution pour celui qui n'a pas été capable de planifier et d'élaborer les éléments planifiés. Improviser, c'est un “sauve qui peut” de dernière heure, dont le résultat est toujours imparfait et limité.

Le caractère positif d'“improviser” ne ressort qu'en ce qui concerne tel ou tel sportif génial qui a été capable d'improviser un beau coup ou une belle passe, ou tel ou tel technicien qui a su immédiatement trouver la solution à un problème imprévu, grâce sans doute, à son talent, sa capacité et son génie.

En ce qui concerne les bertsolaris, l'acte d'improviser n'a rien à voir avec cela. Le bertsolari n'improvise pas à cause d'un manque de capacité à planifier, il ne le fait pas non plus pour être une personne de talent extrême. Pour le bertsolari, l'improvisation est une manière d'exprimer ses idées et ses sentiments. Une manière existant depuis très longtemps et appartenant au patrimoine culturel dont le bertsolari s'est imprégné très

jeune. L'improvisation est, pour le bertsolari, un cadre ludique préétabli dans lequel il résout dialectiquement son rapport avec lui-même et avec son environnement.

Le bertso improvisé a quelque chose de magique, mais ce n'est absolument pas de la magie. Et c'est pourtant exactement comme cela que le perçoit le public, qui guette l'apparition d'un lapin blanc, tout en sachant que le chapeau n'a pas de double-fond, mais bel et bien la capacité linguistique et dialectique du bertsolari. Improviser des bertsos ce n'est pas tricher ni jouer des tours. Ce n'est pas non plus le fruit d'un génie ni d'un talent hors du commun.

Paradoxalement, improviser, est pour le bertsolari un acte bien planifié. Il a vécu et répété continuellement des situations analogues à celles auxquelles il peut être confronté à un moment donné. Il a appris à se soumettre aux lois du bertsolarisme improvisé (airs, rime, métrique...) de telle sorte que certaines restrictions l'aident à improviser plus librement. Il est habitué à s'imprégner de tout ce qui, plus tard, peut lui servir au moment de l'improvisation, et il l'a calculé dans son esprit, de façon à l'utiliser au moment le plus adéquat.

C'est un travail d'intendance ou de logistique. Il s'agit d'approvisionner le magasin, et par la suite, de l'ordonner pour présenter la vitrine la plus complète et la plus attirante. On sait que l'improvisation pure n'existe pas, que personne n'improvise rien, ni élabore un discours à partir d'une "table rase". En quoi réside alors la séduction du bertsolarisme improvisé? Dans sa représentation même, car c'est une des rares manifestations culturelles où le moment de la création artistique coïncide pleinement avec celui de son exposition au public. Pendant que le bertsolari est en train d'improviser, le public l'écoute. De cette manière, la communion de sentiments entre l'émetteur et le récepteur est plus naturelle.

Quand les mots d'origine anglo-saxonne ont commencé à devenir à la mode, le terme *performance* a fortement attiré notre attention. Ce mot nous a paru étrange, très innovateur, très... Jusqu'à ce que nous nous rendions compte que ce n'était tout simplement ce que nous autres bertsolaris improvisateurs, étions en train de faire depuis des années.

## 1 Aspects formels

Pour construire un bertso improvisé il existe plusieurs aspects formels auxquels nous ferons allusion par la suite. Le bertso consiste en un discours **chanté**, **rimé** et **mesuré**. Ainsi, indépendamment du contenu de ce discours, l'**air**, la rime et la métrique sont des éléments inhérents au bertso improvisé. Nous pouvons dire que celui qui sait chanter, mesurer et faire des rimes, remplit les conditions minimales requises au bertsolari improvisateur. Ceci n'est que la partie technique du métier. La qualité du bertso sera jugée pour la valeur dialectique, rhétorique ou poétique de la strophe élaborée.

### 1.1 Air

Contrairement aux autres improvisateurs (cubains, mexicains, mayoquins, colombiens...) le bertsolari improvise toujours sans aucun accompagnement musical, mais son discours est toujours chanté.

Le bertsolari utilise généralement des airs traditionnels, d'auteurs anonymes pour la plupart, qui ont perduré à l'usure du temps. Le bertsolari utilise aussi des airs modernes d'auteurs interprètes basques ou étrangers, susceptibles de coïncider avec la métrique habituellement utilisée pour l'improvisation, ou des airs composés par des musiciens à la demande expresse des propres bertsolaris. Ainsi il existe trois sources dont se sert le bertsolari pour choisir ses mélodies:

- Mélodies traditionnelles.
- Mélodies modernes dont la métrique coïncide.
- Mélodies expressément composées.

En ce qui concerne la quantité de mélodies existantes, Juanito Dorronoro, le principal chercheur en la matière, est arrivé à dénombrer un total de 2.775 airs, bien qu'il est vrai que le nombre de mélodies utilisées dans les représentations publiques soit considérablement inférieur et que chaque époque utilise les mélodies à la mode du jour.

Dans un discours sans aucun accompagnement musical, la voix du bertsolari est primordiale à l'heure de communiquer les contenus de son discours. Jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, le bertsolari devait obligatoirement disposer d'une voix suffisamment puissante et généreuse pour être écouté de n'importe quel endroit. Avec l'arrivée des haut-parleurs et des microphones, cette condition est passée au second plan.

Aujourd'hui, plutôt qu'une voix puissante ou parfaitement modulée, le bertsolari doit disposer d'une voix et d'une façon de chanter qui soient en accord avec le contenu à transmettre à tout moment. Le succès ou l'échec de l'acte communicatif dépend davantage du choix d'une mélodie adéquate que de la qualité de voix de tel ou tel bertsolari.

Parmi ces 2.775 mélodies recensées, certaines sont plus propices à transmettre des sentiments épiques ; d'autres sont mieux adaptées à la transmission des sentiments dramatiques ; il y a celles qui conviennent à la narration, d'autres se prêtent mieux à la description... Le choix approprié de la mélodie adéquate est un facteur très important pour le succès communicatif.

### 1.1 Métrique

Les bertsolaris composent leurs bertsos en s'adaptant à une métrique déterminée ou, plus exactement, à des métriques déterminées.

Chaque strophe dispose d'un nombre préétabli de points et ces points sont eux-mêmes constitués d'un nombre déterminé de syllabes. Nous n'allons pas aborder l'intéressante discussion de savoir si le bertsolari dispose ou non du propre concept de syllabe.

Comme l'indique Luis Michelena :

|            Laissant de côté les cantiques plus anciens, de mesure irrégulière, la versification postérieure est établie en fonction du nombre de syllabes et de la rime, normalement, comme dans la poésie savante cultivée par les clercs.<sup>21</sup>

Bien que des études mettent en doute le caractère syllabique de la versification basque, la grande majorité soutient la thèse de Michelena, thèse que la sensibilité des bertsolaris ne fait que confirmer.

Ce qui est certain, c'est que le bertsolari ne compte jamais les syllabes pendant qu'il improvise. Ce serait un travail ardu et en plus inutile. Le bertsolari sait parfaitement à quel paradigme métrique appartient l'air qu'il a choisi pour improviser. S'il chante sans forcer la mélodie, il est évident qu'il respecte le nombre pertinent de syllabes. S'il force la mélodie, en la raccourcissant ou en la rallongeant, il est tout aussi évident qu'il ne respecte pas les lois métriques de la strophe en question.

Le problème de la métrique est un véritable casse-tête pour l'improvisateur, un des plus grands. Tandis que la mélodie et la rime sont un problème de maxima et de minima (on peut chanter et faire une rime, mal, très mal, de manière acceptable, bien, de manière sublime...), la métrique n'accepte pas de demi-mesure dans l'échelle. On mesure bien ou l'on mesure mal. Il n'y a pas de considérations intermédiaires, même s'il est vrai qu'il existe quelques airs dont l'habituel 7/6 se transforme en un 8/6 par des raisons d'usage.

<sup>21</sup> MICHELENA, Luis. *Historia de la Literatura Vasca*. Madrid: Minotauro, 1960, p. 64.

La métrique est, de surcroît, la composante la plus difficile à l'heure de la préparation préalable d'un bertsolari. Quand une rime, des mélodies, un lexique et même des contenus divers peuvent être quantifiés et stockés dans l'optique de servir à un moment donné, il faut s'exercer à la métrique. Et même si l'entraînement constant apporte beaucoup de sécurité, l'improvisation comporte toujours le risque de faire des faux-pas métriques qui enlaidissent n'importe quelle composition, même si elle est très ingénieuse.

Les strophes les plus employées sont les suivantes:

#### *Zortziko majeur*

```

----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A.
```

Aspects formels

Le Zortziko Majeur est une composition de quatre points dans laquelle le nombre de syllabes des lignes impaires est de dix et de huit dans les lignes paires. C'est justement dans ces lignes paires qu'il faut faire la rime. La rime est toujours de la même famille.

Contrairement à d'autres improvisateurs connus, il faut souligner l'utilisation de l'octosyllabe. En effet, les improvisateurs des Alpujarras, les canariens et les Cubains improvisent sur des dizains qui, comme on le sait, sont composés de dix vers de huit syllabes.

#### *Hamarreko majeur*

C'est la même structure mais avec un point (ou deux lignes) ajouté, il faut

donc lui ajouter aussi une cinquième rime, avec la difficulté que cela entraîne. C'est peut-être un paradigme plus indiqué que le précédent pour des discours plus élaborés, car il laisse plus de place au texte.

```

----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A.
```

Aspects formels

#### *Zortziko mineur*

Dans le Zortziko Mineur la structure des quatre points et des huit lignes ainsi que le fait de devoir faire rimer dans les vers pairs sont maintenus, mais le nombre de syllabes de chaque vers est modifié. Le nombre de syllabes étant inférieur et le discours se comprimant, cette sorte de métrique et ses mélodies sont plus indiquées pour répondre à des situations drôles, de dialectique pure, qu'à de grands discours épiques ou dramatiques, même si ces dernières considérations ne sont absolument pas sans appel.

```

----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A.
```

*Hamarreko mineur*

Il est identique au précédent, mais on lui ajoute un point et une rime.

```

----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A.
```

*Autres paradigmes*

Il existe d'autres paradigmes différents, en plus des quatre paradigmes déjà mentionnés. En général, ce sont des paradigmes plus courts ou plus longs en ce qui concerne le nombre de vers mais qui coïncident par rapport au nombre de syllabes par point et au moment de faire la rime dans les lignes paires.

Par exemple nous avons les **koplak**, ce sont des paradigmes utilisés pendant des siècles pour faire toutes sortes de rondes. Ils sont enracinés dans le répertoire des romances médiévales. Leur structure est la suivante:

*. Koplak majeure*

```

----- 10
----- 8 A
----- 10
----- 8 A.
```

Cela peut être aussi:

*. Koplak mineure*

```

----- 7
----- 6 A
----- 7
----- 6 A.
```

Elles correspondent juste à la moitié d'un Zortziko Majeur dans le premier cas, et à celle d'un Zortziko Mineur dans le deuxième cas.

Il existe aussi des paradigmes beaucoup plus récents, créés dans la plupart des cas par les improvisateurs eux-mêmes, afin de participer avec succès aux différents Championnats, c'est une façon de boucler la boucle. Plus il y a de points, plus il y a de rimes... plus grand est le risque de faux-pas ou de loupés, plus grand est le succès dans le cas où le bertso est terminé victorieusement. Mais cela n'est pas tout, ce phénomène répond à une tendance moderne où l'improvisateur a besoin d'un champ textuel suffisant pour montrer son originalité, la complexité de ses arguments, le recul par rapport au thème proposé... A l'heure où le contexte n'est pas aussi agglutinant qu'avant, le poids du succès communicatif est tenu principalement par le texte. C'est pour cela que le texte essaye de s'étendre.

Voici quelques exemples:

*. Zazpi puntukoa*

-----	10
-----	8 A
-----	10
-----	8 A
-----	10
-----	8 A
-----	8 A
-----	8 A
-----	10
-----	8 A
-----	10
-----	8 A.

Aspects formels

*. Itsaso hori dago zatarra<sup>22</sup>*

-----	10 A
-----	10 A
-----	10
-----	8 A (bis)
-----	8 A
-----	8 A
-----	8 A
-----	10
-----	8 A
-----	10
-----	8 A (bis).

<sup>22</sup> Connu populairement sous le nom de “Naufragoarena”

*. Bederatzi puntukoa<sup>23</sup>*

-----	7
-----	6 A
-----	7
-----	5 A
-----	7
-----	6 A
-----	7
-----	6 A
-----	6 A
-----	6 A
-----	6 A
-----	6 A
-----	7
-----	5 A.

Aspects formels

En plus de ces paradigmes il y en a encore d'autres qu'on pourrait signaler ici mais ces quelques exemples peuvent nous servir à faire quelques considérations générales:

- A quelques exceptions près que nous signalerons plus tard, la rime est toujours du même groupe (A) et toujours consonante. La difficulté est donc de trouver un nombre de vocables suffisants qui riment entre eux, sans répéter aucun mot-rime. S'il répète le mot-rime, on dit que le bertsolari a fait POTO. Le **poto** est l'aspect technique le plus sanctionné par le public et par le jury.
- La structure métrique peut être différente, mais le segment de la phrase est toujours très ressemblant: 10 syllabes, ou huit ou sept ou six ou cinq... Cela veut dire que l'improvisateur a l'habitude de plier ses pensées aux segments de 10 syllabes, huit, sept, six ...et pas à d'autres segments ayant un nombre de syllabes plus grand ou plus petit.
- Un plus grand nombre de rimes entraîne souvent un texte de plus gran-

<sup>23</sup> Bertso de neuf points en métrique mineure.



de longueur. Le goût du risque dans les Championnats a vu la prolifération d'improvisateurs qui tentent des paradigmes difficiles et longs. Cependant, le risque ne vaut pas toujours la peine. Le texte doit s'adapter au discours et le discours à l'idée issue du thème proposé. Si, à un moment donné, un improvisateur n'a pas grand-chose à dire, il aura beaucoup plus de difficultés à compléter le bertso de paradigme long déjà commencé, même s'il arrive techniquement à bon port. L'équilibre du texte élaboré ne sera pas idéal et, par conséquent, l'acte communicatif aura une qualité moindre.

Les seuls paradigmes pour lesquels le bertsolari est contraint à combiner divers types de rimes n'ont qu'une mélodie. Ce sont donc de rares exceptions en improvisation.

. *Iparragirre abila dela*

----- 10  
 ----- 8 A  
 ----- 10  
 ----- 8 A  
 ----- 7 B  
 ----- 7 B  
 ----- 8 A  
 ----- 10  
 ----- 8 A.

Aspects formels

. *Nagusi jauna hauxe da lana*<sup>24</sup>

----- 10 A  
 ----- 11 A  
 ----- 10 B  
 ----- 10 B  
 ----- 5 C  
 ----- 10 C  
 ----- 10 C.

<sup>24</sup> Connu également comme "Juana Bixente Olabe"

En ce qui concerne la métrique, nous dirons, pour finir, qu'environ 90% de la production habituelle du bertsolarisme se limite aux paradigmes déjà mentionnés: Zortziko Majeur et Zortziko Mineur ou Hamarreko Majeur et Hamarreko Mineur. Les Koplak s'utilisent surtout dans les rondes, et les autres paradigmes lors des Championnats et les festivals.

Pour terminer, il faut indiquer une autre condition technique concernant la métrique: la césure. Dans les segments de 10 syllabes, il faut formuler la phrase de façon à ce que le nombre de syllabes dans chaque moitié soit réparti ainsi: cinq + cinq syllabes. Cela entraîne une difficulté supplémentaire. Maintenant, il ne suffit pas de plier une idée à la métrique de 10/8 syllabes, mais, en plus, il faut la plier de cette manière: 5+5/8 syllabes. Et comme dans beaucoup d'autres occasions, cette nouvelle contrainte donne en quelque sorte un avantage à l'improvisateur expérimenté. Au fond, il est habitué à mûrir ses idées dans cette métrique, donc, tout ce qui l'empêche de la respecter suppose, en plus d'une cassure technique, une interférence dans l'aspect idéologique qui fait qu'en manquant une césure la structure de sa strophe peut s'écrouler.

Aspects formels

Exemple de césure correctement réalisée:

| Gure etxean(5)/ bizi garenak(5)  
 aita, ama ta lau ume (8).

Exemple de césure incorrecte:

| Gure etxeraino (6)/ heldu ziren(4)  
 Aita, ama ta lau ume (8).

### 1.3 Rime

Pour beaucoup de gens, la rime est le problème formel du bertso. Il n'y a pas de bertso sans rime. Si nous rimons (même si la qualité n'est pas

riche à l'excès) nous élaborons un bertso.

La rime, on l'a déjà dit, appartient toujours au même groupe, elle a d'autant plus de valeur par son degré de consonance. Disons, par exemple, que *burua* (tête) rime avec *ordua* (heure). Mais cette consonance est relative, limitée aux deux dernières voyelles c'est pourquoi nous sommes devant une rime pauvre. *Elizan* (dans l'église) et *gerizan* (à l'abri) constituent une rime de meilleure qualité. Ces mots riment non seulement dans leur suffixe (-an) mais ils riment aussi dans la fricative précédente (-z-) dans la voyelle antérieure à celle-ci (-i-) et même dans la voyelle de la première syllabe de chaque mot (-e).

Donc, d'un point de vue classique pour différencier les rimes riches et les pauvres selon leur degré de consonance, nous avons:

**Burua / ordua** est une rime pauvre.

**Elizan / gerizan**, par contre, est une rime de qualité.

Cependant, le degré de consonance n'est pas le seul facteur à prendre en compte quand on parle de la rime. Peut-être que, pour l'improvisateur la rime a un aspect allant au-delà du purement formel au moment d'élaborer ses bertsos. Voici l'explication: il semble qu'aussi bien la métrique que la rime soient des difficultés techniques, des lois formelles à suivre qui forcent et contraignent l'improvisateur et, en effet, elles le sont. Mais cela ne veut pas dire que l'improvisateur puisse élaborer de meilleurs textes, de contenu plus dense, plus réfléchi... sans ces restrictions. Qui plus est, à force d'habitude et d'entraînement mental, ce qui est une restriction pour quelqu'un qui n'improvise pas, est un avantage pour l'improvisateur. L'improvisateur crée à partir de normes, il se sent plus à l'aise en élaborant son discours corseté par les règles du jeu que le vide entraînant le fait de ne disposer d'aucune règle suppose. Ainsi, le bertsolari ne dit jamais ce qu'il veut dire. Il dit ce que la métrique et les

Aspects formels

mots-rimes, qu'il a emmagasinés et qui sont susceptibles d'être utilisés à un moment donné, lui permettent de dire. Il n'y a pas de bertsolari qui dise ce qu'il veut et qui, en plus, rime et mesure. Il y a des bertsolaris qui riment et mesurent, et qui, en plus, à des moments de lucidité, rejoignent bien ce qu'ils veulent dire.

De ce point de vue, les rimes ne sont pas seulement pauvres ou de qualité par rapport au degré de consonance. Au moment de commencer l'élaboration de son bertso, l'improvisateur essaie aussi de choisir le mot-rime adéquat par lequel il doit finir son discours. Il a besoin de chercher d'autres rimes de la famille, et il convient qu'elles soient adéquates et en nombre suffisant pour répondre solidement au thème proposé.

Les rimes, en plus d'être formellement pauvres, de qualité moyenne, riches ou de qualité, sont des éléments qui concernent le fond même du discours. Le bertsolari adapte le contenu de ce qu'il va dire aux mots-rimes dont il dispose. Pour cela, le travail de stockage et de rangement de ce qui a été emmagasiné remplit une fonction primordiale.

Un bertsolari peut avoir dans la tête un nombre X de mots de tel ou tel groupe. Par exemple, il a une vingtaine de mots qui finissent par -ina. Mais s'il les a assimilés dans le désordre, il ne pourra pas utiliser les plus efficaces selon le type de discours. Par exemple: *sorgina* (sorcière), *egina* (fait), *ahalegina* (essai), *grina* (passion), *ezina* (impossibilité), *panpina* (poupée), *zina* (serment), *osina* (ortie), *kriskitina* (bruit de castagnettes), *okina* (boulangier), *jakina* (évident), *bina* (deux pour chacun), *zezina* (viande séchée), *erregina* (reine), *mina* (douleur), *arina* (léger), *dotrina* (doctrine), *irina* (farine), *latina* (latin), et *pinpirina* (coquette).

Au départ, il dispose d'un nombre de mots-rimes plus que suffisant pour n'importe quel paradigme métrique, car, comme on l'a déjà vu, la plupart des fois, on utilise entre quatre ou cinq mots-rimes, la composition en plus

Aspects formels

de neuf est franchement peu fréquente. Il est vrai qu'avec ce nombre de rimes (20) et en particulier avec ces mots-rimes, on peut presque tout dire, pour ne pas dire tout. Mais, plus les mots-rimes utilisés sont adéquats pour aborder le thème chanté, plus la qualité de la composition est meilleure.

Par conséquent, un rangement efficace de chaque groupe de rimes donne une tournure de discours plus exacte et effective. Le *“totus revolutus”* exposé auparavant exige un rangement.

Tous les improvisateurs font ce rangement mental d'une manière personnelle, consciemment ou inconsciemment. Chaque bertsolari a son propre rangement de mots-rimes, même si avec le temps, ce rangement change, soit parce qu'il a ajouté des nouveaux mots, soit parce qu'il a en oublié ou parce que les mots-rimes les plus utilisés à une époque ne sont plus utilisés dans une autre.

Aspects formels

Une forme de rangement, ce n'est pas la seule ni la plus acceptable, peut adopter les critères suivants:

- Fréquence d'utilisation.
- Polyvalence de quelques mots-rimes.
- Division en catégories grammaticales.
- Meilleur ou moindre degré de consonance.
- Emprunts à d'autres langues.

Si nous prenons en compte tous les facteurs déjà mentionnés, le rangement mental des mots-rimes de chaque groupe peut prendre l'aspect d'une marguerite, au centre nous plaçons les mots d'utilisation et de polyvalence majeure, et autour, nous ordonnons en différents pétales les autres mots suivant les divers facteurs d'ordre sémantique, grammatical, l'origine, etc...

Un exemple de rangement mental avec le groupe de mots finissant en -ina avec ces critères:

1  
Grina  
Ahalegina  
Egina  
Ezina  
Atsegina

2  
Panpina  
Erregina  
Sorgina  
Krabelina  
Pinpirina

3  
Arina  
Duina  
Fina

4  
Dotrina  
Latina  
Jakina

5  
Zina  
Osina  
Zezina

6  
Liftina  
Puentina  
Pierzina

Aspects formels

7  
Mina  
Samina  
Sumina

8  
Kriskitina  
Irina  
Okina

De cette façon, l'improvisateur sait que les mots-rimes qu'il utilise le plus et qui ont une plus grande polyvalence appartiennent au groupe 1 et que dans le groupe 2 se trouvent une série de substantifs pouvant devenir simplement des adjectifs. Les adjectifs purs sont dans le groupe 3. Les rimes du groupe 4 sont du même champ sémantique. Ceux qui se trouvent dans le groupe 5 ont une grande consonance entre eux. Dans le pétale 6 il y a les mots venant de l'espagnol, de l'anglais, etc...

Le bertsolari combine alternativement les mots d'un pétale avec ceux d'un autre pétale. Il commence en rimant *mina* du pétale 7, continue avec *puentina* du pétale 6, puis utilise *jakina* du pétale 4, et finalement se sert d'*atsegina* et *egina* du pétale 1.

Un autre exemple rimant en *-ana*:

1  
Plana  
Lana  
Afana  
Dana  
Norengana

2  
Laztana  
Bakana

3  
Iragana  
Joana

4  
Portzelana  
Aduana  
Patxarana  
Diana  
Porlana

5  
Dama  
Fama  
Xarma  
Narama  
Zarama

6  
Harremana  
Esana  
Izana

Le rangement des mots-rimes (celui proposé ou n'importe quel autre) donne un avantage méthodologique et pratique. Méthodologique, car en combinant des mots de différentes catégories grammaticales, les structures des phrases nécessaires pour finir avec ces mots seront différentes et donneront plus de jeu au texte élaboré. Cela garantit la variété et évite la monotonie du discours.

Pratique, car le même mot-rime ne se répète pas facilement, rappelons-nous, c'est un des aspects techniques les plus sanctionnés par le public en général et par le jury des Championnats en particulier. On l'appelle **poto**, c'est tout simplement la répétition d'un mot-rime. Etant donné que toutes les rimes du bertsolari sont de la même famille (A), on suppose que son habilité consiste à chercher beaucoup de mots de ce groupe, mais sans les répéter. Le **poto** peut survenir par inadvertance ou par manque de réflexe du bertsolari pour rechercher en un dixième de seconde dans son magasin de rimes. Le rangement déjà mentionné diminue le risque d'inadvertance et fait apparaître plus facilement les rimes fixées d'avance dans l'esprit de l'improvisateur.

Concernant le **poto**, nous devons préciser que n'est pas considéré comme tel, le mot-rime répété s'il est polysémique et acquiert différentes significations dans chacune de ses utilisations. Cette strophe du bertsolari Florentino Goiburu est très connue:

Aspects formels

| Leitzan jaio ta Orion  
bizi dana HERRIZ;  
parekorikan ez du  
rimaz eta NEURRIZ.  
Denok txorätzen gaitu  
bere bertso BERRIZ;  
Aho sapai ederra,  
eztitsua BERRIZ  
ez dakit holakorik  
sortuko dan BERRIZ.

*(Il est né à Leitzia mais / il habite à Orio; / personne ne lui ressemble / ni en rime ni en métrique; / il nous rend fous à tous / avec ses bertso improvisés; / avec ses bertso improvisés; / Son bon goût, par ailleurs, / est doux comme le miel; / je ne sais si surgira jamais / un comme lui à nouveau.)*

A première vue, il semble que le bertsolari commette un double **poto**

pour avoir répété le mot-rime *berriz* non seulement deux fois consécutivement mais trois fois. Loin de là, car les acceptions de ces trois *berriz* sont tout à fait différentes. Le premier *berriz*, "*bertso-berriz*" plus exactement, nous le traduisons par bertso improvisés. Le deuxième *berriz* par "par ailleurs", et le troisième par "jamais". Florentino Goiburu, en profitant parfaitement de la polysémie du mot *berriz*, réussit une pleine consonance sans faire **poto**.

Donc, mélodie, métrique et rime constituent l'aspect formel du bertso. Celui qui a la capacité de chanter, de rimer, et de mesurer en même temps, construit un bertso. Il est comme celui qui sait frapper dans un ballon ; pour devenir un footballeur reconnu, il lui reste beaucoup de chemin à parcourir.

Dans le cas du bertsolari, la capacité technique n'est rien d'autre que la capacité technique. Les contenus transmis sont le facteur primordial qui le lie au public. Chaque bertsolari est unique au moment d'élaborer ces contenus. Il va de soi que plus il a de bagage général, culturel et linguistique, plus il lui est facile de chercher les contenus adéquats au thème proposé. Mais l'analyse des contenus nous amène sur un terrain de recherche difficile.

Aspects formels

Ce dont disposent tous les bertsolaris, c'est d'une stratégie commune pour transmettre leur message au public. Nous allons nous employer, dans les pages suivantes, à expliquer cette stratégie.

## 2 Stratégie principale dans l'élaboration du bertso improvisé

Le bertso chanté a une durée approximative de vingt secondes (*kopla*) et une minute (*bederatz i puntukoa*), variable d'un bertsolari à l'autre.

Aussi bien pour l'émetteur que pour le récepteur, ce sont des petites doses de discours en ce qui concerne la durée. L'un et l'autre identifient l'unité de discours avec le bertso. C'est, à chaque bertso, toutes les quarante secondes environ, que l'émetteur doit être capable de créer un texte pouvant se tenir de forme autonome ; qui parvienne à toucher la corde sensible du récepteur par sa drôlerie, sa profondeur, sa brillante déduction dialectique...

La modalité principale dans laquelle le bertsolari accomplit son travail est celle de la controverse avec un autre. L'un défend son rôle ou sa personne avec ses propres arguments, et essaie de réfuter ceux de son rival. Les échanges s'effectuent en tours rigoureux de trois, quatre, six, ou dix strophes, de part et d'autre, pour obtenir l'argumentation la plus plausible par rapport à celle du rival, mais chaque strophe constitue une unité discursive.

Strategie principale  
dans l'elaboration du  
bertso improvise

Lorsque le bertsolari chante en solitaire tel ou tel sujet, il se produit la même chose. S'il chante trois strophes, par exemple, la liaison générale du discours est importante, de sorte que ce qui est dit dans une strophe ne contredise pas ce qui a été exposé auparavant, mais, tant du côté du créateur que du côté du récepteur, c'est toujours la strophe qui est perçue comme unité principale de discours.



Photo: E. Koch / Source: Bertsolari aldizkaria

## 2.1 Stratégie générale: le venin dans la queue

Le problème réside dans la façon d'arriver à ce qu'un discours de quarante secondes soit suffisamment attrayant pour le récepteur. Le bertsolari dispose pour cela d'une stratégie de base qu'il utilise de façon systématique: penser d'abord au final.

Cela semble évident, mais peut-être que cela ne l'est pas. Combien de fois avons-nous écouté des discours de diverse nature qui ne sont pas parvenus à un minimum de connexion avec le public, parce que les contenus exprimés n'étaient pas construits de façon adéquate

Le bertsolari, lorsqu'il écoute un thème, déclenche ses mécanismes mentaux. Il le fait avec des paramètres très proches de ceux de la rhétorique classique, comme nous essayons de le démontrer dans le chapitre IV. Il pense à ce qu'il va dire. Il réfléchit à l'ordre dans lequel il va le dire, gardant pour la fin l'argument le plus puissant et le plus élaboré. Il commence à chanter et, selon le cas, essaye d'exprimer ces contenus d'une manière poétique, dramatique, épique... Tout cela en s'appuyant sur la mémoire, pour ne pas oublier où il doit aboutir, et sur une mise en scène pour l'aider à transmettre les contenus avec le plus grand impact.

Strategie principale  
dans l'elaboration du  
bertso improvise

Cette stratégie fondamentale de garder pour la fin du discours ce qui se pense en premier, donne au créateur deux avantages très importants:

- **Méthodologique.** Si le bertsolari sait où il veut aboutir, le chemin à parcourir devient plus simple.
- **Communicatif.** Un discours bien achevé est synonyme de succès dans n'importe quelle *performance*. Il vaut mieux commencer doucement et finir de façon adéquate, que le contraire.

De plus, le public perçoit la strophe de manière inverse de celle conçue

par le bertsolari. Pendant que celui-ci sait où il va terminer, le public commence à écouter le discours du début. Il attend la fin avec impatience... Ce n'est pas de la magie, mais cela y ressemble. Les centres d'attention de l'émetteur et du récepteur ne doivent pas coïncider. Le bertsolari, au moment où il va ouvrir la bouche, ne pense qu'à la fin du discours. Le public se centre sur les premiers mots qui sortent de sa bouche. C'est pour cette raison que le public est si étonné et prend autant de plaisir quand le bertsolari construit un texte allant *in crescendo* jusqu'au final net et puissant. C'est quelque chose que le bertsolari sait déjà avant d'ouvrir la bouche.

Méthodologiquement, le bertsolari, avant de commencer à chanter, au cours des quelques secondes qui s'écoulent entre l'énoncé du thème proposé et le début de son discours, pense à un argument, choisit une mélodie et plie cet argument à la métrique de la mélodie choisie. Ou, à l'inverse, il choisit la mélodie d'un paradigme concret, puisqu'il a déjà plié son argument à un nombre concret de syllabes. C'est toujours le premier pas. Ainsi, le bertsolari a déjà élaboré son argument final et l'a plié à un nombre déterminé de syllabes.

## 2.2 Exemple pratique-1: "Le dilemme des drogues chimiques"

Prenons le cas du thème suivant: "Un de tes meilleurs amis t'a offert une boîte de cachets grâce auxquels tu pourras sûrement améliorer ton rendement dans beaucoup de domaines. Tu hésites à les prendre ...". Ce thème a été proposé à Aitor Mendiluze dans un festival à Elgoibar en 1997. Son travail était de construire en solitaire trois strophes. Voyons quel a été le procédé d'élaboration dans la première strophe.

Aitor, aussitôt qu'il a entendu le thème, a cherché un argument qui reflète son opinion sur les drogues chimiques. La première chose qui vient à son esprit est l'argument suivant: "*hobetuko naiz, baina neu izan gabe*"

ou ce qui revient au même "j'irai mieux, mais alors je ne serai plus moi-même" Ensuite il plie cet argument à une métrique de 10/8 syllabes.

	Hobetuko naiz, baina orduan	10
	ni izan gabe ordea!!!	8 A.

(*J'irai mieux, mais alors / je ne serai plus moi-même*)

Il faut considérer que même s'il a plié cet argument à ce nombre de syllabes, Aitor avait d'autres possibilités pour dire la même chose mais avec d'autres mots. Par exemple:

	Hobetuko naiz, baina tamalez	10
	neu izateai utzita.	8 A

(*J'irai mieux, mais malheureusement / je cesserai d'être moi-même*)

Ou bien:

	Hobetuko naiz baina orduan	10
	ni neroni izan gabe.	8 A

(*J'irai mieux, mais alors / je ne serai plus ce qui je suis*)

Il dispose de beaucoup d'autres façons de dire la même chose avec d'autres mots, mais Aitor choisit celle-ci à cause de l'impact de la formulation et parce qu'il considère que dans le groupe de mots avec une rime en (-ea) il dispose de mots suffisamment adéquats pour élaborer un discours le menant à la fin qu'il a décidée. S'il avait eu une autre intuition, il aurait changé de formulation et aurait adopté la seconde possibilité, ou la troisième, ou n'importe quelle autre.

Ainsi, Aitor a cherché son argument et l'a plié à une métrique déterminée. Il a formulé la phrase de sorte que le mot-rime final lui donne les possibilités de trouver le nombre suffisant de mots-rimes et a choisi la mélodie en fonction de la métrique à laquelle il a plié sa phrase finale et

en fonction du type de contenus qu'il veut transmettre.

Quinze ou vingt secondes se sont écoulées depuis que le thème lui a été proposé. Le public est dans l'expectative, il ne sait rien de ce qui s'est passé dans la tête d'Aitor pendant ce laps de temps. Aitor commence à chanter... il sait où il veut arriver. Il sait quels mots-rimes il doit chercher dans son magasin. Il sait quel chemin il doit parcourir jusqu'à ce qu'il prononce le final qu'il a pensé.

Aitor, une demi-seconde avant de commencer à chanter, dans un moment de lucidité, s'est souvenu du mot *hobea* (meilleur). Cela tombe à point pour la liaison avec la sentence finale. Il le garde précieusement dans sa mémoire et commence à chanter. "Ene laguna ..." (Mon ami...). A partir de ce moment-là, tout son discours, sauf la fin préalablement pensée, est de l'improvisation pure.

Strategie principale  
dans l'elaboration du  
bertso improvise

Ene laguna- - - - - 10  
 - - - - - 8 A  
 - - - - - 10  
 - - - - - 8 A  
 - - - - - 10  
 - - - - - 8 A  
 - - - - - 8 A  
 - - - - - 8 A  
 - - - - - 10  
 - - - - - hobea 8 A  
 hobetuko naiz baina orduan 10  
 ni izan gabe ordea!!! 8 A

La partie du discours construite par Aitor avant de commencer à chanter est à peu près celle qui est formulée par les mots. Celle qu'il construit au fur et à mesure qu'il chante est signalée par les tirets.

Aitor sait ce qu'il va dire à la fin, mais pour cela il faut qu'il fasse son chemin, il doit construire une grande partie du discours de sorte qu'à la fin, cela donne encore un meilleur relief. Il commence à chercher dans sa marguerite des rimes et y trouve le mot *noblea* (noble). Il lui convient. Il commence à chanter...

| Ene laguna uste zintudan,  
 jatorra eta noblea...

(*Mon ami, je te croyais / fidèle et noble...*)

Le public est plongé dans l'expectative. Aitor a choisi de parler directement à son ami imaginaire qui lui a proposé de prendre les cachets. Que va-t-il décider? Où va-t-il? Aitor le sait, le public, non, tout au plus le pressent-il. Le mot-rime suivant qu'Aitor pêche dans son magasin est *gordea* (caché). Cela n'est pas mal et lui sert pour continuer l'élaboration de son discours.

Strategie principale  
dans l'elaboration du  
bertso improvise

| Ene laguna uste zintudan  
 jatorra eta noblea...  
 zuk ere alde ilun, triste bat  
 nonbait bazendun gordea.

(*Mon ami, je te croyais / fidèle et noble ... / mais il semble que tu cachais, / une face triste*)

Il a posé déjà en bertso, en mesure et en rime, la contradiction dans laquelle il se trouve. Il a un ami qu'il croit fidèle et noble, mais cet ami a une face cachée. Et il le lui dit! L'expectative du public monte de niveau: s'il expose sa contradiction à son ami... Mais où veut-t-il en venir? Quelle décision va prendre Aitor? Le mot-rime pêché suivant est *dotorea* (élégant). Ce mot-là, par contre, l'oblige à faire des jugements de valeur. "Egin didazun eskeintza ez da uste bezain dotorea" (L'offre que tu m'as faite n'est pas aussi élégante qu'on pourrait le croire).



| Ene laguna uste zintudan  
jatorra eta noblea  
zuk ere alde ilun, triste bat  
nonbait zenukan gordea  
egin didazun eskeintza ez da  
uste bezain dotorea...

Il a posé la contradiction initiale. Il a fait un jugement de valeur. Le pas suivant est de renforcer, en le démontrant, ce jugement de valeur. Il pêche le mot-rime *umorea* (humour) et ensuite *doblea* (le double de) Les deux viennent à point pour la logique de son discours.

“*Emango dit umorea*” chante-t-il. Ou ce qui revient au même: (cela améliorera mon humour). Et en suite: “*ta abildade doblea*” (et multipliera mon habileté). Ainsi, il arrive à la zone du discours qu’il a pensé au préalable et, en plus, il le fait bien. Jusqu’à présent, les contenus qu’il a exprimés sont les suivants:

- 1- Je te croyais un ami fidèle et loyal.
- 2- Mais tu as aussi une face cachée.
- 3- L’offre que tu m’as faite n’est pas si bonne qu’on le croit.
- 4- Cela améliorera mon humour.
- 5- Et multipliera mon habilitéé...

Il a construit un discours cohérent et intéressant. Personne ne sait où tout cela va déboucher, sauf Aitor. Son esprit est déjà habitué à garder ce qu’il a pensé au préalable. Et bien qu’il fasse un effort mental au moment de l’improvisation pure (en pêchant les meilleures rimes, en mesurant adéquatement, en essayant de ne commettre aucune erreur linguistique...) il se souvient encore du segment de phrase qu’il a pensé quarante secondes auparavant.

| Hobetuko naiz, baina orduan  
neu izan gabe ordea!

Il sait que s’il arrive là et qu’il le dit tel qu’il l’a pensé, le succès communicatif de sa strophe est assuré. Et en plus, il se rappelle qu’il a gardé le mot-rime *hobea* (meilleur) pour faire l’union avec l’argumentation finale. Il ne lui reste qu’à construire l’avant-dernière phrase. Cet *hobea* donne la possibilité de mettre en relief la strophe. Il chante...

| Hartu ezkerro izan naiteke  
naizena baino hobea...

Il a complété le discours. Il dit à son ami qu’il le croyait loyal, mais qu’il a une face cachée, que l’offre n’est pas si bonne qu’on peut le croire, qu’elle améliorera l’humour, qu’elle multipliera son habileté, que s’il en prenait, il serait mieux que ce qu’il est...

Ce que le public a écouté jusqu’au présent c’est ceci:

Ene laguna uste zintudan  
jatorra eta noblea  
zuk ere alde ilun triste bat  
nonbait zeneukan gordea.  
Egin didazun eskeintza ez da  
uste bezain dotorea...  
Emango dit umorea  
ta abildade doblea...  
Hartu ezkerro izan naiteke  
naizena baino hobea...  
----- 10 A  
----- 8 A

Le public connaît maintenant la partie du discours que le créateur ne connaissait pas lorsqu’il a commencé à chanter, mais à ce moment-là, c’est le public qui ne connaît pas la seule partie du discours que le créateur a prévue au début et que le lecteur privilégié connaît aussi grâce à

ces lignes. Lorsqu'Aitor conclut par "*hobetuko naiz, baina orduan ni izan gabe, ordea*" la relation communicative atteint son paroxysme.

### 2.3 Quelques exceptions

Penser à la fin et commencer par le début est, donc, la façon la plus habituelle de l'improvisateur pour appréhender la construction de la strophe. Le bertsolari improvisateur, cherche son argument final, et en s'en tenant à un schéma très proche de la Rhétorique classique, trace ensuite le chemin pour aboutir à ce moment final. Mais ce n'est pas toujours comme cela. Il peut y avoir des exceptions à cette façon d'agir. Celles-ci sont définies comme:

- a) Conditionnements internes.
- b) Conditionnements externes.

#### A | Conditionnements internes

■ La première des exceptions à la stratégie générale se réfère à l'impossibilité de l'improvisateur de trouver un quelconque argument, dans un intervalle de temps raisonnable. On lui a proposé un thème en solitaire où il est en controverse avec un autre compagnon, le temps passe et, soit par manque de capacité, soit par manque de concentration, il ne trouve aucune argumentation suffisante. Le temps passe très vite. Le public s'impatiente. L'improvisateur n'est pas capable de chercher de nouveaux arguments et ne veut pas non plus répéter des lieux communs déjà utilisés. Le temps continue à passer... Et, bien qu'il n'y ait aucune loi tacite à propos du nombre établi de secondes au cours desquelles il faut commencer à répondre, l'improvisateur sait qu'il doit commencer. Il n'a pas de final et doit commencer... C'est un des cas où la stratégie habituelle ne fonctionne pas. C'est une espèce de "saut dans le vide". Commencer sans avoir une idée claire vers où aller. C'est une situation dans laquelle tout improvisateur s'est trouvé à plus d'une occasion. Le public ne s'a-

perçoit pas que l'improvisateur n'a aucune idée concrète concernant la fin de la strophe. L'improvisateur essaye de construire la strophe le mieux possible afin que le public ne se rende pas compte de son angoisse. Cependant, il est très difficile d'arriver à bon port dans ces conditions. On peut construire sans plan et aussi planifier pendant qu'on construit. Mais dans ce cas-là l'acte d'improvisation est "pur". Il est pur, pas à cause de la volonté de l'improvisateur mais à cause de son incapacité ponctuelle à déterminer un final avant de commencer sa strophe.

■ Une autre exception se présente à l'occasion d'un trou de mémoire. L'improvisateur a pensé une fin. Il a commencé à chanter selon la rime de cette fin. Il sait où il veut aboutir et est assez tranquille mais, en un dixième de seconde, il a oublié la fin prévue quelques secondes auparavant. Il essaye de se rappeler, mais ce n'est pas facile, surtout lorsqu'on est en train de construire une strophe. S'il n'arrive pas à repêcher dans sa mémoire le segment auquel il a déjà pensé, il sera obligé d'improviser aussi le final. C'est dommage, parce qu'il a gaspillé les secondes initiales en pensant à un bon argument qu'il doit maintenant improviser sur le tas et qui arrivera difficilement à être de la qualité du premier. Dans ce cas-là, l'utilisation de la stratégie habituelle a échoué.

Nous avons exposé deux cas de construction de strophes atypiques. Dans ces deux cas, l'équilibre entre la "partie pensée" et la "partie improvisée" se rompt pour différentes raisons. Il se rompt toujours en faveur de la "partie improvisée". Dans les exposés, en raison des conditionnements internes du propre bertsolari, il improvise plus que dans les strophes construites suivant la stratégie habituelle.

■ Le cas contraire peut aussi se présenter. Le bertsolari construit la strophe en la pensant dans sa presque totalité et il improvise à peine au moment de la mise en scène. Ce cas peut se produire dans différentes situations: salutations, offrandes, strophes de compliments... Dans l'ensemble, nous pouvons dire que, dans ces cas-là, il existe assez de temps pour "penser" ou dire tout ce qu'on veut et plus.

Cela peut être le cas du jeune qui manque de confiance en lui et qui “pense” toute la strophe avant de commencer à chanter. Ou même, le professionnel qui se trouve dans une cérémonie (messe, meeting, hommage...) dans laquelle il a beaucoup de temps pour construire entièrement une ou plusieurs strophes avant d’entre en scène.

Ici, la “partie pensée” est infiniment supérieure à la “partie improvisée”. C’est comme cela que le public le perçoit. Ainsi, la qualité même de la strophe doit être logiquement meilleure. Mais, paradoxalement, il y a aussi un risque. Le bertsolari qui, au lieu d’improviser la strophe au fur et à mesure, la construit mentalement et la chante ensuite, prend des risques énormes. Au moment de la *performance*, son effort mental se limite à se rappeler ce à quoi il a pensé et l’oubli le plus minime peut déstabiliser la strophe tout entière parce que la capacité mentale de l’improvisateur n’est plus centrée sur la résolution des petits problèmes qui surviennent à chaque moment. Comme règle générale et conseil habituel, on dit que la strophe se construit mieux en l’improvisant au fur et à mesure qu’on la chante.

Strategie principale  
dans l’elaboration du  
bertso improvise

### B | Conditionnements externes

- Une des modalités de plus grande tradition est celle de **Puntuari erantzun**, nous l’avons appelé “démarrage forcé”. Du point de vue de la construction de la strophe, c’est une modalité absolument différente du reste. Peut-être que le public ne la perçoit pas ainsi, l’improvisateur, par contre, si. Dans cette modalité, le meneur du jeu commence une strophe et c’est l’improvisateur qui doit la finir. Ainsi, aussi bien le thème à traiter que la rime à utiliser sont proposés par l’extérieur, avec la difficulté supplémentaire d’une réponse immédiate qui doit s’en tenir au thème proposé et à la rime imposée. Le bertsolari ne dispose pas du temps matériel pour penser au final, pourtant il doit commencer à répondre à la question ou à l’idée qu’on lui a transmise et organiser le bertso au fur et

à mesure, pour terminer de la manière la plus nette possible. Dans cette modalité, il n’y a pas de stratégie qui tienne. Ici aussi l’improvisation est plus pure que dans n’importe quelle autre section du bertsolarisme.

- Une autre des modalités les plus souvent utilisées est celle de **puntu-ka** ou point suivi. Cette modalité consiste à construire une strophe entre deux ou plusieurs bertsolaris, de sorte que chaque bertsolari chante tour à tour un point. Etant donné que l’unité de discours se complète entre deux ou plusieurs individus, et que personne ne sait jamais ce que l’autre va dire, il n’y a pas de stratégie générale qui tienne. Le bertsolari utilise là les réflexes et la capacité improvisatrice pure.

Ainsi, soit par manque de capacité à ce moment-là, soit à cause des exigences d’une modalité “différente”, soit pour d’autres raisons déjà exposées, nous pouvons trouver des strophes qui n’ont pas été construites selon la stratégie habituelle. Mais dans l’improvisation orale des bertsolaris, comme dans d’autres phénomènes analogues d’improvisation orale, la controverse est la façon la plus authentique et fréquente de se manifester.

Strategie principale  
dans l’elaboration du  
bertso improvise

### 3 La controverse, l’âme du bertsolarisme improvisé

Dans les controverses, un bertsolari en rencontre un autre et, entre les deux, ils bâtissent une représentation de plus ou moins de strophes. Il se peut que les deux improvisateurs n’aient pas de meneur de jeu proposant les thèmes, dans ce cas-là, le discours doit être mené par les deux en tenant compte des circonstances du lieu où ils se trouvent, de la journée, du public, de leurs propres caractéristiques... Il est possible qu’un meneur de jeu proposant les thèmes leur impose à chacun un rôle ou un personnage, auquel cas, chaque improvisateur cherche les arguments nécessaires pour défendre son personnage et en même temps attaquer celui de son “adversaire”.

Dans la controverse, la stratégie principale que nous avons déjà exposée ne comporte aucune variation. L'improvisateur pense son argumentation, la garde pour le final et commence à chanter dès le début. Ainsi, la construction de la strophe se fait de façon identique à celle que fait l'improvisateur lorsqu'il affronte un thème en solitaire. Mais, dans la controverse, la gestion du temps disponible pour l'improvisation joue un rôle primordial. Lorsqu'il chante en solitaire, l'improvisateur pense le final dans le nombre de secondes le plus minime possible et commence à chanter. Quand il finit de chanter la strophe, il refait la même chose: penser le final et commencer à chanter, et ainsi de suite. En plus, le fil de l'argument de son discours est uniquement sien, donc, il n'a qu'à être cohérent par rapport à ce qu'il a dit et va dire. La controverse cependant, est un problème à deux. Et étant un problème à deux, et les deux improvisateurs devant chanter alternativement, deux variables que nous n'avons pas encore pris en compte interviennent:

- Les arguments du rival.
- Le temps disponible pour penser pendant que le rival chante sa strophe.

Dans la controverse, l'improvisateur doit répondre à ce que lui a dit son rival. C'est évident. Un improvisateur qui ne répond pas comme il faut à un argument bien construit de son rival, ne défend pas bien son rôle ou son personnage. Et cependant ce n'est pas suffisant de se défendre, il faut attaquer en même temps. Il y a assez de temps, car pendant qu'il écoute la strophe du concurrent, il peut penser à la sienne...

Nous avons écrit, "on peut penser à" et c'est la réalité, car ce n'est pas une stratégie adéquate que de gaspiller quelques précieuses secondes pour ne penser à rien de rien, mais non plus de penser à un argument pendant que chante l'adversaire, et quoi qu'en dise celui-là, lui répondre avec ce que nous avons pensé auparavant. Dans beaucoup d'occasions, il opte pour une formule mixte: celle de répondre à l'adversaire et ajou-

ter l'argument pensé pendant le temps que l'adversaire chantait.

### 3.1 Possibilités stratégiques générales de la controverse

La manière de défendre et d'attaquer, argumenter et répondre aux argumentations qui se présentent dans n'importe quelle controverse, n'est pas facile. Il existe trois façons d'agir:

- A** | Penser à un argument pendant que le rival chante et le réciter sans tenir compte de ce qu'a chanté le rival.
- B** | Attendre d'écouter le discours de son rival dans sa totalité et, ensuite, lui répondre en quelques secondes.
- C** | Penser à une argumentation pendant que le rival chante, écouter ce qu'il argumente, et opter pour mélanger dans une même strophe ce qui a été pensé au début et la réponse au rival.

La formule **A** a l'inconvénient de pouvoir perdre le fil de la controverse. Si nous disons toujours ce que nous voulons, sans suivre l'argumentation de l'adversaire, le discours peut devenir disloqué, cassé... Et dans le bertsolarisme, la controverse est, dans le fond, un acte de coopération, même si cela semble tout le contraire. L'un pourra difficilement faire une grande représentation si l'autre la fait très mal. Cette formule a au moins l'avantage de pouvoir exprimer ses argumentations de façon nette.

La formule **B** a l'inconvénient de ne pas laisser beaucoup de temps pour la réponse. En plus, dans le cas où l'argumentation du rival serait faible ou ratée, nous sommes dans l'obligation de chercher notre propre argumentation puisque la sienne n'entraîne pas de réponse, avec la difficulté de devoir le faire de façon précipitée. Et, si nous nous limitons à toujours répondre... nous apportons peu de nos idées à la controverse. La trame avance toujours sur le terrain imposé par le rival.

De toutes façons, il reste toujours le recours de penser à un argument et

ensuite de le rejeter complètement, surtout lorsqu'on décide qu'il vaut mieux répondre au rival, même si c'est de façon moins brillante qu'avec notre strophe pensée avant d'entendre son final. Un bertsolari connu se plaignait d'un autre avec lequel il se rencontrait à l'occasion de beaucoup de controverses, en effet, cet autre bertsolari ne se privait jamais d'utiliser dans son improvisation n'importe quel argument, qu'il fût pertinent ou pas. Ce bertsolari connu arriva à dire que "pour chanter trois strophes avec lui, il lui fallait penser à six": les trois auxquelles il avait pensé pendant que l'autre chantait, et les trois qu'il chantait effectivement après avoir entendu les arguments de son rival. Cette formule est, malgré tout, celle qui permet les controverses de plus haut niveau. Lorsque deux improvisateurs s'embarquent dans une bataille dialectique d'argumentations bien construites contre des réponses bien élaborées, la controverse atteint son plus haut niveau.

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

La formule **C** est peut-être celle la plus souvent utilisée. Ce qui a été pensé auparavant ne se chante pas, on n'attend pas tout à fait que le rival finisse d'exposer son argument. Les deux choses se conjuguent. On pense pendant que le rival chante et, après, suivant ce qu'a chanté le rival, on répond avec ce qu'on a pensé auparavant en introduisant en début de strophe une espèce de mini-réponse. La formule **C**, pour le grand public, s'approche de la formule **B**, mais, pour l'expert ou le protagoniste, ce n'est qu'une formule **A** convenablement dissimulée. Quelle est la meilleure formule? Il est difficile de répondre. La plus pure est la **B**, sans doute. Mais elle a l'inconvénient que deux improvisateurs arriveront rarement à faire une controverse avec le schéma suivant (en comptant que celui qui commence utilise une **A**, car il n'a personne à qui répondre).

Un schéma de type /**A-B-B-B-B-B**/ est l'idéal, mais on répond et l'on argumente difficilement dans une seule strophe. Et plus difficilement encore lui succède une autre strophe de réponse argumentée. Et ainsi de suite.

Même s'il n'y a pas de stratégie valable pour toutes les occasions, nous nous risquons à en conseiller une. Dans une controverse dans laquelle il faut chanter, donnons le cas de 4 strophes par partenaire, c'est bien qu'une strophe soit **A**, une autre **C** et une paire de strophes soient **B**. Ainsi, avec la **A** nous assurons l'audition de notre propre argument dans la controverse, avec les **B** nous répondons aux arguments du concurrent et avec la **C** nous faisons un peu les deux choses. Et cependant, elles peuvent parfaitement être deux **A**, et deux **B**; une **A** et trois **B**... Comme vous pouvez le voir, il n'y a pas de stratégie unique.

Le plus difficile au moment d'affronter une controverse est de bien choisir le moment pour introduire une **A** ou une **B**. Supposons que nous avons pensé à une idée brillante pendant que le rival chante, mais l'idée du rival a été aussi brillante. Ce qui nous oblige à lui répondre par un autre argument en rejetant le premier. Une strophe brillante ira donc à la corbeille de l'oubli, car il est fort possible que jamais plus ne se présente l'occasion de pouvoir l'utiliser. Au cas où nous aurions une idée brillante et que celle du rival ne nous force pas à lui répondre, alors nous pouvons introduire notre **A**, Mais il faut prendre la décision en un dixième de seconde. Et l'on n'opte pas toujours pour la solution la plus adéquate.

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

Nous avons rendu le processus de la controverse beaucoup plus technique. En réalité, l'improvisateur ne fonctionne pas avec **A**, **B**, **C**, ni des concepts théoriques d'aucun type. Il agit selon ses instincts et sa capacité dialectique du moment. De plus, la dissection méthodologique de l'acte de la controverse est davantage valable pour les controverses à thèmes imposés (championnats, festivals...) que pour les controverses libres.

### 3.2 Exemple pratique-2: "L'ouvrier et la maîtresse de maison"

Le thème imposé est le suivant: **X** est une maîtresse de maison qui a appelé **Y** pour qu'il lui fasse des petits travaux dans sa cuisine. **Y** est

chez **X** depuis plus d'une semaine et il semble que les travaux n'aillent pas assez vite. **X**, la maîtresse de maison, commence à chanter, chacun doit chanter quatre strophes:

|X: Nahiz ta faktura pasa  
handi ta astuna  
ez da lanean asko  
mugitzen zaiguna.  
Dexente motela da  
honexen jarduna  
nere gonai begira  
pasatzen du eguna.

*(Même s'il passe une facture / chère et lourde, / ce n'est pas au travail quel-  
qu'un / qui bouge de trop. / Je dirais qu'il est plutôt / mou dans son labeur  
et / qu'il passe la journée / à me regarder les jupes)*

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

**X** a construit une strophe du type **A**. Il a pensé son argument et l'a disposé de sorte que la dame a dépassé sa peur d'une facture excessive de la part d'un ouvrier évidemment fainéant, qui passe sa journée à la contempler. C'est obligatoire là de faire un **A** puisque c'est lui qui commence la controverse.

|Y: Aizu, señora itxoin  
pare bat segundo,  
zer diozu zuk gona  
eta gonakondo?  
Horrelakorik ez dut  
egin nik egundo...  
Nik lana egiten dut  
mantxo baina ondo!

*(Écoutez Madame, / accordez-moi deux secondes! / Il n'y a pas / de jupes  
qui tiennent! / Je n'ai jamais fait / de chose pareille... / Je travaille dou-*

*cement, / mais sûrement!)*

**Y** fait une strophe de type **C** ou mixte. Il pense à son argument final: je suis lent mais sûr. Mais l'accusation de la dame (ses regards vers les jupes) est trop concrète pour la laisser sans réponse. **Y** utilise ses trois premiers points pour lui répondre et ajouter à la fin la sentence pensée pendant l'intervalle où son concurrent a chanté. Cette strophe a le mérite de répondre à l'accusation de voyeur, mais en même temps, elle a l'inconvénient que le troisième point et la sentence finale n'aient pas de connexion entre eux d'un point de vue logique.

|X: Hola konsuelorik  
ez dago neretzat  
ez dira oso nabarmen  
obraren emaitzak.  
Etxekoandrerik ez du  
honek hartzen aintzat  
neuri obratxoren bat  
egidazu behintzat!

*(Cela ne me console pas. / Les résultats du travail / ne sont pas remarquables. / Il ne considère même pas / la maîtresse de maison. / Vous pourriez au moins me faire / un petit ouvrage!)*

**X** opte pour faire une autre strophe du type **A**. En faisant peu de cas de la réponse de **Y**, il opte pour chanter ce qu'il a pensé pendant que son concurrent a répondu à propos des jupes: il utilise malicieusement et au figuré le mot *ouvrage*. Sa strophe a le mérite de cette découverte, mais en même temps, elle a l'inconvénient du saut excessivement brusque et peu logique du comportement de la maîtresse de maison. Il y a une minute, il s'est plaint des regards du travailleur vers ses jupes et maintenant subitement il lui demande qu'il lui fasse un *ouvrage*.

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

La deuxième strophe de **Y** est la suivante:

|Y: Ustegabe atera  
hainbeste istori  
sexu aldetik nonbait  
ez zabiltza lodi  
nik horretan badaukat  
nahiko kategori  
bestea baino lehen  
egingo dut hori.

*(Quelles sont ces histoires / que vous racontez à l'improviste? / il me semble que concernant le sexe, / vous allez un peu fluette / J'ai assez de classe / dans cette spécialité / Je ferai cet ouvrage / avant l'autre)*

C'est un exemple de strophe **B**. Nous ne savons pas ce que **Y** a pensé pendant que **X** a chanté, mais quoi qu'il ait pensé, il a dû réagir à la rotondité et à la surprise de la proposition de **X**. Ainsi, il écarte ce qu'il a pensé et lui répond par la strophe tout entière. C'est son principal mérite. La réponse aurait pu être encore plus frappante si au lieu de chanter "j'ai assez de classe dans cette spécialité", il avait chanté "dans ces ouvrages-là, oui j'ai une classe sans pareille". Comme cela le public se serait rendu compte plus clairement que la réponse est directe et improvisée au dernier moment.

C'est le tour de **X**. Voilà sa troisième strophe:

|X: Hemen egin itzazu  
zuk obra majuak  
ta ez ikusi nere  
goi eta bajuak  
Titiak dizkidazu  
begiz ondo juak  
baina ez doaz zuzen  
horko azulejuak.

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

*(Ici, faites-vous / de beaux travaux, / et cessez de me regarder / de haut en bas. / Vous avez bien visé / les seins avec vos yeux, / mais ce carrelage / ne va pas comme il faut)*

**X** refait une strophe de type **A**. Il se rend compte que, dans sa deuxième strophe, il est allé trop loin et que son concurrent lui a répondu d'une manière très radicale. Il n'a pas d'autre choix que de baisser le ton. Cette strophe a le mérite principal d'avoir une qualité "visuelle". "Nous voyons" pratiquement le travailleur juché sur quelque chose de haut, en train de dévorer la maîtresse de maison des yeux pendant qu'il pose de guingois une rangée de carrelages.

**Y**, à son tour, répond par sa troisième strophe:

|Y: Honek adarra jotzen  
badauka eskola  
barrutikan ez dakit,  
ederra eskola.  
Bietatik bakar bat  
hautatu, potxola...  
biak egiterikan  
ez daukat inola!

*(Cette femme est un maître / dans l'art de la plaisanterie / je ne sais pas au fond qui c'est, / mais sa carapace est belle. / Des deux choses l'une / choisissez ,mignonne, / car je suis incapable / de faire les deux ensemble!)*

Cette strophe est de type **B**. **Y** a dû écouter toute la strophe de **X**. Le travailleur ne sait plus à quoi s'en tenir. D'abord "l'ouvrage" de la dame, ensuite, la plainte à propos de la rangée de carrelage...! **Y** lui répond précisément ceci: Décidez-vous Madame!

C'est le tour de **X** et sa dernière strophe:

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

|X: Ez zara ondo ari  
 igeltsero gazte...  
 besteek azkarrago  
 egiten dituzte.  
 Hor bi lan doaztenik  
 ez zazula uste...  
 zuk ez duzu egiten  
 ez bat ta ez beste!

*(Vous n'êtes pas très vif / jeune maçon... / D'autres les font / plus rapidement. / Il n'y a pas là deux travaux, / vous ne devez pas le penser... / D'ailleurs vous ne faites / ni l'un ni l'autre!)*

**X** utilise une strophe de type **B** de sa dernière intervention. Il répond au final du concurrent avec le sien. Il attend la réponse du maçon et lui répond catégoriquement. Il n'y a pas là deux travaux, d'ailleurs vous ne faites ni l'un ni l'autre! Si la réponse antérieure de **Y** aux élucubrations et aux incongruités de la dame était évidente, cette sentence de la dame est incompréhensible.

Pour finir, c'est le tour de **Y** avec sa dernière strophe:

|Y: Andre hau mintzatzen da  
 sorginen modura  
 titiak direla ta  
 a zer kalentura!  
 Ez dut lanik galdu nahi  
 nik honen kontura...  
 korreotik pasako  
 dut lanen faktura.

*(Cette femme parle / comme les sorcières ; / Qu'elle soit si fébrile / à cause des seins! / Je ne voudrais pas perdre / le travail à cause de ceci... / Par*

*la poste, en cas, je lui passerai / la facture du chantier)*

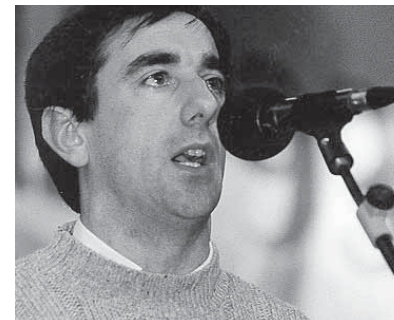
**Y** finit avec une strophe de type **A**. Il n'a rien trouvé à répondre à la dernière accusation de la dame (d'être inutile dans les deux travaux). Il chante ce qu'il avait pensé auparavant. Il fait semblant d'avoir peur, fait appel à l'importance de son poste de travail et fait ses adieux à la "mangeuse d'hommes". Comme cela, au moins, il finit le cycle de la controverse. Ils ont commencé le premier point en faisant allusion à la facture et finissent avec la même référence. Schématiquement, la controverse se déroule de la manière suivante:

X---- Strophe 1 **A**    Strophe 3 **A**    Strophe 5 **A**    Strophe 7 **B**  
 Y---- Strophe 2 **C**    Strophe 4 **B**    Strophe 6 **B**    Strophe 8 **A**

En général nous pouvons dire que le rôle de **X** a été celui de chercher des arguments pendant que celui de **Y** a été de répondre un par un aux arguments inventés par **X**. A la fin, cependant, le vent tourne et **X** a pu répondre catégoriquement à une strophe de **Y**, celui-ci a dû cesser de répondre aux fins de son concurrent par ses propres fins et chercher une fin plus esquivée. On peut dire que la séquence **B-A-B-B** qu'on trouve entre les quatrième et septième strophes de la discussion entre les deux bertsolaris (les deux personnages dans ce cas-là), est un bon exemple du déroulement idéal pour n'importe quelle controverse.

La controverse, l'âme  
 du bertsolarisme  
 improvisé

La controverse, l'âme  
 du bertsolarisme  
 improvisé



AM. Peñagarikano Source: XDZ



M. Lujanbio Source: XDZ



### 3.3 Exemple pratique-3: “Discussion sur l’énergie éolienne”

Le thème imposé à Lujanbio et Peñagarikano pour leur controverse est le suivant: Lujanbio est une fille qui se promène depuis des années dans les montagnes des alentours. Sachant que bientôt ils vont installer un parc éolien dans le mont Elgea, elle décide de faire une dernière promenade dans cet endroit. Elle monte à la montagne et rencontre Peñagarikano avec lequel elle parle et elle partage le casse-croûte, jusqu’à ce qu’elle se rende compte que Peñagarikano n’est autre que l’ingénieur chargé de l’installation éolienne.

La controverse, l’âme  
du bertsolarisme  
improvisé

| Ez nuen uste, a ze sorpresa  
holakoa zinenikan!  
diru mordo bat ta proiektu bat  
ei dezu zure patrikan;  
Bizi guztian mendirik mendi  
gabiltzanak hain pozikan,  
ez degu ulertzen, ta ez degu nahi  
burdinezko zuhaitzikan.

*(Je ne pouvais m’imaginer, quelle surprise! / De chose pareille / Il paraît que vous avez dans la poche / beaucoup d’argent et un projet grandiose. / Les gens comme moi qui marchent si heureux / depuis toujours à travers ces montagnes, / nous ne comprenons pas et nous ne voulons guère / nous retrouver avec des arbres en fer)*

Lujanbio fait une strophe du type **A**. Il faut la faire ainsi car c’est elle qui commence la controverse. Elle le fait d’une façon suggestive. La comparaison des poteaux d’énergie éolienne avec des “arbres en fer” est pertinente et opportune.

C’est le tour de l’ingénieur, de Peñagarikano:

| Aizu neskato, postura hortan  
hizketan ez zaitez hasi;  
honek pagoa eta haritza  
ezin bait ditu berezi.  
Eolikoak jarriko dira,  
inork ezin galerazi...  
edertasunik ez du galduko  
ta gauza asko irabazi.

*(Mais, dites donc fillette, / ne commencez pas de la sorte / car vous ne savez pas même distinguer / un hêtre d’avec un chêne. / Les éoliennes seront posées, / personne ne pourra l’empêcher... / La montagne ne perdra pas la beauté / et gagnera beaucoup de choses)*

Peñagarikano opte par une strophe du type **C**. Il répond à l’argument de Lujanbio dans les deux premiers points. Il le fait d’une façon *sui generis* au moyen d’une disqualification catégorique (celle de ne pas savoir distinguer un hêtre d’un chêne). Et après il révèle ce qu’il a pensé pendant que son concurrent a chanté: ne perdra pas la beauté et gagnera beaucoup de choses.

La controverse, l’âme  
du bertsolarisme  
improvisé

| Itxuraz gure mendi kaskotan  
mila errota egoteak  
utziko ditu gutxi batzuren  
patrikak ondo beteak.  
Gogoan daukat ze amets zitun  
La Manchako arloteak...  
amets gutxi ta interes asko  
oraingo Don Quijoteak!!!

*(Apparemment aux sommets de nos montagnes / tous les moulins qui y seront, / à quelques-uns laisseront / les poches bien pleines. / Je me souviens des rêves / faits par le vagabond de la Manche... / Les Don Quichottes d’aujourd’hui ont / peu de rêves et beaucoup d’intérêts!!!)*

Lujanbio refait une strophe du type **A**. Avec l'idée qu'elle vient d'avoir, cela ne vaut pas la peine de faire des essais d'un autre type. Elle sait que sa nouvelle idée vaut mieux que de répondre mot à mot au concurrent. Il lui vient à l'esprit la possibilité de comparer les éoliennes à leurs constructeurs, avec Don Quichotte et ses moulins à vent. L'antonomase joue un rôle fondamental. Quand elle parle du vagabond de la Manche, nous savons tous à qui elle fait référence. Et nous tous sommes conscients de la principale caractéristique de Don Quichotte: celle de rêveur désintéressé. La liaison de tant d'idées est difficile, mais Lujanbio la fait de manière brillante, en utilisant le contraste à plusieurs moments de la strophe:

- Quelques-uns / les poches bien pleines.
- Don Quichotte: beaucoup de rêves / peu d'intérêts. Les Don Quichotte d'aujourd'hui (les ingénieurs): beaucoup d'intérêts / peu de rêves.

Peñagarikano:

| Ekolojista omen zara zu  
eta guztiz nabarmena  
inolaz ere ez duzu onartzen  
eoliko ta antena.  
Ni Quijotekin parekatu nahi  
horrek ematen dit pena...  
ni Quijote bat izan ninteke  
baina Panzaik ez duena.

*(Il paraît que vous êtes une écologiste / tout à fait remarquable, / car vous n'acceptez en aucune manière / ni d'éolienne ni d'antenne. / Le fait de vouloir me comparer à Quichotte, / cela me fait de la peine... / peut-être que je suis un Quichotte, / mais un Quichotte sans Pansa)*

Peñagarikano fait une strophe du type **B** Il répond à la fin de Lujanbio

avec son final. Le coup de sa concurrente est si fort qu'il n'a pas pu faire autrement. Il le fait d'une manière très courante dans la controverse orale improvisée: en mélangeant personnage et personne. Peñagarikano, le bertsolari, se caractérise dans la réalité par son extrême minceur. C'est comme cela que le public l'a stéréotypé et il profite de la circonstance pour retourner l'argument (celui de Lujanbio) dans une situation normale, irréfutable. L'ingénieur que représente Peñagarikano se dissimule sous sa propre figure. Et la polysémie du mot Pansa (d'un côté l'écuyer du Quichotte et d'un autre la partie proéminente au dessus de quelques ceintures) lui sert pour revendiquer la pureté de son travail. Il n'est pas un ingénieur qui a grossi aux dépens de la nature.

Lujanbio:

| Don Quijotea zarela esan det  
itxuraz Panzarik gabe,  
Panza beharrik ez daukazu zuk,  
ederki beteta zaude!  
Holako gizon interesdunik  
maiz izan det parez pare  
dirua atera nahi liokeena,  
baita haizeari ere!

*(J'ai dit que vous êtes Don Quichotte, / apparemment sans Panza, / vous n'avez besoin d'aucun Panza, / car vous êtes déjà joliment replet. / Je me suis trouvée souvent nez à nez / avec ce genre d'homme intéressé, / qui voudraient faire de l'argent / aussi bien même avec le vent)*

Lujanbio construit une strophe du type **C**. Dans les deux premiers points, elle répond à son concurrent. Et après elle ajoute une nouvelle idée pour illustrer au moyen d'une hyperbole le désir d'argent de l'ingénieur, en lui attribuant la capacité de faire de l'argent même avec le vent. C'est une nouvelle idée dans la controverse, idée, d'ailleurs, brillante et difficile à réfuter.

Peñagarikano:

| Txakurrarekin ibiltzen zara  
sarri hona eta hara  
ta txakurrari eman diozu  
hemen kristoren pasada;  
Ta diozunez hondatu leike  
mendi hontako patxada  
Aizu! papel hoi jaso lurretik  
hain garbizale bazara.

*(Vous vous promenez avec le chien / souvent par-ci par-là, / et vous avez ici le chien / prêt à crever de fatigue. / Et selon vous on pourrait supprimer / le calme de cette montagne. / Dites donc, si vous êtes si puriste, / ramassez ce papier sur le sol!)*

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

La strophe de Peñagarikano est du type **A**. L'argument de Lujanbio est si difficile à réfuter qu'il a dû chercher une voie de sortie, en présentant la figure du chien exténué à cause du caprice de son maître et celle du papier abandonné sur le sol, censé appartenir à la montagnarde, mettant comme cela en doute sa cohérence écologique.

Lujanbio:

| Bere morala ukitu det ta  
harrotu egin da berriz,  
proiektuaren defentsan ozen  
hitzegin du mila aldiz.  
Orain papera jaso dezadan  
harrosko egiten dit hitz  
asko esan gabe jasoko zuen  
bilete bat baldin balitz!

*(Je lui ai fait la morale et / il s'est vanté à nouveau; / en faveur du projet,*

*il a parlé / fort en plusieurs occasions. / Et maintenant il me demande présomptueux / de ramasser le papier... / sans rien dire, il le ramasserait, / bien sûr, s'il s'agissait d'un billet)*

C'est une strophe de type **B**. Lujanbio ne se limite pas à répondre par la nouvelle voie ouverte par le concurrent, mais elle achève son argument en mettant l'accent sur le point de vue qu'elle maintient depuis le début: l'ingénieur "aime les sous". C'est la stratégie de profiter de la force de l'argument du concurrent pour, en resserrant un peu l'écrou, remporter la controverse dialectique.

Peñagarikano:

| Zuk diozunez lasaitasuna  
laister izango da murriz  
ta ez omen da hemen izango  
ez pago eta ez haritz;  
Ta orain berriz hain lotsagabe  
zergatik egin dezu hitz?  
berak lurrera ez zun botako  
biletea izan balitz!

*(Selon vous, la tranquillité sera / bientôt réduite / et il paraît qu'ici il n'y aura plus / ni de hêtre ni de chêne. / Et maintenant pourquoi à nouveau / vous me parlez d'une manière si insolente? / Elle ne l'aurait pas jeté par terre, / bien sûr, s'il s'agissait d'un billet)*

La controverse, l'âme  
du bertsolarisme  
improvisé

La dernière strophe de la controverse est aussi du type **B**. Peñagarikano supporte la poussée de Lujanbio et se cantonne sur le terrain du billet de banque. Mais pour dire que le papier a été jeté par la montagnarde, car si cela avait été un billet, elle ne l'aurait jamais jeté. Pour souligner qu'il supporte la poussée, il utilise le même groupe de rimes et quelques mots-rimes employés par Lujanbio. Le schéma de la controverse, concernant les types de strophes, est le suivant:

**A-C- A- B- C- A- B- B.**

Il est important de mentionner la capacité des deux improvisateurs pour s'en référer à leur rôle. Lujanbio a un personnage, à première vue, moins ingrat. La montagnarde a beaucoup de raisons de s'opposer à l'installation des poteaux d'énergie éolienne dans la montagne. Peñagarikano, l'ingénieur, a lui un rôle plus compliqué. C'est difficile, dans la situation où ils se trouvent (dans la montagne et partageant le casse-croûte matinal), de chercher des arguments de poids pour justifier le chantier. La controverse répond aux attentes fixées. Lujanbio trouve des arguments brillants pour s'opposer aux poteaux d'énergie éolienne. Et Peñagarikano trouve, pour sa part, assez d'excuses pour supporter le poids de ces arguments.

Cependant, les controverses ne sont pas toutes des controverses dialectiques dans lesquelles l'important est de surpasser le concurrent grâce à la qualité de ses propres arguments. Dans le bertsolarisme, on trouve souvent des controverses de collaboration dans lesquelles la priorité pour les deux bertsolaris est d'élaborer entre eux un discours attractif et cohérent, sans que l'un surpasse l'autre.

**3.4 Controverses sans thème imposé**

Dans ces controverses sans thème imposé, les deux improvisateurs montent sur scène et trament une représentation dans laquelle il n'y a pas de thème imposé de l'extérieur. Ce sont les propres improvisateurs qui vont "chercher" les différents sujets de controverse suivant l'endroit, le jour, le motif du rassemblement ou les caractéristiques du public.

On perçoit plus clairement le travail de coopération que suppose une controverse dans cette modalité. Une fois descendu de scène, on n'entendra dire à aucun bertsolari qu'il a bien chanté. On chante bien ou mal, on arrive ou n'arrive pas à transmettre quelque chose en équipe. Les

deux ont bien fait leur travail ou personne.

Pour faire une bonne représentation, il est important que les deux bertsolaris fixent d'avance un parcours valable pour une demi-heure ou trois-quarts d'heure de représentation. Ils parlent entre eux et conviennent d'un schéma. Par exemple: nous commençons à parler de ce village, après nous traitons du Saint de la journée, par la suite nous parlons de quelques problèmes municipaux qui concernent les auditeurs... Ensuite, en changeant d'air, nous abordons la situation politique, plus tard, nous commençons à nous piquer mutuellement à propos de notre situation actuelle... A la fin, nous changeons d'air et de modalité et je te taquine au sujet de ton prochain mariage...

C'est un schéma type qui, évidemment, peut varier d'un village à un autre et d'un bertsolari à un autre. Il est certain que les bertsolaris les plus expérimentés, à cause du grand nombre de leurs obligations et de représentations, ne disposent souvent même pas du temps suffisant pour élaborer une trame minimum, et entrent en lice sans avoir d'idée pour commencer. Leur compétence et leur expérience leur permettent d'élaborer un plan au fur et à mesure qu'ils chantent.

La répartition des fonctions entre les bertsolaris est primordiale. L'un d'entre eux supporte le poids de la controverse, cherche les thèmes, ouvre les chemins, change les airs. L'autre essaye de suivre le bertsolari-guide en étant fidèle aux sujets, aux voies et aux airs choisis, en tenant compte du fait que le travail le plus ardu est réalisé par son compagnon.

Et ici l'expérience compte beaucoup. Il n'y a pas de thèmes, mais il y a toujours des raisons pour chanter. Le problème est de garder les yeux bien ouverts et les oreilles bien débouchées. Savoir quel thème il faut aborder. S'apercevoir que tel ou tel sujet plait au public. Savoir que lorsqu'un thème a été bien pressé, il faut passer à un autre. Savoir quand il

faut taquiner le copain pour que le travail de chacun soit meilleur. Savoir beaucoup de choses qui vont au-delà du simple fait de savoir construire une strophe.

Dans ces controverses de collaboration, la valeur du discours de chaque strophe est moins importante. Ce qui compte c'est la représentation dans sa totalité, qu'elle dure une demi-heure, trois-quarts d'heure ou une heure. C'est pour cela que peut arriver le cas où un bertsolari "sacrifie" la qualité d'une strophe parce son attention est retenue par le chemin qu'il doit suivre postérieurement.

# IV

## PROPOSITION D'UN CADRE THEORIQUE

Après l'**exposition critique** des principales caractéristiques socioculturelles du bertsolarisme improvisé (chapitres I et II) et la **description illustrée** de ses procédés de création, de leurs techniques, de leurs mécanismes mentaux et des limites que l'improvisation impose au bertsolari (chapitre III), nous offrons dans ce chapitre une esquisse des lignes principales du nouveau cadre théorique que nous avons élaboré au cours de presque vingt ans d'observation participative dans l'activité bertsolaristique improvisée.

Comme nous l'avons déjà souligné dans l'introduction, nous avons besoin d'élaborer un nouveau cadre théorique car nous avons constaté que les méthodes existantes sont insuffisantes pour rendre compte d'un phénomène aussi spécifique que l'improvisation orale des bertsolaris. C'est l'incapacité des théories d'usage pour exprimer parfaitement la réalité du bertsolarisme improvisé qui nous a poussé à élaborer le cadre théorique que nous allons vous présenter maintenant, et pas notre assignation préalable à une école théorique déterminée.

Il est donc intéressant, de commencer la présentation du cadre théorique que nous proposons en citant les principales méthodes d'analyse que nous avons été obligés de rejeter, au moins en partie, à cause de la con-

frontation continue et systématique à la réalité du bertsolarisme improvisé de nos jours.

## 1 L'impasse du langage poétique écrit

Il n'est pas difficile de trouver des références à propos de la spécificité du phénomène dans les études sur le bertsolarisme, surtout à propos de son caractère oral et improvisé. Les deux citations suivantes le démontrent:

| rien sûr, et comme quelque chose qui attire fortement l'attention, dans la littérature orale basque, nous trouvons l'improvisation. Une improvisation parfaite dans le procédé, d'une part, et d'une vivacité franchement splendide, d'autre part, tant en ce qui concerne la diffusion territoriale du phénomène, qu'en ce qui concerne la considération populaire par laquelle est entouré l'improvisateur dans chaque région.<sup>25</sup>

Comme il a été déjà dit, le bertsolari improvisateur n'est pas seulement un poète et un chanteur, il est aussi un orateur. Ainsi, la technique rhétorique est inhérente au bertsolarisme improvisé. Le plus admirable est que tout son labeur rhétorique — la recherche des idées et arguments, leur mise en ordre et leur formulation artistique — est immédiatement réalisé par le bertsolari, en quelques secondes.<sup>26</sup>

Malgré ces propos et bien d'autres, dans les études sur le bertsolarisme improvisé, dans une certaine mesure, il arrive ce que Rainer Friedrich, citant Albert Lord, dénonce à propos des études homériques:

| Après avoir proclamé leur croyance en l'oralité d'Homère, les homéristes continuaient à interpréter Homère en utilisant les critères de la critique

<sup>25</sup> LEKUONA, Manuel. *Idazlan guztiak I: Ahozko literatura*. Tolosa: Gráficas ESET-Seminario de Vitoria, 1978, p. 270. Kardaberaz bilduma, 22.

<sup>26</sup> LEKUONA, Juan Mari. *Ahozko Euskal Literatura*. Donostia: Erein, 1982, p. 125.

littéraire traditionnelle. Cela a conduit Lord à déclarer que, à moins que les homéristes n'acceptent de "comprendre les techniques de la poésie orale" et d'"apprendre de l'expérience des autres formes de poésie orale traditionnelle..." Orale n'est qu'un label vide et traditionnel et dénué de sens. Tous deux ne constituent qu'une façade derrière laquelle les érudits peuvent continuer à s'en tenir aux techniques poétiques de la littérature écrite.<sup>27</sup>

En effet, malgré les abondantes proclamations sur l'importance de son caractère oral et improvisé, il est certain que la plupart des études sur le bertsolarisme ont été réalisées à partir de la théorie poétique écrite.

Le résultat est presque toujours le même: le bertso improvisé est rarement considéré comme une pièce de considérable valeur. La plupart des bertsos improvisés sont, selon les critères de la poésie écrite, des pièces d'un bas niveau poétique.

L'impasse du langage  
poétique écrit

### 1.1 Le texte comme prétexte

L'attitude la plus radicale à ce propos est celle de Matias Mujika, qui, dans un pamphlet (c'est ainsi que lui-même le qualifie) paru sur Internet à l'automne 1997<sup>28</sup>, recourt à un bertso pour disqualifier la culture en euskara dans sa totalité. Mujika commence par présenter, sans rien expliquer, ce bertso (ou, pour être plus exact, sa traduction au castillan):

| Une colombe blanche s'est approchée de moi  
ce- matin à l'aube  
Quel joie m'ont produit,  
chers messieurs, vos paroles!  
Et moi maintenant je suis devant vous

<sup>27</sup> FRIEDRIECH, Rainer. The Problem of an Oral Poetics. *Oralité et littérature/Orality and Literature. Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association (Paris, August, 1985)*. New York. Peter Lang, 1991, p. 19-28. Cité en p. 22.

<sup>28</sup> MUJIKA, Matias, "La Cultura Vasca. Libelo" 1997. Internet



plein de contentement.  
Premièrement, bons auditeurs,  
bonjour à tous du fond du cœur.

Ce bertso lui permet de disqualifier tout le bertsolarisme, et, pour le même prix, toute la production littéraire, par conséquent, toute la culture basque. Il affirme d'abord que "ce bertso est une des compositions les plus commentées du bertsolarisme de ce siècle", et que ce n'est pas une pièce marginale choisie *ad hoc* pour son faible niveau. Il soutient ensuite qu'ainsi se démontre "l'étonnante médiocrité dans laquelle a évolué et évolue encore le bertsolarisme officiel". En conclusion, il affirme qu'il est impossible que des pièces de cette nature puissent produire un plaisir quelconque: "la jouissance fondamentale, physiologique, directe, sincère, n'existe pas, c'est une pantomime."<sup>29</sup>

L'impasse du langage  
poétique écrit

L'attitude de l'auteur du pamphlet peut être extrémiste, mais elle n'est pas du tout inhabituelle. La tendance à analyser et juger les produits de la littérature orale avec des paramètres qui correspondent à la culture écrite cela peut être due à la mauvaise foi, mais il n'est pas nécessaire d'avoir autant de mauvaise foi que l'auteur de la critique. Il suffit simplement d'ignorer les thèses des oralistes, la théorie des actes de la parole, la pragmatique et les nouvelles rhétoriques concernant le langage oral pour arriver à la même conclusion que Matias Mujika dans sa satire. Le résultat ne peut être autre, si on exige du bertso improvisé quelque chose qu'il ne prétend pas être.

Le chercheur de bonne foi, même amateur de bertsolarisme, a toujours la possibilité de rechercher des bertsos improvisés d'une haute qualité poétique textuelle, il y en a, et de les alléguer en riposte. Cependant ce n'est qu'une solution grossière, puisque la plupart des bertsos improvisés ne résistent pas à une telle analyse. En effet, et reprenant le bertso cité par

<sup>29</sup> Ibidem

Matias Mujika, il faut reconnaître que le bertso (le texte du bertso) n'est pas une merveille. Selon l'axiome principal de la poétique écrite, tout texte qui est capable de produire une émotion poétique au récepteur est un texte poétiquement manipulé (c'est-à-dire, un texte qui contient une certaine densité de recours poético-rhétoriques). Si nous acceptons cet axiome, la conclusion ne peut pas être autre que celle de Mujika, au moins en ce qui concerne le texte du bertso analysé.

Cependant, de là à affirmer que "le plaisir, la jouissance fondamentale, physiologique, directe, sincère" que peut produire un bertso comme celui-là est une pantomime, il y a un grand pas. Une fois constatée l'incapacité de sa théorie pour exprimer parfaitement l'émotion que le texte semble produire, l'auteur du pamphlet se rattache malgré tout à sa théorie, et nie l'émotion que peuvent ressentir les auditeurs.

Nous, par contre, nous avons vécu et nous vivons avec intensité l'émotion que des bertsos improvisés de pareille valeur textuelle nous produisent, et, puisque nous ne pouvons pas nier l'émotion vécue, il ne nous reste qu'à affirmer que la théorie poétique est inadaptée à l'analyse du bertsolarisme improvisé. Disons, pour l'instant, que l'analyse du bertsolarisme improvisé, du point de vue de la perspective de la poétique écrite, même dans les cas où celui-ci est mené à bien avec bon sens et meilleure intention, souffre, pour le moins des déficiences suivantes:

- Elle réduit le bertso improvisé à un simple texte. C'est-à-dire, elle ignore les aspects prosodiques, para linguistiques, extralinguistiques et musicaux des pièces qu'elle juge, en déracinant les bertsos du **contexte** dans lequel et pour lequel ils ont été créés. C'est-à-dire, elle ne considère pas le bertso dans son intégralité. Dans l'exemple cité dans le pamphlet, même en laissant de côté la qualité de la traduction, et étant donné qu'il est difficile de transposer sur papier la qualité vocale et musicale du bertsolari, il faut considérer, au moins, les circonstances

L'impasse du langage  
poétique écrit

dans lesquelles le bertso a été chanté et écouté. Ce bertso a été chanté dans un concours célébré à Saint Sébastien, le 20 janvier 1935, le jour de la fête patronale de la capitale de Gipuzkoa. Le théâtre Poxpolin, lieu de la représentation, a fait salle comble, Vingt bertsolaris sont entrés en lice. Pour la plupart, ils ont mis les pieds dans un théâtre pour la première fois, car, jusque-là, le bertsolarisme a été une activité marginale se déroulant sur les places et dans les cidreries. Le bertsolari qui a improvisé ce bertso est Iñaki Eizmendi, “Basarri”, un jeune de 20 ans, cravaté, radicalement éloigné de l'image de mendiant malin avec laquelle on identifie alors le bertsolari. Parmi les auditeurs, pour la première fois, se trouve la fine fleur de l'intelligentsia basque, qui, après des années de mépris envers le bertsolarisme improvisé, maintenant décide de parier sur lui pour en faire un des axes de son projet culturel. Dans ce contexte, dans cette situation, il est clair que l'assistance est consciente de la transcendance de l'acte auquel elle participe. La présence de l'intelligentsia et l'irruption d'un jeune bertsolari semblent assurer la survie du bertsolarisme. Plus encore, c'est l'euskara, la propre identité, qui semble vouloir renaître de ses cendres. Si on ignore —ou on cache— ces données, on réduit le bertso improvisé à une petite partie de ce qu'il est en réalité: son composant textuel. Cependant, ceux qui sont réunis là n'ont pas besoin de beaucoup de texte pour catalyser l'émotion qui les saisit par le simple fait d'être les protagonistes d'un tel évènement.

- Elle falsifie le propos même du bertso improvisé, en le jugeant à partir d'une exigence esthétique-littéraire que l'improvisateur ne poursuit pas. L'objectif du bertsolari improvisateur n'est pas de construire des textes de haut niveau poétique, même si, dans les occasions où il arrive à l'excellence textuelle, la satisfaction est évidemment double. Quel est alors l'objectif dans lequel s'inscrit le bertsolari improvisateur? Jon Sarasua l'a très clairement exprimé:

Voici l'ensemble du problème: comment envisages-tu la représentation? Par où commences-tu? Comment surprends-tu les auditeurs? A qui t'a-

dresses-tu? Comment perçois-tu le monde de tes auditeurs et que fais-tu pour l'influencer?... Et pour cela, il n'y a pas besoin de chanter des bertsos anthologiques, c'est la représentation dans son ensemble qui compte.<sup>30</sup>

## 1.2 Le texte dans son contexte: environnement-texte et environnement-situation

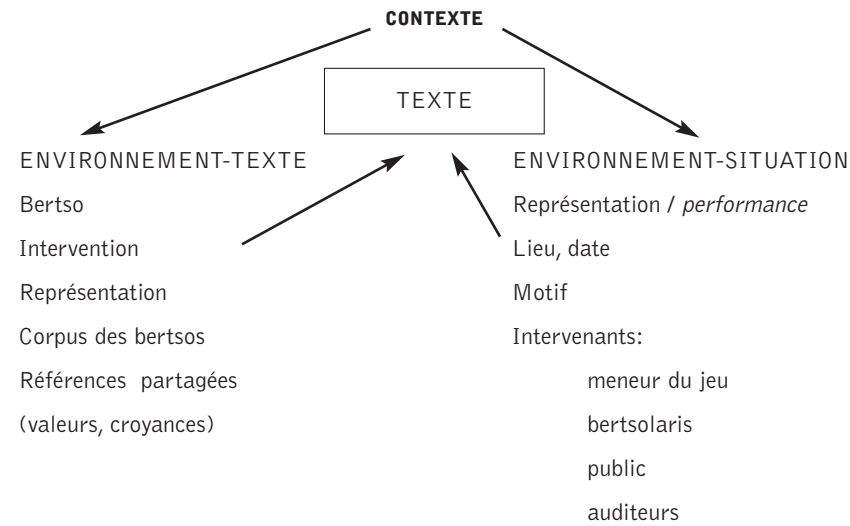
Il n'y a rien d'extraordinaire dans cette déclaration. La particularité essentielle du bertsolarisme improvisé est que la production des bertsos, son émission et sa réception sont faites en même temps et dans un lieu physiquement partagé par le bertsolari et les auditeurs (*performance*). Le texte, qui dans la littérature écrite est pratiquement le seul lien entre le créateur et le récepteur, n'est, pour le bertsolari improvisateur, qu'un élément de plus dont il dispose pour atteindre son but: faire ressentir une certaine émotion aux auditeurs. L'importance du texte dans le bertsolarisme improvisé est inversement proportionnelle au degré de cohésion du contexte partagé par le bertsolari et les auditeurs.

Les diverses stratégies textuelles ont été détectées, analysées et cataloguées avec une minutie extrême. Cependant, les éléments non textuels, qui ont tant d'importance dans l'improvisation, ont été beaucoup moins étudiés jusqu'à présent, au moins dans l'analyse du bertsolarisme improvisé. Le déséquilibre est évident. Le concept “contexte”, sous lequel s'englobe la totalité des éléments non textuels du bertso est trop générique pour son application.

Ainsi, nous introduisons, selon ce qui a été dit jusqu'à présent, quelques précisions méthodologiques qui nous permettent d'affiner notre analyse. Nous utilisons “texte” pour indiquer la partie qui peut être transcrite, même si on sait qu'ainsi nous nous démarquons de l'usage fait de ce ter-

<sup>30</sup> Jon Sarasua. in GARZIA, Joxerra, *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 61. Traduit pour les auteurs.

me dans certaines disciplines, entre autres, la Science du Texte. Nous appelons “contexte”, comme jusqu’à maintenant, la totalité des éléments non textuels qui influencent le bertsolarisme improvisé. Finalement, nous différencions, dans le contexte, deux composantes: “l’environnement-texte” et “l’environnement-situation” pouvant sommairement se caractériser de la manière suivante<sup>31</sup>:



L'impasse du langage  
poétique écrit

Les facteurs contextuels (aussi bien d’environnement-texte que d’environnement-situation) sont, pour l’improvisateur, une source de recours de premier ordre. Le fait d’exclure ou de sous-estimer ces facteurs faussifie la nature même de l’objet que l’on prétend analyser. Il est certain que les éléments contextuels sont importants quelle que soit la nature de l’acte communicatif. Il le sont même pour d’autres modalités dans lesquelles l’émetteur et le récepteur sont plus éloignés dans le temps et dans l’espace (comme, par exemple, dans la littérature écrite). Ce qui différencie le bertsolarisme improvisé c’est la centralisation de ces facteurs, comme le démontrent dans les diagrammes suivants:

31 Pour un exposé plus détaillé et élaboré de cet aspect ou d’autres liés au cadre théorique, voir : GARZIA Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen baliabide poetiko-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV/tesis doctorales, 2000.

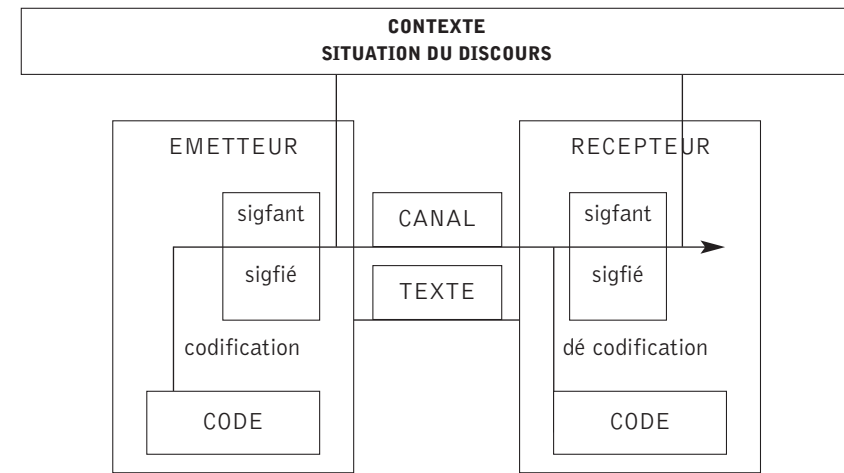


Diagramme de la communication non improvisée<sup>32</sup>

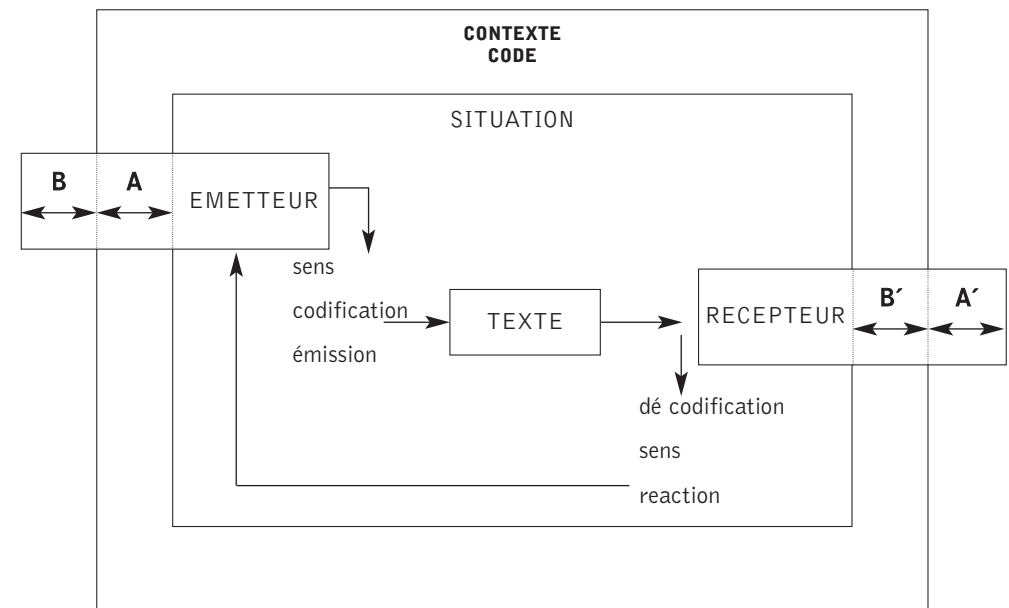


Diagramme de la communication orale improvisée<sup>33</sup>

32 GUTIERREZ ORDOÑEZ, Salvador. *Introducción a la Semántica Funcional*. Madrid: Síntesis, 1992.

33 GARZIA Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen baliabide poetiko-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV/tesis doctorales, 2000.

Comme on le voit, et à la différence d'autres types de communications, émetteur et récepteur font partie de la situation, ils sont immergés par celle-ci. Chaque représentation est unique, les allusions aux divers éléments de situation augmentent le lien entre le bertsolari et les auditeurs, en créant une complicité qui facilite le labeur du bertsolari.

### A | *Facteurs d'environnement-texte*

Le degré de cohésion de l'environnement-texte est un facteur clé dans la création du bertsolarisme improvisé, et il est aussi, comme nous verrons, un bon critère au moment d'établir une périodicité adéquate. Avec l'environnement-situation, c'est différent, le degré auquel bertsolari et auditeur partagent un même contexte change en fonction de certaines variables historiques, sociales, culturelles et éducatives. Ce degré est représenté dans le diagramme de la communication orale improvisée par les segments A (dans le cas du bertsolari) et A'(dans le cas de l'auditeur). Les segments B et B', par contre, représentent l'ensemble de valeurs et références propres; non partagées, du bertsolari et de l'auditeur respectivement.

Dans des circonstances historico-sociales déterminées, les segments B et B' tendent à être insignifiants. C'est-à-dire, les mondes de références du bertsolarisme et des auditeurs coïncident presque pleinement. Nous disons alors qu'il s'agit d'un bertsolarisme de contexte homogène. Dans le pôle opposé, il y a des occasions dans lesquelles les références partagées sont bien moindres. Nous parlons alors du contexte hétérogène.

Plus l'environnement-texte est homogène, moins le bertsolari a besoin de texte pour produire de l'émotion à son auditoire:

| Lorsque le public est homogène, il est plus facile d'improviser des bertsos, au moins dans une certaine mesure. Cela veut dire qu'il y a des sentiments fortement partagés, et il suffit de mentionner n'importe lequel de ces sentiments pour atteindre le public. Le bertso a beaucoup d'éléments. Quel-

ques-uns sont simplement techniques comme la mesure et la rime. Mais, en fin de compte, ce qui importe vraiment c'est de produire des émotions. Et si tu peux produire des émotions en mentionnant seulement un sentiment que tu sais fortement partagé, tu n'as besoin d'aucun filigrane pour réussir ton objectif.<sup>34</sup>

Les principaux facteurs qui déterminent le degré d'homogénéité ou de cohésion du contexte sont les suivants:

- Conjoncture socio-politico-culturelle. Pour nous référer à l'histoire récente du bertsolarisme, et comme quelques bertsolaris l'ont signalé à plusieurs reprises, il est évident que, pendant la dictature franquiste, le collectif du bertsolarisme (bertsolaris, public et autres agents) a été un collectif très soudé, à la différence de ce qui arrive aujourd'hui. Dans ce sens, on a l'habitude de dire "qu'il était plus facile —ou plus commode— d'improviser des bertsos à l'époque de Franco que maintenant".
- Dimension de l'audience. Plus grande audience, moindre homogénéité.
- Niveau de formation universitaire des bertsolaris et du public. Plus grande formation universitaire, plus grande variété de références, et, par conséquent, moindre homogénéité.

Ces trois facteurs ne sont pas, évidemment, des facteurs étanches. Ainsi l'exprime Jon Sarasua, en comparant le bertsolarisme de la dictature et le bertsolarisme actuel:

| Qu'est-il arrivé aux bertsolaris actuels? Et, bien que cette homogénéité du public du bertsolarisme se soit rompue, et ce n'est pas seulement parce que les circonstances historiques ont changé. A cause du pari que nous avons fait pour renouveler le bertsolarisme, beaucoup de gens nouveaux se sont incorporés à notre public. Notre public actuel est plus pluriel qu'avant. Parmi nos auditeurs, il y a des sensibilités politiques pour tous les goûts; il y a des auditeurs jeunes et des auditeurs plus âgés; il y a des uni-

34 GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 50.

versitaires; il y a un public d'origine rurale et d'origine urbaine... Nous avons maintenant un public, ou, mieux, divers publics. Avant il n'existait pas, avant, les bertsolaris improvisaient pour le Peuple.<sup>35</sup>

En tenant compte que le bertsolarisme improvisé avant 1960 se réduit à un cumul d'anecdotes et quelques bertsos, nous considérons que, tout ce qui est antérieur à cette date, peut être appelé la préhistoire du bertsolarisme improvisé. A partir de 1960, déjà dans l'histoire proprement dite du bertsolarisme improvisé, on peut distinguer deux grandes époques avec leurs phases correspondantes:

**A) Bertsolarisme d'environnement-texte homogène (1960-1979)**

- Bertsolarisme de survie (1960-1973), avec Iñaki Eizmendi "Basarri" et Manuel Olaizola "Uztapide" comme protagonistes principaux.
- Bertsolarisme de résistance (1973-1979), avec Jon Lopategi et Jon Azpillaga comme représentants les plus importants.

D'autres bertsolaris remarquables à cette époque sont Lazkao Txiki, Fernando Aire "Xalbador", Manuel Lasarte, Joxe Lizaso, Joxe Agirre, Imanol Lazkano, Mitxelena, José Luis Gorrotxategi, Mattin, Txomin Garmendia, Arozarena et d'autres.

**B) Bertsolarisme d'environnement-texte hétérogène (1980-2000)**

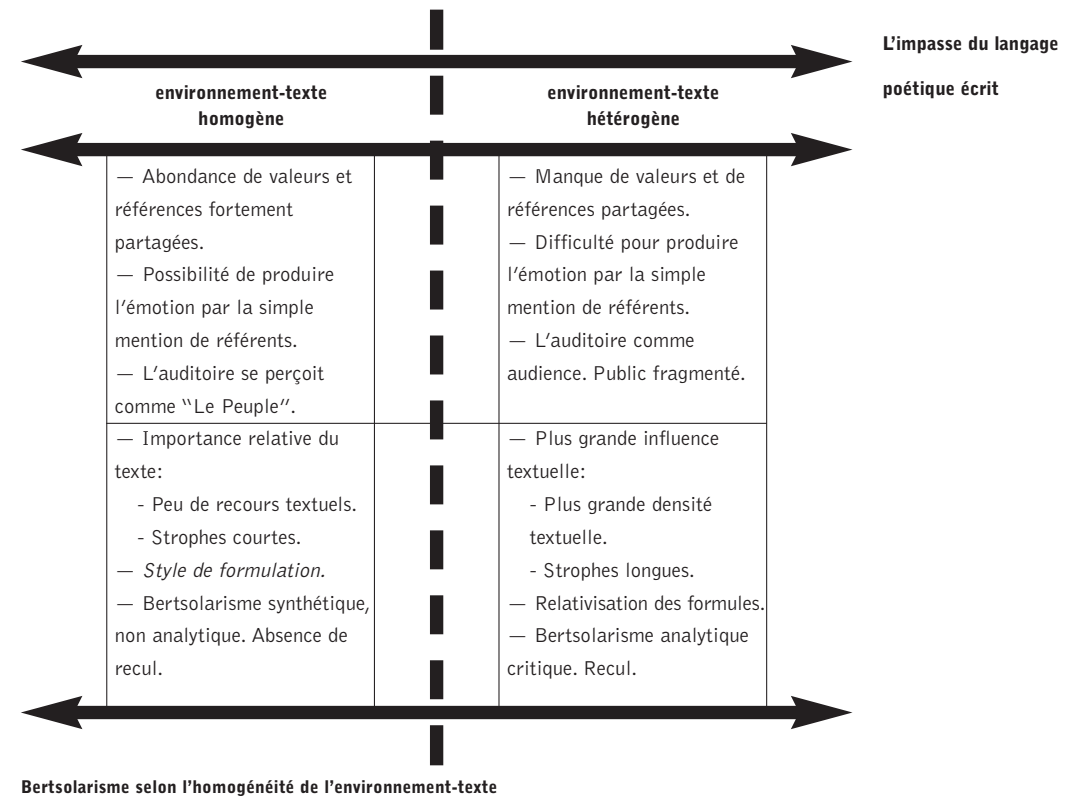
- Bertsolarisme de la rénovation (1980-1990), où émerge la figure de Xabier Amuriza. Les bertsolaris de l'époque antérieure continuent à jouer un grand rôle, mais, dans le sillage rénovateur d'Amuriza apparaît une nouvelle génération de bertsolaris qui seront les acteurs principaux de la phase suivante.
- Phase de la "bertsomanie" (1991-1998). Sous l'influence de la génération menée par Andoni Egaña, le bertsolarisme fait irruption dans les moyens de communication, surtout à la télévision, en atteignant des taux

<sup>35</sup> Ibidem.

d'audience surprenants. Sebastian Lizaso, Peñagarikano, Jon Sarasua, Euzkitze sont d'autres bertsolaris remarquables.

- Bertsolarisme multiface (à partir de 1998). La présence de la femme dans l'élite du bertsolarisme se normalise. Maialen Lujanbio, Igor Elortza, Unai Iturriaga, Jesus Mari Irazu sont les noms les plus remarquables de la nouvelle génération, dont l'évolution est encore à voir.

Même si on tient compte des différentes phases qu'elles comprennent, chacune de ces époques représente un type de bertsolarisme différencié, tant l'homogénéité de l'environnement-texte que le type du bertsolarisme existant dans chaque époque doivent être considérés comme les pôles d'un *continuum* que nous pouvons représenter, à grands traits, de la manière suivante:



L'impasse du langage poétique écrit

Ce bertso improvisé dans le championnat de 1962 par “Uztapide” (champion de bertsolaris en 1962, 1965 et 1967) est un bon exemple du bertsolarisme d’environnement-texte homogène. Le thème de son intervention, imposé par les organisateurs, est: “La mère”. C’est le premier bertso que “Uztapide” chante:

| Hauxe da lan polita  
orain neregana  
alboko lagunendik  
etorri zaidana.  
Bertsoak bota behar  
dira hiru bana  
hortan emango nuke  
nik nahitasun dana:  
beste ze-esanik ez da  
esatian “ama”<sup>36</sup>.

L'impasse du langage  
poétique écrit

*(C'est un bon sujet / celui que maintenant / m'a fait parvenir / l'ami d'à côté. / Il faut chanter des bertsos / trois chacun / à ce propos, j'aimerais / donner toute la volonté / il n'y a rien d'autre à dire / de si important que: “mère”)*

Evidemment, le simple texte peut difficilement émouvoir quelqu'un. Le bertso dans sa totalité, chanté devant l'auditoire, ne le fait pas non plus, mais la “mère” est une des valeurs les plus fortement partagées par les auditeurs et le bertsolari, tout un archétype dans l'imagerie populaire basque. En réalité, il suffit à “Uztapide” de mentionner le thème imposé, car sa simple mention produit de l'émotion à son auditoire. Comme on peut l'apprécier, il emploie le reste des syllabes pour faire allusion aux divers éléments de la situation de communication. La mère que chante “Uztapide”, d'autre part, peut être n'importe quelle mère, la mère

<sup>36</sup> Bertsolari txapelketa (30-XII-1962). Tolosa: Auspoa, 1963, p. 145. Auspoa, 22.

en soi, une valeur archétypique fortement partagée pour tous ceux qui sont réunis là. Aujourd'hui, par contre, aucun bertsolari n'oserait utiliser la même stratégie que celle que “Uztapide” a utilisée ce jour-là. Mais cela ne nous donne aucun droit pour disqualifier le bertso, ni pour traiter de pantomime ou de farce l'émotion qu'il a produit ce jour-là. Avec la plus grande certitude, un bertso à texte plus sophistiqué n'aurait pas réussi à produire autant d'émotion. Nous devons conclure en disant qu'il s'agit d'un excellent bertso, bien que son texte ne corresponde à aucune merveille, selon la théorie de la poétique écrite.

Considérons maintenant un thème semblable, mais dans un environnement-texte hétérogène. C'est le championnat de bertsolaris de 1980. Le thème, cette fois-ci est “le père”. Le bertsolari qui doit le développer en solitaire est Xavier Amuriza, que nous pouvons absolument considérer comme le père du bertsolarisme actuel.

| Aita izena kanta beharrak  
jarri dit bihotza bero,  
aukera eder hau izango zenik  
ez nuen asko espero;  
preso nengoen Zamoran eta  
han gelditu ia ero,  
joan nintzen ta bertan nengola  
aita hil zitzaidan gero,  
nahiago nuke edozer baino  
hemen bizirik balego<sup>37</sup>.

*(Je dois chanter à propos du père / et cela réchauffe mon cœur, / Je n'osais pas espérer / avoir cette belle occasion; / J'étais prisonnier à Zamora, / et restais presque fou. / Après mon arrivée là-bas, / mon père est mort. / Je ne préférerais rien d'autre / que de l'avoir vivant ici)*

<sup>37</sup> Bertsolari txapelketa nagusia (Donostia, 1980-I-6). Tolosa: Auspoa, 1980, p. 97. Auspoa, 141.

L'impasse du langage  
poétique écrit

Le père d'Amuriza est mort, effectivement, pendant que le bertsolari est incarcéré à la prison de Zamora. Mais ce n'est pas tout. Amuriza sait que pour provoquer l'émotion de son auditoire, la simple mention du mot "père" ne suffit pas, il lui faut quelque chose de plus, ce quelque chose de plus signifie une plus grande élaboration rhétorique. En premier lieu, il écarte l'option de chanter à l'archétype, et nous présente un père qui peut seulement être le sien. Cette concrétisation, cette plus grande élaboration rhétorique requiert, cette fois, un type de strophe plus ample (hamarreko majeur). La mélodie aussi est un recours rhétorique. Amuriza a composé ses propres mélodies, et emploie l'une d'entre elles, celle qu'il considère la plus opportune pour le type de registre qu'il veut utiliser.

Dans le deuxième bertso, peut-être le meilleur de la série, il approfondit la concrétisation de la figure de son père, faisant apparaître que sa relation avec lui est au-delà de la relation père-fils. Il s'agit de son père, mais aussi de son maître, puisque c'est lui qui lui a inculqué l'amour pour le bertsolarisme. Amuriza établit ainsi un lien entre son passé personnel et affectif et le lieu et le moment présent dans lesquels se déroule son improvisation.

| Aita nuen nik umoretsua,  
inoiz geza ta gazia,  
harek agertu zidan bidea  
baitzen bertsoz ikasia;  
oi, nere aita, nire egunak  
ere aurrera doaz ia,  
baina zugandik hartua baitut  
bertsotarako grazia,  
nik egingo dut arbola haundi  
zuk emandako hazia.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> ibidem.

*(Mon père était plein d'humour, / quelques fois doux et gracieux, / c'est lui qui m'a montré le chemin / car il s'y connaissait en bertsos / O, Mon père, mes jours / aussi vont de l'avant, / De toi j'ai appris / la grâce pour les bertsos. / Je ferai un grand arbre / de la semence que tu m'as donnée)*

Dans le troisième et dernier bertso, même s'il s'adresse à son père, Xabier Amuriza implique directement les auditeurs en sollicitant des applaudissements dédiés d'avance à son père. La stratégie principale du bertso est sa connexion à la situation de la séquence:

| Gai hau kolpera jarriko zenik  
ia ametsa dirudi;  
baserri hartan izan genduen  
hainbat harri eta euri;  
zu, aita, zinen hain on niretzat,  
ez gogorra, baizik guri;  
Euskalerrria nola dagoen  
orain Donostin ageri,  
niri jotako txalo guztiak  
bidaltzen dizkizut zuri.<sup>39</sup>

*(Que ce sujet soit abordé / cela me semble presque un rêve, / dans cette ferme, nous avons eu / des jours de grêle et des jours de pluie, / toi, père, tu étais si bon avec moi, / pas sévère, mais doux; / Comme l'est le Pays Basque / on le voit ici à Saint Sébastien, / tous les applaudissements pour moi / je te les envoie à toi)*

Dans ce dernier bertso, nous retrouvons une autre des grandes habiletés d'Amuriza: sa capacité théâtrale, la maîtrise avec laquelle il imbrique les plans et les temps dans lesquels se déroulent la séquence et la fiction qu'il est en train d'improviser à ce moment. Qu'applaudit le public lorsque Amuriza finit son bertso? Le bertsolari? Son père? Tous les deux? En

<sup>39</sup> Ibidem.

tout cas, c'est un des moments les plus émouvants de toute la finale. Cependant, ce dernier bertso est, du simple point de vue du texte, le plus faible des trois. En ce qui concerne la stratégie rhétorique, par contre, si ce n'est pas la meilleure, c'est au moins la plus efficace des trois.

Comme on le voit, aussi bien "Uztapide" dans le thème de la mère qu'Amuriza dans celui du père, tous les deux utilisent les mêmes éléments: texte, environnement-texte, environnement-situation. Ce qui varie c'est leur gestion et l'importance relative dans l'ensemble de la communication improvisée.



Bibliothèque Bidebarrieta de Bilbao, 12/12/1997: J. Kortazar, M. Trapero, F. Munar, D. Blanco et JR. Garcia.  
Photo: J. Manterola / Source: XDZ

### **B** | *Facteurs d'environnement-situation*

Il faut tenir compte, cependant, du fait que la cohésion de l'environnement-situation peut, quelle que soit la conjoncture historique, rétablir l'homogénéité de la communication, même dans les époques de plus grande fragmentation sociale, dans les années 90, lorsque la confronta-

tion idéologico-politique s'est clairement reflétée dans l'audience du bertsolarisme et même entre les propres bertsolaris.

Les représentations de format plus libre et plus informel (représentations sans meneur de jeu, représentations d'après repas ou devant un public spécifique) sont des représentations dans lesquelles le bertsolari n'utilise pas des textes de haute densité poétique. Il lui suffit de mentionner, de signaler au moment opportun les divers éléments de l'environnement-situation pour produire l'émotion souhaitée à ses auditeurs. Les bertsos improvisés dans ce type de représentations sont difficiles à transposer vers les moyens de communication, puisqu'ils sont dépourvus des références d'environnement-situation desquelles ils extraient leur poids communicatif, ils deviennent, à de rares exceptions près, totalement anodins pour qui les reçoit, à travers les médias, en dehors de l'environnement-situation dans lequel et pour lequel ils ont été créés. Même si la télévision nous montre à bon escient le cuisinier que les bertsolaris essaient de faire marcher, ces bertsos déclenchent difficilement chez le téléspectateur le quart des éclats de rire qu'ils produisent sur le vif. Et c'est parce qu'une grande partie de l'émotion suscitée est liée à cette complicité d'une expérience partagée, une expérience qu'aucune retransmission vidéo ne peut jamais remplacer.

Signalons, en passant, que la tendance —d'un autre côté, naturelle et compréhensible— des médias à choisir en priorité les bertsos ayant un texte de plus grande portée produit certaines distorsions. Le téléspectateur amateur de football, habitué à voir la répétition des meilleures phases de jeu, peut arriver à s'ennuyer s'il est au stade en train de suivre un match sans intensité. De la même manière, "l'auditeur en différé" dont la consommation de bertsos se réduit pratiquement aux bertsos retransmis ou télévisés, est habitué à être un auditeur qui attend et demande un haut niveau d'intensité (et d'excellence textuelle) dans chaque bertso qu'on lui offre. Le plus probable est que ses attentes soient frustrées.



es s'il va à une représentation de bertsolaris, surtout s'il s'agit d'une représentation libre ou d'après repas.

Même si c'est un thème analysé de manière insuffisante, on peut remarquer de façon intuitive, que le caractère d'unité de discours de chaque bertso semble s'estomper considérablement dans ce type de représentations. Du fait de ne pas avoir à prédéterminer le nombre de bertsos à improviser, le bertsolari tend à utiliser des unités de discours plus amples, en sacrifiant souvent la portée de chacune des pièces improvisées (voir III, 3.4.). Malgré tout, comme cela l'a déjà été dit antérieurement, le mode de production du bertso improvisé fait que celui-ci garde toujours son caractère d'unité de discours que le bertsolari doit structurer.

Affirmer l'importance centrale des éléments d'environnement-situation dans les modalités de représentation plus informelles ne suppose pas nier l'importance qu'ont ces éléments dans les autres représentations. Les bertsos de "Uztapide" et Amuriza que nous avons cités plus haut ont été improvisés dans la modalité de représentation la plus formelle qui existe: les championnats, mais, comme nous avons vu, ceux-ci sont pleins de références d'environnement-situation. Comme presque tout dans la communication, la cohésion de l'environnement-situation doit se comprendre sous la forme de *continuum*.

Si nous nous rapportons aux critères d'évaluation de bertsos improvisés utilisés par les jurys dans les championnats, l'emploi de stratégies d'environnement-situation dans les championnats par les bertsolaris peut être un indicatif de pauvreté créative. Le bertsolari, on le dit, doit se rapporter au thème qui lui a été attribué, et le développer avec cohésion et cohérence. Tout le reste est "hors sujet". Ce point de vue, qui heureusement semble commencer à être révisé dans les critères d'évaluation élaborés pour le championnat de 2001, reflète clairement jusqu'à quel point la poétique écrite a été le cadre d'analyse prédominant dans le bertsola-

risme improvisé, même dans les instances les plus internes. En effet, "se rapporter au sujet" ce n'est que "se rapporter au simple texte", et les références d'environnement-situation, plutôt qu'un "hors sujet" sont une "sortie de texte", qui seulement, peut être sanctionnée par celui qui considère le bertsolarisme improvisé depuis la perspective réductrice de la poétique écrite.

Il y aura toujours quelqu'un pour assurer que le bertso de "Uztapide" à propos de la mère est un bertso de moindre valeur, car, comme nous l'avons vu, son argument principal est la mention pure et simple du sujet imposé, et, le développement du discours pour en arriver à ce point, n'est qu'une accumulation de références d'environnement-situation. C'est-à-dire, "Uztapide" ne développe pas le thème. Il est inutile de dire que nous ne partageons pas ce point de vue. Dans le bertsolarisme improvisé, les références d'environnement-situation sont pertinentes et efficaces, elles ont le même rang et la même valeur que les arguments textuels.

"Uztapide" improvise ce bertso dans le championnat de 1962. Quelques années plus tard la polémique est toujours vive. Dans le championnat de 1997, Unai Iturriaga et Jon Maia sont les acteurs d'une intervention (controverse en hamarreko mineur) qui a fait du bruit. Le sujet est le suivant: "Vous deux, êtes deux filles, et vous avez toujours eu une étroite relation d'amitié. Maintenant, vous êtes en train de vous rendre compte que ce qui existe entre vous est davantage qu'une simple amitié". Unai Iturriaga ouvre la controverse, en faisant clairement apparaître depuis le début qu'il prétend aborder naturellement le sujet:

| Eskolatik batera  
 gabiltz pausuz-pausu,  
 toki beretan topo  
 egin dugu usu.  
 Baina zerbait arraro  
 darabilgu, aizu!  
 Lagun gisa gehiago  
 neri ez eman musu,  
 titi-muturrak tente  
 jartzen dizkidazu.

*(Depuis l'école / nous marchons / ensemble partout / nous retrouvant souvent. / Mais quelque chose d'étrange / se passe en nous; / Ne m'embrasse plus / comme une amie, / car tu fais dresser / les pointes de mes seins)*

L'impasse du langage  
 poétique écrit

A l'écoute de ce bertso, des murmures et des rires se font entendre dans le public. En réalité, certains se sont déjà amusé en écoutant la formulation du thème, ce qui rend cette réaction majoritaire. C'est le tour de Jon Maia:

| Batetik muxua ta  
 bestetik fereka,  
 berotzen ari gara  
 gu biok uneka:  
 ni ez naiz harrituko  
 normala da eta.  
 Gaia esandakoan  
 hara zer iseka!  
 ez dakit zertan hasi  
 zareten barreka!<sup>40</sup>

*(Un baiser par-ci, / une caresse par-là, / nous nous chauffons / de plus en plus toutes les deux. / Je ne serai pas étonnée / car c'est normal. / En enten-*

<sup>40</sup> Bertsolaris Txapelketa Nagusia 97. Donostia: EHBE ; Elkarlanean, 1998, p. 279.

*dant le thème, / voilà que vous vous moquez, / et je ne sais pas pourquoi / vous avez commencé à rire)*

Ce bertso provoque tous types de réactions dans le public. Certains auditeurs affirment que le bertso de Jon Maia mérite une sanction de la part du jury, car il ne correspond plus au thème, il est hors sujet. Une partie du jury a la même opinion: le bertso obtient la note de 17,5 points face aux 20 points obtenus par le bertso d'Iturriaga. Il n'est pas utile de répéter que nous ne partageons absolument pas ce point de vue: l'idée situationnelle de Jon Maia nous paraît au moins aussi brillante et opportune que l'idée textuelle d'Iturriaga en référence aux pointes dressées des seins. Le texte, nous l'affirmons une fois de plus, n'est qu'un des éléments mis à la disposition du bertsolari pour mener à bien son travail rhétorique. Nier à l'improvisateur la possibilité d'exploiter les éléments situationnels c'est falsifier radicalement la nature même du bertsolarisme improvisé.

L'impasse du langage  
 poétique écrit

Ces derniers temps, un type de représentations "spécialisées" s'est développé, que ce soient des représentations à trame ou monographiques (érotiques, d'humour noir, de je-m'en-foutiste, de rockers...). Ces représentations, dont les acteurs sont en général les bertsolaris les plus jeunes, se déroulent dans des locaux plus petits et entraînent une sélection du public qui y assiste. Bien que ce soit un phénomène récent, nous croyons qu'au fond de ces initiatives se trouve le souhait des bertsolaris de développer des thèmes et des styles plus difficiles à cerner par des publics plus denses et plus hétérogènes.

## 2 Enchantement et désenchantement de la théorie de l'oralité

Nous avons dit dans l'épigraphe antérieur qu'au moment d'analyser le bertsolarisme, on oublie souvent son caractère oral. Nous avons aussi

tenté de montrer les disfonctionnements entraînés par un tel oubli.

Face à l'incapacité de la poésie écrite à rendre compte du bertsolarisme, certains chercheurs ont voulu voir dans la théorie oraliste la seule méthode valable d'analyse du bertsolarisme. Nous entendons ici par "théorie oraliste" l'ensemble des recherches dérivées directement ou indirectement des études homériques. Les origines de la théorie oraliste proprement dite remontent à 1928, date à laquelle Milman Parry commence à publier ses études sur Homère.

S'incrivent de manière plus ou moins orthodoxe à cette théorie oraliste, des chercheurs des disciplines les plus diverses du savoir dont les membres les plus remarquables sont, entre autres, Adam Parry, Lord, Notopoulos, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan.

En ce qui concerne les études sur la littérature populaire basque, il faut signaler que le référent le plus direct et le plus influent est, sans doute, Walter J. Ong, dont l'œuvre a été citée et paraphrasée à de nombreuses reprises par quasiment tous les chercheurs. Avec cette influence principale, la tradition anthropologique française de Marcel Jousse<sup>41</sup> jouit d'un grand prestige parmi les analystes de la littérature populaire basque, notamment grâce à Yves Beaupérin, disciple du grand anthropologue français. L'enchantement produit par la théorie oraliste à qui, venant de la tradition écrite, la découvre pour la première fois est, sans doute, facilement compréhensible. D'autre part, cette découverte est indispensable et bénéfique, dans la mesure où elle nous révèle l'existence et le caractère différencié de l'oralité.

Au-delà de cette découverte, la théorie de l'oralité se révèle être un instrument peu efficace pour la recherche, à cause de plusieurs disfonctionnements dont nous citerons certains dans les lignes qui suivent. En pre-

41 JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris: Gallimard, 1974-1977.

mier lieu, comme le signalent plusieurs auteurs, l'opposition entre oralité et écriture n'est pas aussi radicale que le prétend la théorie oraliste:

| ... les différences entre l'expression orale et écrite, bien que considérables, ne sont pas si profondes qu'on peut le supposer communément.<sup>42</sup>

| ... il n'y a pas de ligne de démarcation nette entre la littérature orale et écrite, et quand on tente de les différencier — comme on a souvent tenté —, il apparaît clairement qu'il y a constamment des chevauchements.<sup>43</sup>

A partir de notre expérience en matière de recherche sur le bertsolarisme improvisé, nous ne pouvons pas certifier la pertinence de ce point de vue. Oralité et écriture ne sont pas, comme le prétendent les oralistes, deux réalités qui s'excluent mais qui cohabitent, au moins dans les sociétés modernes, en une interaction continue. L'opposition en blanc et noir entre l'oralité et l'écriture se révèle inadéquate lorsqu'on tente de l'appliquer à un objet d'étude concret. Comme le signale Scheunemann:

| La construction —oralité primaire, culture écrite et imprimée, oralité secondaire— prend une configuration quasi biblique. Je crains que —à l'exception de l'accent mis sur la description de l'époque de l'oralité secondaire— cette configuration ne soit précisément la cause de faiblesses notoires dans cette formulation.<sup>44</sup>

Mis à part ce caractère quasi biblique de la théorie de l'oralité en général, il faut constater que son application aux diverses manifestations de la littérature orale a été souvent faite sans tenir compte de la spécificité de chacune de ces manifestations orales:

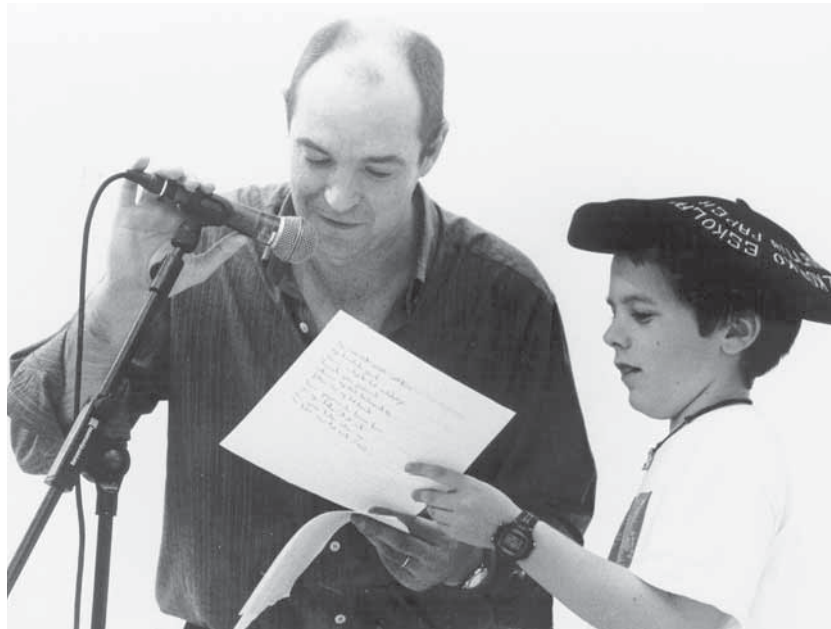
42 KIRK, Geoffrey Stephen. *Homer and Oral Tradition*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1976, p. 69.

43 FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*. Cambridge: University Press, 1992, p. 2.

44 SCHEUNEMANN, Dietrich. *Collecting Shells in the Age of Technological Reproduction: On Storytelling, Writing and the Film*. SCHEUNEMANN, Dietrich. *Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia: Camden Hous, 1996, p. 79-95. Cité en p. 81.

| Ainsi on est confronté à des concepts d'oralité et d'écriture conçus sur un mode trop rigide et formalisé, sous l'aspect de typologies idéales qui ne font qu'ajouter au désarroi de quiconque tente d'appliquer ces catégories à toute œuvre concrète ou domaine d'étude. Il n'y a pas non plus de doute que les qualités et les effets assignés aux différents modes d'expression culturelle — que ce soit la sagesse du conteur dans les traditions orales ou l'émergence de l'individualisme et du nationalisme comme découlant de l'écriture — demeurent souvent des postulats généraux dénués de cette recherche contextuelle qui pourrait révéler la palettes de facteurs autres qui, en même temps que les formes dominantes de communication, donnent forme à l'étude des traditions culturelles.<sup>45</sup>

L'impasse du langage  
poétique écrit



Conseils entre champions Photo: J. Gallego / Source: Ikastolen Elkartea

<sup>45</sup> Ibidem, p. 79.

## 2.1 Oralité dans l'écriture

Précédemment à la date de parution de la thèse de Milman Parry, quelques auteurs ont déjà abordé le sujet des relations de conflit entre oralité et écriture, et il est curieux d'observer que les contributions les plus intéressantes proviennent de la littérature écrite, concrètement du roman, qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle se trouve confronté à une crise profonde, due d'une part aux terribles événements historiques et aux changements sociaux du début du XX<sup>e</sup> siècle, et, d'autre part au défi qu'un nouveau moyen de représentation de la réalité, le cinéma, lance au roman. Dans la pratique, Alfred Döblin est un des seuls à faire face à cette crise:

| Döblin avait, de son côté, clairement dit que, dans son esprit, l'époque du roman traditionnel centré sur les espoirs et les désespoirs de l'individu (tentant d'écrire un roman ou bien passant sa vie dans la solitude d'une montagne magique) était révolue. La description d'expériences que beaucoup vivent dans les milieux urbains modernes exigeait un mode d'écriture différent, et même, sans doute, un genre littéraire tout à fait différent.<sup>46</sup>

L'impasse du langage  
poétique écrit

Curieusement, dans sa recherche d'une forme narrative adéquate à la nouvelle réalité du début du XX<sup>e</sup> siècle, le roman découvre la similitude entre deux extrêmes qui, apparemment, n'ont rien à voir entre eux, la poésie épique d'Homère, d'un côté, et la technique cinématographique de l'autre:

| Ce n'est donc pas par hasard s'il appelle de ses vœux un genre épique moderne et qualifie son Alexanderplatz à Berlin d'œuvre épique. Cela impliquait plusieurs choses à la fois: une référence à la technique narrative orale et la proportion élevée de composition orale que Döblin utilisait, une méthode de composition sur le mode d'une œuvre à épisodes. **Homè-**

<sup>46</sup> Ibidem, p. 88.

re était l'un des exemples auxquels il se référait comme modèle de ses principes de construction. Toutefois, sa première tentative qui fut à l'origine de la découverte de ses principes, trouvait sa source au **cinéma**.<sup>47</sup>

Concernant l'aspect théorique de la réflexion autour du roman du début du XX<sup>ème</sup> siècle, les contributions les plus intéressantes sont celles de Walter Benjamin. Ce n'est pas par hasard si Walter Benjamin est justement l'auteur de la brève mais très intéressante introduction à la deuxième édition de *Berlin, Alexanderplatz* de Döblin, en 1930 (c'est-à-dire, presque au même moment où les thèses de Milman Parry commencent à être connues). Cependant, Walter Benjamin a introduit dans sa théorie littéraire, déjà en 1913, les concepts de "style cinématographique" et "montage", ce dernier étant entendu comme une organisation para-tactique d'éléments préalablement élaborés.

Parallèlement, le formaliste critique Boris Eikhenbaum introduit, dans un article sur Gogol publié en 1919, le terme *skaz*. Dans un article postérieur, Eikhenbaum définit *skaz* de la manière suivante:

Par *skaz*, j'entends cette forme de prose écrite qui, dans son vocabulaire, sa syntaxe, son choix de rythmes du discours, dénote une orientation vers le discours oral du narrateur.<sup>48</sup>

Malheureusement, cette façon de comprendre les relations entre oralité et écriture n'a pas eu le même succès que les formulations de la théorie oraliste, beaucoup moins nuancées et précieuses pour la recherche.

Même si l'objet de l'étude dans ce livre est le bertsolarisme improvisé, nous ne voulons pas laisser passer l'occasion pour indiquer que les

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> FRANCE, Rose. The speaking author: *skaz* in Mikhail Zoshchenko's *Sentimental Tales*. SCHEUNEMANN, Dietrich. *Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia: Camden Hous, 1996, p. 62-78. Cité en p. 62.

recherches de Benjamin Eikhenbaum et d'autres sont indispensables à l'analyse du bertsolarisme non improvisé, c'est-à-dire, du bertsolarisme écrit des bertso paperak, notre si spécifique littérature.

Il est absurde de penser que dans l'œuvre de ces auteurs nous pouvons trouver toutes les clés pour comprendre en quoi consiste et comment fonctionne un genre qui prétend être oral, bien que sa production se fasse par l'écriture. Mais, s'attaquer aux modalités de production écrite de la littérature orale en ignorant ce qui a été écrit sur le sujet, n'est qu'une perte de temps car, on découvre ce que d'autres ont découvert il y a bien longtemps.

## 2.2 Littérature dans l'oralité

Dans l'épigraphe précédent, nous avons vu comment la conception réductrice de la théorie de l'oralité nous empêche de capter l'influence de l'oralité sur des genres de production écrite. L'envers du décor est beaucoup plus intéressant.

En effet, la théorie de l'oralité, au moins dans les formulations des règles canoniques de Notopoulos et Ong, établit une distinction radicale entre le mode de production orale et l'écrit.

Ong, par exemple, affirme catégoriquement que, comme conséquence de la pensée ou mentalité orale de laquelle elles dérivent, les expressions orales sont, par nécessité:

- Accumultrices avant d'être subordonnées
- Accumultrices avant d'être analytiques
- Redondantes ou copieuses
- Conservatrices et traditionalistes
- Proches du monde humain vital
- De nuances agnostiques

- Empathiques et participatives avant d'être objectivement éloignées
- Homéostatiques
- Situationnelles avant d'être abstraites

Si quelqu'un essaye, comme nous l'avons fait en son temps, de vérifier comment se respectent ces neuf caractéristiques dans le bertsolarisme improvisé actuel, il ne mettra pas longtemps à y renoncer. Il découvrira, en effet, la même chose que G.S. Kirk dans Homère:

| ...l'épica orale, au moins au niveau jamais égalé de celle d'Homère, peut laisser voir quelques-unes des subtilités distinctives de la poésie écrite.<sup>49</sup>

Ainsi, si dans l'épigraphie précédent nous avons découvert l'importance des stratégies orales dans certains textes écrits, nous trouvons maintenant quelques textes oraux pouvant atteindre la même subtilité que celle de la poésie écrite.

Ceci, évidemment, ne signifie pas qu'arriver à cette subtilité soit le but, pas même une fin en soi, de la littérature orale. Cela signifie seulement qu'il ne faut pas écarter à l'avance la possibilité qu'une telle excellence poétique apparaisse dans les textes oraux, possibilité que la théorie de l'oralité semble nier.

Lorsque cela s'applique à la littérature orale, la poésie écrite est, comme le dénonce Notopoulos, une espèce de lit de Procuste dans lequel la littérature orale est rarement à la hauteur. A l'inverse, la théorie de l'oralité, lorsqu'elle s'applique de forme stricte, est un lit trop petit. Il en est ainsi, selon l'avis Rainer Friedrich, lorsqu'on applique la théorie de l'oralité à la production homérique.

| Il convient ici de se souvenir que le célèbre Procuste était l'heureux pro-

<sup>49</sup> KIRK, Geoffrey Stephen. *Homer and Oral Tradition*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1976, p. 69.

priétaire de deux lits. Serait-il possible que les techniques de la poésie orale appliquées à l'épopée d'Homère, aient l'effet du lit court de Procuste?

Selon nous, il en est de même, quoique pour différentes raisons, lorsqu'on prétend utiliser la théorie de l'oralité comme le seul instrument d'analyse du bertsolarisme, tout au moins du bertsolarisme improvisé actuel.

Nous ne pouvons pas vérifier ici, dans quelle mesure se réalisent toutes les caractéristiques attribuées par Ong à l'expression orale. Nous disons seulement que, appliquée jusqu'à ses dernières conséquences, la théorie de l'oralité nous donne une vision réduite du bertsolarisme improvisé. Voyons, ensuite, quelques-uns des aspects les plus importants de cette réduction.

#### A | *Les formules dans le bertsolarisme actuel*

Le bertsolarisme improvisé a cessé d'être plus "accumulateur qu'analytique". Le caractère accumulateur et non analytique de l'expression orale est dû, selon Ong, à ce que la production de textes soit fondée sur un procédé de formulation. C'est-à-dire, selon la théorie de l'oralité, le poète compose ses pièces grâce à des unités préfabriquées sur mesure que Ong, suivant Parry, appelle "formules". Parry définit ainsi la formule:

| Un groupe de mots qui est régulièrement utilisé dans les mêmes conditions de versification pour exprimer une idée essentielle.<sup>50</sup>

Il est incontestable que le bertsolari s'appuie dans son improvisation sur des unités préalablement élaborées pour qu'elles se cadrent dans les moules métriques qu'il doit utiliser. Ainsi l'a notamment manifesté Jon Sarasua, bien qu'il n'emploie pas le terme de "formule", mais celui plus métaphorique de "fragment". Quoiqu'il en soit, le bertsolari actuel ne

<sup>50</sup> PARRY, Milman. *Studies in the Epic: Technique of Oral Verse-Making II. The Homeric Language as the Language of Oral Poetry*, HSCP. 1932, n° 43, p. 31.

dispose pas d'un répertoire fermé de formules, puisque la variété des thèmes qu'il doit traiter rend un tel répertoire irréalisable. De fait, l'emploi des formules de répertoire n'a d'importance seulement dans les cas suivants:

- lorsque la situation communicative est archétypique: bertsos de bienvenue, offices funèbres, etc...
- ou lorsque le thème ou le rôle est imposé.

Comme nous l'avons vu dans l'épigraphe 2 du chapitre II, les thèmes ou les rôles que les bertsolaris doivent aborder aujourd'hui sont bien loin d'être archétypiques.

La vertu fondamentale du bertsolari n'est pas son répertoire de formules, mais la capacité de créer continuellement de nouvelles formules, c'est-à-dire, la capacité de cadrer n'importe quel contenu mental, même s'il est nouveau et complexe, dans les schémas métriques les plus utilisés, qui, actuellement, sont les structures de 5-5/8 syllabes et celles de 7/6. Une partie de ce cadre peut se réaliser avant l'improvisation, mais comme il cela est dit dans le chapitre III, une grande partie du travail d'encadrement du bertso se fait au moyen de l'improvisation.

Ainsi comprise, la nature de formulation du bertsolarisme ne fait d'aucune manière obstacle à la capacité d'analyse, mais lui sert de véhicule. En réalité le métier de bertsolari improvisateur consiste fondamentalement à une double habileté de formulation. D'un côté, il faut qu'il soit capable d'improviser en même temps des formules contondantes et adéquates. D'un autre côté, il faut que le bertsolari soit un bon gestionnaire rhétorique des formules qu'il a pu préalablement élaborer.

L'élaboration préalable et consciente de formules qui, plus tard, s'intégreront dans l'improvisation, ainsi que l'usage rhétorique que le bertsolari actuel fait de ces formules plus ou moins pré-élaborées, sont peut-

être certains des aspects différentiels du bertsolarisme actuel par rapport à celui d'époques antérieures.

Dans ce dernier aspect, comme dans beaucoup d'autres, le cas de Xabier Amuriza est paradigmatique. Au lieu d'utiliser les formules comme une simple aide technique pour exprimer des situations ou des clichés, Amuriza leur donne une grande charge poético-rhétorique, grâce à laquelle les formules acquièrent dans ses bertsos une grande importance communicative, il les utilise pour renforcer des idées et des contenus qui sont loin d'être des clichés ou des archétypes.

Il se distingue surtout dans ses interventions en solitaire, lorsqu'il tient complètement entre ses mains la représentation. Dans la finale du championnat de 1980, lorsque le thème "*bihotzean min dut*" (j'ai mal au cœur) lui est échu, Amuriza improvise trois bertsos, nous citerons ici les deux premiers. Nous avons déjà vu que le bertsolari a l'habitude de placer à la fin du bertso la clé de sa stratégie rhétorique, l'argument le plus consistant qui lui soit passé par la tête. C'est précisément là, à la fin du bertso, qu'Amuriza place ses formules chargées de force expressive. Fréquemment la formule est un appel direct au public:

| Sentimentua sartu zitzaidan  
 bihotzeraino umetan,  
 geroztik hainbat gauza mingarri  
 ikusi mundu honetan.  
 Euskalerriaz batera nago  
 bihotz barneko penetan;  
 anaiak alkar hartu ezinik,  
 etsaiak su eta ketan,  
esan dudana gezurra bada  
urka nazazue bertan. (bis)

(Un sentiment pénètre / jusqu'à mon cœur d'enfant; / depuis trop de cho-

*ses pénibles / j'ai vues dans ce monde. / Je fais un avec le Pays Basque / la douleur au fond du cœur; / les frères sans pouvoir se souffrir / et les ennemis de cela se réjouir, / Je veux bien être pendu ici même / si ce que je dis est un mensonge)*

En d'autres occasions, un renforcement émotionnel de ce qui a été dit:

| Sentimentua nola dugun guk  
haize hotzeko orbela,  
mingainetikan bihotz barnera  
doa herriko kordela;  
esperantza dut zerbait hoberik  
bearbada datorrela,  
mundu hontara sortu zen bati  
bizitzea ere zor dela;  
bihur bekizkit hesteak harri  
hori ez bada horrela (bis)<sup>51</sup>.

L'impasse du langage  
poétique écrit

*(Puisque nous avons le sentiment / comme les fanes du vent froid, / de la langue au fond de l'âme / va le fil du peuple; / j'ai l'espoir que quelque chose / de meilleur vienne peut-être, / Dans ce monde, tout être qui naît / a aussi le droit de vivre. / Que mes entrailles deviennent pierre / si ce que je dis n'est pas comme cela!)*

Il semble clair que ces deux fins de bertsos aient pu avoir été préparées par Amuriza avant le championnat. En effet, elles sont applicables à n'importe quel thème de tendance épico-tragique, leur fonction n'est pas de développer le thème, mais de renforcer ce qui a été affirmé auparavant. En cela, Amuriza ne démérite pas, c'est peut-être même là sa plus grande vertu. Cela suppose, entre autres choses, l'utilisation consciente de stratégies rhétoriques. En faisant cela, Amuriza ne fait que profiter au maximum d'un des recours les plus typiquement oraux, en l'adaptant aux

<sup>51</sup> *Bertsolari txapelketa nagusia (Donostia, 1980-1-6)*. Tolosa: Auspoa, 1980, p. 36. Auspoa, 141.

nouvelles nécessités expressives. D'un autre côté, cette utilisation rhétorique des formules produit un déplacement significatif: ce que nous pourrions considérer comme un véritable final de discours du bertso est déplacé à l'avant-dernier point, car la formule occupe précisément le dernier point.

Autre exemple d'utilisation de formulation moderne, appliquée dans ce cas à un thème beaucoup plus ludique et peu important, c'est ce bertso d'Andoni Egaña, improvisé dans un de ces exercices nouveaux, qui consiste, dans ce cas, à imaginer comment a pu être l'enfance de chacun des bertsolaris qui jouent avec lui dans cette représentation. L'un d'entre eux est Mañukorta, un bertsolari à l'archétype d'un vieux garçon malin, pourvu d'une grâce naturelle ne provenant pas, précisément, de l'école:

| Mañu eskolan ikusten det nik  
sarri ezin erantzunda:  
**eme** ta **a**, **ma**; **eme** ta **i**, **mi**;  
letzen ikasi nahi zun-da.  
**Eme** ta **i**, **mi**; **eme** ta **o**, **mo**;  
arrotz zitzaion burrun-da;  
**mu** bakarrikan ikasi zuen  
etxeko behiei entzunda<sup>52</sup>.

L'impasse du langage  
poétique écrit

*(Je vois Mañu à l'école / souvent sans pouvoir répondre: / m et a, ma, m et i, mi; / car il voulait apprendre à lire. / M et i, mi, m et o, m o; / c'était étrange ce charabia; / la seule chose qu'il apprit fut mu, / car il l'entendait aux vaches dela ferme)*

Il semble évident que, pour pouvoir improviser ce bertso, Andoni Egaña a dû expérimenter auparavant les noms des lettres, en essayant de les cadrer dans des groupes de 5 syllabes. Nous n'hésitons pas à accepter le caractère de formulation de ce type de bertsos, du moment que l'on

<sup>52</sup> *Bapatean 97*. Donostia: EHBE, 1998, p. 101.



reconnaît que la nature et la gestion de ces formules nouvelles sont radicalement différentes à celles qui sont attribuées par la théorie de l'oralité. Pour ne mentionner que le plus évident, il est indéniable qu'un bertso comme celui-ci révèle une capacité analytique certaine.

### B | *Expérimentation intellectuelle*

Ong nie la capacité d'expérimentation intellectuelle à l'expression orale. C'est la raison pour laquelle il affirme que les expressions orales sont conservatrices et traditionalistes. Comme on a pu le voir dans les premiers chapitres de ce livre —et dans quelques-uns des bertsos pris en exemple— l'expérimentation intellectuelle est un des aspects clés du bertsolarisme actuel.

Le corpus du bertsolarisme improvisé de ces vingt dernières années est plein de pièces qui témoignent de la tendance des bertsolaris actuels à l'expérimentation intellectuelle. En voici pour preuve cet exemple.

Egaña devient, sur l'ordre du meneur de jeu, Platon, Sarasua son disciple âgé de quatorze ans, lequel ne doit que questionner le maître. La séance se déroule en strophes de deux rimes seulement. La métrique est de 10/8 syllabes (majeure). La strophe de deux rimes s'appelle koplá. Ce sont, par conséquent, des *koplas majeures*. La controverse est trop longue pour pouvoir la reproduire ici dans sa totalité, c'est pour cela que nous avons trié quelques couplets, les deux derniers sont aussi les derniers de la controverse.

|Sarasua: Beste zalantzak ere baditut,  
eman zaidazu laguntza;  
pentsatzen nago gaur maitasuna  
ez ote dugun hitz hutsa.

*(J'ai aussi d'autres doutes, / aidez-moi, s'il vous plaît; / aujourd'hui je suis en train de penser / si l'amour ne pouvait être un mot vide)*

|Egaña: Ai, ikaslea, gaxtea baina  
bide onean zaude zu,  
maitasun pixkat badadukazu  
duda egiten baduzu.

*(O, disciple, tu es jeune / mais tu es dans le bon chemin, / car, du moment que tu en doutes, / tu as déjà un peu d'amour)*

|Sarasua: Aspaldi hontan buelta ta buelta  
ia ez det hartu lorik,  
ta erantzunik ez det aurkitzen:  
ba ote dago Jainkorik?

*(Dernièrement je tourne et je vire / je n'arrive pas à dormir, / et je ne trouve pas de réponse: / Dieu existe-t-il réellement?)*

|Egaña: Zuk botatako galdera hori  
ez da hutsaren hurrena,  
Jainko asko da, garrantzitsuna  
nor berangan dagoena.

*(La question que tu me pose / n'est pas aussi facile, / il y a beaucoup de Dieux, mais le plus important / est celui que chacun porte en dedans)*

|Sarasua: Baina bizitzak zentzu gutxi du,  
gero eta gutxiago,  
ni neuz aparte beste Jainkorik  
inon ere ez badago.

*(Mais la vie a très peu de sens / de moins en moins, / s'il n'existe pas d'autre Dieu / à part le mien)*

|Egaña: Aspaldi baten galdera entzun nun,  
aho dotore batetik,  
ia bizitzak existitzen dun  
heriotzaren aurretik.

*(Il y a longtemps, j'ai entendu une question / posée par un orateur distingué, / si la vie existe / avant la mort)*

|Sarasua: Ondorio bat aterea det,  
Platon maitea, adizu:  
zuk hitz gehiago dakizu baina  
nik bezain gutxi dakizu.

*(Cher Platon, écoutez-moi, / j'en arrive à la conclusion que: / vous connaissez plus de mots mais / que vous en savez aussi peu que moi)*

|Egaña: Ni erdi tonto bilakatu nau  
ondo erantzun ezinak,  
ta zu jakintsu bihurtu zaitu  
duda eta jakinminak<sup>53</sup>.

*(Je suis devenu moitié sot / à force de ne pas pouvoir bien répondre, / et toi tu es devenu savant / à cause de tes doutes et de ta curiosité)*

### C | *Eloignement*

Affirmer que les expressions orales ne peuvent être “objectivement éloignées” ou qu’elles sont “homéostatiques” de manière inhérente équivaut à nier toute possibilité d’éloignement dans ces expressions. Sans éloignement, il n’y a ni style personnel ni littérature proprement dite. Il arrive, cependant, que l’éloignement soit, précisément, la caractéristique principale du bertsolarisme improvisé actuel.

Dans le championnat où Egaña a été proclamé champion pour la première fois, il a dû représenter le rôle d’un père qui vient de perdre son fils unique en bas âge à cause d’une maladie, contrairement à ce qui arrive à la mère de l’enfant décédé (rôle joué dans cette controverse par Jon Enbeita) trouvant du réconfort dans sa foi inébranlable, toutes sortes de doutes assaillent le père (Egaña):

<sup>53</sup> *Bapatean 98*. Donostia: EHBE, 1999, p. 118.

| Bizitzaren merkatua...  
nago neka-nekatua;  
ez zen handia, inola ere,  
haurran pekatua.  
Zein puta degun patua:  
gure ume sagratua...  
lotan al zeunden, ene Jaungoiko  
madarikatua?<sup>54</sup>

*(Le marché de la vie... / je suis très fatigué; / le péché de l'enfant / n'était nullement grand. / Que le destin est cruel; / notre enfant sacré... / Est-ce que vous dormiez, / mon Dieu maudit?)*

C'est le bertso avec lequel commence la controverse. Et celui-ci est le troisième et dernier bertso d'Egaña:

| Sinimentsu dago ama,  
haurra lurpean etzana;  
nola arraiio kendu digute  
hain haurtxo otsana?  
Hossana eta hossana,  
hainbat alditan esana!  
Damu bat daukat: garai batean  
fededun izana!<sup>55</sup>

*(Toujours croyante est la mère, / l'enfant gît sous la terre / Pour quelle raison nous avoir ôté / un petit enfant si sage? / Hosanna et hosanna / maintes fois j'a i répété! / Je regrette d'avoir été / croyant à une époque)*

On peut penser que l'éloignement dans des thèmes religieux est dû au relâchement religieux général de la société. Mais le bertsolarisme n'est pas non plus exempt de considérations encore impensables, il y a quelques

<sup>54</sup> *Bertsolari Txapelketa Nagusia 1993*. Donostia: EHBE ; Elkar, 1994, p. 223.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

dizaines d'années. Voilà deux bertsos improvisés par Sarasua et Egaña en 1992, dans un dîner à Arantzeta (Nafarroa). Egaña défend la nécessité de chanter jusqu'à ce que les auditeurs leur ordonnent d'arrêter. Sarasua prétend finir la séance le plus vite possible. Sarasua chante le premier:

| Honek jarraitu egin nahi luke  
ene, hau da martingala!  
Aitortzen dizut azken-aurreko  
nere bertsoa dedala.  
Ta honek berriz eman nahi luke  
oraindik joku zabala,  
hau begiratzuz gaur erizten dut  
lehen beldur nintzen bezala,  
bertsolaria ta prostituta  
antzerakoak dirala<sup>56</sup>.

L'impasse du langage  
poétique écrit

*(Celui-ci voudrait continuer, / pauvre de moi! Quel artifice! / Je vous confie que ce bertso-là / c'est mon avant-dernier. / Et celui-ci voudrait encore / maintenant élargir le jeu, / Voyant cela je pense aujourd'hui, / comme avant je le craignais: / que le bertsolari et la prostituée / ont beaucoup de ressemblances)*

| Sarasuaren aldetik dator  
ez dakit zenbat atake,  
errez salduko naizela eta  
hor ari zaigu jo ta ke;  
lantegi honek berekin dauka  
hainbat izerdi ta neke,  
bertsoalriek ta prostitutek  
sufritzen dakite fuerte,  
baina gustora dauden unean  
gozatu egiten dute.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Bapatean 92. Donostia: EHBE, 1993, p. 216.

<sup>57</sup> Ibidem.

*(Du côté de Sarasua viennent / je ne sais combien d'attaques, / croyant que facilement je me vendrai, / il est en train de nous casser les pieds. / Cette entreprise a avec elle / quelques sueurs et souffrances, / les bertsolari et les prostituées / savent très fort souffrir, / mais au moment où ils sont bien / ils prennent du plaisir)*

En 1994, Egaña improvise à Aretxabaleta ce bertso à propos de la mort par suicide présumé, du cycliste Luis Ocaña. Le bertso est aussi un bon exemple de la complexité stratégique des bertsos de plus de cinq rimes:

| Geure buruen txontxongillo ta  
sarri besteren titere,  
ustez antuxun ginanak ere  
bihurtzen gara titare;  
Luis Ocaña hor joana zaigu  
isilik bezin suabe:  
pistola bat parez pare,  
zigilurik jarri gabe,  
ez lore ta ez aldare;  
baina inortxo ez asaldatu,  
egin zazute mesede,  
askatasunak mugarik ez du  
heriotz orduan ere.<sup>58</sup>

L'impasse du langage  
poétique écrit

*(Nous sommes nous-même Guignol / et souvent le pantin des autres, / en croyant que nous étions des pots / voilà que nous devenons des dés. / Luis Ocaña est parti / en silence et avec finesse. / Un pistolet en face de lui, / sans avoir mis le chien; / sans fleur ni autel; / mais que personne ne s'inquiète, / veuillez savoir: / que la liberté n'a pas de limite / même au moment de la mort)*

Il est vain de s'étendre sur plus d'exemples. Disons, en conclusion, que

<sup>58</sup> Bapatean 94. Donostia: EHBE, 1995, p. 216.

l'éloignement, celui que la théorie de l'oralité possède et ne possède pas l'expression écrite, est la caractéristique principale du bertsolarisme improvisé tel qu'il se pratique depuis les débuts des années 80: éloignement quant aux valeurs d'environnement-texte jusqu'à présent intouchables, mais éloignement aussi envers les éléments d'environnement-situation, comme nous avons vu dans l'intervention d'Iturriaga et Maia dans le thème des amies lesbiennes.

### D | Performance

Une des contributions les plus précieuses de la théorie de l'oralité est sans doute l'aspect central qu'elle concède au concept de *performance*, terme attribué en principe par les folkloristes américains (Abrahams, Dundes, Lomax...). La formulation la plus satisfaisante de cet aspect est peut-être celle de Paul Zumthor:

| ... la *performance* peut être considérée comme un élément et, à la fois, comme le principal facteur constitutif de cette poésie orale. Instance de réalisation plénière, la performance détermine tous les autres éléments formels, qui, par rapport à elle, ne sont à peine que virtuels... Les conventions, règles et normes qui régissent la poésie orale couvrent, d'un côté à l'autre du texte, son opportunité, ses publics, la personne qui la transmet et l'objectif qu'elle poursuit à court terme.<sup>59</sup>

Zumthor mentionne, lorsqu'il introduit la définition que nous venons de citer, le cas des chanteurs de lamentations africaines, qui, semble-t-il, sont incapables de répéter leurs poèmes en dehors des funérailles réelles.

Si la *performance*, telle que Zumthor la définit, est "le principal facteur constitutif" de toute la poésie orale, à plus forte raison elle l'est dans le bertsolarisme, qui, en plus d'oral, est improvisé. Pour le dire en utilisant

<sup>59</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991 [1983], p.155.

la terminologie de Zumthor, le bertsolarisme, pour être improvisé, est beaucoup plus "circonstanciel" que n'importe quelle autre modalité de la poésie orale.

Plus que le terme lui-même, la constatation de l'aspect central de l'acte communicatif nous intéresse, et aussi le fait que, concernant la *performance*, tous les autres éléments formels, texte compris, sont à peine plus que des éléments virtuels.

## 3 Un nouveau cadre théorique pour le bertsolarisme improvisé

### 3.1 Le bertsolarisme improvisé comme genre rhétorique

On déduit du présent exposé que le bertsolarisme improvisé est un genre:

- oral
- chanté
- improvisé
- non spécifiquement littéraire (son objectif est de produire des émotions précises à l'auditoire) mais certainement proche de la littérature (capable de produire des textes qui résistent à une analyse littéraire).

Cette dernière caractéristique fait que le bertsolarisme soit un genre plus proche de la rhétorique que de la littérature. En effet, Aristote a défini ainsi la rhétorique:

| ... la faculté de considérer dans chaque cas ce qui est nécessaire pour persuader.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> ARISTOTELES, *Rhétorique I*. 1971, 2, 1355 b/25-26. Egalement Platon, dans *Gorgiasen*, (*Gorgias*, 453 a, in PLATON 1972, p. 361.): "Si je compra persuasion et que toute son activité tend vers ce but".

Plus de deux millénaires se sont écoulés depuis qu'Aristote a formulé sa définition de la rhétorique et l'identification entre rhétorique et persuasion peut paraître étrange au lecteur moderne car, entre autres choses, la signification courante des deux termes a changé de manière radicale durant cette longue période. Le mot "rhétorique", surtout utilisé comme adjectif, a pris le sens de "verbiage creux et trompeur". Le terme "persuasion" est associé aujourd'hui, presque de manière exclusive, aux mondes de la publicité et de la propagande.

George A. Kennedy, sans doute le plus prestigieux chercheur en rhétorique classique comme art de persuasion nous offre une définition de la rhétorique beaucoup plus descriptive que celle d'Aristote, qu'il convient de prendre en compte:

La rhétorique grecque démontre particulièrement bien l'art de la parole publique dans la cité, tel qu'il se développe dans les assemblées de libératrices, tribunaux et autres circonstances formelles du gouvernement dans les cités grecques, notamment dans la démocratie athénienne. En tant que tel, c'est un sous-ensemble particulier d'une conception culturelle plus générale de la puissance des mots et de leur capacité à influencer sur la situation dans laquelle ils sont utilisés ou reçus.<sup>61</sup>

Comme chacun sait, on distingue trois genres rhétoriques, selon l'objet et le type de persuasion traité dans chaque cas: judiciaire, délibératif et épideictique. Les genres judiciaire et délibératif sont éminemment pratiques, grâce à eux, se poursuit un type de persuasion directe en accord avec le sens du terme dans le langage courant. Il s'agit pour l'orateur d'obtenir l'adhésion de l'auditoire à ses thèses, les thèses à propos des thèmes passés se trouvant dans le genre judiciaire et celles des thèmes futurs dans le genre délibératif. Dans le genre épideictique, au contraire,

<sup>61</sup> KENNEDY, George Alexander. *A new history of classical Rhetoric*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 3.

la persuasion a une autre signification.

Il se peut que la rhétorique épideictique soit mieux considérée comme un discours qui ne vise pas une action particulière mais elle est plutôt destinée à influencer les valeurs et les croyances de l'auditoire.<sup>62</sup>

Nous avons affirmé que l'objectif principal du bertsolari est de "produire des émotions" à son auditoire. Ce n'est peut-être pas la formulation la plus heureuse, mais il suffit de rappeler les paroles de Jon Sarasua pour vérifier que "produire des émotions" et "influer sur les valeurs et les croyances" de l'audience sont les deux faces de la même pièce de monnaie:

Voici la question: comment envisages-tu la représentation, par où commences-tu, comment surprends-tu tes auditeurs, vers où vas-tu, comment perçois-tu le monde de tes auditeurs et que fais-tu pour l'influencer...<sup>63</sup>

Au cas où un doute subsiste sur la pertinence de l'assimilation du bertsolarisme improvisé au genre épideictique de la rhétorique, en voici la description offerte par Chaïm Perelman, le principal promoteur de la réhabilitation de la rhétorique au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle:

Qu'il s'agisse d'un éloge funèbre ou de celui d'une ville devant ses habitants, d'un sujet dépourvu d'actualité, comme l'exaltation d'une vertu ou d'une divinité, les auditeurs n'y jouaient, selon les théoriciens, que le rôle de spectateurs. Après avoir écouté l'orateur, ils n'avaient qu'à applaudir et à s'en aller. Ces discours formaient d'ailleurs une attraction de choix aux fêtes qui réunissaient périodiquement les habitants d'une ville ou ceux de plusieurs cités, et son effet le plus visible était d'illustrer le nom de son auteur.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>63</sup> GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 61.

<sup>64</sup> PERELMAN, Chïm in OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, 1976 [1958], p. 63. Editions de l'Université de Bruxelles.

Il est indéniable que le bertsolarisme improvisé, par sa nature et son objet, correspond mieux à cette description qu'à n'importe quel autre genre de la littérature orale ou écrite. Il reste à voir si le genre épédic-tique de la rhétorique n'est pas au final un lit de Procaste trop petit pour le bertsolarisme improvisé. C'est-à-dire, si assimiler le bertsolarisme à la rhétorique ne nous empêche pas de rendre compte de l'excellence littéraire que, dans certains cas, peut atteindre le bertsolari. Cependant, analyser le bertsolarisme comme genre rhétorique ne suppose pas en principe de déterrer son caractère littéraire, même si ce caractère littéraire ne constitue pas une fin en soi. C'est d'ailleurs ainsi que le montre Perelmann:

| C'est dans l'épédic-tique que tous les procédés de l'art littéraire sont de mise, car il s'agit de faire concourir tout de qui peut favoriser cette communion de l'auditoire. C'est le seul genre qui, immédiatement, fait penser à de la littérature, le seul que l'on aurait pu comparer au livret d'une cantate, celui qui risque le plus facilement de tourner à la déclamation, de devenir de la rhétorique, dans le sens péjoratif et habituel du mot.<sup>65</sup>

Nous affirmons alors que la rhétorique, et plus concrètement son genre épédic-tique, est le cadre naturel pour comprendre parfaitement le phénomène du bertsolarisme improvisé. L'assimilation du bertsolarisme à ce genre rhétorique ne doit pas se faire mécaniquement, il convient d'adapter la doctrine rhétorique aux caractéristiques différentielles du bertsolarisme improvisé qui, à la différence d'autres manifestations rhétorico-épédic-tiques, est un genre chanté et improvisé.

Nous pouvons ainsi affiner la définition de bertsolarisme improvisé offerte au début de cet épigraphe, en affirmant que **le bertsolarisme est un genre rhétorique de caractère épédic-tique, oral, chanté et improvisé.**

<sup>65</sup> Ibidem, p. 67.

### 3.2 Le bertsolarisme et les cinq canons de la rhétorique

La rhétorique classique, plus qu'une construction théorique pure, est une description critique et minutieuse des mécanismes et des processus des orateurs de l'époque. Comme nous venons de le dire, nous ne prétendons pas appliquer mécaniquement ces rouages et processus au bertsolarisme improvisé. Il s'agit davantage d'élaborer notre propre description critique à partir de l'observation directe du travail des bertsolaris actuels. C'est là que la rhétorique classique nous propose une méthodologie se révélant admirablement fructueuse et efficace:

| L'étude de la rhétorique, la plupart en conviennent, est essentiellement l'étude des cinq canons de la rhétorique. Ils constituent une structure qui permet aux orateurs d'analyser séparément les éléments constitutifs d'un système rhétorique complet.<sup>66</sup>

Ces cinq canons (également appelés parties, facultés, fonctions, catégories ou divisions) de la rhétorique portent généralement leur nom latin:

- *Inventio*. Recherche et création des arguments adéquats.
- *Dispositio*. Articulation des arguments dans un ordre adéquat. Structuration du discours.
- *Elocutio*. Formulation adéquate des arguments.
- *Memoria*. Rétention dans la mémoire des arguments ordonnés et formulés comme il se doit. (Les discours se préparent par écrit et il faut les mémoriser pour les retenir).
- *Actio / Pronuntiatio*. Exécution du discours, actualisation.

Ces cinq canons de la rhétorique classique constituent un modèle analytique de premier ordre, encore en vigueur de nos jours.

<sup>66</sup> REYNOLDS, J.F. Memory Issues in Composition Studies. *Rhetorical memory and delivery. Classical Concepts for Contemporary Composition and Communication*. London: Lawrence Erlbaum Associates, 1993, p. 2.

| Dans la rhétorique classique, les canons représentaient le procédé utilisé par les orateurs dans la construction des éléments du discours... Dans la rhétorique moderne, ils représentent les aspects de la composition qui œuvrent ensemble dans une relation récursive, synergique, interdépendante.<sup>67</sup>

Par rapport à son application au bertsolarisme, il est plus intéressant d'interpréter les canons rhétoriques tels qu'ils étaient compris dans l'Antiquité, car ils nous permettent d'analyser le processus que suivent les bertsolaris lorsqu'ils composent des pièces de discours, c'est-à-dire, quand ils improvisent leurs bertsos, et d'établir les différences entre ce processus et le processus créatif d'autres genres.

De la description critique des mécanismes de production du bertso improvisé que nous avons proposée dans le chapitre III, nous déduisons que le bertsolari, lorsqu'il improvise un bertso, réalise, plus ou moins consciemment, toutes les tâches correspondant aux cinq canons rhétoriques. Dans ce chapitre, nous avons signalé que, pour l'improvisateur, chaque bertso constitue une "pièce rhétorique" qu'il doit organiser convenablement. Le bertsolari affronte chaque bertso comme un discours indépendant, même si ce bertso peut parfois être intégré dans une plus grande unité de discours (une intervention, une représentation entière). En tout cas, chaque bertso constitue une unité de discours indépendante et, dans chaque bertso, nous devons vérifier et analyser les particularités adoptées par chacun des cinq canons rhétoriques dans le bertsolarisme improvisé.

### 3.3 Inventio dans le bertsolarisme improvisé

L'*inventio* est la recherche (et/ou la création) d'arguments convenables. Le mot "argument" doit comprendre ici tout contenu ou référence que le bertsolari peut utiliser pour parvenir à ses fins (produire de l'émotion à

<sup>67</sup> Ibidem.

l'auditoire, réfuter le point de vue de l'adversaire, renforcer le sien, etc.). L'adjectif "convenable", comme tout dans la rhétorique, est lié à l'audience traitée dans chaque cas. Avec une audience donnée, est convenable l'argument qu'elle a accepté comme tel. Cela ne signifie pas que l'improvisateur doit toujours renoncer à ses points de vue, mais qu'il doit prendre en compte le positionnement initial de l'auditoire devant lequel il chante. Dans le bertsolarisme d'environnement-texte homogène, il est rare que survienne un conflit car le bertsolari et l'auditoire partagent dans une grande mesure les mêmes points de vue, valeurs et arguments. Cependant, dans le bertsolarisme des vingt dernières années, la tension entre ce que pense réellement le bertsolari et ce qu'il pressent qu'il doit dire pour atteindre son audience est un des problèmes centraux:

| En tant que bertsolari, tu essaies d'influer par tous les moyens sur le public que tu as devant toi. La tension entre ce que tu as à offrir et la capacité de ton auditoire à le recevoir est l'essence du bertso et, à la fois, la tâche la plus difficile du bertsolarisme... Si tu te fixes trop sur ton idée, tu ne communique pas; si tu te plies trop à ton auditoire, tu n'apportes rien d'intéressant.<sup>68</sup>

Comme n'importe quel autre genre, le bertsolarisme improvisé configure son propre cadre de référence. Des arguments qui, dans la vie réelle ou dans un autre genre s'avèrent inacceptables car invraisemblables peuvent convenir parfaitement dans ce cadre de référence. Nous avons défini le bertsolarisme improvisé comme un genre de la rhétorique épictétique, ce qui veut dire que la dimension artistique est plus importante dans le bertsolarisme que, par exemple, dans l'oratoire ecclésiastique, parlementaire ou judiciaire. Autrement dit, même dans les représentations sans meneur de jeu, le bertsolari "interprète" un rôle. Sa fonction n'est pas aussi persuasive que dans les autres genres rhétoriques, mais

<sup>68</sup> GARZIA, Joxerra. *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*. Irun: Alberdania, 1998, p. 48.

la persuasion est médiatisée par le caractère artistique et divertissant du genre. Les derniers temps, notamment dans des formes de représentations précises, on est arrivé à un tel degré de médiatisation que le bertsolari trouve rarement l'opportunité de faire entendre sa propre voix, de sorte que la tension dont parle Sarasua peut arriver à disparaître avec le risque que le bertsolarisme se convertisse en pur spectacle artistique. Par conséquent, après quelques années durant lesquelles les festivals ont capté toute l'attention et le prestige, une tendance à revendiquer les formats dans lesquels le bertsolari se sente moins médiatisé (représentations libres, d'après repas, etc...) est en train d'émerger.

Aristote, Perelman et d'autres ont offert une analyse exhaustive des divers types d'arguments ainsi que de leur organisation mentale et leur accessibilité. La théorie de l'inventio apparaît liée aux "lieux communs", sortes de "schémas argumentaux formels" dont sont extraits les arguments concrets:

| Quand il s'agit de fonder des valeurs ou des hiérarchies, ou de renfoncer l'intensité de l'adhésion qu'elles suscitent, on peut les rattacher à d'autres valeurs ou à d'autres hiérarchies, pour les consolider, mais on peut aussi avoir recours à des prémisses d'ordre très général, que nous qualifierons du nom de *lieux*, les *topoi*, d'où dérivent les Topiques, ou traités consacrés au raisonnement dialectique.<sup>69</sup>

Ces "lieux communs" ou *topoi* présentent une structure bipolaire antithétique, et chaque époque historique tend à donner la priorité à l'un des deux pôles ou extrêmes antithétiques. Le romantisme, par exemple, à la différence d'autres époques, se décante par l'éphémère et l'unique au détriment du durable et du constant. Un catalogue des options choisies

<sup>69</sup> PERELMAN, C. et OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, 1976 [1958], p. 112. Editions de l'Université de Bruxelles.

par chaque époque, constitue, selon Perelman, une excellente description de leur vision cosmique:

| D'où la possibilité de caractériser les sociétés, non seulement par les valeurs particulières qui ont leur préférence, mais aussi par l'intensité de l'adhésion qu'elles accordent à tel ou tel membre d'un couple de lieux antithétiques.<sup>70</sup>

De ces lieux communs est extraite la matière première de l'argumentation, les prémisses qui après s'articulent explicitement ou implicitement dans diverses structures argumentatives que Perelman et d'autres ont brillamment décrites.

En ce qui concerne le bertsolarisme, cette étude, comme presque tout, est encore à faire. Parmi les peu nombreuses et éparpillées observations qui ont été faites dans ce domaine, il faut citer la préférence, naturelle par ailleurs dans un pays comme le nôtre, du petit par rapport au grand, au moins dans l'ordre moral. Face à la devise "nous sommes plus, après nous vaincrons" que Perelman fait dire à un mandataire français, un argument typique du bertsolarisme est, par exemple, "nous n'avons pas raison car nous sommes peu". Peu d'autres choses ont été écrites sur la particularité: l'habileté argumentative du bertsolari paraît se concevoir comme une chose innée, qu'on a ou que l'on n'a pas, une question de simple génie naturel. Même dans les ateliers-écoles de bertsolarisme, c'est un aspect laissé à la capacité innée de chaque participant et l'activité de ces ateliers-écoles se centre en général sur les aspects techniques du bertso, dans le mécanisme de sa fabrication. En réalité, le bertsolarisme improvisé a à peine fait l'objet de recherche, chose extrêmement étrange dans un pays disposant de sa propre université et où il y a plus de philologues et d'experts en communication que de lecteurs.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 114.



Faute de pouvoir s'appuyer sur la recherche, nous avons l'intuition cependant que les clés du bertsolarisme improvisé doivent se trouver précisément dans l'*inventio*, dans les processus et les recours argumentaux des bertsolaris, lorsqu'ils se produisent en solitaire comme lorsqu'ils le font en controverse.

Après avoir vécu en direct, invité par l'association Bertsozale Elkarte, la finale du championnat de bertsolaris de 1997, Maximiano Trapero, la plus grande autorité en matière d'improvisation chantée parmi les chanteurs de dizains et les trouvères, a cerné de manière admirable le caractère essentiellement argumentatif du bertsolarisme:

| ... l'art des bertsolaris repose davantage sur l'argumentation que sur la fioriture de chaque vers, de sorte qu'il faut attendre la fin de chaque strophe pour percevoir avec plénitude les prouesses poétiques de l'improvisation. Les thèmes qui leur sont proposés exigent une sensibilité de poète mais aussi un raisonnement logique, argumentatif qui, plus il est original et surprenant, plus il a de valeur.<sup>71</sup>

Si on veut remédier à l'énorme déficit dont souffre le bertsolarisme improvisé en matière de recherche, il n'est pas saugrenu de commencer précisément par cet aspect de l'*inventio*, des stratégies argumentatives des bertsolaris, car en cela paraît se trouver l'essentiel de l'art improvisateur des bertsolaris. C'est aussi la principale différence entre le bertsolarisme et les autres manifestations de l'improvisation, comme celles des chanteurs de dizains et des trouvères hispano-américains dans lesquelles les aspects poétiques semblent être plus importants.

Dans un autre ordre d'idées, nous disons que, à la différence des orateurs antiques et de la majorité des communicateurs actuels, le bertsolari improvisateur dispose de très peu de secondes pour trouver les argu-

ments adéquats. La capacité de trouver les arguments adéquats dans chaque cas n'est pas suffisante, il faut être capable de les trouver très rapidement.

Cependant, cette urgence de temps est compensée par la possibilité d'utiliser des arguments difficilement exploitables dans les genres non improvisés. Nous faisons évidemment référence à tous les éléments extra textuels qui intègrent l'acte communicatif du bertsolarisme. Ainsi, le bertsolari peut utiliser des arguments aussi disparates que:

- Les références situationnelles (compagnons bertsolaris, public, lieu et date de la représentation,...).
- Les airs qu'il utilise, dont la majorité est liée, dans l'esprit des amateurs, à un texte précis. En utilisant un air adéquat, l'évocation du texte auquel il est associé permet au bertsolari de dire davantage que ce qu'il dit textuellement: l'air lui assure la présence dans l'esprit des auditeurs d'un texte qu'il ne va pas prononcer. A partir de là, deux possibilités se présentent à lui. L'une est d'utiliser l'évocation comme un simple renforcement du discours explicitement chanté (utiliser, par exemple, un air associé à une berceuse dans un thème où il lui est demandé qu'après avoir couché son fils, il lui raconte une histoire). La deuxième possibilité, plus en accord avec le caractère distancié du bertsolarisme actuel, est d'utiliser l'évocation comme contraste, comme antithèse du discours explicitement chanté (utiliser, par exemple, le même air lorsque le thème lui impose de représenter un homme politique dans une réunion électorale).
- Les différentes cadences du chant, l'intensité de la voix, le rythme.
- Les gestes et les expressions corporelles.

Comme on peut le voir, il n'est pas toujours facile de délimiter les tâches de l'*inventio* par rapport à celles de l'*elocutio*. De fait, nous devons répéter certaines des considérations réalisées antérieurement en nous occupant de l'*elocutio* et de l'*actio*. Il n'y a rien d'étrange à cela puis-

71 TRAPERO, Maximiano. Un campeonato de bertsolaris. *Las Provincias*, 1998-1-1, p. 37.

que la distinction entre les cinq canons de la rhétorique est, comme nous l'avons déjà dit, une distinction simplement méthodologique qui permet d'analyser et d'étudier séparément les parties d'un seul ensemble rhétorique". S'il est vrai que dans n'importe quel autre genre rhétorique, les cinq canons se développent et se soutiennent simultanément dans une interaction continue, c'est encore plus évident dans le cas du bertsolarisme improvisé, où l'urgence du temps oblige le bertsolari à réaliser tout son travail rhétorique en quelques secondes.



Mañukorta et I. Elortza Source: XDZ

Un nouveau cadre  
théorique pour le  
bertsolarisme  
improvisé

Un nouveau cadre  
théorique pour le  
bertsolarisme  
improvisé

### 3.4 Dispositio et bertsolarisme improvisé

Par *dispositio* on entend l'organisation des arguments en un ordre adéquat pour la consécution du but poursuivi.

En ce qui concerne le bertso improvisé, il convient de distinguer deux

niveaux d'application de la *dispositio*. Comme nous l'avons vu, chaque bertso constitue toujours une unité de discours et le premier niveau à considérer est la *dispositio* appliquée à un seul bertso. A l'occasion, la *dispositio* s'applique aussi à des segments de plus d'un bertso (une intervention, même des segments plus grands de représentation). En tout cas, qu'il y ait une unité de discours plus large ou pas, chaque bertso continue à maintenir son caractère de discours unitaire.

#### A | *Dispositio en discours d'un seul bertso*

Comme nous l'avons vu dans le chapitre III, les conditionnements intrinsèques de l'improvisation font que le bertsolari s'en tienne, en règle générale, à une structure de discours plus ou moins inaltérable. L'argument principal, celui que le bertsolari considère le plus effectif est mis à la fin du bertso après avoir été formulé convenablement et plié au moule métrique correspondant.

En général, la formulation de l'argument principal comprend, au moins dans la modalité métrique majeure (5-5/8 syllabes) la totalité du dernier point du bertso. Quand il s'agit de la modalité mineure, il n'est pas rare de rencontrer des arguments comprenant les deux derniers points dans leur totalité.

Si le bertso est court<sup>72</sup>, le reste du bertso élaboré au moyen de l'improvisation pure, peut se réduire à un simple préambule dont la mission n'est autre que d'assurer et de rehausser l'effet de l'argument final, par canalisation ou par antithèse. Bien que des arguments nouveaux ne soient pas apportés, cela fonctionne si c'est fait de manière convenable. Ce bertso

<sup>72</sup> La différence entre bertso long et court est claire dans ses extrêmes. Les bertsos de quatre pieds ou moins sont des bertsos courts, et les bertsos de plus de cinq pieds sont des bertsos longs. Le problème, comme toujours lorsque l'on établit des limites, réside dans les zones limitrophes. Dans ce cas, il ne nous est pas facile de décider si les bertsos de cinq pieds, à effet rhétorique, sont courts ou longs. De plus, les bertsos de cinq pieds, avec ceux de quatre pieds, sont, de loin, les plus utilisés par les bertsolaris.

de Lazkao Txiki en est un bon exemple, ce bertsolari invétéré et paradigmatique, célibataire dans la vie, se trouve, pour les besoins et par la grâce de la fiction, en train de faire une prière à la Vierge de Guadalupe (à Hondarribia):

| Lehenago ere nere denboran  
errezo asko eginda,  
aspaldi hontan aurkitutzen naiz  
andrerik hartu ezinda.  
Nik neskazar bat eskatzen dizut,  
egongo zera jakinda,  
baina zarrikan ez badaukazu  
gaztea ere berdin da.<sup>73</sup>

(A l'époque aussi souvent / je faisais ma prière, / dernièrement je me trouve / sans pouvoir prendre du femme. / Vous devez être au courant / Je vous demande une vieille fille, / mais si vous n'avez pas de vieille, / une jeune suffira)

Un nouveau cadre  
théorique pour le  
bertsolarisme  
improvisé

Dans les bertsos ayant plus de rimes, par contre, il est plus difficile d'arriver à bon port si tout ce qui se chante est appelé directement à préparer le final, car il n'est pas aisé de maintenir l'attention de l'auditeur durant autant de temps, comme ce type de strophes le demande. Le bertso long demande, par sa complexité, une plus grande variété de stratégies et une plus grande tension interne, comme nous allons le voir immédiatement.

Du point de vue technique, le bertsolari, quand il formule son argument principal, ne doit pas seulement tenir compte du nombre de syllabes mais doit faire en sorte que la dernière rime imposée par le dernier mot lui ouvre un éventail (ou une marguerite) de rimes suffisantes et adéquates pour compléter le bertso. A partir de là, il doit réaliser les arguments

73 LAZKAO TXIKI. Amabirjinari andregai eske. DORRONSORO, Joanito. *Bertsotan II*, 1936-1980. Donostia: Gipuzkoako Ikastolen Elkarte, 1988, p. 133.

avec lesquels il complète le bertso par improvisation pure, en fonction des mots-rimes sélectionnés. Ainsi, le choix de l'argument principal (*inventio*) conditionne sa formulation (*elocutio*), mais cette formulation conditionne elle-même le reste de l'argumentation (*inventio*) et la structure du bertso (*dispositio*). Dans les quelques secondes dont il dispose pour improviser un bertso, le bertsolari, avant de commencer à chanter:

(1) Parmi les arguments qui lui viennent à l'esprit, sélectionne celui qui lui paraît le plus adéquat, en fonction du thème, de la position ou du rôle qui lui correspond et de l'audience devant laquelle il chante. *Inventio*.

(2) Il le formule convenablement, c'est-à-dire: (a) il case l'argument dans le moule métrique choisi, (b) en prenant soin que le dernier mot appartienne à une famille de rimes lui permettant de sélectionner un nombre suffisant de mots-rimes ou de pieds adéquats et © il le formule, dans ces conditions, de la manière qu'il considère la plus adéquate pour que l'argument choisi développe toute sa potentialité communicative. *Elocutio*.

(3) Parmi les pieds qui lui viennent à l'esprit, il sélectionne ceux qui, de manière intuitive, lui paraissent aptes à compléter le bertso dont le final est déjà décidé. *Inventio*.

(4) Il place mentalement les pieds choisis, dans l'ordre qu'il considère le plus adéquat pour élaborer un discours le plus cohérent et le plus soudé possible, en tenant toujours compte du fait qu'il en connaît la fin et la chute. Ce travail de mise en ordre et de structuration du bertso peut se faire complètement avant de commencer à chanter ou peut se faire partiellement (en choisissant seulement l'avant dernier pied) en confiant le reste à l'improvisation pure. *Dispositio*.

(5) Il fixe dans sa mémoire (a) la chute finale du bertso déjà convenablement formulé et (b) le schéma du discours de base que lui procurent les pieds choisis et ordonnés.

Un nouveau cadre  
théorique pour le  
bertsolarisme  
improvisé

C'est alors que le bertsolari commence à chanter, à compléter le bertso de la manière la plus adéquate pour que la chute finale qu'il a élaborée soit la plus efficace possible. Pour parvenir à cette chute finale, le bertsolari parcourt le chemin (le bertso) par étapes (points) en essayant toutefois de ne jamais perdre de vue la totalité du parcours. Chaque point est, d'une certaine façon, un petit discours, un sous-discours dans lequel le bertsolari doit répéter, à petite échelle, tout le processus rhétorique.

Le travail de *dispositio* proprement dite que le bertsolari développe dans chaque bertso se réalise en deux phases:

- Durant la phase préalable (avant de commencer à chanter), le travail de *dispositio* proprement dite du bertsolari est celui qui est décrit plus haut, dans les points (3) et (4).
- Durant la phase d'improvisation pure, en revanche, le travail de *dispositio* se centre surtout dans le fait d'éviter la répétition d'un même pied, répétition qui s'appelle "poto" et qui est considérée comme une catastrophe absolue à éviter à tout prix. De fait, très souvent, pour éviter un "poto", des maladresses sont commises qui, à notre sens, sont beaucoup plus catastrophiques que la soi-disant catastrophe à éviter. La plus courante de ces maladresses est l'insertion asyntaxique —quand elle n'est pas agrammaticale ou asémantique— d'un pied à la fin du point correspondant.

Durant cette phase d'improvisation pure, le bertsolari doit résoudre d'autres problèmes peut être plus aigus. Il doit s'attacher, notamment, à (a) chercher au fur et à mesure les arguments pour compléter convenablement le bertso, (b) caser les arguments dans le moule métrique et (c) trouver dans chaque cas la formulation adéquate. Il ne convient pas que le bertsolari emploie trop d'énergie et d'attention en travaux de *dispositio*. Plus il laisse un bertso structuré dans la phase préalable, moins il dépense d'énergie et d'attention pour le travail de *dispositio* dans la phase d'improvisation pure. Il peut ainsi dédier toute son énergie et toute son

attention à l'improvisation d'arguments et de formulations dont il a besoin pour compléter le bertso.

Ce que nous venons de dire est particulièrement valable dans les grands bertsos. En effet, dans les bertsos courts la structuration peut se résoudre au fur et à mesure. La mémoire et l'expérience du bertsolari lui permettent de retenir les pieds qu'il va utiliser et de comptabiliser ceux qu'il est en train d'utiliser, chose qui est beaucoup plus compliquée lorsqu'il s'agit de bertsos de plus de cinq pieds, à moins que le bertsolari dispose de stratégies lui permettant d'ordonner et de rationaliser la partie improvisée de son travail de *dispositio*.

L'utilisation de bertsos longs dans le bertsolarisme improvisé est un phénomène récent. La tendance à utiliser des bertsos longs apparaît vers 1980 et s'accroît progressivement dans la décennie suivante. Dans le championnat de 1967 et dans les précédents, les bertsolaris utilisent toujours des bertsos de quatre pieds, à moins que l'organisation les oblige à utiliser des bertsos plus longs et, lorsque cela arrive, ils le font en rechignant. Le championnat de Gipuzkoa de 1959, célébré à Eibar le 8 novembre, en est un bon exemple. Les organisateurs ont voulu que les bertsolaris, à un moment précis, improvisent en *bederatziko txikia*, strophe de neuf pieds de métrique mineure. "Uztapide", qui, par la suite a gagné trois championnats nationaux, a refusé catégoriquement de le faire. Les autres ont suivi son exemple, sauf Mitxelena qui est arrivé à improviser dans cette configuration de strophe. Le lendemain, dans sa chronique hebdomadaire, Basarri, qui n'a pas participé à ce championnat, a défendu les "insoumis":

| Connaissant le mécanisme compliqué des strophes de neuf points, cette exigence n'a pas lieu d'être. Seul un bertsolari chanta les neuf points, sans aucune obligation de le faire, puisque le jury avait révoqué l'ordre et qu'il avait été annoncé que des "vers de quatre points" soient chantés.

Et le seul qui se risqua à la strophe de neuf points, la commença et la finit, cela oui, mais sans mentionner le thème imposé et sans contenu efficace<sup>74</sup>.

C'est à partir de 1980 que les bertsolaris commencent, de leur propre initiative, à utiliser des strophes plus longues. Dans le championnat de 1980, dans les exercices où le bertsolari peut choisir le modèle de strophes qui lui convient, presque tous optent pour des bertsos de cinq pieds. Dans le championnat de 1993, la strophe la plus utilisée est celle de sept pieds et certains s'essayent au *bederatziko txikia* critiqué par Basarri quelques années auparavant.

La raison de ce changement radical doit se chercher, une fois de plus, dans les conditions rhétoriques de l'époque nouvelle. Il ne s'agit pas d'un simple caprice des bertsolaris. Au fur et à mesure que le bertsolarisme gagne des adeptes et que la situation politique se fragmente, l'environnement-texte dans lequel le bertsolari doit développer son activité devient plus hétérogène et il doit remédier, au moyen du texte, à la perte progressive des références communes entre lui et le public. Le texte a ainsi une plus grande importance, il devient plus complexe et le bertsolari sent la nécessité d'utiliser des bertsos plus longs pour pouvoir résoudre toute cette complexité.

Dans le cas des bertsos de plus de cinq pieds, confier tout le travail de dispositio à la pure improvisation est, comme nous l'avons vu, peu conseillé. Le bertsolari actuel, accoutumé à utiliser ce types de strophes, développe consciemment des stratégies lui permettant de se tirer facilement d'affaire. Ces stratégies font partie du travail de dispositio du bertsolari actuel. Leur utilisation représente une des grandes différences entre le bertsolarisme actuel et celui antérieur à l'année 1980.

<sup>74</sup> ETXEZARRETA, J.M. *Bertsolarisen desafioak, guduak eta txapelketak*. Oiartzun: Sendoa, 1993, p. 161. Auspoaren Sail Nagusia.

Il ne s'agit pas uniquement d'éviter de faire "poto". Il s'agit aussi, comme nous l'avons vu dans le chapitre III, d'éviter la monotonie des formulations et la perte d'attention et d'intérêt de l'auditoire pendant le bertso.

Les principales stratégies utilisées par le bertsolari actuel dans ce type de bertsos sont les suivantes:

- Mise en ordre mentale hiérarchisée des différentes rimes (marguerite de rimes, voir chapitre III).
- Segmentation du bertso en unités supérieures au point, en assignant à chaque segment une fonction rhétorique précise.

Ces stratégies peuvent clairement se voir dans un bertso que nous avons déjà cité. Il s'agit du bertso improvisé par Andoni Egaña en 1994, à propos de la mort de Luis Ocaña:

| Geure buruen txontxongillo ta  
sarra besteren **titere**,  
ustez antuxun ginanak ere  
bihurtzen gara **titare**;  
Luis Ocaña hor joana zaigu  
isilik bezin suabe:  
pistola bat parez pare,  
zigilurik jarri gabe,  
ez lore ta ez aldare;  
baina inortxo ez asalatu,  
egin zazute mesede,  
askatasunak mugarik ez du  
heriotz orduan ere.<sup>75</sup>

*(Nous sommes nous-même Guignol / et souvent le pantin des autres, / en croyant que nous étions des pots / voilà que nous devenons des dés. / Luis*

<sup>75</sup> *Bapatean 94*. Donostia: EHBE, 1995, p. 216.

*Ocaña est parti / en silence et avec finesse. / Un pistolet en face de lui, / sans avoir mis le chien; / sans fleur ni autel; / mais que personne ne s'inquiète, / veuillez savoir / que la liberté n'a pas de limite / même au moment de la mort)*

Dans ce bertso aussi, tout est en fonction de la totalité rhétorique culminant dans le dernier point, mais il semble indéniable que la distance interne par rapport au thème est considérablement plus grande dans ce type de bertsos que dans les bertsos plus courts, comme celui de Lazkao Txiki déjà cité. Cette distance est propre et caractéristique du bertsolarisme actuel. Dans le bertso d'Egaña, il convient de distinguer plusieurs segments rhétoriques:

- Un premier segment constitué par les deux premiers points dans lesquels les deux pieds s'utilisent de manière métaphorique. Leur fonction est davantage d'encadrer le final en partant d'une distance considérable, plutôt que de l'orienter. Les mots pantin et guignol suggèrent le manque de contrôle de notre propre destin. Le mot dés renforce l'idée en ajoutant la notion d'extrêmement petit.
- Le second segment est constitué par les quatre points suivants, dans lesquels le bertsolari réalise une description quasi cinématographique de la scène du supposé suicide en se centrant sur les détails.
- Une exclamation suit, comme lien direct entre l'antérieur et la chute. Le bertsolari a réservé le pied mesede, précisément pour pouvoir réaliser facilement le lien.
- Le bertso se termine avec l'idée principale dont le bertsolari a fermé la formulation déjà avant de commencer à chanter.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre III, il y a des circonstances dans lesquelles le bertsolari ne peut pas procéder selon la norme, parce que le mécanisme de l'exercice l'en empêche. C'est le cas des exercices de démarrage forcé, de point suivi et, dans une certaine mesure, des controverses.

Cependant, il faut signaler que dans le bertsolarisme actuel on observe une tendance à enfreindre la norme selon laquelle l'argument principal occupe le dernier point, y compris quand les circonstances signalées plus haut n'arrivent pas. Voyons quelques exemples:

- Le bertsolari occupe le dernier point du bertso avec une formule rhétorique spécialement élaborée pour renforcer ce qu'il a dit avant. C'est le cas des fameux bertsos d'Amuriza lors de la finale de 1980 sur le thème "L'homme ne vit pas seulement de pain", Nous retranscrivons, ci-dessous, le premier bertso de son intervention:

| Gai horrek badu mamia  
baldin ez banago gor;  
hainbat jende gizaseme  
ikusten ari naiz hor.  
Ogiaz gain gizonari  
anitz gauza zaio zor,  
bestela mundu hontara  
hobe ez gaitezen sor.  
Ogiakin justizia  
behar dugu derrigor...  
**hau sinisten ez duenik**  
**ba al da hemen inor?**<sup>76</sup>

*(Ce thème a de l'essence, / si je ne suis pas sourd. / si je ne suis pas sourd. / Je suis en train de voir / beaucoup de monde ici. / En plus du pain, l'homme / mérite davantage / autrement il vaudrait mieux / ne pas naître dans ce monde. / En même temps que le pain, / nous avons besoin de justice... / Y-a-t-il ici quelqu'un qui / ne croit pas ce que je dis?)*

- Quand l'air lui offre la possibilité de répéter le dernier point (dans sa totalité ou en partie), le bertsolari actuel, souvent, profite de ce qui dev-

<sup>76</sup> *Bertsolari txapelketa nagusia (Donostia, 1980-1-6)*. Tolosa: Auspoa, 1980, p. 80. Auspoa, 141.

rait être une répétition pour effectuer une cassure qui change le sens de ce qu'il a dit précédemment.

■ Récemment, le classique exercice de final forcé a connu un style répondant à cette tendance d'annoter le bertso une fois fini. En effet, avec l'exercice de final forcé, les bertsolaris ont dû chanter l'avant dernier point forcé dans les derniers championnats.

### B | *Dispositio dans les discours de deux bertsos ou plus*

Indépendamment de l'inéluctable élaboration rhétorique de inventio et dispositio dans chaque bertso improvisé, le bertsolari peut, dans des circonstances précises, organiser de manière rhétorique des unités de discours de plus d'un bertso. Cette organisation, les quelques fois où elle se réalise, peut donner lieu à un (macro) discours dans lequel chaque bertso, sans perdre son caractère de discours, devient également un segment du discours. Normalement, c'est une intervention dans sa totalité qui se constitue dans ces cas-là en macro discours.

L'organisation de ces macro discours doit se faire dans les quelques secondes dont dispose le bertsolari entre le moment où il entend le thème et celui où il commence à chanter le premier bertso. Cependant, le bertsolari ne peut consacrer tout son temps à organiser la structure du macro discours, car le premier bertso qu'il doit chanter demande aussi son attention et son temps, comme nous l'avons vu dans l'épigraphe antérieur. Ainsi vont les choses, et il n'est pas étonnant que, le plus souvent, le procédé consiste purement et simplement à organiser au fur et à mesure chacun des bertsos qu'il doit improviser:

| En ce qui concerne les stratégies de plus d'un bertso, il est vrai que nous avons rarement la lucidité et le sang froid nécessaires pour nous aventurer dans des méandres aussi embrouillés. Même dans ces rares occasions où nous croyons être particulièrement lucides et tranquilles, ce n'est pas

une stratégie recommandable, car on court le risque de diminuer le poids de chaque bertso. De plus, il peut nous arriver d'oublier en chemin l'idée que nous avons réservée pour le troisième bertso, ce qui ferait échouer toute notre stratégie.<sup>77</sup>

Malgré tout, il y a des occasions dans lesquelles le bertsolari se risque à élaborer un macro discours englobant deux bertsos ou plus. Hormis la lucidité et le sang froid dont parle Egaña, il est indispensable que le bertsolari ait un contrôle total du discours. C'est-à-dire qu'il doit au moins savoir le nombre exact de bertsos de son intervention comme nous allons le voir dans un de ces deux cas:

- Dans les interventions thématiques en solitaire (si le meneur de jeu ne le lui impose pas, le bertsolari décide du nombre de bertsos à improviser) et,
- Dans les controverses de championnats, dans lesquelles le nombre de bertsos à improviser est déterminé à l'avance. Dans les controverses hors championnat, ce sont les bertsolaris qui décident la fin de chaque intervention de controverse, de sorte qu'un des bertsolaris ne peut pas, sauf entente préalable, être sûr qu'après avoir chanté l'argument avec lequel il veut clôturer son discours, son compagnon ne lui réplique pas avec un autre bertso, ce qui l'obligerait à continuer de chanter après avoir soi-disant terminé son discours.

Même dans les controverses de championnat, le bertsolari qui organise son intervention en macro discours, s'expose à ce que ses bertsos ne s'enchaînent pas à ceux de son compagnon, sauf, si la structure du macro discours est suffisamment schématique et flexible pour assembler un travail avec l'autre.

C'est le cas d'une controverse entre Aritz Lopategi et Andoni Egaña

<sup>77</sup> Andoni Egaña. entrevue exclusive avec GARZIA Joxerra. *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV, 2000, p. 213. Tesis doctorales.

(Algorta, juillet 1999). Dans cette intervention Egaña est un robot bertsolari fabriqué par Lopategi, il a l'idée en entendant le thème d'une stratégie unitaire pour toute son intervention. La stratégie consiste à commencer tous ses bertsos avec la phrase "Aizu, jaun Aritz" dans l'intention d'achever l'intervention de la manière suivante:

| Bikaina dugu jenio honen  
programaketa guztia,  
baina pena da bertso den-denak  
"Aizu, jaun Aritz" hastia.

*(La programmation de ce génie, / est excellente / mais c'est dommage que tous les bertsos / commencent par "Écoutez, Monsieur Aritz")*

La structure anaphorique montée par Egaña dans cette controverse est minimale, ce qui lui permet de la maintenir sans trop de problème et, en même temps, de consacrer son attention et son talent à répondre, dans le reste du bertso, aux arguments de son adversaire. Même de cette façon, le risque est évident. Qu'arrive-t-il si, après qu'il ait chanté son dernier bertso, Lopategi décide de continuer à chanter?

C'est ainsi, il n'est pas étonnant que l'apparition de macro discours dans l'improvisation bertsolaristique soit l'exception qui confirme la règle.

### 3.5 Elocutio: la fonction poétique dans le bertsolarisme improvisé

L'elocutio est la recherche de la formulation adéquate des arguments du discours rhétorique. C'est-à-dire, l'élocution est le lieu de la poésie dans l'activité rhétorique. Comme nous l'avons vu, l'importance de l'elocutio est plus grande dans le genre épideictique, auquel nous avons inscrit le bertsolarisme improvisé, que dans les autres genres de la rhétorique.

Le développement démesuré de cette partie du travail rhétorique est la cause du manque de prestige historique de la rhétorique. Dépourvue de

son application pratique, réduite à un simple exercice scolaire, la rhétorique a négligé les aspects relatifs à l'inventio et, dans une moindre mesure, à la dispositio, pour se convertir en un simple artifice dans lequel l'excellence des formulations et la seule chose importante. De là, la connotation de "verbiage creux" que recouvre le terme "rhétorique" de nos jours.

| L'éloquence, enfermée dans les écoles, se réduit aux exhibitions artificielles des "déclamations" et à l'apprentissage de préceptes rhétoriques.<sup>78</sup>

L'étude de l'elocutio se scinda du tronc spéculatif originaire et cessa de s'orienter vers l'exercice de l'éloquence politique et judiciaire et des discours élogieux (et après la consolidation du christianisme, de la prédication) établit des liens chaque fois plus étroits avec la poésie, et étendit sa juridiction à tous les types de discours, en prose et en vers.

Le premier composant du binôme "rhétorique et poétique" qui demeure toujours valable, est une véritable synecdoque car elle nomme l'ensemble (rhétorique) pour signifier la partie (théorie de l'élocution).

C'est la partie qui a cependant prévalu, et celle dont l'usage et le sens commun identifient la discipline complète. Ou, si on préfère, c'est un exemple d'antonomase: ce qui est, ou était, objet de l'elocutio est, par excellence, l'objet de la rhétorique.<sup>79</sup>

Il n'est pas étonnant que la réhabilitation de la rhétorique commencée par Perelman et d'autres au milieu du XX<sup>e</sup> siècle soit, en grande mesure, une revendication de la rhétorique dans sa totalité, une tentative de rendre à l'inventio l'importance perdue et de restreindre l'elocutio à ses limites naturelles dans la totalité rhétorique.

<sup>78</sup> MEADOR, P.A. 1983, p. 162.

<sup>79</sup> MORTARA-GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, [1988] 1991, p. 66-67.



Au moment de classer le bertsolarisme improvisé comme un genre de la poésie, nous commettons la même erreur qui a provoqué la perte de prestige historique de la rhétorique, nous réduisons le bertsolarisme à ce qui n'est qu'une de ses parties: la *elocutio*, la formulation poétique de ses arguments et contenus.

Affirmer que l'*elocutio* n'est qu'une des parties de la rhétorique, dans ce cas du bertsolarisme, ne signifie pas nier l'importance de la poésie dans l'art du bertsolarisme. Cette importance, toutefois, est, comme nous l'avons vu, en fonction des circonstances rhétoriques du bertsolarisme de chaque époque. A moindre homogénéité d'environnement-texte, le texte acquiert une plus grande importance, et, avec lui, la poésie. Nous ne devons pas confondre l'excellence poétique du texte avec l'excellence du bertso même. Dans des circonstances précises, un bertso textuellement pauvre peut être un excellent morceau rhétorique.

Si les deux choses se confondent, si on oublie que le bertsolarisme est un genre rhétorique et si on essaie de l'analyser à partir de la poésie pure, qu'elle soit orale ou écrite, le résultat est toujours insatisfaisant, même si l'analyse s'effectue en toute bonne foi.

Nous croyons que c'est ce qui arrive à Juan Mari Lekuona quand il analyse les bertsos de Udarregi, un bertsolari illettré du XIX<sup>ème</sup> siècle. En premier lieu, Lekuona part d'une constatation: Udarregi doit être un bon bertsolari car, dans son canton et en son temps, on lui a confié le travail inhérent au "service bertsolaristique". Mais les bertsos connus de Udarregi (dont la majorité sont des bertsos dictés, non strictement improvisés) ne semblent pas être à la hauteur (poétique, textuelle) de sa réputation de grand bertsolari.

| Rien de comparable au bertsolarisme de Bilintx, tout un déploiement d'imagination; ni à la sensibilité d'un Pedro Maria Otaño, avec son magni-

fique euskara et cependant populaire; il n'est pas aussi universel qu'Iparagirre, imprégné des tendances romantiques de l'Europe de l'époque.

Selon Lekuona, le bertsolarisme d'Udarregi semble "radicalement différent" des autres bertsolaris mentionnés et c'est pour cette raison qu'il décide, comme unique voie d'analyse possible, de s'aider de la rhétorique:

| Pour cela, pour analyser le bertsolarisme du bertsolari d'Usurbil, il nous a semblé que le mieux est d'analyser ses phrases, en leur appliquant la méthode et les procédés de la rhétorique.<sup>80</sup>

Déjà, avant nous, Lekuona mentionne l'aptitude du modèle rhétorique pour l'analyse du bertsolarisme:

| Le bertsolari improvisateur, en plus de poète et chanteur, est aussi orateur. Cette technique rhétorique est indispensable pour le chant improvisé. Le plus admirable c'est que le bertsolari improvisateur réalise tous les travaux rhétoriques —notamment inventer les arguments, les disposer dans un ordre adéquat et les formuler joliment— simultanément, dans le peu de secondes dont il dispose.<sup>81</sup>

Malgré l'admiration que nous avons pour lui, nous croyons toutefois que Lekuona n'extrait pas toutes les conséquences de cette affirmation de caractère rhétorique que nous partageons. Le cadre théorique que nous présentons ici, n'est, dans une certaine mesure, que le développement cohérent de ce que Lekuona suggère.

Non seulement le bertsolari est orateur "en plus de poète" mais il est surtout orateur et, comme tout orateur, il doit avoir aussi une capacité poétique qu'il développe plus ou moins en fonction des impératifs rhétoriques de chaque moment. Le cas d'Udarregi, loin d'être une exception, est

<sup>80</sup> Ibidem, 382.

<sup>81</sup> LEKUONA, Juan Mari. *Ahozko Euskal Literaturua*. Donostia: Erein, 1982, p. 125.

la norme générale du bertsolarisme. Bien que des morceaux d'une valeur poétique élevée ne manquent pas, le corpus du bertsolarisme est rempli de bertsos dont la valeur est inexplicable du point de vue de la poétique.

Cela dit, nous devons ajouter qu'il conviendrait de faire une étude exhaustive des ressources poétiques du bertsolarisme improvisé par époque et par bertsolari. Il semble évident qu'une telle étude nous révélerait une plus grande densité poétique dans les bertsolaris actuels que dans les périodes antérieures à 1980, à l'exception de "Lazkao Txiki" et surtout de "Xalbador".

### A | *Recours poético-rhétoriques*

Etudier une poétique déterminée consiste, en général, à analyser de manière détaillée les ressources poétiques utilisées dans chaque cas, en sachant qu'il ne s'agit pas simplement de cataloguer les figures et tropes reconnaissables mais de

Actuellement, la tâche de la rhétorique dans le milieu de l'antique elocutio a cessé d'être (seulement) taxonomique: maintenant, il ne s'agit plus de trouver un nom et un lieu pour les faits du discours par la densification et l'extension à l'infini du réseau de classification. Si peut être, ce qu'actuellement on ambitionne est d'expliquer et de simplifier.<sup>82</sup>

"Expliquer et simplifier" signifie, à notre sens, rendre compte de la fonction développée par la poétique au sein de la totalité rhétorique qu'est le bertso improvisé.<sup>83</sup>

En 1995, nous avons commencé une recherche dont l'objet est d'amasser

<sup>82</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>83</sup> Un exemple paradigmatique du type de recherche qui convient est GARZIA, Juan. *Txirritaren Baratza Norteko Trenetik*. Irun: Alberdania, 1997. Travail dans lequel l'auteur analyse les divers procédés utilisés par le bertsolari Txirrita dans son œuvre, en s'attachant toujours à la fonction que ces procédés et ces recours développent. Cependant, les bertsos analysés sont, presque tous, des bertsos non improvisés et, l'analyse de l'auteur se réduit au simple texte.

et de archiver les principales ressources poético-rhétoriques du bertsolarisme improvisé. La recherche se fonde sur les paramètres théoriques en usage, et préalablement, nous nous sommes proposés de cataloguer les recours poétiques employés dans les finales de trois des championnats, séparés entre eux par un laps de treize années: 1967, 1980, 1993.

La recherche s'est réduite à l'aspect textuel des bertsos, et s'est fondée sur les hypothèses de travail suivantes:

- L'indéniable succès communicatif des bertsos analysés a du répondre à l'utilisation systématique de recours poético-rhétoriques textuels.
- Les recours utilisés à chaque époque doivent avoir des différences entre eux, tant sur le plan quantitatif que qualitatif.
- Un catalogue exhaustif des recours employés à chaque époque serait la meilleure description possible de son bertsolarisme. La recherche nous donnerait ainsi une description de trois types de bertsolarisme, que nous pourrions personnaliser par les champions respectifs des trois éditions analysées: "Uztapide", Amuriza et Egaña.

Ce premier essai de recherche a supposé, en réalité, la première prise de conscience de l'inadéquation de la théorie en usage pour l'analyse du bertsolarisme improvisé. En effet, en amassant les bertsos improvisés dans la finale du championnat de 1967, nous avons eu la désagréable surprise de constater que presque tous les bertsos étaient totalement plats du point de vue de la poétique textuelle.

Au lieu de confirmer les hypothèses de partie, cette recherche nous a obligés à rebâtir un cadre théorique dans sa totalité, travail qui nous a demandé quatre années jusqu'à atteindre le cadre théorique que nous présentons ici<sup>84</sup>. En élargissant le point de vue de la simple poétique tex-

<sup>84</sup> La formulation de base et les raisons de ce cadre GARZIA, Joxerra. *Gaur egungo bertsolarisen balia-bide poético-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Leioa: UPV, 2000. Tesis doctorales.

tuelle jusqu'à la totalité de la rhétorique orale improvisée, l'absence de recours poético-textuels cesse d'être une raison de disqualifier les bertsos improvisés, qui doivent être maintenant jugés en fonction du contexte dans lequel ils ont été produits.

A mesure que l'environnement-texte communicatif devient plus hétérogène, les moules des strophes utilisés par les bertsolaris tendent à devenir plus longs (bertsos ayant davantage de pieds) et la densité poétique des textes augmente de manière significative.

Dans le bertsolarisme actuel, au moins dans ses manifestations les plus formelles (festivals, championnats, certains des nouveaux formats), la densité poétique des textes peut devenir fort considérable. Que la fonction poétique ne soit pas le point central du bertsolarisme improvisé ne signifie pas qu'elle soit un aspect dédaignable. Il convient de reprendre la recherche, de façon à amasser, cataloguer et expliquer les recours poético-rhétoriques employés à chaque époque en incluant aussi les recours non textuels du bertsolarisme.

Le bertsolarisme improvisé actuel n'exclut, en principe, aucun recours poético-rhétorique textuel:

| De la même manière qu'elles dépendent de la même grammaire, oralité et écriture dépendent de la même rhétorique.

Cependant, ni la distribution des usages ni les stratégies d'expression ne sont les mêmes. L'oralité comporte, à ce sujet, des tendances propres que nous sommes enclins à supposer universelles.<sup>85</sup>

Cependant, ces affirmations, qu'en principe nous partageons, demandent une double nuance:

<sup>85</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991 [1983], p. 143.

- D'une part, la rhétorique orale improvisée dispose, en plus des recours textuels qu'elle partage avec l'écriture, de recours issus de la situation. Ces recours situationnels ne sont pas, pour le bertsolari, un simple soutien complémentaire mais, dans des circonstances précises, ils sont le noyau principal de ses stratégies rhétoriques.

- D'autre part, le caractère oral et improvisé du bertsolarisme impose certaines restrictions à l'exploitation de ces recours par le bertsolari. Quelques-unes de ces restrictions sont communes à toutes les manifestations orales, d'autres, cependant, sont l'exclusivité de l'oralité improvisée.

### B | *Limites de la stratégie poétique*

En principe, les limites de la poétique des bertsolaris sont uniquement celles qui proviennent de la propre nature orale et improvisée du bertsolarisme. Faute d'une recherche plus minutieuse, nous mentionnons ici quelques-unes des restrictions que la nature de cet office impose au bertsolari dans son travail poétique:

- En tenant compte du peu de temps dont dispose le bertsolari et de la variété des travaux qu'il doit mener à bien en si peu de secondes, il nous semble raisonnable d'attendre, en principe, des formulations plus élaborées. Le bertsolari peut toujours pallier cette contrainte au moyen d'un travail préalable. Il peut travailler ses formulations et les adapter à des moules de strophes plus communs. En ce sens, rien ne l'empêche d'utiliser, par exemple, des métaphores très élaborées et profondes. Toutefois, il doit faire très attention de ne pas charger le bertso à l'excès car la restriction de temps affecte le bertsolari mais également l'auditeur. Un bertso improvisé qui ne se comprend pas ou qui ne produit d'emblée aucune émotion n'est pas un bon bertso improvisé, même si son texte transcrit est capable de donner de l'émotion, par la suite, à sa lecture. Il devient alors un bon bertso, peut-être même excellent, mais pas un bon bertso improvisé. La densité poétique des bertsos improvisés se restreint

par la capacité du bertsolari mais aussi par la capacité de l'auditeur.

- Certains recours poético-rhétoriques deviennent très compliqués dans leur production comme dans leur réception, lorsque les deux, production et réception se réalisent oralement et en peu de secondes. Bien que les oralistes persistent à l'affirmer, improviser des onomatopées est pratiquement impossible, à moins qu'un bref travail de formulation et de cadrage de cette formulation ne soit fait préalablement. Il en est de même pour les métaphores. Comme il est naturel, les recours les plus utilisés par les bertsolaris sont ceux qui a) ne présentent pas une complexité excessive dans leur gestion, et b) sont facilement perceptibles par l'audience. Il n'est donc pas étonnant que les figures comme l'antithèse et l'anaphore soient, de loin, les plus employées dans les textes des bertsolaris. Quant aux tropes, on peut penser, faute de recherche, que les procédés fondés sur la métonymie sont importants. En ce qui concerne les métaphores, la majorité de celles qui sont utilisées dans l'improvisation sont topiques et fossilisées, mais les nouvelles stratégies de rimes utilisées par les bertsolaris actuels peuvent donner lieu à des métaphores tout à fait originales.

- La préférence de certains recours est aussi conditionnée par la nature même de la langue utilisée dans chaque cas. Ce conditionnement est beaucoup plus accentué lorsque, comme c'est le cas du bertsolarisme, une grande partie des formulations doivent s'improviser. Il devient alors inévitable de donner la priorité aux recours que la propre nature de la langue tend à faciliter. Ce domaine de recherche est aussi passionnant que vierge, et nous ne pouvons donc pas apporter davantage que quelques idées issues de la pratique. Dans le cas de l'euskara, nous pouvons affirmer, par exemple, que l'hyperbate devient pratiquement obsolète. Également obsolète, bien que pour des raisons différentes, est l'antonomase. Certains jeux de mots, en revanche, deviennent plus facilement maniabiles et plus porteurs en euskara qu'en espagnol ou en français. "Zu zaitut biderako argi eta argirako bide / Tu es pour moi la lumière du che-

min et le chemin vers la lumière". Dans la comparaison, la syntaxe de l'euskara demande que le terme de comparaison précède le comparé, le recours perd donc une grande part de sa capacité de surprise et de son effectivité dialectique. Par exemple, la comparaison "Tu es plus maladroit qu'un éléphant dans un magasin de porcelaine" donne en euskara "Elefante bat portzelana-denda batean baino dorpeagoa haiz hi", ainsi l'élément de surprise est révélé en premier lieu rendant anodin le reste de la comparaison. La tendance à utiliser l'emphase négative, notamment la litote, semble être, par ailleurs, beaucoup plus accentuée en euskara que dans les langues limitrophes. De fait, la litote semble être la principale stratégie de l'ironie des bertsolaris, pendant que l'antithèse et l'anaphore constituent les principaux recours de l'organisation du discours. Pour le reste, la capacité dialectique du bertsolari est liée aux réparties géniales (ateraldiak).

- Une caractéristique du bertsolarisme actuel par rapport à celui de l'époque antérieure à 1980, est la présence de voix narratives distinctes, ainsi que la création consciente de divers registres.

### C | *Recours exclusifs du bertsolarisme*

Outre les recours poético-rhétoriques textuels, le bertsolari dispose d'autres types de recours inutilisables dans d'autres genres rhétoriques. Certains de ces recours non textuels sont communs à tous les genres oraux, d'autres sont propres à l'improvisation orale chantée:

- Superposition de plans. Le bertsolari, lorsqu'il développe un thème, a la possibilité de sauter du plan de la fiction textuelle qu'il est en train de créer au plan de la situation réelle dans laquelle il est en train d'improviser. Ce recours n'est pas exclusif au bertsolarisme: les autos sacramentaux l'exploitent systématiquement, et, curieusement, le théâtre moderne et le cinéma en font aussi usage. Un excellent exemple de cette application est une intervention en solitaire d'Amuriza à Anoeta, petite

bourgade de Gipuzkoa, proche de Tolosa. Sur ordre du meneur de jeu, qui dans cette représentation est Angel Mari Peñagarikano, Amuriza doit raconter une histoire à sa fille Mirentxu afin qu'elle puisse trouver le sommeil. Amuriza improvise ces trois bertsos en sautant continuellement du plan de la fiction à celui de la situation réelle dans laquelle il intervient:

| Gaur Anoetan kantuz izan naiz  
lehendabiziko aldiz aurtan;  
aizu, Mirentxu, zuk ez dakizu  
han zein bihotz fina duten!  
Zure izena kantatu eta  
denek txalo jotzen zuten,  
ia zeloso ipini naute,  
nola hain maite zaituzten!

Un nouveau cadre  
théorique pour le  
bertsolarisme  
improvisé

*(Aujourd'hui j'ai chanté à Anoeta / pour la première fois cette année; / écoute, Mirentxu, tu ne sais pas / quel cœur si sensible ils ont là-bas! / Car quand je chantais votre prénom, / Car quand je chantais votre prénom, / je suis devenu presque jaloux, / tout le monde applaudissait; / en sentant combien ils t'aiment!)*

Gure Mirentxu neska txikiak  
aurten dauzka zazpi urte;  
nik hori esanda haren begiek  
hola klis-klas egin dute.  
"Oï, aita, baina herri horretan  
zer magia egin dizute?  
Nola txaloa joko didate  
ezagutzen ez banaute?"

*(Notre petite Mirentxu / a sept ans cette année; / quand j'ai dit cela ses yeux / ont cligné ainsi, klis-klas. / "O, père, mais dans ce village / quelle sorte de magie font-ils? / Comment peuvent-ils m'applaudir / s'ils ne me connaissent pas?")*

"Zure aita da txit ospetsua  
bere lente ta bizarrez;  
zu nere haurra izan zintezkeen  
ez dute sinesten errez".  
Hitz hoiek esan eta begiak  
itxi zaizka berez-berez:  
gure Mirentxu ia lo dago,  
ez jo txalorik, mesedez.<sup>86</sup>

*("Ton père est très connu, / avec ses lunettes et sa barbe, / le fait que tu puisses être mon enfant / ils ne le croient pas facilement". / Aussitôt dits ces mots, ses yeux / se sont fermés naturellement: / notre Mirentxu est presque endormie / s'il vous plaît, n'applaudissez plus!)*

■ L'air comme recours. Dans cet exemple d'Amuriza, l'utilisation d'un air plutôt qu'un autre n'est pas innocent du point de vue rhétorique. Le moule de strophe choisi par Amuriza à cette occasion est un zortziko majeur, moule strophique auquel s'ajustent une grande quantité de chansons populaires, dont certaines sont des berceuses. En utilisant une de ces mélodies, il est indéniable qu'il accroît l'effectivité de ses bertsos, car l'association de la mélodie aux paroles de la berceuse lui assure, entre autres choses, la crédibilité de la scène qu'il crée pour la fiction. Hormis cette connotation associative, les bertsolaris actuels classent les airs par leur aptitude à développer des thèmes de caractère lyrique, narratif ou dialectique.

Un nouveau cadre  
théorique pour le  
bertsolarisme  
improvisé

■ La modulation de la voix et le chant. En nous reportant au même exemple, la fiction créée par Amuriza exige une exécution vocale assortie à l'air. S'il chante trop fort, la crédibilité de la scène peut être sérieusement altérée. Le bertsolari improvise en chantant. Il chante mais il n'est pas un chanteur. Tout dans sa façon de chanter est sujet aux impératifs rhétoriques que le thème et la situation lui imposent: le timbre, le ton, l'intensité, le rythme, la gestion des pauses... Chanter en ne faisant

<sup>86</sup> Bapatean 97. Donostia: EHBE, 1998, p. 128.

attention qu'aux canons musicaux n'est pas une bonne stratégie. De la sorte, une interprétation point par point de la transcription en solfège des airs des bertsolaris demeure presque toujours insatisfaisante. Sur ce terrain aussi, il y a beaucoup de chemin à faire.

■ L'expression corporelle, les gestes sont aussi des recours de premier ordre. Dans l'exemple que nous commentons, la gestuelle employée par Amuriza s'est vue clairement dans le second bertso, lorsque le bertsolari chante "ses yeux ont cligné ainsi, klis klas", cet "ainsi" nous ramène au clignement des paupières avec lequel Amuriza essaie de donner de la plasticité à la scène. La plasticité peut être traduite par des recours textuels comme l'hyperbole, la métaphore ou la comparaison, mais il est absurde de nier au bertsolari la possibilité d'y parvenir aussi au moyen de ces recours non textuels, comme il est absurde d'affirmer que la plasticité obtenue par des moyens non textuels est une plasticité de deuxième ordre, beaucoup moins méritoire que celle obtenue par des recours simplement textuels.

#### D | *Poétique et rhétorique*

| Le premier composant du binôme "rhétorique et poétique" qui demeure toujours valable, est une véritable synecdoque car elle nomme le tout (rhétorique) pour signifier la partie (théorie de l'élocution).

C'est la partie qui a cependant prévalu, et celle dont l'usage et le sens commun identifient la discipline complète. Ou, si l'on préfère, c'est un exemple d'antonomase: ce qui est, ou était, objet de l'elocutio est, par excellence, l'objet de la rhétorique.<sup>87</sup>

Nous reproduisons pour la seconde fois cette citation de Mortara-Garravelli, parce qu'elle illustre à la perfection ce qui est survenu jusqu'à maintenant au bertsolarisme improvisé: la réduction, dans la pratique, de la totalité rhétorique qu'est le bertso improvisé à sa composante poétique, à l'elocutio.

<sup>87</sup> MORTARA-GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, [1988] 1991, p. 66-67.

Comme nous l'avons répété, il convient de remédier à ce réductionnisme si on veut comprendre parfaitement l'essence du bertsolarisme improvisé. Pour cela, il est nécessaire de prendre en compte:

- que, comme nous l'avons vu dans les épigraphes précédents, les recours poétiques du bertsolarisme improvisé ne se réduisent pas à des recours textuels,
- et que la poétique, dans le bertsolarisme improvisé, est toujours en fonction et au service de la totalité rhétorique.

La véracité de cette deuxième affirmation peut se vérifier dans la description phénoménologique du processus de création du bertso improvisé que nous offrons dans le chapitre III. Nous ajoutons seulement que cette affirmation a deux conséquences (ou deux visages) qu'il convient de ne pas perdre de vue:

En premier lieu, la basse densité poétique d'un bertso improvisé précis n'implique pas nécessairement sa faible qualité. La densité poétique d'une formulation peut s'assimiler à la présence de recours poétiques. A leur tour, les recours poétiques ne sont pas des expressions plus ou moins déviées des modes d'expression supposés normaux. L'essentiel des recours poétiques est, au contraire, leur capacité à interrompre l'automatisme de la réception des contenus qu'ils transmettent. D'autre part, la haute densité poétique d'un bertso improvisé précis n'implique pas nécessairement sa grande qualité. Au contraire, l'accumulation de tropes et de figures, si elle ne se fait pas convenablement, peut produire une diminution de la qualité du bertso.

En raison du mode particulier de production du bertso improvisé, le segment de plus grande densité poétique du bertso est, en général, son dernier point, car c'est à ce segment que le bertsolari dédit le plus d'attention, dans le laps réduit de temps dont il dispose. Ce dernier point est

aussi le point de référence du reste du bertso, élaboré par le bertsolari en improvisation pure. Ainsi, les recours contribuant à rehausser l'efficacité communicative du bertso, condensée dans son point final, s'avèrent être les plus adéquats. Au contraire, les recours ne contribuant pas à rehausser cette efficacité s'avèrent contre productifs, soit parce qu'ils anticipent des pistes qu'il convient d'occulter, soit parce qu'ils ne canalisent pas suffisamment la chute finale.

A partir de la vocation de "simplifier et d'expliquer" les recours poétiques avec lesquels les nouvelles rhétoriques affrontent le milieu poétique de l'elocutio, il est intéressant d'approfondir les considérations de Perelman sur les distinctes fonctions que les recours poétiques peuvent développer au sein de la totalité rhétorique qu'ils servent. Perelman distingue trois fonctions:

- **Présence.** Certains recours servent principalement à rehausser la présence de quelque objet ou contenu de conscience. L'hyperbole serait un des recours typiques de la présence.
- **Election.** Quand la fonction du recours est de forcer l'auditoire à considérer l'objet ou le contenu de conscience dont il s'agit à partir d'un point de vue déterminé. La métonymie, dans son sens le plus large, serait un recours typique de l'élection.
- **Communion.** Quand les recours s'emploient surtout pour obtenir l'adhésion de l'auditoire. Un recours typique de communion serait, par exemple, la question rhétorique.

Avec tout cela, comme l'indique Perelman lui-même, ces trois fonctions sont seulement séparables méthodologiquement. Dans la pratique, tous les recours développent, d'une manière ou d'une autre, les trois fonctions à la fois. Quand on dit que tel recours développe une fonction déterminée, cela veut dire que c'est sa fonction prédominante mais que cette fonction n'y est pas développée de manière unique et exclusive.

Même ainsi, il n'est pas toujours facile de discerner quelle fonction développe de manière prédominante un recours déterminé. La métaphore est, en ce sens, un des recours les plus complexes et les plus difficiles à classer. Par ailleurs, dans un même recours, peut prévaloir une fonction ou une autre, dépendant du discours dans lequel le recours est intégré. Finalement, les recours peuvent développer aussi une fonction argumentative. L'antithèse, par exemple, que Perelman considère, non sans raison, comme un recours de présence, peut n'être qu'une forme d'enthymème.

Enfin, plus que la classification en soi, le mode par lequel Perelman affronte l'analyse des recours poétiques, en remettant leur explication à la totalité du discours rhétorique, nous intéresse. C'est un procédé qui s'est révélé d'une grande utilité dans son application au bertsolarisme improvisé.

#### E | *Exemple pratique-4: "La faim en Afrique"*

Voyons un exemple illustrant nos propos. Il s'agit d'un bertso improvisé par Jon Sarasua. Le meneur de jeu a formulé le thème par une question attribuée à un petit frère fictif de Sarasua. La question est la suivante: pourquoi les noirs en Afrique ont-ils faim?

|           Anai txikia, galdera hori  
               orain erantzun beharko,  
               telebistatik ikuste'ituzu  
               gosez hiltzen, flako-flako.  
               Hori dela-ta sermoi handirik  
               hemen ez dizut botako,  
               erantzuntxo hau zeure buruan  
               gorde zazu gerorako,  
               haiek goseak hiltzen baitaude  
               zuk gehiegi duzulako.

*(Petit frère, à cette question / je dois maintenant répondre, / vous les voyez à la télévision, / mourant de faim, très maigres. / Pour cela, de grand sermon / je ne vous ferai pas ici, / cette petite réponse pour le futur / gardez-la dans votre tête: / si eux meurent de faim, / c'est parce que vous en avez trop)*

Sarasua, dans les secondes dont il dispose, cherche une réponse directe à la question de son petit frère fictif. L'idée qui lui vient à l'esprit est la suivante: "la faim dans le tiers-monde est la conséquence du luxe excessif existant dans les pays développés". Il travaille alors la formulation car l'idée ainsi exprimée est trop générale et trop abstraite. Ou, ce qui revient au même, cette formulation de l'idée n'est pas suffisamment poétique. Elle est trop plane et sa réception est trop automatique, peu propice à susciter une quelconque émotion. Sarasua décide alors d'utiliser un mécanisme métonymique. Il n'a pas besoin de connaître le nom du recours qu'il va utiliser, sa compétence linguistique et communicative lui suffit amplement. Il pourrait utiliser cette autre formulation: "eux ont faim parce que nous avons trop", déjà plus concrète et plus forte —plus poétique— que la précédente. Mais il décide de donner un tour de vis supplémentaire en faisant endosser la misère des noirs africains à son petit frère: "si eux meurent de faim, c'est parce que vous avez trop". Cette formulation rompt l'automatisme de la réception. L'auditeur ne doit pas l'interpréter littéralement mais il doit lui-même découvrir le véritable sens que Sarasua veut communiquer "il est inutile de prétendre être innocent; ici nous sommes tous coupables de la misère du tiers-monde, mêmes les plus innocents d'entre nous".

La formulation de l'idée finale une fois décidée, le bertsolari la place, comme d'habitude, en point de chute de son discours. Dans la partie improvisée du bertso, il doit profiter du jeu fourni par la rime "ako" que lui impose la formulation finale. Il cherche les pieds lui permettant de structurer son discours de manière cohérente, il trouve "flako" et "gerorako". Cependant, l'élaboration de la partie improvisée du bertso est

médiatisée par le final choisi, et pas seulement en ce qui concerne la rime. Pour que ce final soit efficace, doit obtenir entre autres choses:

- Que la misère des noirs africains se dessine le plus possible dans l'esprit des auditeurs. Pour cela il faut rehausser la présence mentale de la misère du tiers-monde, chose qu'il fait dans le deuxième point du bertso, ajoutant que la misère n'est pour nous, rien d'autre qu'un spectacle de plus au menu télévisuel.
- Que l'innocence de son petit frère soit renforcée car, sinon, l'attribution finale de la faute peut être prise au pied de la lettre. Sarasua décide que la meilleure manière de le faire est d'adresser directement son discours à son frère, en rejetant toute autre possibilité. L'emploi des diminutifs, l'avertissement qu'il ne va faire aucun sermon contribuent, sans doute, à ce que l'auditoire perçoive son interlocuteur comme un très jeune enfant. L'avant dernier point accentue l'innocence de son interlocuteur, car le pied "gerorako" lui permet de suggérer que la réponse qu'il va lui donner il ne la comprendra peut-être pas et devra la garder pour plus tard.
- L'air choisi dans ce cas par Sarasua est "Aita izena kanta beharrak", mélodie créée par Amuriza, qui contribue aussi à créer ce registre dans lequel le personnage de fiction interpellé recouvre une certaine réalité. Sarasua dispose d'autres airs du même moule métrique (hamarreko majeur). Certains de ces airs auraient semblé cependant frivoles pour le discours et d'autres trop ronflants.

L'efficacité communicative du dernier point est ainsi assurée par le travail rhétorique improvisé, renforçant l'antithèse entre l'innocence manifeste du frère et l'attribution de la responsabilité de la misère des noirs en Afrique qui lui est faite.

Nous avons mentionné, entre autres recours, la **métonymie**, l'**antithèse** et l'**apostrophe**. Nous avons aussi parlé du registre employé. Cependant, nous avons évalué tous ces recours par rapport à la fonction qu'ils



développent au sein de la totalité rhétorique du bertso analysé, et non sous forme de constatation ou de catalogue. Ceci est le type d'analyse que nous proposons pour le bertso improvisé.

### F | Exemple pratique-5: "Les cicatrices de la guerre"

Jesús Mari Irazu a été le protagoniste du moment le plus émouvant du championnat de 1997. Une semaine avant, les forces politiques basques, jusque-là divisées, ont appelé à une manifestation unitaire à Saint Sébastien pour la veille de la finale. On perçoit une lueur d'espoir d'en finir avec les cercles vicieux de "nous les démocrates" / "eux les violents" ou "nous les vrais basques" / "eux les ennemis de notre peuple", si infructueux jusque-là. La veille de la manifestation, un attentat d'ETA en oblige sa suspension, quelques-uns seulement manifestent et la majorité éprouve une grande frustration.

Le jour de la finale ce commentaire est sur toutes les bouches. Dans l'après-midi, alors que la séance touche à sa fin, Irazu entre en scène en solitaire. Il tire au sort un des deux thèmes que lui présente le meneur de jeu: "Quand tu étais jeune, tu as fait la guerre. Maintenant tu es à la retraite, et tu regardes ces blessures sur ton corps.". Les secondes aiguissent la lame du temps. Dix mille personnes sont Irazu, mais lui seul a la parole. Il se balance, calcule l'élan qu'il doit prendre pour sauter à l'extrémité du bertso, là où se trouvent les auditeurs. Il choisit une strophe difficile, composée exclusivement d'octosyllabes, chose inhabituelle chez les bertsolaris. Chaque pause annonce l'abîme. Après avoir chanté ses deux premiers bertsos, il improvise le troisième et dernier:

| Nere desioan kontra  
 aberkide haiei tira,  
 nork murgildu ninduen ni  
 hainbesteko sarraskira?

(*Contre mon gré / sur ces compatriotes j'ai tiré, / Qui m'a poussé / à cette tuerie?*)

L'auditeur ne sait pas s'il parle du passé ou du présent. Mais dans l'ambiance de ces journées, tout le monde fait la relation avec les événements qui se sont produits durant la semaine.

Brusquement il change d'espace temporel (chose fréquente dans l'improvisation des bertsolaris et qui confère à leurs interventions une grande théâtralité et plus de vivacité).

La phrase suivante nous porte du passé de la guerre au présent des blessures et la préoccupation pour le futur pointe:

| ... Orain hurreratua naiz  
 jubilazio eztira,  
 oraindik gogoan daukat  
 orduko gauen dizdira;  
 halere barru-barruan  
 biharko egunan desira,  
 begiak itxita goxo  
 etorkizunai begira;  
 nere zauriak, badakit,  
 lurpean itxiko dira,  
 ojala herriarenak  
 han itxiko ez balira!<sup>88</sup>

(... *Maintenant que j'approche / de la douce retraite, / je me souviens encore / de ces nuits d'étincelles; / de toute façon, en moi / est le désir des lendemains. / Les yeux fermés doucement, / regardant vers le futur; / Je sais bien que mes blessures / cicatriseront sous terre. / Pourvu que celles de mon Pays / ne cicatrisent pas là-bas!*)

<sup>88</sup> Bertsolaris Txapelketa Nagusia 97. Donostia: EHBE; Elkarlanean, 1998, p. 304.

C'est, exposé de façon sommaire, le point de vue que nous proposons pour l'analyse des aspects poético-rhétoriques du bertsolarisme improvisé.

Il reste encore beaucoup de chemin à parcourir et beaucoup d'aspects à parfaire, les études menées jusqu'à maintenant se sont avérées fructueuses, en ce qui concerne la critique du bertsolarisme et en ce qui concerne l'application pédagogique du bertsolarisme dans le système scolaire.

### 3.6 Memoria et bertsolarisme improvisé

Les derniers recours que nous avons commentés nous situent à la frontière entre l'elocutio et l'actio du bertsolarisme. Mais avant d'arriver aux thèmes concernant cette dernière, nous devons faire référence au quatrième canon de la rhétorique, la memoria, qui est, avec l'actio, la plus reléguée des cinq:

... Pour la théorie rhétorique moderne, la tendance a été d'abandonner, remuer, empêcher, ignorer, limiter simplifier, tergiverser et/ou mal interpréter la mémoire comme l'action.<sup>89</sup>

La raison de cette négligence est, sans doute, que la rénovation de la rhétorique s'est effectuée de préférence par des genres dont l'expression finale est soit écrite, soit orale mais assistée par l'écriture. Alors, l'attention se centre presque toujours sur les trois premiers canons de la rhétorique, objets d'analyses détaillées et minutieuses. La memoria et l'actio, par contre, se résument généralement par quelques solennelles déclarations sur leur extraordinaire importance, mais on ne leur concède, nullement, un traitement en accord avec l'importance qu'on leur attribue.

Dans la rhétorique classique, en revanche, les questions concernant la memoria occupent un lieu privilégié, comme on peut le constater dans

<sup>89</sup> REYNOLDS, JF. *Rhetorical Memory and Delivery*. London: Lawrence Erlbaum, 1993, p. 3 Dans cette épigraphe sur la mémoire, nous nous en tenons en totalité à ce qui est exposé dans cette œuvre.

presque tous les ouvrages qui sont arrivés jusqu'à nous. Il n'y a rien d'étrange dans cela. D'un côté, les orateurs classiques font leur discours sans aucun papier. Les discours sont élaborés par écrit, et ils doivent être mémorisés pour leur exposition postérieure au public.

En tout cas, comme l'indique Frances A. Yates, la fonction de la memoria dans la rhétorique classique ne se réduit pas à la simple mémorisation du discours élaboré par écrit.<sup>90</sup> Selon l'auteur, dans la rhétorique classique, les aspects liés à la memoria sont nombreux et très variés. Il s'agit, entre autres choses, de:

- développer la faculté de mémoire,
- enregistrer des contenus dans la mémoire,
- mémoriser en ordre,
- rendre mémorables les contenus et structures,
- les conserver dans la mémoire,
- les récupérer de la mémoire,
- procéder à leur exécution, et
- les préserver dans la mémoire.

L'auteur affirme aussi que la memoria est considérée dans la rhétorique classique comme un aspect fondamental de l'inventio, de la dispositio, de l'elocutio et de l'actio. En premier lieu, la memoria est le lieu des topoi ou lieux communs d'Aristote, c'est-à-dire, le lieu où s'emmagasinent les schémas d'argumentation qui rendent possible l'inventio. Mais la memoria est beaucoup plus que cela. Pour l'auteur de la Rhétorique à Herenio, le gardien des autres canons de la rhétorique; pour Quintiliano, la source du pouvoir de l'oratoire; pour Aristote, finalement, la memoria est la clé de l'inventio.

L'importance de la memoria a été découverte à nouveau récemment dans

<sup>90</sup> YATES Frances Amelia. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago, 1966.

divers domaines, notamment dans les dénommées études de composition (composition studies), c'est-à-dire, dans la formation d'écrivains et lecteurs à laquelle tant d'attention est prêtée dans la culture anglo-saxonne.

Si, dans une spécialité qui se développe éminemment par écrit, la memoria est si importante, elle l'est beaucoup plus dans le bertsolarisme, étant donné son caractère oral et improvisé. Jusqu'à présent, cependant, l'attention portée à la memoria dans le bertsolarisme a été insignifiante, aussi bien du côté des chercheurs que dans les ateliers-écoles du bertsolarisme. Un développement adéquat de la memoria doit englober, au moins, ces quatre aspects que nous mentionnons par la suite.

### A | *Memoria comme mnémotechnie*

Le bertsolari, comme les orateurs classiques, a besoin d'employer certains moyens mnémotechniques pour se rappeler aussi bien des structures (séquences de rimes et arguments) que des paroles et formulations concrètes.

Les techniques mnémotechniques consistent principalement à associer les contenus et structures qu'on veut conserver dans des emplacements physiques déterminés, ordonnés convenablement, tel que cela est expliqué dans les œuvres classiques de rhétorique et dans les manuels modernes concernant le développement de la memoria.

A notre connaissance, l'unique application de ces moyens de mnémotechnie sur le bertsolarisme est un entretien de Denis Laborde avec le bertsolari Jean-Louis Harinordoki, Laka, publié dans la revue *Ethnologie Française* en 1990.<sup>91</sup>

Les procédés mnémotechniques décrits par Laka dans cette revue sont

<sup>91</sup> LABORDE Denis. *Tout raccorder et tomber juste. Ethnologie française*, n° 20, juillet-septembre 1990, p. 308-319.

d'un profit pratique douteux pour le bertsolarisme, mais il faut reconnaître, au moins, qu'elle a le mérite d'être l'unique recherche analytique d'une faculté qui, par ailleurs, a l'habitude de se fier aux capacités innées de chaque bertsolari, comme si la memoria ne pouvait pas se cultiver systématiquement.

### B | *Memoria et mémorabilité*

Comme indique Ong, la mnémotechnie est en étroite relation avec les formulations mémorables. Evidemment, le mémorable se rappelle avec beaucoup plus de facilité que le commun. Ong affirme que c'est la base de la facile récupération des formules. Disons, pour notre part, que les proverbes et les idiotismes ont l'habitude d'être des formulations spécialement mémorables, et que ce caractère mémorable des formulations est celui qui assure sa facile rétention dans la memoria.

Nous voyons ainsi que la memoria est liée directement à l'elucutio, la stimulant et l'orientant. Une expression qui contient une métaphore brillante, un jeu de mots surprenant, ou une structure antithétique frappante, ou une hyperbole de grande plasticité se garde plus facilement qu'une autre expression du même contenu, dépourvue de toute qualité poétique.

Le bertsolari, qui doit mener à bien son travail en quelques secondes et sans l'aide de l'écriture, retrouve les formulations dont il a besoin à chaque moment avec d'autant plus de facilité que les formulations sont plus mémorables.

### C | *Memoria comme base de données*

En étant dépourvu d'autre appui, le bertsolari doit faire son travail rhétorique avec la seule aide de sa mémoire. C'est dans les lieux communs emmagasinés dans sa mémoire qu'il doit chercher les arguments adéquats pour chaque occasion. La memoria est, donc, la base qui soutient

tout le labeur d'inventio du bertsolari.

La rhétorique classique distingue deux types de memoria, naturelle et artificielle, distinction qui continue à se faire, avec un succès notable, dans les études modernes de composition. Les lieux communs, les références générales, tout le “back ground” personnel de chaque bertsolari sont les composantes principales de sa memoria naturelle. La mémorisation de la chute finale du bertso, des rimes et de leur ordre, des formulations adéquates, par contre, constituent l'essentiel de sa mémoire artificielle.

Cette mémoire artificielle est précisément la plus spécifique du travail du bertsolari et la plus susceptible d'être améliorée consciemment et systématiquement.

En même temps que la distinction entre la mémoire naturelle et artificielle, les experts différencient aussi la mémoire à courte et à longue échéance. Il semble que la mémoire à courte échéance intervient d'une manière décisive dans la configuration du style (elocutio), pendant que la mémoire à longue échéance influe plutôt sur la gestion et l'organisation d'idées et de structures.

Quelques auteurs, enfin, ont suggéré qu'il convient de faire une troisième distinction, et de différencier ainsi la mémoire individuelle de la mémoire collective ou culturelle.

| De même que les orateurs classiques concevaient des méthodes pour stocker l'information dans la mémoire et les en extraire, les rhétoriciens modernes doivent également imaginer des façons de récupérer l'information des livres, bibliothèques ou autres ordinateurs.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> REYNOLDS, J.F. *Rhetorical Memory and Delivery*. London: Lawrence Erlbaum, 1993, p. 11.

## D | *Memoria et psychologie*

Après une époque dans laquelle le système scolaire se caractérise par son évident abus de mémoire, la tendance semble être maintenant à éloigner la mémorisation de l'école. L'important, dit-on, c'est la compréhension. Les jeunes ne doivent rien mémoriser, il suffit qu'ils comprennent.

Si l'abus de la memoria est blâmable, l'autre extrême l'est aussi, comme cela est mis en évidence dans les études modernes de composition. En effet, il semble tout à fait prouvé que la memoria a des répercussions directe sur la psychologie des individus, ces répercussions affectent considérablement la neuropsychologie cognitive et la formation de la conscience psychologique des personnes.

Dans un passage de son dialogue Fedro (274c-277a), Platon raconte le mythe de Theut et de Thamus. Dans ce passage, Theut présente à Thamus ses multiples découvertes afin d'obtenir pour cela son entière approbation et la conséquente récompense. Selon le mythe, parmi les découvertes de Theut figurent le calcul, la géométrie, l'astronomie, le jeu de dames et celui des, dés ainsi que les lettres. Lorsqu'il présente cette dernière découverte à Thamus, Theut argumente que l'écriture “rendra les Égyptiens plus savants et leur donnera plus de mémoire, car elle a été inventée comme un médicament pour la mémoire et le savoir”. Cependant, Thamus, dans sa réplique, lui fait voir que l'invention des lettres produit précisément les effets contraires à ceux que Theut lui attribue: “ils produisent l'oubli dans les âmes de ceux qui les apprennent; en négligeant la mémoire, puisque, en se fiant à l'écrit, ils arrivent au souvenir par l'extérieur, au moyen de caractères étrangers, et non par l'intérieur, par eux-mêmes et pour eux-mêmes”.

Les nouveaux outils de l'informatique et de la télématique ne font que

multiplier par mille les risques que le mythe platonicien attribue à l'écriture. La disponibilité instantanée de toutes sortes d'informations, avec la relégation de la mémoire pratiquée par l'école actuelle, peuvent avoir pour conséquence la formation d'individus manquant de mémoire interne, par conséquent, sans une configuration psychologique stable.

Les premières conséquences de ce manque de structuration se perçoivent déjà dans le style des orateurs et écrivains les plus jeunes, et dans les produits culturels ayant le plus de succès parmi la jeunesse, qu'ils soient écrits ou audiovisuels. Raffaele Simone, dans une œuvre pleine de propositions, parle, à ce sujet, d'une troisième phase historique de la communication, phase dans laquelle le langage se caractérise comme étant un "langage non-propositionnel", c'est-à-dire, un langage essentiellement générique, vague, déstructuré dans l'espace et dans le temps. Le texte caractéristique de cette troisième phase est, en conséquence, un texte sans structure, un texte qui "rejette toute structure, aussi bien la hiérarchique des composants que la syntactique et textuelle".

Simone mentionne les œuvres de P. Coelho comme paradigme de ce type d'écriture, et affirme que c'est précisément le style général, vague et sans structure de ces œuvres qui leur fait avoir autant de succès, car c'est, au fond, le style prédominant parmi les jeunes.

Disons, pour notre part, que cette tendance se remarque également dans d'autres domaines. Il suffit de constater quel type d'articles de presse a le plus grand succès parmi la jeunesse (les journaux sportifs, etc.), ou les annonces publicitaires en vogue (l'annonce "What's up?" de Budweiser), ou les séries télévisées de grande audience feuilletons, ou le genre de programmes radiophoniques le plus écouté. Tous répondent à ce type de langage et de textes dont parle Simone, sans parler des textes caractéristiques des nouvelles technologies: le courrier électronique sur Internet ou les messageries des téléphones portables.

Le discours en soi, le discours comme unité de discours complexe et hiérarchisé de manière interne, tend à disparaître. À sa place, on devine une tendance à la non-structuration, au simple collage indifférencié, vague, général.

Ce manque de structuration du discours correspond, à notre avis, au manque de structuration psychologique des individus, une des causes étant, sans doute, le peu de considération attribué aujourd'hui à la mémoire.

Dans ce sens-là, l'intégration du bertsolarisme dans le système scolaire peut être une bonne thérapie pour alléger, au moins, quelques-uns des maux de notre système éducatif.

### 3.7 Actio et bertsolarisme improvisé

L'actio s'occupe de tout ce qui concerne l'émission effective du discours. Dans la rhétorique classique, l'actio est le lieu où l'on analyse les éléments non linguistiques du discours: gestes, mouvement, ton et intensité de la voix, gestion des pauses, etc. C'est une partie fondamentale de l'art de la rhétorique, puisque les discours sont émis de vive voix, après avoir été élaborés par écrit et mémorisés.

Lorsque la rhétorique s'occupe de genres dont l'émission est réalisée par écrit, les aspects liés à l'actio restent relégués presque dans leur totalité, chose qui arrive même chez les pionniers de la renaissance de la rhétorique vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, même si cette renaissance est liée à la revendication de la rhétorique classique dans sa totalité. Rétablir la totalité de la rhétorique signifie accorder à chacun des cinq canons le même rang, et en finir avec la prédominance abusive de l'elocutio. Dans la plupart des cas, cependant, le rétablissement de la totalité rhétorique n'est qu'une déclaration solennelle et vaine. En général, cette déclaration solennelle de l'importance de la memoria et de l'actio

dans le travail rhétorique est l'unique mention sur ces canons, et le reste de l'œuvre s'occupe d'analyser minutieusement l'inventio, la dispositio et l'elocutio.

Dans le bertsolarisme improvisé, les questions liées à l'actio sont d'importance vitale pour le succès communicatif du bertsolari. Un bertso de texte excellent peut passer sans heurts et sans éclat si le bertsolari n'arrive pas à le chanter adéquatement. Comme nous l'avons déjà dit, "chanter adéquatement" ne signifie pas, chanter conformément aux normes du chant ou du solfège. La façon d'exécuter le bertso est, au contraire, un recours rhétorique de plus. Le succès du bertsolari dépend aussi de son habileté à exécuter adéquatement ses discours chantés et improvisés. Ceci implique divers aspects qui constituent l'actio du bertsolarisme:

- Naturellement, et presque comme condition préalable, la diction doit être claire, et la mélodie doit être interprétée de manière à être reconnaissable. Il y a des bertsolaris qui ont dû abandonner le métier car ils étaient incapables d'obtenir un minimum de justesse dans le chant. Le bertsolari actuel se caractérise, en plus, par l'utilisation d'un grand nombre de mélodies, contrairement au bertsolarisme d'époques antérieures.
- Le ton et l'intensité de la voix. Chaque représentation exige un ton et une intensité adéquats. Même si les avancées techniques font que n'importe quelle voix puisse être audible, on ne peut pas chanter à la même intensité dans une représentation d'après repas devant 50 personnes que dans une finale de championnat, dans une enceinte bondée de 10.000 personnes. D'un autre côté, les différents sujets exigent différentes intensités.
- Le rythme et la gestion des pauses. Le bertsolari improvise en chantant, mais n'est pas un chanteur. Le rythme de la mélodie doit se soumettre aux besoins rhétoriques du morceau que le bertsolari improvise à chaque moment, et ainsi, constituer un recours de plus à disposition du bertsolari. Comme nous l'avons déjà indiqué, la transcription en solfège des airs des bertsolaris est bien loin de traduire la façon par laquelle le

bertsolari exécute réellement ces airs. Un commentaire courant parmi les bertsolaris affirme que celui qui chante trop bien ne peut pas être un bon improvisateur. Cela veut dire que le bertsolari ne peut pas se laisser entraîner par le rythme intrinsèque de la mélodie, mais que c'est lui qui doit imposer à la mélodie le rythme et les pauses qui lui conviennent le mieux à chaque occasion. La maîtrise rhétorique du rythme est un bon indicateur du métier de bertsolari improvisateur. Les débutants, après avoir enlevé de leur mieux la partie improvisée, ont l'habitude, en général, de chanter la partie mémorisée (le dernier point) sur un rythme beaucoup plus vif, comme soulagés d'être arrivés enfin à leur destination. Le bertsolari qui a du métier, cependant, fait très attention de ne pas mettre en évidence le moment où il improvise ou pas.

- Les bertsolaris improvisent en chantant a capella, sans aucun accompagnement instrumental. Il y a celui qui est enclin à voir dans cette simplicité un défaut à corriger, surtout après avoir connu de près la richesse musicale et instrumentale avec laquelle d'autres improvisateurs embellissent leur chant. Dans les occasions où nous avons pu réaliser des représentations conjointes de bertsolaris et d'improvisateurs d'autres cultures, cependant, la majorité de l'auditoire, même sans comprendre le texte des bertsos, a su percevoir cette stylisation musicale du bertsolarisme comme une richesse à ajouter au genre, plutôt que comme un défaut. L'expérimentation avec accompagnement musical dans le bertsolarisme semble plus recommandable, en principe, dans sa modalité non improvisée.
- Le langage corporel. On dit que le bertsolari utilise à peine les possibilités du langage corporel, et sûrement il y a beaucoup de vrai dans cette affirmation. Sauf de rares exceptions, le bertsolari n'est pas enclin aux simagrées et autres sortes de gestes. Debout (ou assis), il s'abrite derrière le microphone dans une position plutôt statique. La plus grande densité gestuelle se produit dans le laps qui s'écoule entre le moment où il écoute le thème et celui où il commence à chanter. Ce sont des gestes

mécaniques et répétitifs, il faut les prendre comme des tics nerveux plutôt que comme des recours expressifs (marcher sur le pied du microphone, le dresser, le mettre à la hauteur adéquate, se racler la gorge, peut-être un petit balancement... et pas plus). La liturgie accomplie, chaque bertsolari prend en général une position typique, dont la plus distinctive est la position des mains. La mimique faciale est plutôt insignifiante, ou l'a été, au moins, jusqu'à présent. Avec l'apparition de la télévision, les bertsolaris se sont rendu compte de l'effectivité qu'un geste opportun peut avoir dans un moment déterminé. Dans les grandes représentations, cependant, la distance entre le bertsolari et l'audience rend inutiles les stratégies gestuelles des bertsolaris.

■ Le décor dans les représentations des bertsolaris est minime: sur la scène sont disposées autant de chaises que de participants, deux ou trois microphones, et, dans certaines occasions, un rideau ou une toile de fond, et quelques fleurs sur les côtés. Dernièrement il semble se propager parmi les bertsolaris et les organisateurs une certaine obsession à intégrer d'autres éléments scénographiques dans les représentations de bertsolaris. Il y a eu même des essais, plus ou moins réussis, d'incorporer une certaine dramaturgie. Dans les expériences faites jusqu'à présent, on a constaté que la conjonction de ces éléments et le bertso improvisé est certainement complexe et difficile. Si on met trop en relief la dramaturgie, l'improvisation reste limitée à cause des propres exigences du scénario. Toute expérimentation nous semble, en principe, recommandable, pourvu qu'elle soit faite en ayant clairement conscience de la nature et des conditionnements de ce que l'on veut expérimenter. Le bertsolarisme improvisé, comme art scénique qu'il est aussi, doit être attentif aux apports des nouvelles dramaturgies, pour emprunter celles qui sont intéressantes pour lui. A notre avis, le plus intéressant pour le bertsolarisme improvisé est tout ce qui donne du relief aux potentialités de l'improvisation chantée. Si elle se fait de ce point de vue, toute expérimentation nous semble bonne. Sinon, nous croyons qu'on court le risque d'é-

touffer, par des ornements externes, l'art qu'on prétend améliorer.

■ Quant à la modalité télévisuelle du bertso improvisé, il faut indiquer que, malgré les incontestables avancées, nous sommes encore très loin d'avoir trouvé une solution pleinement satisfaisante aux problèmes que l'actio télévisuelle pose. Nous voulons uniquement indiquer que tous les aspects liés à la réalisation et la mise en scène à la télévision doivent être considérés aussi comme une partie (ajoutée, si on veut, mais partie, quand même) de l'actio de ce genre hybride et complexe qu'est le bertsolarisme improvisé télévisuel. Faute de plus grande précision, nous croyons que ce qui a été dit dans le point antérieur concernant la mise en scène des représentations peut au moins valoir comme orientation et modèle général pour un juste traitement télévisuel du bertsolarisme improvisé.

### 3.8 Considération finale

Ces dernières années, une confluence sans précédent apparaît entre l'expression orale et l'écrite:

- La télévision et la radio se font oralement, mais, dans la plupart des cas, un scénario écrit soutient le discours parlé.
- Dans les formats écrits les plus traditionnels, comme le livre ou le journal, les nouvelles technologies ont eu pour effet un développement spectaculaire des possibilités de typographie et de dessin, de telle manière que le dessin graphique peut être considéré comme le milieu d'application dans le discours écrit de l'actio.
- D'un autre côté, dans quelques-uns des nouveaux moyens (courrier électronique, chat, S.M.S., etc.), les discours, bien qu'exécutés par écrit, répondent à des stratégies considérées jusqu'à présent comme caractéristiques et exclusives de l'oralité (production et exécution simultanée, possibilité d'interaction, structuration minime).

Alors, la catégorique distinction entre expression orale et expression

écrite, établie par les oralistes, est aujourd'hui plus discutable que jamais. Un des aspects les plus discutables est l'identification entre expression orale et le manque de structuration que beaucoup d'experts semblent défendre explicitement ou implicitement. Comme nous l'avons vu, le bertso improvisé est un discours conscient et suffisamment structuré, bien que cette structuration ait les limites imposées par la nature orale et improvisée du genre.

En tout cas, la non-structuration du discours peut être une caractéristique définitoire de certaines modalités d'expression orale (conversation informelle, retransmission en direct d'évènements sportifs ou sociaux, etc.), mais nullement un trait définitoire de toute l'expression orale. L'improvisation n'est pas non plus synonyme de non-structuration. Le bertsolarisme improvisé, dont nous avons essayé d'exposer la nature ici, est une bonne preuve que l'oralité ne signifie pas nécessairement non-structuration du discours.

Le mode de production oral ou écrit du discours est un critère valide, mais insuffisant, pour standardiser les différents genres rhétoriques. Pour une standardisation adéquate des différentes modalités rhétoriques actuelles il faut tenir compte, au moins, des aspects suivants:

- Mode de production: oral / écrit.
- Mode de production: improvisé / non improvisé.
- Degré de structuration, déterminé surtout par le genre auquel intentionnellement s'attribue le discours.
- Mode d'exécution: oral pur / oral assisté / écrit.
- Mode d'exécution: simultané / différé.

La combinaison de tous ces aspects nous permet de standardiser convenablement la grande diversité de discours en circulation aujourd'hui, en mettant en évidence les coïncidences et différences existantes parmi eux.

Le bertso improvisé, par exemple, peut se standardiser comme un discours de production orale, chantée, improvisée, structurée en fonction de son caractère rhétorico-épidictique, exécuté simultanément et oralement sans assistance écrite.

Cette standardisation nous permet de percevoir les relations complexes du bertsolarisme improvisé avec d'autres modalités. Voyons quelques-unes de ces modalités les plus semblables au bertsolarisme:

- Conversation informelle. Comme le bertsolarisme, c'est un type de discours improvisé de production orale, qui s'exécute oralement et simultanément. La différence majeure par rapport au bertsolarisme est, en plus d'un discours dit et pas chanté, sa structuration minimale, due sans doute au manque d'intentionnalité rhétorico-persuasive de la modalité.
- Chat. Comme le bertsolarisme, c'est un discours improvisé, de production et exécution simultanées. La nouveauté c'est qu'aussi bien la production que l'exécution sont écrites. Les avancées technologiques ont permis, contre tout pronostic, que l'écriture s'approprie des caractéristiques jusqu'à présent propres à l'oralité, comme l'improvisation et la simultanéité de production et d'exécution. Nous croyons qu'adopter ce point de vue est beaucoup plus productif que de s'efforcer de prêcher le caractère oral de certains textes écrits. En ce qui concerne le degré de structuration, le chat est plus analogue à la conversation informelle qu'au bertso improvisé.
- SMS. C'est une modalité de discours très similaire au chat à cette différence près qu'actuellement la technologie seule permet d'utiliser 162 caractères. Cette caractéristique rappelle dans une certaine mesure les restrictions techniques auxquelles fait face le bertsolari. Or, le bertsolari transforme la nécessité en vertu, et exploite jusqu'aux limites des contraintes techniques de sa modalité. Dans les SMS, par contre, la limitation d'espace se résout grâce à des stratégies qui, plus que rhétoriques, semblent être simplement mécaniques (suppression de voyelles, réduction ort-



hographique, etc.), qui menacent de nous ramener à l'ère antérieure à la phonation, ou à l'écriture hiéroglyphique de l'Ancienne Egypte.

■ E-mail. Steve Morris, dans un livre plein de propositions, affirme que, dans un hypothétique continuum dont les deux extrêmes sont la classique lettre, d'un côté, et la conversation informelle près de la machine à café, de l'autre, le style le plus adéquat pour les E-mails d'entreprise se situe dans une position beaucoup plus proche de la conversation près de la cafetière que la typique lettre d'affaire. Evidemment, il faut différencier l'utilisation de l'E-mail en entreprise et son utilisation personnelle en privé, dans laquelle l'E-mail ressemble au chat. En ce qui concerne son utilisation plus formelle, celle analysée par Morris, nous croyons que l'auteur utilise des critères contradictoires entre eux. Après avoir affirmé que le style approprié pour les E-mails d'entreprise ressemble plus à la conversation spontanée qu'à la lettre d'affaire, l'auteur consacre la plus grande partie de son œuvre à analyser les stratégies rhétoriques les plus adéquates pour réussir une structuration de discours efficace dans les E-mails d'entreprise, considérant, notamment, des aspects comme l'importance de l'en-tête et des salutations, le type de registre linguistique à utiliser, des indications sur la syntaxe et la structure du texte. Les conditions rhétoriques dans lesquelles il faut produire ces E-mails d'entreprise rappellent dans une grande mesure celles que le bertsolari improvisateur doit affronter dans sa modalité: urgence du temps, nécessité d'organiser une structure efficace pratiquement en improvisant, utilisation d'éléments préalablement élaborés, etc.

Beaucoup de voix s'élèvent à propos de l'appauvrissement constant du discours. Nous croyons que cet appauvrissement n'est pas inhérent et inévitable, mais qu'il s'agit, plutôt, d'un manque flagrant de formation rhétorique et de capacité au discours. A la détérioration du noyau familial comme école conversationnelle, se joint l'inaptitude manifeste du système scolaire à remédier au manque de capacité de discours des plus

jeunes. Nous avons mentionné déjà, lorsque nous avons parlé du recul hiéroglyphique que l'on constate dans les SMS, quelques symptômes de cette incapacité rhétorique ou communicative. Nous voulons mentionner, également, un autre symptôme de ce même mal qui nous préoccupe; nous faisons allusion à l'apparition, dans les textes de *chat* et dans les textes d'E-mail de registres plus informels des dénommées "émotions". Au moyen de ces symboles graphiques caricaturaux situés en marge de l'écriture on prétend pallier le manque de stratégies rhétoriques appropriées. Le discours en soi n'est pas capable de produire des émotions au récepteur. Il faut donc ajouter à chaque paragraphe une indication de la réaction que l'émetteur prétend susciter chez le récepteur, comme dans ces sitcoms très ordinaires dans lesquels les rires en *off* indiquent au téléspectateur quand il faut ébaucher un sourire et quand il faut se tordre de rire.

Face à cette incapacité communicative qui nous atteint, la capacité rhétorique du bertsolari consiste précisément à produire en improvisant en quelques secondes un discours oral structuré. C'est une capacité qui nous est précieuse et qui est valable dans d'autres domaines externes au bertsolarisme, parmi lesquels se trouvent ces nouveaux modes de communication sous le couvert des nouvelles technologies. Le système scolaire du Pays Basque a dans le bertsolarisme un outil de formation rhétorique excellent. Ne pas en profiter serait un luxe excessif par ces temps où, dit-on, la communication est la clé qui ouvre presque toutes les portes.

...

**GLOSSAIRE**

**Agurra (hasierako agurra): (bertsos de) bienvenue.**

**Agurra (bukaerako agurra): (bertsos de) d'adieux.**

**Ariketa: Exercice.** On appelle ainsi tout type d'intervention, en plus du thème, qui impose au bertsolari un mécanisme précis qu'il est obligé de respecter. Dans les représentations de forme plus ou moins libre, sans meneur de jeu, il n'est donc pas utile de parler d'exercices. Les championnats, en revanche, consistent fondamentalement en une série d'exercices puisque le mécanisme des interventions est toujours imposé. Voici quelques-uns des exercices les plus habituels: **controverse** (en collaboration ou dialectique) avec un modèle de strophe déterminé, **intervention thématique en solitaire, démarrage forcé, pieds forcés, final forcé, intervention à point suivi...**

**Bakarka(ko gaia): intervention thématique en solitaire.** Le bertsolari improvise ses bertsos (trois normalement) sur le thème proposé par le meneur de jeu. Ce sont des interventions qui apparaissent rarement dans les modes de représentations sans meneur de jeu. Par contre, elles sont quasiment obligatoires

dans les festivals et les championnats. Les thèmes proposés peuvent avoir n'importe quel caractère. Dernièrement, on a atteint de grands niveaux de subtilité. Ainsi, il n'est pas rare de demander au bertsolari d'improviser en utilisant alternativement deux microphones devant lesquels il doit incarner un personnage distinct ou défendre des points de vue opposés. D'autres fois, le bertsolari doit improviser un bertso à propos de chacun de ses compagnons, en imaginant comment ils étaient enfants, comment ils seront lorsqu'ils seront vieux ou en les comparant chacun à un animal, ou bien en réalisant une caricature verbale de chacun d'eux.

**Berbaldi:** (voir) **Diskurtso**.

**Bertso(a): bertso.** Chaque strophe improvisée par le bertsolari dans ses interventions. De la sorte que le bertso puisse être intégré dans une plus large unité de discours (l'intervention, la représentation), le bertso constitue, par le mode dans lequel il est produit, l'unité du discours de base du bertsolarisme improvisé. En effet, le bertsolari appréhende chaque bertso comme un discours, en le structurant, consciemment ou inconsciemment, en accord avec les canons de la rhétorique classique. Un bertso est composé d'un minimum de deux **points**.

**Bertsoaldi(a): intervention** (chacune des interventions d'un ou de plusieurs bertsolaris dans le cadre d'une représentation). Les thèmes, personnages et points de vue varient d'une intervention à l'autre et peuvent se rapporter à un fait réel ou fictif. Les interventions sont de caractère divers, l'**intervention en couple** étant la plus fréquente. Dans ce cas-là, chaque bertsolari défend un personnage ou un point de vue assigné par le **meneur de jeu** (c'est l'équivalent de la **controverse** des

auteurs de dizains ou des trouvères de langue hispanique). Traditionnellement on distingue deux sous-modes d'intervention en couple, selon le grade d'affrontement intentionnel que révèle le thème: **temakoa (controverse dialectique)** et **ofiziokoa (controverse en collaboration)**. Le deuxième mode d'intervention le plus utilisé est l'**intervention en solitaire**, dans laquelle un bertsolari improvise sur le thème proposé par le meneur de jeu. Le nombre de bertsos à improviser dans chaque représentation est variable, sauf dans les championnats, bien que le nombre le plus courant soit de trois, aussi bien pour les controverses (trois chacune) que pour les interventions en solitaire. Il y a aussi des interventions de trois bertsolaris et plus, mais elles demeurent des modalités marginales. A partir de 1990, la variété thématique s'unit à la variété des mécanismes proposés (un bertsolari chante à deux micros, un autre chante au reste du groupe, on peut utiliser des vêtements, des déguisements...). La multiplication des **interventions** d'un seul bertso est également une des caractéristiques du bertsolarisme actuel.

**Bertsogintza: création bertsolaristique.**

**Bertsolaritza: mouvement bertsolaristique.** Articulé autour de la création bertsolaristique, c'est un des mouvements les plus significatifs de la culture basque. Son noyau principal est l'Association des Amateurs du Bertsolarisme du Pays Basque (Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, EHBE), elle fédère toutes les associations régionales de chaque territoire de l'euskara. Ses domaines de travail sont la diffusion, la transmission et la recherche.

**Bertso-afaria/bazkaria: Dîner/Déjeuner avec représentation de bertsolaris.** (voir): **Représentation d'après repas.**

**Bertso idatziak: bertsos écrits.** (voir): **Bertso jarriak/bertso-paperak.**

**Bertso-jaialdia: festival (de bertsolaris).** Représentation de bertsolaris (entre quatre et huit) dirigée par un meneur de jeu. Peut se réaliser dans des enceintes fermées comme à l'air libre, c'est le mode de représentation de bertsolaris le plus fréquent et le plus prestigieux aujourd'hui.

**Bertso jarriak: bertsos écrits pour des évènements spéciaux.**

**Bertso molde(a): type de strophe, type de bertso.**

**Bertso-paperak: bertsos écrits sur des feuilles volantes de papier.**

**Bertso-txapelketa: championnat de bertsolaris.**

**Bertso-saio(a): représentation** (de bertsolaris). Une représentation est composée de plusieurs **interventions**, bien que dans les versions les plus informelles il soit difficile d'établir les limites de chaque intervention. Ces spectacles informels ne comportent pas de meneur de jeu, ils pourraient aussi bien se définir comme des manifestations d'une unique intervention prolongée.

**Betegarriak: mots de remplissage.** Mots sans connexion utilisés par le bertsolari pour caler ses expressions dans un moule métrique que l'air lui impose. Normalement ce sont des mots d'une ou deux syllabes (ni, nik, zu, zuk, gaur, hemen, hara, bai...). La prolifération de mots de remplissage produit une désagréable sensation d'artifice, le bertsolari doit faire en sorte de l'éviter car elle indique un manque de compétence dans la formulation.

**Betelana: travail de remplissage.** Lorsqu'il commence à improviser un bertso, en général, il a déjà résolu le point final dans les

quelques secondes dont il dispose entre l'exposé du thème par le meneur de jeu et le démarrage de son bertso ou pendant que son adversaire dans la controverse termine le sien. Il est habituel que le principal argument rhétorique du bertso soit précisément ce final. De la sorte, le bertsolari doit compléter en improvisant le reste des points qu'il n'a pas encore résolus. Le terme **betelana** a donc en général un sens péjoratif, il faut signaler qu'une part du travail du bertsolari consiste précisément dans son habileté à compléter convenablement les intervalles du bertso auxquels il n'a pu réfléchir avant de commencer le chant. Un bon final demande un travail de remplissage adéquat qui en accentue sa valeur. Un bon travail de remplissage consiste à ce que l'effet communicatif du final soit réalisé dans la partie improvisée. Du point de vue technique, moins le bertsolari utilise de **mots de remplissage (betegarriak)** pour contenir son travail de remplissage dans la structure syllabique imposée par l'air choisi, plus son travail de remplissage en sera admirable et efficace. Ces mots de remplissage sont en général des mots vacants, mono ou bi-syllabiques, leur utilisation abondante indique un manque de pratique du bertsolari.

**Bukaera emanda: final forcé.** Le dernier point du bertso à improviser est indiqué au bertsolari (en principe par écrit et c'est presque toujours un zortziko majeur). C'est le mode employé surtout dans les championnats. Ces derniers temps est apparu un exercice pouvant être considéré comme une variation du final forcé. Dans cette nouvelle modalité, c'est l'avant dernier point du bertso (normalement un hamarreko majeur) qui est imposé au bertsolari.

**Diskurtso (berbaldi): discours.** Unité de discours rhétorique structurée de manière à obtenir une fin précise. Dans le bertsolarisme

improvisé, étant donné les conditionnements créatifs du bertsolari, chaque bertso constitue un discours, mais chacun de ces discours peut faire partie d'un discours plus large, ou **macro discours (makrodiskurtsoa, makroberbaldia)**.

**Doinu(a): air.** Mélodie choisie par le bertsolari et qui lui impose une métrique précise. La plupart du temps, c'est le bertsolari qui choisit l'air en accord avec les besoins expressifs de chaque moment. Seulement en de rares occasions, la mélodie lui est imposée, soit parce qu'il utilise le mode de point suivi, soit parce que les normes du championnat auquel il participe le stipulent. L'air n'est pas que le simple emballage du bertso, c'est aussi un recours de plus à la disposition du bertsolari. Au moyen de l'air, le bertsolari peut évoquer certaines ambiances, révéler des connotations particulières, etc... Une grande partie des airs utilisés fait partie du répertoire populaire basque, notamment, ceux de cinq pieds ou moins. Les bertsolaris actuels utilisent une grande variété d'airs dont certains sont des compositions sur commande. Par ailleurs, la manière d'interpréter l'air est un facteur déterminant du succès communicatif du bertsolari. Le bertsolari chante, mais il n'est pas chanteur. Plus qu'un bon chanteur, le bertsolari doit être un bon gérant rhétorique de l'air, puisqu'en fait, l'air est la partie où les aspects prosodiques du bertsolarisme se résolvent: intensité, rythme, gestion des pauses...

**Errima: rime.** Dans le bertsolarisme, la rime est toujours consonante.

**Etena: césure.**

**Gai(a): thème.**

**Gai-jartzailea: meneur de jeu** (d'une **représentation** de bertsolaris).

Il a comme fonction de proposer les **thèmes** sur lesquels les bertsolaris doivent versifier. Il peut même imposer le type de strophe à utiliser, c'est lui qui décide de la modalité des interventions comme de leur ordre. C'est une figure récente, mais son rôle est déterminant dans les représentations ayant le plus d'importance sociale, les **festivals**. Il est donc normal qu'il soit l'instigateur et l'auteur des thèmes ou que ces derniers soient élaborés en collaboration avec un groupe (en principe composé de membres de l'école de bertsolaris dont le meneur de jeu est issu).

**Hamarreko handia: hamarreko majeur.** Bertso de cinq points, qui présente la même structure métrique que le zortziko majeur avec lequel il se différencie uniquement par un point supplémentaire.

**Hamarreko txikia: hamarreko mineur.** Bertso de cinq points, qui présente la même structure métrique que le zortziko mineur avec lequel il se différencie uniquement par un point supplémentaire.

**Inguru-egoera: environnement-situation.** Ensemble d'éléments témoins et référentiels faisant de chaque représentation un événement unique. Il est assimilable au concept de performance, introduit par les anthropologues américains et appliqué à la poésie orale par Zumthor et d'autres. Les principaux éléments sont le public, les bertsolaris, le lieu où se déroule la représentation, la date, le motif, etc... Ainsi compris, l'environnement-situation est pour le bertsolari une source de recours rhétoriques de premier ordre.

**Inguru-testua: environnement-texte.** Ensemble de références et de valeurs plus ou moins partagées par le bertsolari et son audi-

toire. C'est une variable fondamentale à l'heure d'établir les périodes historiques du bertsolarisme improvisé desquelles deux grandes étapes se dégagent: le bertsolarisme de contexte homogène (1960-1979) et le bertsolarisme de contexte hétérogène (1979-1999). Les principales variables déterminant le degré d'homogénéité du bertsolarisme à une époque précise sont les événements socio-politiques du moment, le niveau scolaire des bertsolaris et du public et l'ampleur de l'audience du bertsolarisme.

**Kartzelako lana: travail post-carcéral.** Type d'intervention spécifique des championnats, dans laquelle plusieurs bertsolaris doivent improviser sur le même thème, dans un ordre établi par tirage au sort. Pendant que le premier (ou les premiers) bertsolari(s) sont sur scène et attendent que leur exercice leur soit communiqué, les autres sont conduits dans un habitacle externe (**kartzela**: la prison, d'où le nom de l'exercice) depuis lequel ils ne peuvent pas entendre l'énoncé du thème imposé ni ce que chantent les premiers concurrents. Lorsque le premier bertsolari a terminé son exercice, le second entre en scène et successivement jusqu'à ce que tous les bertsolaris aient improvisé sur le même thème. En général il s'agit d'interventions en solitaire, bien qu'elles puissent aussi se faire en couple, dans la modalité de controverse en collaboration ou dialectique, il est fréquent que cet exercice soit complété par un autre (point suivi, pieds forcés, final forcé...).

**Mahai inguruko saio(a): représentation d'après repas.** Ce sont, en général, des **représentations libres**, sans meneur de jeu, dans lesquelles les bertsolaris (souvent au nombre de deux) établissent eux-mêmes la règle et le rythme à suivre. Normalement pour chaque thème, on consacre une quantité de bertsos

très supérieure à trois, nombre retenu comme chacun le sait dans les représentations plus formelles (festivals, championnats...). Dans ce type de représentations d'après repas, l'environnement-situation acquiert une importance insoupçonnable dans les formats plus formels et réglementés, devenant le centre et la référence principale de l'improvisation, quel que soit le thème de versification. C'est pour cela que les bertsos improvisés au cours de ce type de représentations sont plus difficiles à être diffusés (être publiés, radiodiffusés ou télévisés) que les improvisations de festivals ou de championnats. La continuelle allusion à des éléments conjoncturels confère une valeur ajoutée aux bertsos improvisés, valeur qui se perd lorsque le spectateur **l'écoute en différé**, lorsqu'il ne fait pas partie de la situation. Bien que ce problème n'ait pas encore été suffisamment analysé, une autre conséquence de la prédominance presque totale des éléments conjoncturels dans ce type de représentations est que l'unité de discours a tendance à être plus large que dans les représentations comportant un meneur de jeu. L'importance de chaque bertso est plus faible dans ces représentations libres que dans celles qui sont régies par un meneur de jeu et c'est pourtant la même représentation dans sa totalité (ou, en tout cas, chacun des segments thématiques qui l'articulent) qui se constitue en véritable unité de discours, puisque le bertsolari doit réaliser son travail rhétorique au niveau de chaque bertso qu'il improvise. Cependant, il existe depuis peu un type de représentations d'après repas avec meneur de jeu dont la nature rhétorique est plus similaire à celle des festivals et des championnats qu'à celle des représentations libres d'après repas. Dans un cas comme dans l'autre, le déjeuner (ou plus fréquemment le dîner) est uniquement et exclusivement organisé pour être le cadre de la représenta-

tion postérieure des bertsolaris. C'est ce qui différencie ce genre des autres représentations, également d'après repas, où le bertsolari n'agit pas comme acteur principal de l'événement (mariages, funérailles, hommages, etc...). L'appellation la plus commune de ce genre de représentations est **bertso-afaria/bazkaria**, c'est-à-dire, **bertso-dîner/déjeuner**.

**Oin(a): pied. mots rimes** d'un bertso. Dernier mot de chaque point.

**Oinak emanda: pieds forcés.** Type d'exercice fréquent en championnat. Le bertsolari doit improviser son bertso en utilisant les pieds indiqués par le meneur de jeu. Normalement on utilise des bertsos de quatre points de métrique mineure, mais d'autres formats sont aussi employés.

**Poto: poto.** Répétition du même mot dans deux pieds, ou plus, du même bertso. Pour les amateurs et les bertsolaris, le poto a été et continue d'être synonyme d'échec total, bien que, par chance, il semble que cette considération extrême s'adoucisse dernièrement, au moins en théorie. La réalité c'est que, parfois, pour ne pas faire poto, des calamités rhétoriques beaucoup plus graves sont commises (incohérences syntaxiques et sémantiques, expressions agrammaticales, etc...). La répétition d'un même mot pouvant avoir deux sens différents n'est pas considérée comme poto.

**Puntu(a): point.** Unité fondamentale du bertso, ensemble de syllabes dont le dernier mot (**Oina, pied**) est porteur de la rime choisie.

**Puntua emanda: démarrage forcé.** Le meneur de jeu chante le premier point du bertso (en général, un zortziko mineur) et le bertsolari doit le compléter immédiatement.

**Puntuka(ko saioa): (intervention à) point suivi.** Deux bertsolaris ou plus interviennent et chantent chacun un point. Normalement il y a trois bertsolaris utilisant des strophes de quatre points de métrique mineure, ainsi celui qui commence le bertso est aussi chargé de le terminer. L'improvisation sous cette forme est radicale et des bertsos de grande qualité sont rarement obtenus. Pourtant, cette modalité plait au public et les meneurs de jeu la réservent pour la fin des festivals. Les bertsolaris, pour leur part, profitent de cette intervention pour faire une remarque souvent satirique à propos du déroulement du festival. Une des raisons de l'attachement du public à cette modalité est, sans doute, le sentiment de complicité que les allusions des bertsolaris à propos de moments précis de la représentation réveillent chez les auditeurs. D'autre part, les bertsolaris profitent de ce type d'interventions pour critiquer et inverser les rôles que le meneur de jeu leur a assignés au cours de la représentation, ce qui, en plus de constituer une critique à l'autorité du meneur de jeu, peut être considéré comme un élément de catharsis pour les bertsolaris comme pour l'auditoire.

**Testu(a): texte.** Pour plus de clarté et de pragmatisme, nous utilisons le terme **texte** dans un sens légèrement différent —beaucoup plus restreint— que pour d'autres disciplines. Nous appelons **texte** la composante linguistique du bertso, dépourvu de ses éléments prosodiques, para-linguistiques, extra-linguistiques, contextuels et musicaux. Le texte est donc la partie du bertso qui peut se transcrire.

**Testuingurua: contexte.** Ensemble d'éléments entourant le texte proprement dit. Compte tenu de l'importance du contexte dans le bertsolarisme improvisé, il convient d'en affiner son analyse en distinguant, dans le contexte, l'**environnement-texte** et l'**en-**



**vironnement-situation.**

**Zortziko handia: zortziko majeur.** Bertso de quatre points, comptant chacun dix huit syllabes, généralement transcrites sur deux lignes (**bertso lerro**) de dix et huit syllabes respectivement. La grande majorité des airs composés sur ce mode (beaucoup étant des chansons populaires profondément enracinées) exigent une césure (etena) après la cinquième syllabe de la première ligne ce qui fait que la structure métrique du zortziko majeur est composée de quatre points de dix huit syllabes organisés en trois temps: 5/5//8A.

**Zortziko txikia: zortziko mineur.** Bertso de quatre points, comptant chacun treize syllabes, généralement transcrites sur deux lignes (**bertso lerro**) de sept et six syllabes respectivement. C'est un des modes de réalisation de strophes les plus courants du répertoire populaire basque et, avec le zortziko majeur et les deux hamarrekos majeur et mineur, un des plus largement utilisés par les bertsolaris.

