

Des concours d'improvisation poétique chantée en Pays Basque, ou comment construire une identité culturelle

Denis Laborde

Volume 18, Number 2, 1996

Transactions identitaires
Identity Transactions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087571ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1087571ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)
1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laborde, D. (1996). Des concours d'improvisation poétique chantée en Pays Basque, ou comment construire une identité culturelle. *Ethnologies*, 18(2), 19–33. <https://doi.org/10.7202/1087571ar>

Article abstract

In the Basque Country artists of the spoken word are found. They improvise new poems, which they sing to melodies from songs of olden times. They are the Bertsulari, literally: "singers of verse." This practice is attested long ago throughout the Basque country, yet it is not one that is specific to Basque culture. Many forms of it are encountered in quite different cultural contexts (the ponts-neufs and mazarinades of 17th-century Paris, the songs of Béranger in the 19th century, the *chjame e respondi* of Corsica, the *golgs* of Catalonia, the *desafios* of Portugal or the *trovos* of Andalusia ...). This article challenges the cumbersome myth left to us by 19th-century folklorists: the myth of the insularity of the Basque people, the oldest people on the European continent, and of its cultural practices.

In fact, though the technique of improvisation is not original, what is striking in the Basque country is the very strong social mobilization accompanying these games of oral improvisation. Far from being today a disappearing traditional genre, the bertsulari art form functions as a living emblem of a Basque collective identity wishing to exist as such. This article consists of an ethnographic approach to performance ritualization of this poetry on the occasion of a final of the Basque country's general bertsulari championship on December 17, 1989, at the Anoeta velodrome in San Sebastian, before 12,000 spectators. This is a glance at how the process of going from listening to singing, by the improvisers, flows from the construction of a strongly-held cultural identity.

DES CONCOURS D'IMPROVISATION POÉTIQUE CHANTÉE EN PAYS BASQUE, OU COMMENT CONSTRUIRE UNE IDENTITÉ CULTURELLE

Denis LABORDE

Centre d'Ethnologie française
Paris

Des artistes de la parole ne cessent, en Pays Basque, d'improviser des poèmes nouveaux en les chantant sur une mélodie ancienne, souvent connue de tous. On nomme chaque strophe de ces éphémères chansons des *bertsu*, et ces artistes de la parole des *bertsulari*, ce qui signifie littéralement « faiseur de vers ». Les *bertsulari* sont capables d'improviser sur le champ et sur n'importe quel sujet qu'on leur impose (souvent d'ailleurs sous forme de joutes oratoires) un poème rimé, mesuré, chanté... et qui a une signification. Cet art de la parole (qui est aussi un art de la mémoire) est une pratique très ancienne dans l'ensemble du Pays Basque, que l'on aille dans le sud de la Navarre ou de la province d'Alava, dans les quartiers industriels de la Biscaye ou dans les montagnes du Guipuzkoa, ou que l'on aille vers le nord, en Labourd sur la côte atlantique, ou en Basse-Navarre. En Soule, les *bertsulari* sont des *koblakari*.

Bien entendu, cette pratique n'est pas propre à la culture basque. On en rencontre des formes multiples, et depuis longtemps. Les mélodies types des artistes grégoriens, par exemple, sur lesquelles étaient plaquées des paroles adaptées à la fête du jour, constituent un cas célèbre de composition de chansons sur timbre. On pourrait encore évoquer les ponts-neufs et les mazarinades qui servirent, au XVII^e siècle, à critiquer Mazarin¹, ou Rameau utilisant l'air des Niais de Sologne dans son opéra *Dardanus*, ou encore les cantiques sur vaudeville qui devenaient, au XIX^e siècle, les pièces maîtresses des stratégies de conversion catholiques pendant que les chansons de Béranger reprenaient la tradition des mazarinades et que *La clé du caveau*² se lisait comme

1. Voir sur ce beau thème la célèbre étude de Christian JOUHAUD, *Mazarinades: la fronde des mots*, Paris, Éditions Aubier, 1985.
2. La première édition, publiée à Paris, date de 1811. Voir Pierre Adolphe CAPELLE, *La clé du caveau: à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chanson*, Paris, Chez l'Auteur, 1816 [2^e édit.].

un traité d'improvisation de chansons nouvelles à partir de mélodies anciennes. On pourrait tout aussi bien porter notre attention ailleurs et citer, par exemple, les défis bretons, les *chjame e respondi* corses, les *goigs* catalans, les *desafios* portugais, et parler de Candiota, qui fut l'un des artistes du *trovo* andalou. La manière de faire n'a donc aucune originalité en Pays Basque. Cela nous aidera à récuser d'emblée l'héritage encombrant que nous lègue un XIX^e siècle de folkloristes: le mythe d'une insularité du peuple basque et de ses pratiques culturelles³.

Si la technique n'est pas originale, en Pays Basque, en revanche, la forte mobilisation sociale qui accompagne ces jeux d'improvisation orale est frappante. Loin d'être aujourd'hui un genre en voie de disparition, cette forme d'improvisation poétique chantée semble, bien au contraire, fonctionner comme un emblème vivant d'une identité collective. Des joutes sont organisées régulièrement, des championnats ont même lieu, et chaque fois le public est présent en très grand nombre. Ces manifestations culturelles sont aussi une manière d'inventer une identité basque. C'est ce public qui retiendra ici notre attention. Nous nous proposons d'examiner en effet de quelle façon aller écouter chanter des improvisateurs participe de la fabrication d'une identité culturelle fortement revendiquée.

Le mot *bertsu* signifie vers. Par extension, il désigne une strophe dans son ensemble. Un *bertsu* est souvent un quatrain ou un quintil, isosyllabique et monorime. On pourrait dire qu'un *bertsu* est un poème, mais ce poème est chanté. On pourrait alors

3. Précisons tout de même que récuser ce mythe tenace d'une insularité basque n'est pas récuser son existence comme communauté, comme groupe repérable dans une triple dimension de spatialité, de temporalité et de culture. C'est poser au contraire que l'identité ne fonctionne pas sur une idéalisation de traits culturels figés grâce à un isolat postulé. Dans le domaine des études africanistes, Jean-Loup Amselle a écrit, sur ce thème du déplacement du type d'attention portée aux procédures d'affirmation identitaire, des pages de référence: Jean-Loup AMSELLE, *Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Éditions Payot, 1990, p. 12 sqq. Dans le séminaire collectif qu'il consacra à ce thème au cours de l'année universitaire 1974-1975, Claude LÉVI-STRAUSS invitait à ce renversement de perspective: *L'Identité*, Paris, PUF, Éditions Grasset et Fasquelle, « Quadrige », 1977, 348 p. Elle forme par ailleurs la trame commune aux travaux publiés sous la direction de Marie-José JOLIVET et Diana REY-HULMAN, *Jeux d'identités. Études comparatives à partir de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 413 p. Pour le domaine européen, on se reportera à l'étude de référence menée par Françoise ZONABEND, *La Mémoire longue. Temps et histoires au village*, Paris, PUF, c1980, 312 p.

l'apparenter à la chanson, mais ce ne serait pas tout à fait exact car le *bertsulari* improvise son texte, il compose en direct; il chante, sur le champ, un poème mesuré et rimé, soit sur un thème qu'on lui demande de traiter immédiatement, soit en incarnant un personnage qu'on lui prête pour affronter un adversaire au cours d'une joute, par exemple. Mais, dans tous les cas, le *bertsulari* chante sur un air préexistant, qui est très souvent la mélodie d'une chanson connue de tous.

Nous ne nous attarderons pas ici sur le fonctionnement de cette forme⁴ mais porterons plutôt notre attention sur ce que l'on appellerait son rendement par l'examen d'un aspect ténu de la finale du championnat des improvisateurs du Pays Basque: le trajet qui, au sein du complexe sportif d'Anoeta, près de Donostia (Guipuzkoa), permet à chacun de se rendre au vélodrome pour cette journée de joutes poétiques chantées. Ou comment une pratique rituelle fabrique un emblème, l'improvisation du *bertsulari*, pour inventer une identité revendiquée. Ce qui nécessite de prendre quelque recul.

4. Nous nous permettons de renvoyer à l'étude détaillée du rapport parole/musique dans un chant basque que nous avons conduite dans notre ouvrage *Tout un monde de musiques*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, 184 p. Par ailleurs, le thème du bertsularisme a stimulé de très nombreuses publications. Voici quelques références, parmi beaucoup d'autres: Manuel de LEKUONA, *Literatura oral vasca* (trad. de Aozko literatura), Tolosa, Kardaberaz bilduma, 1935, 186 p.; Joseba ZULAIKA, *Bertsolariaren jokoa eta jolasa*, Donostia, Baroja, 1985, 69 p.; Daniel LANDART et Dominique BURUCOA, *Bertsularitza. L'improvisation chantée en Pays Basque*, Bayonne, Centre culturel du Pays Basque, 1988, 105 p. Parmi les très nombreux traités d'improvisation publiés, citons ceux de Xabier AMURIZA, *Zu ere bertsolari*, Donostia, Elkar, 1982, 218 p.; et Jean-Pierre MENDIBOURE, *Bertsutan ariz ikasten*, Kanbo, 1980, 104 p. L'excellente revue basque *Jakin* a par ailleurs consacré deux dossiers de référence au thème du bertsularisme: *Bertsolaritza*, n° 14-15, 1980, 206 p.; et *Bertsolariak. Sociologia. Gerra ondoko historia, eskolak, txapelketak*, n° 44, 1987, 263 p. Signalons enfin la thèse de doctorat soutenue en 1987 à l'Université de Reno (Nevada) dans le cadre du programme d'études basques que dirige le professeur William A. Douglass, par Gorka AULESTIA, et publiée à Bilbao sous le titre *Bertsolarismo*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia, 1990, 245 p. Enfin, nous avons soutenu en 1993 une thèse sur ce thème à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Ce travail est en cours de publication aux éditions L'Harmattan.

Une identité basque

Tout à la fois le bon sens, le discours ambiant et une actualité parfois dramatique nous enseignent qu'il existe bien, à l'extrémité occidentale des Pyrénées, une « identité basque ». Cette identité nous est à ce point familière que son existence relève de la pure évidence, son repérage du simple constat. Nous pouvons tous décliner quelques-unes de ses manifestations: la langue basque, l'euskara, le pays basque, Euskal Herria, mais aussi la danse, la pelote, le béret, le « makila » et le mystère de l'origine basques, le football, le fromage, le gâteau, la violence politique (d'aucuns parlent de terrorisme) et même la musique basques. Nous sommes accoutumés à considérer les termes de cette série comme l'assurance de ce qu'il existe bien une identité basque: un réel qu'il suffirait de déchiffrer et de nommer. En fait, nous avons acquis avec la langue, le gâteau, le béret, une familiarité que nous nous employons à entretenir. Cette familiarité naît de l'expérience, tout à fait concrète, que nous pouvons faire avec la langue, le gâteau ou le béret que nous éprouvons comme étant basques. De cette familiarité naît ce qui semble aller de soi: ce sont bien là des manifestations d'une identité basque, ce qui nous relie à elle. Cette relation peut être de bascophilie (j'apprécie ce que je désigne comme basque) ou de bascophobie (je le rejette au contraire), cela importe peu. Ce qui compte ici, c'est que dans les deux cas la relation matérialise un couplage relationnel qui institue le terme de la relation: une identité basque⁵.

5. C'est à travers ce spectre de la mise en relation qu'il me semble possible de comprendre tout l'intérêt de l'ouvrage naguère publié sous la direction de Jean HARITSCHELHAR, *Être basque*, Toulouse, Privat, 1983, 492 p. Les implications heuristiques de ce déplacement du type d'attention porté à l'objet sont explicitées d'une manière irréfutable dans le livre édité par James CLIFFORD et George E. MARCUS, *Writing culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986, 305 p. C'est en puisant à cet ouvrage une bonne part de son outillage conceptuel que Timothy Rice a rédigé sa superbe monographie consacrée aux pratiques musicales traditionnelles en Bulgarie: Timothy RICE, *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, 370 p. Dans un tout autre domaine, on trouvera une mise en perspective perspicace de cette posture dans l'analyse de quelques aspects de l'œuvre de Marshall SAHLINS à laquelle Gérard LENCLUD procède dans «Le monde selon Sahlins», *Gradhiva*, n° 9, 1991, p. 49-62.

On comprend bien cependant que ce catalogue de spécificités ne saurait être livré à notre entendement par un Créateur omniscient. Il n'est pas dans la nature d'un jeu de balle, d'une violence politique ou d'une musique d'être basques. Il s'agit là, fondamentalement, d'une opération de qualification. L'identité n'a pas statut d'immanence, elle procède de cette opération de qualification, et dès lors élit son lieu dans l'univers du discours. Ici, l'adjectif qualificatif *basque* permet de désigner un gâteau, un pays ou une langue comme différents de tout autre gâteau, de tout autre pays ou de tout autre langue. L'adjectif qualificatif instaure une différence, induit une séparation et, en même temps, construit une cohérence: être basque est le point commun à l'ensemble des termes de la série, ce qui permet de rassembler en une même liste des termes au voisinage incongru. Investi d'une valeur démarcatrice, l'adjectif agit ici comme principe de « congruence », produit d'une perception du réel culturellement déterminée. En d'autres termes, je regarde le fait basque avec les mots que ma culture met à ma disposition pour penser cette différence et, ce faisant, je l'institue. Ainsi de la musique: j'entends cette musique avec les mots que ma culture met à ma disposition pour me pousser à la désigner comme basque. L'audition passe par des mots.

Cette façon d'analyser l'identité conduit à récuser toute approche substantiviste. Loin d'être livrée clés en main par une Nature omnipotente, l'identité se construit dans des rites d'interaction qui forgent une culture commune... et dans le discours de l'ethnologue qui entreprend d'en rendre compte⁶. Aussi cet article se range-t-il parmi les efforts engagés en vue de désenclaver l'analyse ethnographique des schémas fixistes où l'avait entraînée, notamment, une théorie de l'identité fondée sur l'immutabilité tautologique d'une nature humaine composée d'univers aux substantialistes. En d'autres termes, l'identité que nous analysons n'est pas dans un éternel toujours-déjà-là, elle n'est pas non plus figée dans un rituel immuable. L'identité est une manière de qualifier des comportements sociaux, des pratiques culturelles (c'est-à-dire des pratiques repérées comme telles et

6. La référence aux travaux de Erving GOFFMAN est ici explicite, notamment *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 231 p. Dans le domaine des études de folklore, on rencontre une attitude semblable dans le travail conduit par Gary R. BUTLER, « Cultural adaptation and retention: the narrative tradition of the African-Caribbean community of Toronto », *Canadian Folklore Canadien*, vol. 18, n° 1, 1996, p. 13-26.

fonctionnant au moyen d'un code mutuellement consenti) par lesquelles un groupe s'identifie (et est identifié) comme groupe, une société comme basque. Notre perception de l'identité se veut ici résolument dynamique. Elle s'intéresse à la relation plus qu'aux termes de la relation, au fait que des formes d'affirmation identitaire se jouent en Pays Basque plus qu'à décréter ce qu'elle est ou ce qu'elle doit être. Il ne s'agit donc pas pour nous de définir une identité basque, mais bien d'examiner la façon dont les marqueurs sociaux de cette identité fonctionnent. Pour cette raison, nous nous intéressons ici au fait que des *bertsulari* improvisent devant des milliers de spectateurs plus qu'à ce qu'ils improvisent⁷. Nous étudions également la manière dont se constitue, socialement, une compétence culturelle (comme possibilité de s'identifier aux comportements d'un groupe).

Voici donc les Basques institués en programme de recherche, société de la parole et de l'oralité, du chant, définie par le seul fait qu'elle est différente: une société « ethnographiable ». Ayant usé de l'adjectif pour désigner cette société dans son ensemble, on va alors recourir à des substantifs pour soumettre les faits observés à l'épreuve taxinomique. On se trouve désormais derrière la surface phénoménale que l'on avait repérée comme basque, et l'on s'efforce d'y mettre un peu d'ordre. On classe. On classe en ensembles, en groupes, en sous-groupes, en types, en profils, en genres. Cette mise en ordre du monde est remarquablement opératoire. Il apparaît risqué toutefois qu'elle nous incite, d'une part, à procurer un fondement ontologique à une différence envisagée comme un constat et, d'autre part, à fonder en nature ces pratiques différentes; cela reviendrait à administrer notre propre croyance en quelque immanence des faits culturels. Nous serions alors prisonniers d'un système d'explication causale communément reçu en nos sociétés, prisonniers de ce que l'historien Paul Veyne nomme un *programme de vérité* qui repose sur ce postulat, somme toute assez paresseux:

7. Cette attitude est inspirée des remarquables travaux conduits dans le champ de la communication linguistique par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, notamment dans *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1994, 347 p. Jacques CHEYRONNAUD a conduit, à partir de principes semblables, une analyse du label «français» appliqué à la musique de la fin du XIX^e siècle dans «Éminemment français. Nationalisme et musique», *Terrain*, n° 17, 1991, p. 91 - 104.

que ce qui est doit être⁸. Ainsi du *bertsularisme*: s'il existe en Pays Basque des improvisateurs qui chantent leurs improvisations versifiées et rimées sur un air préexistant, c'est qu'il doit en être ainsi. Comment alors un tel programme de vérité fait-il de l'improvisation orale le marqueur d'une identité basque? Je choisirai maintenant de décrire, l'un des processus, parmi bien d'autres, qui visent à faire de l'improvisation orale une forme poétique, fixée en genre littéraire.

Le blocage en genre littéraire...

Un peu partout en Pays Basque des *bertsulari* (faiseurs de vers, de *bertsu*) improvisent des vers nouveaux sur un air ancien (*ahaire zahar batean, bertsu berririk*). On considère volontiers que cette technique de composition sur timbre existe depuis toujours: pratique éternelle, témoignage historique d'un passé révolu. Dès lors, rencontrer des *bertsulari*, n'est-ce pas accéder à ce point de proximité maximum de l'origine? C'est sans doute ce qu'ont voulu croire voyageurs et folkloristes. Il n'est que de recenser le glossaire misérabiliste convoqué pour parler de cet « art qui appartient éminemment à la Préhistoire de l'Humanité⁹ ». Là, il est question de vestiges, de survivances, d'un art antérieur à la civilisation, et l'improvisation rejoint couramment l'identité au rang des rubriques qui viennent nourrir quelque intrigant *mystère basque*.

Dans une perspective plus actuelle, ce procès en ontologie revêt volontiers les habits d'apparat d'un paralogisme scolastique: le *bertsu* improvisé s'inscrit dans une globalité, le discours oral de la société basque. Au sein de cette globalité, il s'insère dans une classe de discours spécifique, la littérature orale. C'est elle qui garantit sa légitimité et procure au *bertsulari* sa motivation: faire de la littérature. L'important, c'est le poème. L'objet ainsi produit, le *bertsu*, possède des indices de structuration suffisamment prégnants pour être constitué en variété de discours spécifique. On en conclut communément que l'improvisation chantée est bien un *genre littéraire oral basque*, qui tire son originalité de son mode de production.

8. Les travaux de l'historien Paul VEYNE constituent l'une de ces lectures familières dont nous ne nous départissons pas. Par soucis de concision, nous nous contenterons de n'évoquer ici que son *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 242 p., auquel sont empruntées les formulations que nous employons.

9. Manuel de LEKUONA, *Literatura oral vasca*, Tolosa, Kardaberaz bilduma (trad. de Aozko literatura), 1935, p. 45.

Arrêtons-nous un court instant sur cette opération de blocage qui induit une séparation (*bertsu*/ensemble des discours tenus par la société basque), qui proclame une différence et qui dessine une enclave où il serait possible, à coup sûr, de trouver une identité basque. Conçu de cette manière, le *bertsularisme* consolide l'identité, ce noyau invariant, matière imputrescible atteinte au terme d'une investigation à travers les cercles concentriques successifs qui la protègent. Ainsi se dessine cette institution en genre. À la première approche, l'adjectif *basque* nous ferait traverser les couches superficielles de ces cercles concentriques, puis nous progresserions à travers la *société*, le *discours global*, la *littérature orale*, pour atteindre au *bertsu* enfin, gage de ce qu'il existe bien une identité basque: noyau invariant, trouvé enfin, et qui irradie d'âge en âge.

Une telle approche paraît, à bien des égards, aporétique et mène à une impasse. Ne retrouvons-nous pas, à la fin de l'inventaire, les termes dont nous nous sommes dotés au départ pour le dresser? Nous sommes en pleine tautologie, prisonniers d'une théorie fixiste des genres. Ce point de vue évacue les mécanismes sociaux de production du *bertsu*, occulte l'appareillage conceptuel de l'observateur et ne tient nullement compte de la dynamique interdiscursive qui stimule cette *fabrication de parole*. Or, c'est précisément cela, le fait de dire, qui retiendra ici notre attention.

... d'un insaisissable flux de parole

Nous considérerons à partir de maintenant qu'un *bertsu* est le produit d'une mise en relation à plusieurs termes. Un *bertsu* a en effet pour le moins deux auteurs: un *bertsulari* qui improvise, et un auditeur qui écoute et procure sens à l'énoncé. À cela il convient d'ajouter un temps et un lieu, des rapports de proxémique, des discours qui précèdent, des discours qui suivent et qui façonnent une « idée du *bertsularisme* », un ethnologue qui aujourd'hui en parle, un minimum de compréhension mutuelle. Bref: le *bertsu* est un acte d'énonciation.

Comment dès lors un blocage du *bertsularisme* en genre littéraire pourrait-il s'apparenter à un trait de nature? Le *bertsularisme* n'est pas un livre écrit à l'intention de l'homme par quelque observateur universel, et il n'est pas davantage livré à la curiosité de l'ethnologue par les programmes culturels de la Communauté d'Euskadi. Il procède, bien au contraire, d'un

ensemble de décisions par lesquelles une conduite sociale est peu à peu repérée au cours du XIX^e siècle: un « *organum* » littéraire est fixé (on dirait même bricolé) par des lettrés au début du siècle; un cadre d'évaluation est élaboré qui autorise une appréciation normative de l'énoncé proféré. On repère ainsi un mot, *bertsularisme*, dans ce mouvement qui, grosso modo entre 1860 et 1935, fait passer l'improvisation orale du rang de conduite sociale (une forme acquise de comportement repérable par les sens: le *bertsu* se voit, s'entend, met en jeu des rapports de proxémie) au rang de pratique culturelle (une forme de comportement fonctionnant désormais par codes consentis). Ce passage du rang de conduite sociale à celui de pratique culturelle se fait par l'élaboration d'un dispositif de régulation des comportements, par la construction d'un programme d'action rituelle dont les règles sont aujourd'hui connues de tous et donnent prétexte à l'organisation de concours d'improvisation orale qui sont autant de Championnats de *bertsulari*. Où faudrait-il donc, ici, rechercher la sédimentation de quelque « identité basque »? Dans le *bertsu* improvisé? Bien sûr que non, l'extériorisation vocale ne fait pas la « profération » rituelle. Dans le programme d'action rituelle? Pas davantage. Dans le déroulement du rituel? Ce serait insuffisant. Où donc? L'hypothèse que nous voudrions ici formuler est que, tout en demeurant insaisissable, l'identité est partout. Elle est un sentiment qui fonctionne en régime de consensus. Examinons brièvement cette finale du Championnat général des *bertsulari* du Pays Basque (*Euskal Herriko Bertsulari Txapelketa nagusia*) à laquelle il nous fut donné d'assister à Donostia (Saint-Sébastien), le 17 décembre 1989.

Aller écouter pour exister

Depuis 1935, un Championnat de *bertsulari* est organisé à l'échelle du Pays Basque dont la finale, de façon immuable, se déroule à Donostia. Subissant les aléas de l'histoire douloureuse du Pays Basque, ce championnat a été organisé de façon très irrégulière: 1935, 1936, 1960, 1962, 1965, 1967, 1980, 1982, 1986, 1989, 1993. En 1989, la finale se déroulait de 11 h à 20 h au vélodrome d'Anoeta, à la sortie est de la ville. Douze mille personnes étaient présentes pour assister, pendant toute une journée, aux joutes poétiques que se livraient les huit finalistes du championnat: les huit meilleurs *bertsulari* du Pays Basque, jugés par un jury de neuf spécialistes. Il nous a été donné, en

d'autres circonstances, de publier des analyses de ces joutes improvisées¹⁰. Nous ne nous attarderons donc pas ici sur la technique d'improvisation des *bertsulari*. Nous ne chercherons pas non plus à objectiver un *fonctionnement* de la forme, c'est-à-dire expliquer comment le *bertsulari* improvise son *bertsu*. Nous considérerons plutôt que la finale du 17 décembre 1989 devient ce lieu où de multiples dis-cours d'appropriation et d'identification s'émancipent et expriment ce vouloir-être obstiné d'une collectivité basque. Parmi les multiples itinéraires possibles qui permettraient de comprendre la façon dont elle met en jeu une identité basque, l'arrivée au vélodrome nous est apparue comme un moment où se joue la cana-lisation progressive d'une forte implication émotionnelle.

Les abords du vélodrome sont particulièrement encombrés. Les habitants de Donostia San Sebastian s'y rendent donc à pied; nous étions en autobus avec un groupe de *bertsulari* d'Iparralde (littéralement: côté nord, ce qui sert à désigner la partie du Pays Basque qui se trouve en France). Des policiers de la *Ertzantza* (police du gouvernement régional d'Euzkadi) procèdent à une mise en ordre du flux de véhicules, guident les voitures et orientent les spectateurs. À l'entrée du complexe sportif d'Anoeta, la rencontre d'amis et de personnes qui partagent un intérêt commun crée des liens entre *bertsuzale* (amateurs de *bertsu*), des liens qui, visiblement, dessinent une société de connaissance mutuelle. Contournant le stade de football, on se dirige vers le vélodrome. Devant le *Jai Alai* (où l'on joue à la pelote basque), une baraque en bois où l'on vend des tapas fait office de point de rendez-vous; elle marque un lieu de rencontre et d'échange.

Approchant de l'entrée du vélodrome, des militants de l'association *Gestoras pro Amnistia* (pour l'amnistie des prisonniers politiques basques) distribuent aux spectateurs un tract en langue basque: « *Bertsoz bertso, urratsez urrats, amnistia eta askatasuna!* » (« de *bertsu* en *bertsu*, pas à pas, l'amnistie et la liberté »). Sur ce tract, une carte des prisons espagnoles et françaises où sont incarcérés les 700 prisonniers politiques basques. À l'entrée du vélodrome, des membres de l'*Euskal Herriko Bertsolari Elkarte*, l'association des *bertsulari* du Pays Basque, vendent des livres sur le *bertsularisme*, des recueils de *bertsu*,

10. Denis LABORDE, « Tout raccorder et tomber juste, l'art du *bertsulari* basque », *Ethnologie française*, n° 3, 1990, p. 308-318.

des cassettes, et le programme de cette finale. Lorsqu'ils se présentent au contrôle, les gens sont en général munis de leur billet.

À l'intérieur, le bar fonctionne déjà. Le dispositif scénique est établi, l'estrade est prête avec ses huit chaises pour *bertsulari*; les techniciens s'affairent aux derniers réglages de l'impressionnant dispositif de médiatisation qui doit permettre aux radios de diffuser la finale en direct et à *Euskal Telebista*, télévision basque, de la retransmettre. Sur le rideau tiré en fond de scène, on remarque que le nom des mécènes encadre le titre de la manifestation: *Euskal Herriko bertsolari txapelketa nagusi finala*. Au-dessus: un *ikurrina*, drapeau basque (croix blanche et croix de Saint-André verte sur fond rouge), et plus haut encore, un *bertsu* écrit en caractères immenses, *bertsu* signé par le collectif des prisonniers politiques basques. Le message s'adresse à tous: « Chantez fort pour que notre peuple reste debout ».

On comprend alors qu'entrer dans le vélodrome, ça n'est pas seulement aller écouter des *bertsulari* improviser. Parcourir à pied le trajet qui mène de l'entrée du complexe sportif au vélodrome, c'est investir un réseau de significations diverses qui, pour ne pas faire l'économie d'une multitude de perceptions différenciées, n'en visent pas moins à fabriquer cette finale au moyen de marques, d'emblèmes, d'une signalétique qui fait largement consensus. Se diriger vers le vélodrome, c'est faire converger vers cet espace où un dire *aura lieu* un ensemble d'éléments liés au vécu de la collectivité concernée; c'est construire une communauté en cultivant l'illusion de reconnecter un déconnecté; c'est s'inventer une identité en instaurant une relation congruente et fugace¹¹.

L'identité n'est donc pas ici livrée par le rituel. Elle n'est pas non plus l'expression naturelle d'une communauté. L'identité serait plutôt ce mécanisme diffus mis en mouvement dans l'invention de cette fête, ce mécanisme qui permet de fabriquer un agir rituel, mais elle ne saurait en aucun cas s'y réduire. Car l'identité existe aussi dans ces discours d'escorte, témoignage de

11. Au point que, dans le domaine des études conduites à partir de la psychologie, on parle volontiers de l'identité en termes de stratégie. Voir, par exemple, C. CAMILLERI *et al.*, *Stratégies identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 232 p. Nous renvoyons par ailleurs aux repères tracés par Claude RIVIÈRE dans son livre *Les Liturgies politiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 253 p.

l'idée d'une identité qui circule dans la collectivité réunie. La programmation rituelle du Championnat des *bertsulari* apparaît ici comme une manière de mise en ordre du monde, et chacun y apporte, en fait, ce qu'il vient chercher.

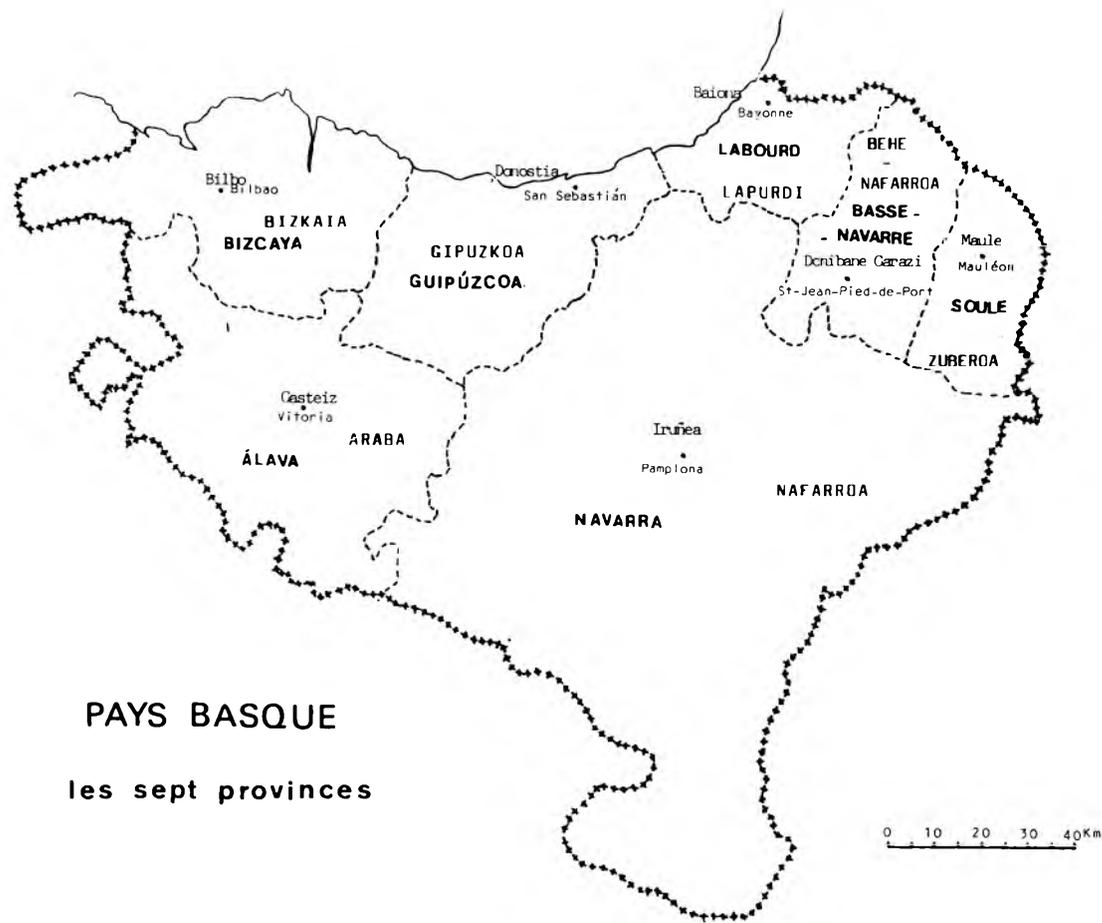
On comprend alors que ce qui importe avant tout, c'est cette mise en partage d'un dire commun, cette ritualisation d'une profération de parole, ce moment de convergence où s'affiche une conscience communautaire. Ce que l'on vient chercher au vélodrome d'Anoeta, c'est en quelque sorte l'assurance tous risques d'un vouloir-être revendiqué, la certitude que l'on existe bien. Et ce qu'un ethnomusicologue travaillant la question de l'identité vient chercher à Anoeta, c'est la certitude qu'il existe bien une pratique culturelle qui puisse stimuler son propre questionnement. Car s'il existe une notion d'identité qui stimule aujourd'hui l'élaboration de numéros spéciaux de revues d'ethnologie sur ce thème, cette notion toutefois n'existe que dans l'exacte mesure où elle est une réponse aux questions que nous posons.



Finale du championnat du Pays Basque des bertsulari, Donostia, dimanche 17 décembre 1989.



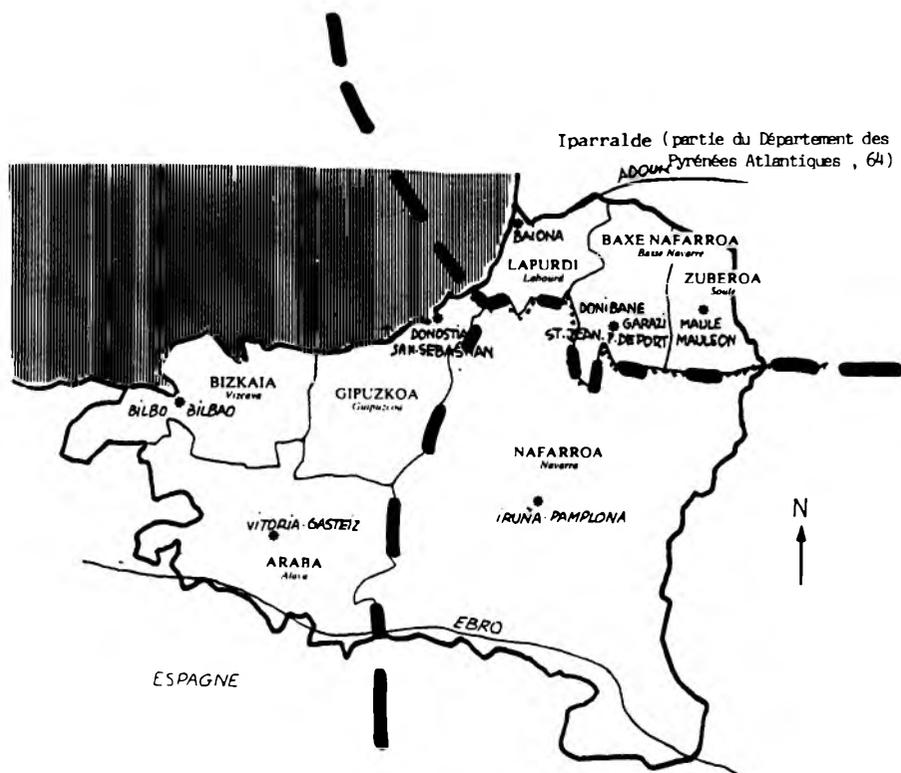
Vue de Donostia, capitale du Guipuzkoa. En bas à gauche, le vélodrome où se déroulent les finales du Championnat des bertsulari.



PAYS BASQUE

les sept provinces

DIVISIONS ADMINISTRATIVES



Communauté Autonome Basque
Vascongadas
Cadre: Statut d'Autonomie
de Gernika (1979)

Navarre
Nafarroa Garaia
Cadre: Loi d'Amélioration des Fors

PROVINCES	surface	POPULATION
Araba	3.047	260.580
Bizkaia	2.217	1.181.401
Gipuzkoa	1.997	692.986
Nafarroa	10.421	507.367
IPARRALDE	2.962	236.698
(Labourd, Basse Navarre, Soule)		
TOTAL	20.644	2.879.032