



HAL
open science

Enquête sur l'improvisation

Denis Laborde

► **To cite this version:**

Denis Laborde. Enquête sur l'improvisation. Raisons Pratiques, 1999, La logique des situations Nouveau regard sur l'écologie des activités sociales, 10.4000/books.openedition.org/editionsehess.10618 . hal-03319134

HAL Id: hal-03319134

<https://hal.science/hal-03319134>

Submitted on 20 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RAISONS PRATIQUES

sous la direction de
Michel de Fornel et Louis Quéré

LA LOGIQUE DES SITUATIONS

**NOUVEAUX REGARDS SUR L'ÉCOLOGIE
DES ACTIVITÉS SOCIALES**

Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

La logique des situations

Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales

Michel De Fornel et Louis Quéré (dir.)

DOI : 10.4000/books.editionsehess.10618
Éditeur : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales
Année d'édition : 1999
Date de mise en ligne : 2 juillet 2020
Collection : Raisons pratiques
ISBN électronique : 9782713230882



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN : 9782713213397
Nombre de pages : 360

Référence électronique

DE FORNEL, Michel (dir.) ; QUÉRÉ, Louis (dir.). *La logique des situations : Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999 (généré le 03 juillet 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsehess/10618>>. ISBN : 9782713230882. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.10618>.

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2020. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

© Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Enquête sur l'improvisation

An Inquiry about Improvisation

Überlegungen zur Improvisation

Denis Laborde

« Ne pensez-vous pas que chacun de nous – sans
en avoir conscience – entretient un élan de parole
qui double en lui l'élan vital ? Et que, tout comme
l'élan vital assure en chacun la permanence de la
vie, cet élan de parole assure en chacun la
permanence de la mémoire ? »

Bernard Noël, *Le Syndrome de Gramsci*

- 1 Cet article est le récit d'une tentative de changement de régime. Après une quinzaine d'années passées à étudier l'art du *bertsulari* basque (qui improvise des poèmes versifiés et rimés en les chantant sur l'air d'une chanson connue), le temps me semblait venu de prendre du recul. Une fréquentation plus assidue de textes issus de l'anthropologie cognitive, des rencontres avec des chercheurs s'efforçant de définir les liens entre intelligence artificielle et sciences sociales sur le thème de la cognition et le débat stimulant ouvert par ceux qui s'efforcent de construire une science naturelle de la société m'avaient incité à remettre sur le métier quelques enquêtes passées, dans l'idée d'y porter un regard renouvelé. J'y voyais une manière d'aller vers « plus de science » en tentant de faire l'expérience du discours à la troisième personne, notamment lorsqu'il me faudrait à nouveau affronter cette barrière tenace sur quoi vient buter toute anthropologie : l'enceinte mentale de l'improvisateur.
- 2 Engager cette démarche supposait de quitter, à la fois, le registre rassurant de l'analyse musico-linguistique des poèmes improvisés et le mode familier d'explication en quoi consiste l'imputation de stratégies et de raisons d'agir, c'est-à-dire le repérage d'une « combinaison de désirs et de croyances » (Ogien, 1995, p. 35). Quitter le langage des raisons pour aborder celui des causes, telle serait l'ambition portée par ce renouvellement des interrogations. Or, ce réarmement conceptuel ne va pas de soi. Ici, une fois encore, l'anthropologie rejoint l'histoire.

- 3 L'anthropologue (de Gérard Lenclud) et l'historien (de Paul Veyne) ont, en effet, ceci en commun qu'ils « ne se trouvent à l'aise dans l'étude des conduites et des mentalités que lorsqu'ils se sont, conceptuellement ou pas, installés dans la paisible conviction que la conscience qu'un individu ou une société ont de leur conduite est la moindre des choses » (Veyne, 1976, p. 37). Dès lors, le métier d'anthropologue consiste à doter les sujets observés d'une rationalité instrumentale, à partir de quoi une cohérence devient observable. Or, de quelle rationalité s'agit-il, et de quelle cohérence ? Il s'agit bien de l'idée de rationalité et de l'idée de cohérence que fournit à l'observateur sa propre culture. Tout observateur n'est-il pas, en effet, actionné par sa culture d'appartenance ? Cela n'est pas sans conséquence au moment de mesurer l'enjeu d'une observation participante, selon laquelle ce serait un principe d'intelligibilité des comportements humains que de postuler, dans l'analyse, une relation d'équivalence entre l'attitude mentale d'un groupe humain et les comportements observables. Dans cette opération de sémantisation des conduites humaines, une « référence comparative réciproque entre l'observé et l'observateur » (Dumont, 1983, p. 15) devient une arme heuristique. Pour autant, elle n'évacue pas le risque de réduire toute comparaison à une simple dichotomie – systématique, anhistorique, axiologique – et « les sociétés complexes à des épures idéologiques » (Assayag, 1998, p. 183). Seules comptent, alors, les différences culturelles. Elles sont abondamment décrites et le compte rendu de l'observation se confond avec le fait observé¹. Cet holisme méthodologique évacue les attitudes mentales et les comportements individuels du champ d'étude de l'anthropologie. Seules relèveraient du label « anthropologie » les investigations portant sur les représentations collectives, les configurations symboliques ou les logiques sociales². Un anthropologue travaillant sur l'improvisation n'aurait donc pas à se préoccuper de « ce » qui se passe dans la tête d'un improvisateur. Soit. Mais alors, faudrait-il réduire l'action au comportement physique observable et penser les liens entre l'improvisation (comme pratique culturelle) et le processus de production de l'énoncé comme une boîte noire ?

Une action située

- 4 Changeons maintenant de focale et observons ce *bertsulari* en train d'improviser ses poèmes versifiés et rimés devant les 12 000 spectateurs qui sont venus l'écouter, à Saint-Sébastien, par exemple, pour la finale du Championnat du Pays Basque. Attentif à l'action rituelle, je m'efforce de saisir l'improvisation sur le vif. Muni de quelques outils qui permettront le retour en arrière et la comparaison (écriture, enregistrement sonore, caméra vidéo), me voici en train « d'enregistrer l'événement » (du moins, d'opérer un prélèvement sur cette surface phénoménale promise à la description). Mon projet est de bloquer le flux temporel pour découper des séquences d'action dans le *continuum* temporel³. C'est un vœu pieux (un prélèvement n'est pas l'original et un blocage de l'action rituelle est, par définition, irréalisable), mais la démarche est incontournable. Or, pour séquentialiser le cours d'action, je découpe des unités qui me paraissent significatives. Ce faisant, je rencontre immanquablement ce que les spécialistes d'intelligence artificielle ont choisi d'appeler « l'action située » (Suchman, 1987). Je ne m'attarderai pas sur l'aspect pléonastique du syntagme. Après tout, il offre le double avantage d'être consacré par l'usage et d'attirer l'attention de quiconque le

manie sur cet autre site de l'action humaine, qui est « non plus la préparation mentale de l'action mais son effectuation concrète en contexte » (Quéré, 1997, p. 169).

- 5 Seulement voilà : une analyse de l'action située pourrait-elle évacuer ce qui est de l'ordre des représentations collectives pour comprendre « ce » qui se passe quand un improvisateur improvise, pour un public, dans le cadre d'une action rituelle ? C'est ce que les approches interactionnistes de l'action laissaient entendre, et ce que, à la suite des travaux conduits, en des directions distinctes, par Elizabeth Anscombe (1959) ou Donald Davidson (1993), une sémantique de l'action récusa, en s'efforçant de réintroduire les aspects représentationnels dans le dispositif d'analyse. Cela permit d'envisager toute action située comme le point d'aboutissement d'une chaîne causale inscrite dans un *continuum* temporel et procédant d'une intention liminaire pour aboutir à l'exécution de la tâche, en passant par une planification puis une nécessaire programmation. Ce découpage idéal en plan d'action, d'une part, et action située, d'autre part, puis la segmentation des dispositifs de planification en choix locaux – dont une logique des enchaînements garantirait la cohésion de l'ensemble « de telle sorte que les buts globaux que [le dispositif de planification] vise à réaliser soient atteints » (Kirsh, 1990, p. 113) – nous permettrait d'entrer dans l'enceinte mentale de l'improvisateur, espace métaphorique où toutes les barrières culturelles s'effaceraient pour nous placer au cœur du processus d'improvisation. Alors, on pourrait observer que les choix computationnels faits par l'improvisateur sont autant de bifurcations qu'il décide d'emprunter à chaque moment opportun, rationnellement, et d'une manière telle que l'on pourrait prédire sa conduite du point de vue du plan. Le plan servirait à contrôler l'action. Cela n'est jamais aussi clair que lorsque nous fabriquons une tarte aux pommes : « la recette est un programme d'action, transmis et appris, et la confection du plat s'ajuste aux instructions de la recette » (Conein, 1990, p. 101).
- 6 Comment cependant ne pas imaginer que cette virtuosité computationnelle, dont on crédite alors un improvisateur, n'est pas conditionnée par des schèmes culturels intégrés de longue date qui l'amènent à programmer son action de façon qu'elle soit conforme à une « idée d'improvisation » communément admise dans sa société, une « idée d'improvisation » culturellement constituée et qui fait que, bien que l'on puisse les classer sous une même étiquette, une improvisation de musique de danse Banda Linda, étudiée par Simha Arom en République Centrafricaine (1987), ne sera pas tout à fait la même « chose » qu'une improvisation imposée par Karlheinz Stockhausen aux interprètes de *Aus den sieben Tagen* (1970) ou que *My Romance*, jouée par Bill Evans (Smith, 1991) ? Mais alors, qu'est-ce qu'interroger l'improvisation sinon interroger, d'abord, notre propre idée d'improvisation ? N'y aurait-il pas un discours savant sur l'improvisation qui voudrait cantonner l'improvisateur à la place préparée pour lui par l'observateur, au nom de l'idée que l'observateur se fait lui-même de l'improvisation ? Mais comment interroger ce lien entre le plan et l'exécution de la tâche en quoi réside « le mystère de l'improvisation » ? Peut-on démêler le dispositif perceptuel de la cognition, au point de considérer que « ce que nous prenons pour un don d'improvisation n'est en fait que la maîtrise apprise d'une situation codée » (Williams, 1998, p. 35) ? L'entreprise paraît hasardeuse, sauf à opter pour le modèle mécaniste du pilote mental. Or, nous serons amenés à conclure à l'impossibilité de séparer dispositif perceptuel et cognition.
- 7 Lorsqu'il improvise en public, un *bertsulari* mobilise une compétence et une visée. Cette compétence et cette visée ne viennent pas de nulle part. Elles ont été forgées au prix

d'une familiarité acquise avec cet art de l'improvisation orale, et elles existent dans l'exacte mesure où elles sont une réponse à une attente d'un public. Elles sont formulées dans le cadre d'un « système du bertsularisme », c'est-à-dire d'une institution. Où situer, en ce cas, la frontière entre l'enceinte mentale de l'improvisateur (siège hypothétique – mais non localisé – d'une création spontanée) et cet accomplissement social (qui fait que l'improvisation d'un *bertsulari* est perceptible) ? Et quelles seraient les implications d'un tel choix, fait en amont de l'analyse en situation ?

- 8 Ce questionnement est mené en trois étapes. La première interroge la façon dont le bertsularisme, d'une conduite sociale qu'il avait été jusqu'alors, devient, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une pratique culturelle, c'est-à-dire une pratique fonctionnant par codes consentis. Un *organum* littéraire se stabilise peu à peu. Il procure aux *bertsulari* leur motivation, autorise une appréciation normative des énoncés produits et rend possible l'organisation de joutes ou de championnats⁴.
- 9 La deuxième étape concerne la technique d'improvisation. Comment un *bertsulari* s'y prend-il pour improviser ses poèmes chantés ? Le système mnémotechnique élaboré par Fermín Mihura nous montre que cet art de la spontanéité s'apparente bien, plutôt, à un art de la mémoire, ce qui, pour le dire vite et avec quelque liberté, fait du *bertsulari* basque un cousin lointain du rhéteur grec ou de l'orateur romain.
- 10 Mais un savoir-faire ne va pas sans un savoir y faire, c'est-à-dire, ici, sans une stratégie de prise de parole. La troisième étape de ce parcours nous fait mesurer qu'une mnémotechnie ne fait pas, seule, une improvisation et que la familiarité acquise avec l'improvisation en situation vaut autant que les artefacts mnémoniques. C'est à ce stade que l'on rencontre l'expert, Xabier Amuriza. Il tire sa compétence de sa faculté à porter attention à son environnement au moment où il improvise. Pour le dire avec les mots de Gibson (1979), une improvisation est réussie lorsqu'un improvisateur improvisant est à même de tirer, de son environnement, des *affordances* d'action. Cette perspective écologique nous invitera à penser l'improvisation autrement qu'en réactivant « les prémisses néo-cartésiennes sous-tendant l'approche symboliste de la cognicognition : mentalisme, représentationnalisme ou computationnalisme » (Quéré, 1997, p. 170). Mais comment nous lancer dans cette aventure sans interroger, d'abord, le mot et quelques-unes des conduites qu'il sert à qualifier ?

De l'improvisation

- 11 Les dictionnaires usuels font de l'improvisation « l'action, l'art d'improviser », c'est-à-dire « l'art de composer sur-le-champ et sans préparation » (Le Robert). Mais, en même temps, ils livrent une seconde acception du mot : l'improvisation, c'est « ce qui est improvisé ». Et de cette confusion entre l'action et son résultat naît une série de troubles notionnels. D'une part, l'improvisation est un jaillissement spontané. On veut y croire, et l'espace encyclopédique se charge d'administrer cette croyance sans chercher à spécifier le régime d'immanence qui s'appliquerait à cette sorte d'art. D'autre part, on sait que « du savoir-faire » est nécessaire, mais on ne s'y attarde pas. Reprenant, dans l'*Encyclopédie musicale* Fasquelle de 1959, les thèses de son ouvrage de 1938⁵, Ernst Ferand assure que l'improvisation « jaillit de l'inconscient musical sans l'intermédiaire de la pensée ou de la réflexion » (Ferand, 1959, p. 528), ce qui explique qu'elle soit « une pratique constante et universelle » (*ibid.*), autrement dit : un objet naturel. Cependant, il suffit de remplacer le mot « improvisation » par le syntagme

« concept occidental d'improvisation », pour apercevoir aussitôt que l'objet naturel de Ferand ne fait que masquer le caractère hétérogène des pratiques⁶.

- 12 La confusion naît de la disponibilité sémantique du mot, qui désigne aussi bien le processus de composition que l'énoncé produit. D'où ce trouble, qui fait que nous croyons en l'improvisation comme manifestation d'une soudaine inspiration, en même temps que nous savons que n'improvise pas qui veut et que cela requiert une compétence. Voici quelques exemples de cette attitude.
- 13 Dans leur *Dictionnaire du jazz*, Franck Ténot et Philippe Carls prennent acte de l'acception courante : « action de composer sur-le-champ et sans préparation. » (Ténot & Carls, 1967, p. 127). Puis, ils repèrent « l'existence d'un matériel thématique que les improvisateurs utiliseront de manière différente selon leur époque et leur personnalité » (*ibid.*). C'est à partir de ces « structures de base » que s'émancipent ces formes qui ont pour noms paraphrase, *embellishment*, phrase chorus (Louis Armstrong), contrepoint (Gerry Mulligan), arrangement, *free-jazz* (Lester Young, Charlie Parker, Thelonious Monk, John Coltrane) ; *free-jazz*, « c'est-à-dire l'improvisation absolue » (*ibid.*). La mise en série trace une histoire du jazz, mais n'entraîne aucun retour sur la définition liminaire.
- 14 Dans le *New Grove Dictionary of Jazz*, Barry Kernfeld (1988, p. 554) fait, à son tour, de l'improvisation une « création spontanée de musique au moment même où elle est jouée ». Mais, au terme des cinq chapitres d'inventaire, il conclut, d'une part, que « la création tout à fait spontanée de formes nouvelles par le biais d'une improvisation libre, indépendante d'une trame existante, est plus rare en jazz qu'il ne semble » et, d'autre part, qu'une « improvisation entièrement spontanée pourrait bien s'avérer incohérente » (*ibid.*). L'improvisation en jazz se résumerait à un « délicat équilibre entre une invention spontanée [...] et une référence à ce qui est familier » (*ibid.*, p. 562). Le familier, ici, c'est l'ensemble des éléments déterminés qui entrent dans la fabrication de l'improvisation ; la créativité, c'est la résultante des choix exercés par l'improvisateur dans l'exécution, et qui font que chaque improvisation est unique. Pour Kernfeld, rien n'est préparé, pourtant, tout est programmé.
- 15 Peut-on faire fi de la coexistence de ces positionnements lorsque nous interrogeons l'improvisation ? Un anthropologue le pourrait difficilement. Car le fait même que la question se pose – alors qu'elle ne se pose pas, par exemple, pour Steve Howe, guitariste du groupe de rock Yes qu'a rencontré Derek Bailey (1992, p. 39-43) – nous amène à faire retour sur notre propre familiarité avec cette croyance, sur cette part de nous-mêmes qui s'y consacre. Renonçant au point de vue de Sirius, ne fait-on pas de toute enquête sur l'improvisation une enquête sur la question culturelle de l'improvisation ?

Un mystère

- 16 Croire en même temps à des vérités contradictoires n'a rien d'exceptionnel. La confrontation de quelques principes intuitifs avec les conceptions qui nous sont accessibles serait plutôt un trait récurrent des comportements humains. Paul Veyne (1983, p. 11) se plaît à rappeler que « les enfants croient à la fois que le Père Noël leur apporte des jouets par la cheminée et que ces jouets y sont placés par leurs parents ; alors croient-ils vraiment au Père Noël ? Oui ». Après quoi, il étudie les rapports que les Grecs de l'Antiquité ont entretenus avec leurs mythes. Pourquoi donc ne pas croire, en même temps, que l'improvisation ne se calcule pas et qu'elle est le produit d'une

compétence acquise ? Pourquoi ne pas croire, en même temps, qu'elle est une action spontanée et qu'elle est le produit d'une anticipation calculée ?

- 17 Deux attitudes se dessinent. Une première consiste à faire le pari de la spontanéité ou du calcul inconscient, au risque d'effacer le processus de production de l'énoncé. C'est le parti pris de John Stevens (1979) dans son étude sur l'improvisation poétique et musicale à la cour des Tudor. C'est aussi le pari heuristique que fit Hassan Jouad (1995), qui résolut l'énigme prosodique des poèmes berbères appelés *izli*, enregistrés dans l'Atlas marocain, en faisant de l'improvisation la mise en œuvre d'un calcul inconscient à décrypter. Là, le plan se confond avec la tâche. Tout se passe en dehors de la maîtrise consciente.
- 18 Une autre attitude consiste à mettre en valeur le processus de production de l'énoncé, au risque d'ériger l'improvisateur en figure démiurgique, maître des interactions rituelles, capable d'improviser sur le moment comme sait le faire un compositeur disposant d'un délai. Mais alors, l'action située est envisagée comme simple réplique du plan d'action.
- 19 Faut-il voir en cette dualité une contradiction à résoudre, ou faut-il l'entériner comme constitutive de l'investigation ? C'est l'enjeu de l'enquête que je vais maintenant déployer, en gardant à l'esprit qu'un croyant « ne commence pas à croire parce qu'un fait se trouve désormais suffisamment établi à ses yeux ; c'est l'inverse : à qui se trouve dans une disposition à croire, les signes se mettent soudainement à parler » (Bazin, 1991, p. 502).
- 20 La tentation est grande, pour y voir clair, d'observer des formes mieux stabilisées : la composition musicale, par exemple, ou l'écriture théâtrale. Toutes deux ont en commun d'être des arts à deux temps : un temps pour la composition, un temps pour l'exécution. Enchâssant cette caractéristique de surface dans une perspective fonctionnaliste, le philosophe Henri Gouhier (1989, p. 9) s'est efforcé de la marquer du sceau de l'évidence : « la pièce de théâtre est écrite pour être représentée, la sonate pour être exécutée. »
- 21 Sous cette description, il deviendrait possible de saisir l'improvisation *ex negativo* : un art à un temps. Mais en enquêtant sur la *Commedia dell'arte*, Gouhier observe que les comédiens improvisent à partir de personnages types, qu'ils portent des masques et des costumes conventionnels, que les situations, dictées par des canevas rarement renouvelés, sont stéréotypées et qu'à la longue les comédiens acquièrent avec elles une grande familiarité. Dès lors, les repères les plus sûrs s'entourent d'une opacité référentielle. Contrainte par une relation interdiscursive et par une mémoire du jeu en situation, l'improvisation serait, en dépit des apparences, un art à deux temps⁷.
- 22 Mais peut-on, pour autant, réduire l'improvisation à une mécanique élémentaire : des unités de discours se répétant dans d'autres discours ? Peut-on réduire l'improvisation à un art de la citation, « forme simple de répétition interdiscursive » (Compagnon, 1979, p. 50) qui ferait de l'improvisateur un as du coupé-collé ? Oui, répondent les pédagogues. Dans la préface de son *Cours complet d'improvisation à l'orgue*, Marcel Dupré (1924, p.1) affirme que l'improvisation « est, tout comme la composition, un phénomène essentiellement cérébral ». Un bon improvisateur sait « rapidement juger et disséquer un thème, et entrevoir en un instant le parti à en tirer, afin de dégager l'intérêt, la beauté et l'émotion que ce thème peut contenir en puissance » (*ibid*). Au terme d'un apprentissage systématique qui lui permettra de se forger un répertoire

d'actions, l'improvisateur (de Marcel Dupré) saura se rendre maître des interactions rituelles et des actualisations référentielles. Puisant à l'envi dans son « magasin de mémoire », il sera cet acteur rationnel parfaitement informé, à tout moment, de l'ensemble des possibilités qui s'offrent à lui, des choix les plus judicieux qu'il lui faut opérer, de la manière de les conduire et des implications des décisions qu'il prend en cascade. Loin de se lancer à l'aveugle dans une aventure incertaine, il engagera une exploration sélective des programmes computationnels et, malgré le nombre infini des protocoles possibles, il saura résoudre ces mystérieux algorithmes heuristiques qui garantissent une « bonne improvisation ». Mais la métaphore cognitive ne nous fait-elle pas simplement retrouver, à la fin de l'analyse, les outils dont nous nous sommes dotés pour la mener ? Après tout, « il ne semble nullement évident, quelle que soit la nature de l'intelligence humaine, qu'elle fonctionne à la manière d'un calculateur numérique » (Dreyfus, 1984, p. 235).

Une partition intérieure

- 23 On parle alors d'une « écriture intérieure » ou d'une « partition intérieure » (Siron, 1992), ce qui ne va pas sans poser des problèmes d'authentification. Comment être sûr, par exemple, qu'un acteur ne récite pas par cœur ou qu'un musicien de jazz ne rejoue pas des séquences maintes fois répétées ? La naturalité prêtée à l'improvisation ne serait-elle pas menacée par une familiarité acquise avec la pratique en situation ?
- 24 Hugues Panassié et Madeleine Gautier (1971, p. 158) l'ont soupçonné : « lorsqu'un musicien improvise souvent sur un même morceau, il peut arriver que son solo se "fixe" peu à peu car il se souvient de ses meilleures idées et les reprend volontiers. » Lucien Maison (1994, p. 579), pour sa part, observe que Luis Armstrong « reproduit ses introductions, ses exposés heureux, ses chorus bien rodés ». À vrai dire, le jazz et ses grilles harmoniques « appartiennent à la galaxie Gutenberg » (*ibid.*, p. 580).
- 25 Mais, en ce cas, ne prenons-nous pas pour une géniale inspiration ce qui ne serait qu'une banale habileté computationnelle ? Comment mesurer le subterfuge ? Comment séparer la croyance (qui nous fait croire à la spontanéité de l'improvisation) du savoir (qui fait que nous savons bien qu'un savoir-faire est à l'œuvre) ?
- 26 En allant voir de près, en allant observer ce que l'improvisateur « fabrique » dans son atelier de l'esprit, seule manière d'examiner la façon dont des généralisations inductives sont contraintes.
- Quand on regarde les doigts d'un improvisateur, nous dit Jacques Siron, on perçoit des gestes qui ne sont que le reflet d'un autre étage. Quel est cet autre étage ? Où est-il situé ? [Dans] la faculté de se représenter mentalement des sons. On ne peut jouer que ce que l'on entend dans son imagination. Ce paysage mental dont se sert un improvisateur pour tendre ses improvisations, c'est la partition intérieure. (Siron, 1992, p. 17)
- 27 Ainsi Jacques Siron justifie-t-il le titre de son ouvrage, *La partition intérieure*, d'une manière convaincante, mais en faisant abstraction d'une mémoire kinesthésique.
- 28 Je reviendrai, plus loin, sur cette « inscription corporelle de l'improvisation ». Pour lors, voyons comment entrer dans l'atelier. Pour les ethnomusicologues, la clé est dans la partition, celle que l'on écrit, sous dictée, à l'audition d'une improvisation. Cela se fait en mobilisant la figure janusienne de l'ethnomusicologue : « s'il appartient à la musicologie de mesurer les conditions internes de l'improvisation (en d'autres termes

de décrire les systèmes qui la rendent possible), il revient plus largement à l'ethnomusicologie d'évaluer les conditions sociales (dites aussi "externes") favorisant ou, au contraire, entravant le jeu improvisé. » (Lortat-Jacob, 1987, p. 29-30). Mais, si la transcription graphique renseigne sur l'improvisation comme produit de l'action d'improviser, elle ne dit rien sur l'improvisation comme production de l'esprit. Elle renseigne sur l'énoncé, pas sur sa fabrication⁸. Et le chercheur bute, à nouveau, sur cette « énigme du rapport entre l'agent et son action » (Ricoeur, 1990, p. 73).

- 29 Une manière de résoudre cette opposition incertaine entre intérieur et extérieur consiste à prendre en compte la position de l'observateur en distinguant, à la suite de Jeanne Favret Saada (1977), entre poste d'observation et posture d'observateur⁹. Cela nous conduit, à la suite de Jacques Cheyronnaud, à distinguer, non pas deux dimensions de l'objet, mais deux moments de notre investigation : un premier où est étudié le fonctionnement de l'improvisation, un second où est envisagé son rendement social. Le premier moment nous fait étudier l'organisation endogène de l'activité, le second nous place dans la situation d'énonciation.
- 30 J'y ajouterai un troisième : l'analyse *post mortem*, ce moment où l'acteur commente, après coup, l'action qu'il a effectuée. On objectera que cette démarche réflexive ne porte pas sur l'agir. Soit. On lui reprochera son idéalisation rétrospective. C'est inévitable. Comment approcher autrement « ce » qui se passe dans la tête de l'improvisateur ou, du moins, l'idée qu'il s'en fait ? Une verbalisation simultanée étant irréalisable, il nous reste à entrer dans le « savoir en acte » (Lacoste, 1990, p. 84) par le seul biais de la confession. On raisonne toujours après coup : une analyse de l'improvisation n'est pertinente qu'en régime jurisprudentiel : « Nos projections imagées et nos reconstructions rétrospectives sont les moyens principaux par lesquels nous nous saisissons d'une action située et raisonnons sur elle, tandis que l'action située nous est essentiellement transparente en tant qu'acteurs. » (Suchman, 1990, p. 158).
- 31 J'ai placé, pour cela, deux balises. Ce sont les témoignages de deux *bertsulari*, Fermin Mihura et Xabier Amuriza. Une double question guide l'exposé : peut-on envisager l'action située autrement que comme un pur décalque du plan d'action ? Quel statut conférer aux procédures d'objectivation (celles des improvisateurs, les nôtres) ?

L'art du *bertsulari*

- 32 Le mot *bertsu*, en basque, signifie vers. Par extension, il désigne une strophe. Un *bertsu* est, le plus souvent, un quatrain ou un *quintil*, isosyllabique et monorime. Tout le monde connaît la mélodie de ces *bertsu*, mais le texte, lui, est improvisé sur-le-champ. Un *bertsu-l-ari* est, par traduction littérale, un faiseur-de-vers.
- 33 Un *bertsulari* improvise. Cela signifie qu'il invente, dans l'instant même où il chante, un poème versifié, mesuré et rimé, soit sur un thème qu'on lui demande de traiter seul¹⁰, soit en incarnant un personnage dans le cadre d'une joute¹¹. À la mélodie qui sert de support à l'improvisation poétique, on donne le nom de timbre.
- 34 Cette technique n'est évidemment pas propre aux *bertsulari*. Les mélodies types des artistes grégoriens sur lesquelles étaient plaquées des paroles adaptées à la fête du jour constituent un cas célèbre de composition sur timbre. Les mazarinades que la Fronde improvisait dans les rues de Paris entre 1648 et 1652 en sont un autre, et chacun

connaît ces cantiques sur vaudeville qui furent les pièces maîtresses des stratégies de conversion catholiques au moment où Béranger réactivait, à sa manière, la tradition des mazarinades et que la *Clé du caveau* (Paris, 1811) se lisait comme un traité d'improvisation de chansons nouvelles sur des airs anciens. On pourrait évoquer les *défis* bretons, les *chjame e respondi* corses, les *goigs* catalans, les *desafios* portugais, les *Spiritu Pront* de l'île de Malte, et parler du *repentismo* cubain, de la musique gaucho du Brésil et de ses formes improvisées (*trovas, pajadas, ditos*). On en rencontre encore de nombreuses formes en Afrique centrale et en Afrique du Nord, pour ne rien suggérer du Moyen-Orient ou du continent indien... À vrai dire, il n'est de tradition poétique qui n'ait sa forme d'improvisation¹². Il arrive même que l'improvisation sur timbre devienne une spécialité lucrative à l'occasion d'un enterrement princier, par exemple. On s'empare alors d'une chanson composée bien des années plus tôt, on adapte les paroles aux circonstances nouvelles, et cette mélodie, qui, en 1962, avait été l'hommage à une reine du cinéma mystérieusement disparue, devient, en 1997, le requiem pour une princesse défunte.

- 35 La manière de faire n'a donc aucune originalité en Pays Basque. Ce qui frappe, c'est la forte mobilisation sociale qui accompagne ces jeux. Loin d'être un genre en voie de disparition, cette forme d'improvisation poétique connaît un succès considérable. Les *bertsulari* deviennent des professionnels et la finale du Championnat du Pays Basque rassemble, à fréquence olympique, 12 000 spectateurs dans le vélodrome d'Anoeta, à Saint-Sébastien. Elle est, en outre, retransmise en direct par la télévision basque, par les radios, et la presse attise à son propos d'interminables polémiques. Le bertsularisme est aujourd'hui une activité ludique socialisée qui incite à la diffusion régulière d'émissions télévisées, à la promotion d'ouvrages pédagogiques, à l'édition d'une revue trimestrielle, *Bertsolari*, et à la publication de recueils de *bertsu*. Par ailleurs, les *bertsulari* écrivent des traités et donnent des cours en *ikastola* (écoles basques). Regroupés au sein de l'association des *bertsulari* du Pays Basque (*Euskal Herriko Bertsolari Elkarte*), ils ont même créé, à Saint-Sébastien, un Centre de documentation sur le bertsularisme.
- 36 Quiconque veut aujourd'hui improviser ne se lance donc pas dans l'aventure à partir de rien. Il doit prendre place dans un « monde du bertsularisme » et, pour cela, ne rien ignorer du système de représentation canonique d'un « bon *bertsu* » ou d'une « improvisation réussie ». Si la capacité d'improviser des *bertsu* est donc bien une capacité cognitive, il faut apercevoir, d'une part, qu'un *bertsu* improvisé est aussi le produit d'une interaction entre un individu et des artefacts, puis entre un individu et un public (interactions qui fabriquent en retour une capacité de l'improvisateur à improviser) et, d'autre part, que nous ne pouvons parler d'une prouesse d'improvisateur, ou analyser des improvisations que parce qu'existe ce que Jack Goody nous invite à nommer un « système du bertsularisme »¹³
- 37 Un *bertsulari* n'est donc pas dans la position dans laquelle je me trouve lorsque j'ouvre un placard en me demandant : qu'est-ce que je vais manger ? Il ouvre son placard et dit : qu'est-ce que je peux utiliser pour faire... une tarte aux pommes ? Improvisation n'est pas indétermination. L'improvisation est, ici, un genre littéraire. Elle a son histoire.

Un art préhistorique

- 38 On improvise depuis longtemps, en Pays Basque. Chacun en est persuadé. Cette idée se confond avec quelques autres : une colonie de peuplement très ancienne, une langue pré-indoeuropéenne à l'origine inconnue, un peuple maintenu à l'écart des progrès de la civilisation... Ces idées jouent d'équilibre réciproque pour fabriquer un « mystère basque » de l'origine. Elles forment un répertoire de caractérisations pour désigner, au XIX^e siècle, une étrangeté radicale. En raison de son immanence postulée, l'improvisation occupe, dans cette série, une place de choix.
- 39 Les folkloristes firent alors du *bertsulari* ce héraut d'un temps protohistorique, vénéré vestige d'un passé mythifié, représentant d'un peuple demeuré stationnaire à l'égard des progrès de la civilisation. Le *bertsulari* des folkloristes est le dernier témoin d'un état de nature où musique et poésie ne se composaient pas, mais s'improvisaient.
- 40 Écoutons Jean Ithurriague, qui vient, en 1947, d'être nommé directeur du Musée Basque de Bayonne :
- L'improvisation [...] exprime en effet ce qu'il y a de spontané et d'élémentaire dans l'âme avant que la civilisation ou la réflexion prolongée lui aient imprimé un caractère artificiel. L'homme primitif ignore l'écriture ; c'est un artiste de la parole. Poète au surplus, il ne se borne pas à « dire » ses pensées et ses sentiments, il les accompagne d'un rythme, d'une cadence, d'une mesure : il chante ou il danse. (Ithurriague, 1947, p. 11-12)
- 41 Dès lors, rencontrer des *bertsulari*, c'est accéder au point de proximité maximum de l'origine. L'idée a traversé le XIX^e siècle. Elle a été scellée par Manuel de Lekuona dans le premier ouvrage consacré à la littérature orale basque : l'improvisation est un « art qui appartient éminemment à la Préhistoire de l'Humanité » (Lekuona, 1935, p. 45). La naturalité prêtée à l'improvisation l'oppose au calcul anticipé, au plan, c'est-à-dire à la composition. Naturalité s'entend, ici, non pas d'un phénomène non culturel, mais d'un phénomène tellement familier qu'il est perçu comme allant de soi.
- 42 Cette « stabilité diachronique » est attestée de longue date. Je ne m'y attarderai pas ici et porterai plutôt attention aux commentaires qu'elle suscite (et qui l'entretiennent). En effet, si la pratique existe « depuis toujours », le mot *bertsularisme*, lui, a été forgé par Don Manuel de Lekuona lors du Congrès de Bergara, en 1931. Jusqu'au cœur du XIX^e siècle, l'improvisation orale se fondait dans le paysage. Ce n'est qu'à cette époque, en effet, que l'on s'arrête sur l'art du *bertsulari* comme l'on s'arrête sur une curiosité. Cette conduite sociale, jusqu'alors inaperçue, capte l'attention des lettrés car elle contredit certaines attentes intuitives ordinaires. Bousculant des idées reçues sur la composition poétique, elle devient une chose rare, c'est-à-dire curieuse et respectable. Le *bertsulari* fait figure de héros : poète illettré, il improvise des poèmes aussi dignes d'admiration que ces poèmes qu'un écrivain lettré compose par écrit. Antoine d'Abbadie, qui, depuis 1851, organise des Fêtes basques à Urrugne, les met en scène. Un concours d'improvisation poétique aura lieu à partir de 1869. Et, dès sa création en 1918, l'Académie basque, *Euskaltzaindia*, proposera d'organiser des concours. Aitzol s'en charge en 1935. Il reconduit l'épreuve en 1936, mais il est fusillé aussitôt après par la milice franquiste dans le cimetière de Hernani (Guipuzcoa), et la langue basque est interdite. La série des championnats porte ensuite la marque d'une histoire tragique : 1935, 1936/1960, 1962, 1965, 1967/1980, 1982, 1986, 1989, 1993, 1997.

- 43 Ce regard rétrospectif nous fait apercevoir une « bifurcation esthétique » qui se situe dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Là, une conduite sociale est repérée désormais, c'est-à-dire nommée, un *organum* littéraire est fixé, un cadre d'évaluation est élaboré, qui autorise une appréciation normative de l'énoncé proféré, et « l'oralité s'insinue [...] dans le réseau d'une économie scripturaire » (Certeau, 1980, p. 233). Car il n'y a pas de concours sans une possibilité claire de juger, sans que des critères d'évaluation aient été élaborés qui permettent de désigner, d'une façon consensuelle, le meilleur improvisateur. En l'absence d'un règlement écrit, c'est dans les commentaires de presse que l'on traque ces critères. Quels sont-ils ? Ceux dont on use pour évaluer d'ordinaire la qualité littéraire d'un poème écrit : respect de la structure formelle, rime riche, figures de styles, à quoi l'on ajoute l'assurance de la voix.
- 44 Promise au spectacle, évaluée comme on évalue une poésie écrite, l'improvisation orale devient une pratique culturelle, c'est-à-dire une forme de comportement fonctionnant par codes consentis, justifiable d'une prise en charge institutionnelle et qui procure à tout *bertsulari* sa motivation : « faire de la littérature » (Laka). Elle devient un genre littéraire, c'est-à-dire un événement récurrent. La forme est inventée désormais. Et, en même temps qu'elle prend place dans le paysage des genres littéraires basques, elle se charge d'une potentialité cognitive. Forme inventée, le *bertsularisme* est aussi une forme inventive.

Un pacte linguistique

- 45 Ici, toute prise de parole mobilise trois instances : un improvisateur compétent, une audience complice, un pacte linguistique. Que demandons-nous à un *bertsulari* ? Qu'il sache parler ? Certes. Mais parler ne suffit pas. Il doit avoir quelque chose à dire et savoir conjecturer sur ce que dit son adversaire. Pour que la joute ait lieu, les improvisateurs doivent « parler le même langage ». Un minimum d'intercompréhension est nécessaire. Encore faut-il que ce langage soit partagé par l'audience. Un *bertsu* ne dit rien si personne ne l'entend. Le public est d'abord un partenaire. « Moi, j'aime cent fois mieux improviser au concours, nous confie Laka, un *bertsudari* de Baigorri, parce que ce sont des connaisseurs. »
- 46 Avant d'être un moyen de représentation du monde, un *bertsu* est un *média*. D'où la nécessité d'un pacte linguistique. Une convention de contextualisation préside à toute improvisation. Elle ajuste la profération programmée à l'attente d'une audience. Cela suppose l'intériorisation préalable d'une loi initiale d'échange. Il faut, en effet, s'entendre, encadrer l'effet de surprise dans un corps de prescriptions. Si nul n'adhère au pacte linguistique, l'entente devient impossible. C'est la mésaventure qui est arrivée à Ignacio Olaziregi.
- 47 Originaire d'Irun (Guipuzcoa), recherché par la police franquiste, Ignacio Olaziregi est passé au nord en 1937. Là, il fait la connaissance de Xanpun, un *bertsulari* d'Urrugne. « Avec Xanpun, quand on était jeunes (je veux dire : célibataires) on faisait des *bertsu* presque tous les dimanches. » Mais aujourd'hui, Olaziregi n'improvise plus. Il ne participe pas aux championnats et il est rarement sollicité pour les fêtes. Il tient son explication : « C'est-à-dire que, le public, c'est moi qui le fais rire le plus. Alors les autres sont un peu jaloux. Remarquez, c'est normal. » Mais il y a autre chose : « Les autres, ils ont des *zortziko*, des *hamarreko* même, je crois, et tout ça... Mais moi, ça ne

m'intéresse pas. Moi, je fais sans ça... On n'a pas besoin de ça : le *bertsu*, ça vient tout seul... et puis, parfois, ça ne vient pas. »

- 48 Pour lui, l'improvisation, ça ne se calcule pas. L'idée même qu'il puisse exister un pacte linguistique est superflue, ou simplement impensable. Du coup, les autres *bertsulari* le tiennent à l'écart : « C'est très difficile d'improviser avec lui : il ne respecte rien ! » Ne rien respecter, c'est ne pas adhérer à une axiomatique fixant les règles d'interaction. Refusant d'adhérer à ce pacte linguistique, Olaziregi reste en marge des concours et des fêtes. Tout un monde de l'improvisation lui demeure étranger. Pour que la joute ait lieu, un accord préalable est donc nécessaire. Sans pacte linguistique, point de joute.

Balises formelles

- 49 Ce pacte n'est pas écrit. Les règles du jeu ne sont pas consignées : il n'y a pas de règlement du concours. Seule une mémoire de rituel prélude à l'organisation des tours de parole, seule une familiarité acquise avec le genre poétique garantit une appréciation de l'énoncé proféré. L'écrit est à chercher ailleurs, dans les traités, qui dessinent les cadres de cette expérience.
- 50 Un principe gouverne l'énoncé, le principe d'eurythmie. À une syllabe du texte est associée une, et une seule, note de la mélodie (du timbre). Dès lors, choisir la mélodie sur laquelle on va improviser son poème, c'est définir, par avance, la structure formelle du poème. Or, l'eurythmie façonne des plans types. Ils sont nommés, ils sont quatre, quatre matrices formelles qui sont autant de balises mnémoniques : le grand et le petit *zortziko*, le grand et le petit *hamarreko*.
- 51 *Zortzi* veut dire « huit », *zortziko* « formé de huit ». Un *zortziko* est une strophe « formée de huit » hémistiches, donc quatre vers. Si chaque vers comporte 13 syllabes (7/6), c'est un petit *zortziko* : *zortziko txiki*. Si chaque vers comporte 18 syllabes (10/8), c'est un grand *zortziko* : *zortziko haundi*.
- 52 *Hamar* veut dire « dix », *hamarreko* « formé de dix ». Un *hamarreko* est une strophe « formée de dix » hémistiches, donc cinq vers. Si chaque vers comporte 13 syllabes (7/6), c'est un petit *hamarreko* : *hamarreko txiki*. Si chaque vers comporte 18 syllabes (10/8), c'est un grand *hamarreko* : *hamarreko haundi*.
- 53 Voilà pour les quatre structures formelles principales. Il en existe d'autres. Le *bederatzi puntuko*, par exemple, est un *bertsu* de neuf vers anisosyllabiques (13/12/13/13/6/6/6/6/12). D'autres sont inédites. Elles apparaissent par temps de championnat, lorsque les *bertsulari* improvisent sur des supports mélodiques compliqués pour afficher leur parfaite maîtrise de la forme. Toutes les structures formelles sont alors imaginables. En 1982, Xabier Amuriza improvisa son dernier *bertsu*, *Urak bete dit*, sur un timbre qui avait la structure suivante : 10/10/18(8)/8/8/8/18/18(8). L'exploit lui valut de remporter le championnat.
- 54 Ainsi, improviser un *bertsu*, c'est adapter, au moment du chant, un ensemble d'éléments prédéterminés (des structures formelles, des mots, des syllabes, des expressions poétiques, le tout mis en mémoire) aux contraintes, inédites, du thème sur lequel on demande au *bertsulari* d'improviser. Chaque *bertsulari* élabore alors un plan d'action, c'est-à-dire une méthode permettant de contraindre, d'une façon rationnelle, une séquence d'improvisation.

Des images en des lieux

- 55 Lorsqu'on écoute un *bertsulari* improviser, on remarque quelques indices troublants : accélération du tempo à mesure qu'il avance dans l'improvisation, nuances de la voix à la fin du *bertsu*, mélismes en fin de strophe... Plus on avance dans le *bertsu*, plus l'improvisateur fait preuve d'invention, plus il accélère, comme s'il savait où il allait. Ce n'est pas un hasard. Fermin Mihura, que j'ai rencontré à Ascain, m'explique que « l'important, dans tous les cas, c'est le dernier mot. Il faut toujours sortir quelque chose de surprenant là. Dans une joute, le dernier mot, c'est la pique, tu dois terrasser ton adversaire, le déstabiliser par rapport à ce qu'il pensait dire. L'important, c'est donc le dernier mot. » Tout se passe comme dans des joutes sportives ou dans les arts martiaux, c'est-à-dire dans des situations de combat dotées d'un dispositif de régulation. L'improvisateur doit, certes, séduire son public et son jury, mais il doit rester en état de veille permanent pour ne pas laisser passer le moment précis où, ayant provoqué une faille dans la stratégie de l'adversaire, il sera à même de créer une dissymétrie dans l'échange. Une joute est un combat. Tout *bertsulari* s'appuie sur son adversaire pour assurer la dernière prise. Une joute est une co-construction¹⁴.
- 56 Et Mihura parle de cette joute qui l'avait opposé à Laka : « Moi, j'étais l'ouvrier qui, tous les matins, se lève à six heures pour aller travailler. Lui, c'était la cloche de l'église qui sonne pour réveiller le village. J'ai pensé que cette cloche m'énervait et méritait qu'on lui coupe la langue. La clé, c'était ça : couper la langue. Donc le dernier mot à la fin : couper, *moztea*. Le *bertsu* faisait quatre vers. Donc "*zure mihia moztea*" pour la fin du quatrième vers : "vous couper la langue". Ensuite, je cherche la troisième rime. Et là, ça m'est venu : *beharri haustea*, qu'elle me casse les oreilles. Et après m'être assuré des deux dernières rimes, je reconstitue le dernier vers en comptant : "*Merezi zinuke bai zinez zuk, zure mihia moztea*" ("Vous mériteriez vraiment qu'on vous coupe la langue") ».
- 57 Voici ce *zortziko haundi* :

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

- 58 Voilà pourquoi l'improvisateur accélère. Il compose d'abord la fin du *bertsu*. Il sait par conséquent où il va. Mais savoir ce qu'on va dire ne suffit pas. Voici que le *bertsulari* improvise. Il chante un premier vers, puis un second, un troisième, et le voici sur le point d'énoncer ce quatrième vers, composé par avance. Comment peut-il, à ce moment

précis, retrouver ce qu'il a prévu de dire ? « Là, j'utilise une image, me dit Mihura. C'est plus facile pour se rappeler. Par exemple, pour *moztea*, couper, j'avais pensé à des forces, les grands ciseaux pour tondre les moutons. En voyant les forces, je retrouve automatiquement le mot. Donc : pas de souci. »

- 59 Mais savoir ce que l'on va dire et se souvenir du bon mot n'est pas tout. Encore faut-il le retrouver au bon moment. Ici, le système mnémonique établit un lien entre stabilisation de l'espace (qui permet de « voir » où l'on va) et temporalité de l'action (où se jouent des ajustements permanents). Nous découvrons alors qu'à chaque vers du *bertsu* improvisé correspond un emplacement précis dans la mémoire de l'improvisateur :

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

- 60 Ce trajet est fixe, définitif. Il ne dépend, ni du timbre sur lequel il chante, ni du thème qu'il a à traiter. C'est cet itinéraire immuable que le *bertsulari* parcourt mentalement chaque fois qu'il improvise. Cet itinéraire ménage cinq emplacements, qui sont autant de mises en situation du *bertsulari* dans l'espace. On remarque que l'ordre de grandeur des objets convoqués en référence diminue à mesure que le *bertsulari* progresse dans son improvisation (du vide à l'armoire aux trophées). Cette progression décroissante corrobore cette idée : le *bertsulari* maîtrise son improvisation à mesure qu'il chante.
- 61 Ce dispositif de planification repose sur la mise en relation de deux ordres de représentation : celui qui porte sur la structure formelle du *bertsu* (les lieux) ; celui qui porte sur le contenu de l'improvisation (les images). Les lieux représentent la structure formelle du poème, les images renvoient aux mots à la rime. Il suffit au *bertsulari* de placer, mentalement, des ciseaux à tondre les moutons sur la 4L rouge pour qu'il soit sûr, au moment où il chante, de retrouver le mot *moztea* à la fin du quatrième vers.
- 62 L'improvisation s'apparente ainsi à la lecture d'un tableau intérieur. Nous voilà en terrain familier. Cette association de lieux et d'images nous renvoie aux traités de rhétorique d'un Quintilien ou d'un Cicéron, ou encore à l'anonyme *Ad Herrenium*. Elle nous renvoie aussi à l'*Art* de Raymond Lulle ou aux *Ombres* de Giordano Bruno, à ces arts de la mémoire que Frances A. Yates a su décrypter (1975). Mihura construit un plan d'action cartographié, c'est-à-dire étalé dans l'espace et non dans un *continuum* temporel. Les lieux sont fixes, les images statiques, pas de mouvement : le déplacement d'un lieu à l'autre n'est pas représenté. Les plans séquentiels fixes s'enchaînent sans cohérence.
- 63 Quel statut accorder à cette analyse *post mortem* ? Le système n'est-il pas trop encombrant pour concevoir qu'il se réalise dans les moins de dix secondes qui séparent l'énoncé du sujet par l'animateur du moment où le *bertsulari* commence à improviser ? Comment retrouver les images dans les emplacements, puis passer des images aux mots, des mots aux syntagmes et des syntagmes aux hémistiches, puis aux vers pour former un *bertsu* mesuré, rimé, chanté et qui fasse sens ? Le témoignage du *bertsulari* nous permet-il d'identifier la trame à partir de laquelle il exerce sa virtuosité computationnelle ou bien nous fait-il attribuer aux événements mentaux des pouvoirs causaux purement métaphoriques ?

D'un écoulement temporel à une représentation spatiale

- 64 Interrogeons ce changement de référentiel, qui stabilise dans un paysage mental immobile la représentation d'une profération vocale qui tire son prestige de la spontanéité qu'on lui prête, c'est-à-dire d'un défi au temps. La stabilité du paysage permet au *bertsulari* de naviguer dans son improvisation, mais navigue-t-il d'un lieu à l'autre comme il descendrait un rapide en canoë ? En gravant dans sa mémoire des lieux et des images, Mihura construit une mémoire artificielle grâce à laquelle il entend se rendre maître de la situation. Jack Goody parlerait d'une domestication de la pensée, Claude Lévi-Strauss d'une réduction¹⁵ pour qualifier ce passage de *stimuli* auditifs vers une représentation visuelle. Quels sont les enjeux de cette cartographie ?
- 65 D'une part, Jack Goody l'a montré, la transposition graphique autorise le retour en arrière et la comparaison, donc la maîtrise. D'autre part, le souci d'un repérage spatial est une constante de l'activité humaine. C'est en stabilisant son environnement que l'être humain réduit l'incertitude et rend le monde familier : « Le monde fonctionne comme extension physique de notre système de représentation. [Il] sert de rappel de son propre état, et sa structure physique sert d'outil. » (Norman, 1993, p. 18). Ce déplacement de l'espace phono-auditif vers un espace visuel permet à l'improvisateur de se libérer de la pression du temps et d'apprécier, en un clin d'œil, le *bertsu* dans son ensemble. Cette réduction est commune à bien des opérations heuristiques. Elle opère « un renversement du procès de la connaissance : pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties [...]. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable. » (Lévi-Strauss, 1962, p. 38). Encore faut-il garder à l'esprit que cette translation de l'espace acoustique vers une représentation visuelle est culturellement déterminée et que tous les improvisateurs ne mobilisent pas nécessairement un tel transfert¹⁶ (voir *infra*).
- 66 Toutefois, installer des repères mnémotechniques dans un espace visuel est une manière de rendre le monde toujours disponible, indépendamment du lieu où l'on se trouve, indépendamment des circonstances dans lesquelles on improvise. Cela correspond à l'élaboration d'un artefact cognitif, c'est-à-dire d'un « outil artificiel conçu pour conserver, exposer et traiter l'information dans le but de satisfaire une fonction représentationnelle » (Norman, 1993, p. 19). En tant qu'artefact cognitif, le schéma mnémotechnique de l'improvisateur vise à amplifier les aptitudes de sa pensée : augmenter ses capacités de mémorisation, le rendre plus habile dans le traitement de l'information... jusqu'à ce qu'il jongle librement avec les mots, les sons, les rimes, pour entretenir cette fascination du public pour le tour de magie. Bref : l'artefact permet un usage intelligent de l'espace mentalement représenté dans le cadre d'un dispositif de planification. L'élaboration d'un artefact s'apparente, ici, à un travail de *stabilisation* accompagnant une profération vocale soumise à la pression du temps.
- 67 Supposons le processus stabilisé. Deux difficultés restent à franchir : faire sens avec les enchaînements de mots (et, si possible, sens poétique) ; trouver les autres mots à la rime (avant de les convertir en images qui iront prendre place dans les lieux de mémoire).

3 000 mots dans la cuisine

- 68 Mihura a classé des listes de mots pour entraîner une mémoire-réflexe. En fonction du mot qu'il aura décidé de placer en fin de *bertsu*, elle mettra à sa disposition, sans délai, une liste de mots susceptibles de former les autres rimes. Le fait que la langue basque soit une langue agglutinante facilite ce travail. Son dictionnaire comprend près de trois mille rimes classées en cinq séries de dix chapitres. Chaque chapitre comprend dix paragraphes, chaque paragraphe de cinq à dix mots regroupés en fonction de leurs sonorités finales : des rimes potentielles. Cette fois encore, champ visuel et champ auditif entrent en connexion : un dispositif graphique permet le triage des trois mille mots par affinités phonétiques.
- 69 En reprenant le plan du carnet (5 séries = 50 chapitres = 500 paragraphes = 3 000 mots), nous trouvons un premier indice de structuration mnémotechnique. Au-delà d'une proximité phonétique, Mihura tente de conférer à la suite syntagmatique une portée sémantique. Il nous cite alors un exemple « qui est presque parfait : *Urrun / Entzun / Dugun / Lagun / Egun / Nehun / (ez) Ezagun* » (l'ami que nous avons entendu au loin n'est aujourd'hui visible nulle part). Cette cohérence sémantique facilite la remémoration de la série. Mais nous ne sommes là qu'au commencement de cette chaîne mnémotechnique qui doit relier les 3 000 mots du carnet. Pour mémoriser l'ensemble, Mihura procède de nouveau par association d'images et de lieux¹⁷.
- 70 L'élaboration du dictionnaire de rimes a duré un an ; sa mémorisation, un an encore, à raison d'une heure de travail quotidien. Par ce travail méticuleux et obstiné, Mihura n'a aucun mal à structurer son poème au moment de l'improvisation. Dès qu'il a fixé son dernier hémistiche (*zure mihia moztea*) et dès qu'il a établi les deux dernières rimes (*haustea, moztea*), il se concentre sur le début du *bertsu*... tout en écoutant la conclusion de celui de son adversaire.
- 71 « Ce qui est curieux, et ça trompe le public, c'est le tour de magie : j'arrive à répondre directement à ce qu'il dit à la fin, du tac au tac ». Ce « tour de magie » est un procédé d'anadiplose : il reprend, au début de son *bertsu*, la conclusion du *bertsu* de son adversaire. Le dernier vers de Laka, « *Zeren nik jotzen baitut ere oheratzeko oreña* » (parce que je sonne aussi l'heure pour aller se coucher), fournit à Mihura son premier vers : « *Beti horrela jotzen ditutzu batzu bai eta bestea* » (« Toujours de la même manière vous sonnez tantôt l'un et tantôt l'autre »). Mais un parcours mnémotechnique n'est définitif que tant qu'il dure¹⁸. J'ai en effet rencontré Mihura quelques années plus tard. Son parcours mnémotechnique avait changé, mais il procédait toujours par association d'images et de lieux (Laborde, 1997b).

Le jaillissement dans l'instant

- 72 La stratégie mnémotechnique du *bertsulari* repose ainsi sur la gestion, dans l'instant de la profération orale, d'un ensemble d'éléments préexistants. Quels sont ces éléments ? Les mots, la syntaxe d'une grammaire basque, une structure formelle (déterminée par le choix du timbre), des sons, un schéma mnémotechnique qui lui permet de gérer cet ensemble d'éléments déterminés au moment de la profération ritualisée. Ce n'est pas tout.

- 73 Car on comprend bien qu'un improvisateur ne va pas puiser au hasard dans ce réservoir supposé. Le prélèvement se fait en fonction d'un dessein, d'un programme de composition et des contraintes imposées par la forme. Mais il ne se fait pas dans un hypothétique « centre lexical du cerveau », où ces mots sont emmagasinés. Cette mémoire est une mémoire vive. Elle fonctionne par un repérage des récurrences phoniques. C'est en fonction de ces récurrences que Mihura a construit son glossaire des trois mille mots. Pourquoi en fonction du son ? À cause de la rime, bien sûr. C'est la loi du genre. Mais alors, on comprend que c'est moins le sens des mots qui importe que leur son. Le fait qu'il s'agisse de poésie autorise, ici, quelques largesses.
- 74 Dès qu'il constitue un magasin de mots, tout *bertsulari* se heurte à la contrainte de l'homophonie. Il intègre cette contrainte dans son programme compositionnel. Or, ce programme est lui-même constitutif de la mémoire. Un mot est mémorisé en fonction du type d'attention qu'on lui porte. La façon dont il est mis en mémoire dépend d'une anticipation sur l'usage qui en sera fait. *Begira*, par exemple, qui signifie « regard », ne sera pas le même mot suivant qu'il sert, dans un usage courant, à désigner ce regard que je pose sur les choses, ou qu'il est, pour Jon Enbeita, cette suite de trois phonèmes qui rime avec « *dira* » (ils sont). La mémoire n'est pas un magasin de stockage, c'est un type d'attention porté aux mots, un type d'attention qui englobe les mots dans un programme mnémotecnique évolutif, où des connexions multiples peuvent donner sens, non seulement à ces mots, mais à la façon même dont ils préexistent : « la mémoire n'est pas la réplique exacte d'une image dans le cerveau, mais une activité produisant de nouvelles catégories. » (Rosenfield, 1994, p. 204).
- 75 Mais dire cela est encore insuffisant. Dire cela, c'est faire du *bertsulari* un modèle d'acteur rationnel. Parfaitement informé de toutes les composantes pertinentes d'une situation, il saurait faire, au bon moment, les choix nécessaires à la réalisation d'un « bon *bertsu* ». Dans cette perspective, Mihura serait un parangon. Il possède, de loin, la mnémotecnique la plus sophistiquée et tient un discours cohérent sur la façon dont il improvise. Il a parfaitement mentalisé l'organisation endogène de l'activité. Tout devrait donc bien se passer au moment où il improvise. Or, ce n'est pas le cas. Mihura n'est pas un bon *bertsulari*. On lui reproche sa rigidité, un défaut d'imagination, une exigence formelle exagérée, un manque de répartie. Serait-ce que son artefact est tout, sauf opérationnel ? Les choses se compliquent.

L'expert et le novice

- 76 Reconsidérons l'artefact. J'ai considéré que ce schème mnémotecnique amplifiait la capacité cognitive du *bertsulari*. Or, cela ne va pas de soi. Les artefacts permettent, certes, d'améliorer la performance, mais ils ne le font pas nécessairement en améliorant les capacités humaines. Un système mnémotecnique aussi sophistiqué que celui de Mihura vise à améliorer le processus computationnel mental. Son but est de rendre l'improvisateur plus performant. Mais cela se fait au prix d'un changement de nature de la tâche exécutée par l'improvisateur. Autrement dit, l'artefact n'améliore pas la cognition, il modifie la tâche. Avec ce risque : qu'il devienne saillant dans la situation d'énonciation.
- 77 Les études menées à propos du jeu d'échecs font, sur ce point, office de cas emblématique. Qu'est-ce qui distingue un expert d'un novice ? Le talent, bien sûr, mais

aussi une habileté qui résulte de l'automatisation des procédures d'exploration stratégique. Appliquons cette analyse au poète improvisateur¹⁹ :

1. l'improvisateur considère une certaine orientation thématique en fonction du thème sur lequel il doit improviser (ou du personnage qu'il doit incarner) ;
2. il considère un certain plan, identifié à l'image mentale d'un *bertsu* (choix d'une mélodie, c'est-à-dire d'une structure formelle) ;
3. sa mémoire de travail active alors ce plan. En amplifiant la série énumérative proposée par David Kirsh (1990, p. 43), je considère qu'elle comprend : une technique acquise, des points de repère possibles, des astuces personnelles, une mnémotechnie exercée, un ensemble de moyens qui se sont avérés efficaces par le passé. Cette mémoire de rituel est une mémoire du corps engagé dans de pareilles situations et dont naissent des schèmes standardisés d'action, c'est-à-dire « des routines [qui] constituent une sorte d'oasis » (Strauss, 1994, p. 363). Ici, l'idée forte est placée dans le dernier hémistiche ;
4. des schémas-séquences structurent le *bertsu* (3^e rime, puis dernier vers en entier, puis les deux premières rimes) ;
5. chant du *bertsu*, en commençant par anadiplose.

- 78 Dans l'enchaînement des cinq opérations, la vitesse computationnelle est un enjeu majeur de la maîtrise de la situation. Dans le cas du novice, le système de traitement de l'information est guidé par l'objectif : faire un *bertsu*. Dans le cas de l'expert, il est guidé par les *stimuli*. Or, l'on ne peut être réceptif aux *stimuli* si les opérations techniques accaparent une trop grande attention.
- 79 C'est ce qui est arrivé à Xanpun, en 1982, quand l'automatisation de la mémorisation mélodique n'a pas fonctionné : « Les autres étaient trop forts. Ils avaient des mélodies que je ne connaissais même pas. Alors comment veux-tu que je leur réponde du tac au tac si je ne connais même pas l'air ? Alors j'étais là, je cherchais les mots, je cherchais les vers, et, en même temps, il fallait que je coure après les notes... C'était impossible ! Le plus mauvais souvenir que j'aie eu. »
- 80 Les improvisateurs qui n'ont pas la mémoire encombrée de cette manière en tirent un avantage indéniable. L'ethnomusicologue Timothy Rice a analysé un processus similaire en Bulgarie.
- 81 Il interroge Todora Varimezova à propos des chansons qu'elle improvise en octosyllabes. Comment peut-elle improviser de façon infaillible ? La chanteuse décrit volontiers son activité, mais pas de la manière attendue par l'ethnomusicologue. Elle parle du cœur, elle parle d'inspiration, de plaisir, de vérité, jamais de caractéristiques formelles. Elle semble ne s'être formée aucune représentation visuelle de la chanson qu'elle improvise. Pourtant, Rice reste stupéfait : « elle pouvait créer des textes en vers isosyllabiques aussi facilement qu'un chanteur épique de Lord. » (Rice, 1994, p. 112). Ici, la maîtrise de la structure formelle ne passe par aucune projection dans un espace visuel. La familiarité acquise avec la fabrication de ces chansons tient lieu d'apprentissage, par imprégnation. Quant au décompte, c'est une question pour ethnologue.
- 82 Ici, il ne s'agit pas d'une connaissance « du » système, comme dans le cas de Mihura. La connaissance se fait « dans » le système. Le tissu des connexions est intériorisé. Il est transparent et ne fait pas écran au processus de création poétique. C'est la raison pour laquelle Todoreva Varimezova peut avoir le sentiment de parler « avec le cœur » et non « avec des octosyllabes ».

- 83 Le *bertsulari* Xanpun est dans le même cas : « Tu sais, l'envie d'improviser, ça vient tout seul. Ça te vient comme ça, comme l'envie de roter. Moi, j'ai jamais calculé les rimes et tout ça. C'est automatique à partir du moment où tu choisis la mélodie. Et les mélodies, on les connaît. On les a apprises comme ça, depuis toujours. » Là encore, nous sommes « dans » le système du *bertsularisme*. Le corps est traversé de forces. Or, le moteur de l'action est bien dans le corps et non dans le code (Chateauraynaud, 1997). Les études portant sur l'improvisation instrumentale en rendent compte. Lisons l'article « Improvisation » du *Vocabulaire d'esthétique* :

L'instrumentiste improvisateur, s'il est nourri d'une riche littérature de son instrument, peut trouver dans sa mémoire, y compris celle des mains, les procédés mélodiques, rythmiques, harmoniques, qui lui permettent d'improviser des pièces correctes, voire même brillantes. (Scriabine, 1990, p. 873)

- 84 David Sudnow engagea une description approfondie de cette inscription corporelle de l'improvisation à propos de ses propres mains. Il les connaissait bien, et depuis longtemps. Mais, lorsqu'il s'aperçut que, posées sur le clavier d'un ordinateur ou posées sur le clavier d'un piano, elles n'étaient plus les mêmes mains, il décida de leur consacrer une « enquête phénoménologique ». C'est ainsi qu'elles devinrent des *jazz-making hands* :

Quand vous faites de la musique, vous êtes obligés de jouer en pensant à l'endroit suivant où vous allez aller [...]. Pendant longtemps, je guidais mes mains à travers le terrain du clavier en bougeant mes doigts le long des divers itinéraires et des échelles que j'avais conçus. Mon regard [...] était tellement absorbé par le type d'activité en cours que je ne voyais pas les comportements de mes doigts comme je les vois aujourd'hui. Les manières de faire étaient différentes et les regards, « à l'intérieur ou à l'extérieur », étaient différents, car ensemble ils étaient une partie d'une manière de procéder autre de ce que je fais maintenant. Je n'emprunte plus de sentiers balisés pour faire surgir mes mélodies. Maintenant, je trouve les endroits où aller au moment même où je me déplace vers eux, allant d'un endroit particulier à un autre, fabriquant de l'improvisation [...].

Mes mains ont fini par développer un savoir intime du clavier du piano, des façons d'explorer ses intervalles, des modalités de réalisation et d'articulation, et maintenant je choisis les endroits où aller au moment même où je me déplace d'un endroit à l'autre, comme une poignée de choix. (Sudnow, 1995, p. XII-XIII)

- 85 Il ne saurait y avoir d'improvisation sans une mémoire corporelle des gestes. Et ce qui vaut, ici, pour les mains de Sudnow vaut pour le geste vocal du *bertsulari*. Cette inscription corporelle de l'improvisation, avec la part d'automaticité qu'elle engendre, explique la fascination que les *bertsulari* du siècle dernier, qui ne savaient ni lire, ni écrire, purent exercer sur les folkloristes : ils entendaient des poètes illettrés capables d'improviser des poèmes aussi dignes d'attention littéraire que ceux que publiaient des poètes écrivains. Ces *bertsulari* se trouvaient dans la même posture que les conteurs décrits par Nicole Belmont (1999, p. 230), ingénieux bricoleurs qui combinaient, « grâce à leur savoir et à leur savoir-faire, des épisodes ou des motifs empruntés à d'autres contes, ou [enchaînaient] deux contes différents, recomposant une figure de kaléidoscope » pour les restituer sous forme d'un conte nouveau, sans sortir du champ sémantique des emprunts.

Artefact et routine

- 86 Toute improvisation incorpore une part d'automaticité. Au moment où il se lance dans une improvisation, un *bertsulari* dispose d'un script, c'est-à-dire d'une représentation plausible d'une action standardisée orientée par un objectif : improviser un *bertsu*. Le script n'est pas un décalque de l'action, ni même une description. C'est la représentation d'un scénario prototypique qui devrait permettre au *bertsulari* d'atteindre son objectif. Or, c'est en automatisant certaines procédures qu'il pourra l'atteindre rapidement. Mais comment puis-je, en position d'observateur, spécifier l'ordre des actions routinièrement accomplies par les improvisateurs dans le scénario considéré ?
- 87 Il y a, dans toute action, une composante comportementale automatique qui permet à l'acteur de concentrer son attention sur un domaine spécifique de la tâche. Pour le dire avec les mots de Philip Agre, « l'activité improvisée comprend très fréquemment des *patterns* qui ne sont représentés nulle part. La routinisation est l'internalisation du processus : vous construisez des modèles de vos *patterns* d'interaction avec le monde déjà existants et vous vous servez de ces modèles pour contrôler et (quand c'est possible) améliorer les processus. » (in Fornel, 1993, p. 96). Si le système artefactuel devient saillant par rapport à l'exécution de la tâche, la nature de l'opération change. L'attention qu'il porte à l'artefact empêche l'improvisateur de se concentrer sur l'objet produit. Car un plan d'action ne se réduit pas à la seule élaboration d'un système mnémorique.
- 88 Dans des travaux antérieurs, je me suis plu à imaginer que, lorsqu'il improvise, Mihura met automatiquement en œuvre ce plan d'action. J'étais aidé en cela par nombre de travaux portant sur la mnémotechnie médiévale, par exemple, et qui (peut-être parce que les archives écrites sont le seul accès possible à cette pratique infiniment labile) confondent l'action mémorielle et la récitation²⁰. Mais comment concevoir la récitation comme un pur décalque d'un programme mnémorique ?
- 89 Nombre d'études ethnologiques ont montré qu'une telle réduction n'était guère plausible. L'enquête de Jack Goody (1994, p. 177-199) sur la transmission du Bagre ou celle de Pascal Boyer (1988) sur les épopées Fang du Cameroun signalent que la remémoration en situation se fait nécessairement en fonction d'ajustements contextuels. Michael Houseman et Carlo Severi (1994, p. 164 sq.) ont montré, pour leur part, qu'à la condition d'en faire autre chose qu'un relevé de traits justifiables d'une mythologie implicite (Lévi-Strauss), d'une dramatisation (Turner, Kapferer) ou d'une performativité (Tambiah), toute action rituelle mobilise une dimension relationnelle, où s'investissent les enjeux d'une actualisation référentielle. Enfin, William Hanks, dans son étude sur la ritualisation des *reésar* (prières) dans la culture Maya contemporaine, a montré que le dispositif d'adresse incorpore, au moment de la profération rituelle, des inconnues provenant de « la réponse » apportée au shaman (Hanks, 1990, p. 236 sq.). Comment considérer, en ce cas, que le plan de Mihura puisse être identifié à la réalisation vive de son *bertsu* improvisé ? Ne serions-nous pas prisonniers d'une théorie mécaniciste qui nous ferait identifier la représentation et l'action ?
- 90 Le modèle de la planification ne résout donc nullement la question de l'action. Les plans de Mihura ne contrôlent pas l'action : ils s'arrêtent au moment où l'improvisateur commence à chanter. « Quand vous en arrivez véritablement aux actions détaillées qui doivent être réalisées, *in situ*, vous ne comptez pas sur les plans, mais sur les habiletés

incorporées dont vous disposez » (Suchman, 1990, p. 158). Et quel meilleur moyen d'incorporer des habiletés que d'improviser en public le plus souvent possible ? C'est précisément ce qui sépare Fermin Mihura, le novice qui improvise une dizaine de fois dans l'année, de Xabier Amuriza, l'expert, sollicité plusieurs fois par semaine.

Xabier Amuriza

- 91 Né à Echano, en Biscaye, en 1941, Xabier Amuriza fut séminariste avant de devenir, en 1980, député Herri Batasuna au Parlement d'Euskadi. Dans l'intervalle, il aura passé cinq années dans les prisons franquistes, de quoi alimenter sa popularité. Double vainqueur du Championnat général, en 1980 et 1982, il renonce à la compétition pour se consacrer à des rencontres poétiques plus conviviales, à l'enseignement et à la rédaction de traités d'improvisation. Bien qu'il soit désormais en marge du championnat, Xabier Amuriza demeure aujourd'hui le *bertsulari* le plus célèbre du Pays Basque²¹.
- 92 En 1980, il fait donc partie des huit *bertsulari* qualifiés pour la finale. La finale se déroule pendant toute la journée, à Saint-Sébastien. En fin d'après-midi, c'est le *kartzelako gaia*, le jeu de la prison. Les huit improvisateurs ont combattu toute la journée par joutes interposées. Cette fois, ils sont seuls. Chacun improvise sur le même thème. Pour ne pas avantager les derniers, ils sont emmenés dans les coulisses pendant que le premier improvise. Ils sont « en prison » et n'en sortent que lorsque vient leur tour d'improviser à leur tour. Xabier Amuriza monte sur scène. Le présentateur énonce le thème : « Aita » (« papa »).
- 93 Or, dans la salle, personne n'ignore que le père de Xabier Amuriza mourut le 2 juin 1972, alors que celui-ci était encore en prison. Comme Amuriza venait de creuser un tunnel de 17 mètres sous sa cellule et qu'il était sur le point de s'évader au moment où la galerie fut découverte, il ne put assister aux obsèques de son père que sévèrement encadré. Cela fit grand bruit en Pays Basque. Gageons que le choix de ce thème, en 1980, n'était pas fortuit.
- 94 Quelques années plus tard, le cinéaste Antton Eceiza réalisa un documentaire sur la façon dont Xabier Amuriza avait, ce jour-là, improvisé son *bertsu*. Ce film de dix minutes mêle trois registres de discours : l'improvisation en direct lors de la finale de 1980 (A), l'exégèse de Xabier Amuriza s'adressant à celui qui regarde le documentaire (B), et la reconstitution du discours hypothétique que se tient l'improvisateur au moment où il improvise (le fantôme dans la machine parlant en *mentalis*, C). Les lettres A, B, C distinguent les trois registres de discours mis en scène dans le reportage.
- 95 Le présentateur : Amuriza, à toi d'improviser trois *bertsu* sur un air de ton choix. Forme : *Hamarreko Haundi*. Thème : « Aita ».
- 96 Amuriza : (C) « Papa ? Que puis-je évoquer ? La paternité ? "Papa", le nom le plus beau ? Dieu le Père ? Mon père ? »
- 97 (B) J'optai pour la quatrième idée. J'étais en prison lorsqu'il mourut. On m'emmena le voir, j'étais bien gardé. Ce fut vraiment triste. Des sentiments confus m'envahissaient...
- 98 (C) « Aita »... Que je devienne père à mon tour ?
- 99 (B) Ça n'allait pas. Ma fiancée était là, j'avais peur qu'elle le prenne mal.

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

Aita izena kanta bearrak jarri dit biotza bero,
 aukera eder au izango zenik ez nuen emen espero,
 preso nengoen Zamoran eta an gelditu ia gero,
 joan nintzen ta bertan nengola aita il zitzaidan gero,
 naiago nuke edozer baño emen bizirik balego.²²

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

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

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

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

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

Aita izena kanta bearrak jarri dit biotza bero
 aukera eder au izango zenik ez nuen emen espero
 preso nengoen Zamoran eta an gelditu ia gero
 joan nintzen ta bertan nengola aita il zitzaidan gero
 naiago nuke edozer baño emen bizirik balego
 emen bizirik balego (bis)

- 103 Amuriza ne se pose pas les mêmes questions que Mihura. La mnémotechnie de Mihura est un système de lieux et d'images élaboré au cours d'une délibération réflexive menée en dehors de toute référence à un ancrage situationnel. Au contraire, la mnémotechnie d'Amuriza est dans l'environnement. Elle est dans l'énoncé du thème, dans le choix de la mélodie, dans les attitudes du public, dans cette intense présence corporelle au micro qui a marqué tous ceux qui l'ont vu improviser. Bien évidemment, de ce qu'Amuriza commente, quelques années plus tard, l'improvisation qu'il fit ce jour-là, il ne s'ensuit pas que le commentaire corresponde à « ce » qui se passe au moment où il improvise. La voix du fantôme n'est pas plus « fidèle » qu'une autre, mais elle nous renseigne – et ce n'est pas rien – sur une représentation que l'improvisateur se fait de l'activité consciente d'improvisation.
- 104 Ce que Xabier Amuriza nous fait comprendre, en mentais, c'est que c'est parce qu'il est à même de construire des *affordances* d'action dans son environnement qu'il peut cultiver l'illusion d'une spontanéité de l'action improvisée. Et là où Mihura paraît laborieux, Amuriza paraît à l'aise. L'évidence de son improvisation vient de l'attention qu'il porte à cette expérience partagée et qui se traduit, dans le *bertsu*, par des procédés d'indexicalisation que chacun sait décrypter. En traitant le monde comme une mémoire externe, un *bertsulari* se trouve dans une posture semblable à vous et moi lorsque nous essayons de réussir une tarte aux pommes : il trouve, dans l'environnement, l'information requise pour la réalisation de son improvisation.

Maîtriser le temps

- 105 Dans son article consacré à « l'usage intelligent de l'espace » (cf. *supra*), David Kirsh montre que le caractère familier de l'espace privé (une cuisine où l'on prépare une tarte aux pommes) naît d'une stabilisation de l'environnement. Dans ce contexte, les objets et la place qu'ils occupent dans l'espace sont porteurs d'une grande quantité d'informations. Ainsi, « un site d'activité, une fois organisé [...], fournit des "affordances locales" rendant manifeste ce qui peut et doit être fait » (Quéré, 1997, p. 174). Cette disponibilité active un répertoire d'actes qui me permet de réaliser la tâche (la tarte aux pommes) en lisant la partition (la recette), qui peut être intérieure. L'enjeu de l'organisation préalable de l'espace tient à ceci : qu'une fois le processus de réalisation de la recette lancé, je dois pouvoir trouver le bon objet (ustensile ou ingrédient) au bon moment. Risquons l'analogie : lorsqu'un *bertsulari* improvise ses poèmes, ne mobilise-t-il pas les mêmes ressources pour retrouver le bon mot au bon moment, dès lors que le processus d'improvisation est lancé, c'est-à-dire que la parole est rendue prisonnière du *continuum* temporel ?
- 106 Lorsque Mihura monte sur scène, il a rendez-vous avec son itinéraire de mémoire. C'est un monde familier qu'il va rencontrer. Mais, en même temps, il entre dans l'espace public de la représentation. Là, il va être confronté à d'autres *bertsulari*, il va improviser en fonction de contraintes qui vont lui être imposées : des contraintes thématiques (une ode à ton fils qui vient de disparaître), des contraintes formelles (un *zortziko haundi*), des contraintes liées à la joute (tu reviens ivre de la fête du village et, au lieu de te coucher dans ton lit, tu entres dans celui de ta belle-mère : dialogue), pression du temps, du public, de l'adversaire, de ses propres dispositions ce jour-là...
- 107 D'une part, son chemin intérieur lui est familier ; d'autre part, la situation dans laquelle il se trouve plongé regorge d'incertitude. C'est ici que l'ordre spatial (de la

représentation mentale) et l'ordre temporel (de la profération) se rencontrent. À ce moment, le schéma mnémotechnique remplit une double fonction : de stabilisation de l'environnement et de guide pour orienter l'action.

De l'environnement comme source d'inspiration

- 108 On aperçoit ainsi deux niveaux d'organisation. Premier niveau ; un plan d'action est programmé en vertu d'une mémoire de travail. Second niveau : ce plan d'action est contraint par le fait de se trouver impliqué dans l'action. Pour que l'improvisation soit réussie, le *bertsulari* doit incorporer la plus grande partie de l'inconnu qui surgit au moment de l'exécution de la tâche. C'est à ce stade que les habiletés incorporées (le script avec sa part d'automaticité) permettent au *bertsulari* d'entrer en interaction avec son public. Comme dans toute interaction verbale, il lui faut alors percevoir les actions des autres comme des expressions de leurs intentions sous-jacentes et imaginer des interventions adéquates. Ce n'est rien d'autre, en somme, que le pouvoir de transformer les sujets imposés, les mots ou les attitudes du public en *affordances* d'action²³.
- 109 Alors que Mihura a besoin des ciseaux sur la 4L rouge pour retrouver le mot *moztea* sur le quatrième vers, c'est en apercevant, dans le public, des personnes qui pleurent qu'Amuriza compose son dernier vers. Pour lui, la question de « comment » faire un *bertsu* ne se pose pas. Ce type d'attention porté à l'environnement est une manière d'instaurer un dialogue avec le public. Il se traduit par des procédés d'indexicalisation qui permettent à « la magie de l'improvisation » d'opérer. Nous voici, simples spectateurs, qui croyons au jaillissement de l'improvisation.
- 110 Un travail de routinisation des comportements rend le *bertsulari* disponible au moment d'improviser, disponible, c'est-à-dire attentif à l'environnement²⁴. Car, « à la différence d'un plan, la routine est une entité dynamique, ce qui la rend apte à s'intégrer à une théorie de l'activité » (Fornel, 1993, p. 96). Alors, l'environnement devient une ressource mnémotique, une « source d'inspiration ». Alors, le rapport entre l'improvisateur et l'environnement peut être apprécié en termes de cognition distribuée. Un *bertsulari* expert sait susciter la fabrication d'*affordances* (à condition de considérer que les *affordances* ne sont pas livrées clés en main par une situation dans laquelle on se trouve projeté, mais qu'elles existent pour quelqu'un qui les reçoit comme telles). Quand Amuriza encode les larmes du public dans son *bertsu*, il dit quelque chose d'une expérience partagée, et c'est dans ce travail d'indexicalisation que se construit une culture commune qui fait de lui l'emblème d'une identité revendiquée.
- 111 Si ses comportements ne sont pas routinisés, l'improvisateur accumule deux handicaps. D'une part, il ne peut laisser croire à une naturalité de l'improvisation (si le dispositif de la croyance devient saillant, la croyance ne peut plus fonctionner²⁵). Le public ne croit plus à l'improvisation, il est renvoyé à ce qu'il sait déjà : qu'improviser un *bertsu* est difficile, qu'il y a des règles, que la facilité des uns n'est qu'apparente, ce que les difficultés de celui-ci viennent prouver. Une foi partagée en la non-naturalité de l'improvisation prend le pas sur la croyance en la spontanéité²⁶. D'autre part, il n'est plus disponible pour répondre au public. Empêtré dans ses recettes, il est occupé à gérer les agencements de mots et ne repère pas les attentes d'un public silencieux et attentif.

- 112 Cependant, rien de tout cela n'affleure à « la surface de l'événement ». Et le prélèvement que j'opère en enregistrant la situation de toutes les manières possibles ne résout rien. Il nous faut entériner cette part insondable de l'activité mentale qu'Albert Ogien me conjure de ne pas profaner, et que Gilbert Ryle se plaît à déceler dans la chute du clown, mille fois répétée et, pourtant, improvisée :

L'intelligence d'un clown peut se manifester dans ses faux pas et ses culbutes. Il trébuche et culbute comme n'importe quel maladroit, à ceci près qu'il le fait exprès, après maintes répétitions, au bon moment, lorsque des enfants l'observent et en prenant soin de ne pas se faire mal. Les spectateurs applaudissent sa gaucherie bien imitée et non pas quelque culbute supplémentaire et cachée qui serait passée « dans sa tête ». Ce sont ses exécutions visibles qu'ils admirent et non pas parce qu'elles sont l'effet de causes intérieures cachées mais bien parce qu'elles sont des manifestations de son habileté. Certes, l'adresse n'est pas un acte, observable ou non. Reconnaître dans un acte une manifestation d'adresse, c'est l'apprécier au moyen d'un facteur qu'aucun appareil photographique ne pourrait reproduire en tant que tel. La raison n'en est pas que l'adresse manifestée dans l'acte soit un événement occulte ou fantomatique mais bien que ce n'est pas un événement du tout. C'est une disposition ou un ensemble de dispositions ; or une disposition est un facteur dont le type logique ne permet pas d'être vu. [...]

Les culbutes et les faux pas du clown sont les exercices de son esprit ; ce sont là ses plaisanteries. En revanche, les faux pas, apparemment semblables, du maladroit ne sont pas des exercices de son esprit car il ne tombe pas intentionnellement. Culbuter à dessein est, à la fois, un processus mental et un processus physique mais non pas un double processus, dont l'un serait de penser à la culbute et l'autre, effet du premier, de culbuter. (Ryle, 1978, p. 33-34)

- 113 Si l'on adopte le vocabulaire de Ryle, il devient inutile de chercher à nous débarrasser des notions intentionnelles dans l'analyse de l'action humaine. Nous sommes condamnés à parler en termes de raisons épistémiques et non de causes cognitives. Sans renoncer à comprendre « ce » qui se passe dans l'esprit d'un improvisateur qui improvise, il convient de le mettre en regard avec « ce » qui se passe dans la tête d'un auditeur et d'étudier comment les deux fonctionnent ensemble. Cette posture a pour effet de réintroduire l'anthropologie dans le dispositif d'analyse. Elle implique, surtout, de construire une théorie anthropologique de la cognition qui explore les processus réels, notamment cognitifs, qui permettent l'acquisition ou la représentation individuelle de telles « constructions ». À partir de cette approche microthéorique, une « idée du bertsularisme » pourrait être rendue intelligible en termes de contagion (Sperber) ou en termes de contraintes cognitives (Boyer), voire de connexions grammaticales (Quééré). Mais alors, la tâche est, pour l'anthropologue, d'une tout autre ampleur.
- 114 Ce qu'une approche écologique inspirée de Gibson ou de Bateson (1995) nous enseigne, c'est que les artefacts théoriques sont nécessaires au *bertsulari* pour qu'il puisse construire son improvisation, mais qu'il n'est pas nécessaire qu'ils soient identiques d'un *bertsulari* à l'autre pour que l'improvisation ait lieu (Putnam, 1990). Car, comme Gérard Lenclud le rappelle en commentant le projet de Dan Sperber, les représentations mentales n'existent pas indépendamment de la manière dont on les attribue (Lenclud, 1998). Autrement dit, s'il existe bien une pratique individuée que nous nommons « improvisation », cette individualité est relative à une problématique choisie, à un type d'attention porté à cette pratique et, si l'on récuse l'idée d'une improvisation pouvant exister « à l'état naturel », on conçoit qu'elle n'existe qu'inventée et réitérée dans un ordonnancement contingent. Cela implique de

considérer que l'improvisation est, aussi, le produit de notre propre croyance à l'improvisation : une manière infiniment réitérable de jouer avec la fragilité de l'instant.

- 115 D'où cette coexistence de formats représentationnels distincts selon que l'on considère l'improvisation comme chose crue (comme production de l'esprit) ou comme produit de l'action de croire. En effet, bien qu'elle soit pensée comme irruption d'une discontinuité, comme jaillissement d'un instant éphémère, l'improvisation du *bertsulari*, dès lors qu'elle se trouve érigée en genre littéraire, se voit chargée de garantir la permanence d'une collectivité, c'est-à-dire, paradoxalement, de produire une continuité. En même temps qu'elle consacre l'avènement de la surprise, l'improvisation est donc, aussi, « cet élan de parole [qui] assure en chacun la permanence de la mémoire » et dont parle, en poète, Bernard Noël.¹

BIBLIOGRAPHIE

- ANSCOMBE Gertrude Elizabeth Margaret (1959), *Intention*, Oxford, Blackwell.
- AROM Simha (1987), « Réalisations, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrafricaines », in B. Lortat-Jacob (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, p. 119-122.
- AULESTIA Gorka (1990), *Bertsolarismo*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia.
- ASSAYAG Jackie (1998), « La construction de l'objet en anthropologie. L'indianisme et le comparatisme de Louis Dumont », *L'Homme*, 146, p. 165-189.
- BAILEY Derek (1992), *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Londres, The British Library National Sound Archive.
- BAILY John (1987), « Principes d'improvisation rythmique dans le jeu du rubáb d'Afghanistan », in B. Lortat-Jacob (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, p. 177-188.
- BATESON Gregory (1995), *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil.
- BAZIN Jean (1991), « Les fantômes de Mme du Deffand : exercices sur la croyance », *Critique*, 529-530, p. 492-511.
- BELMONT Nicole (1999), *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.
- BOYER Pascal (1988), *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées Fang*, Paris, Société d'ethnologie.
- BOYER Pascal (1997), *La religion comme phénomène naturel*, Paris, Bayard Éditions [1994].
- BRUNER Jerome (1991), *Car la culture donne forme à l'esprit : de la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, Paris, Éditions Eschel [1990].
- CERTEAU Michel de (1980), *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois.

- CHATEAURAYNAUD Francis (1997), « Vigilance et transformation. Présence corporelle et responsabilité dans la conduite des dispositifs techniques », *Réseaux*, 85, p. 101-127.
- CHEYRONNAUD Jacques (1997), « Ethnologie et musique. L'objet en question », *Ethnologie française*, 3, p. 382-393.
- COMPAGNON Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- CONEIN Bernard (1990), « Cognition située et coordination de l'action : la cuisine dans tous ses états », *Réseaux*, 43, p. 99-110.
- CONEIN Bernard & Éric JACOPIN (1993), « Les objets dans l'espace. La planification dans l'action », in B. Conein, N. Dodier & L. Thévenot (eds), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'EHESS (« Raisons Pratiques », 4), p. 59-84.
- DAVIDSON Donald (1993), *Actions et événements*, Paris, Presses universitaires de France [1980].
- D'ANDRADE Roy (1995), *The Development of Cognitive Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DEAN Roger T. (1992), *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*, Buckingham, Open University Press.
- DENNET Daniel (1990), *La stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien*, Paris, Gallimard [1987].
- DREYFUS Hubert L. (1984), *Intelligence artificielle. Mythes et limites*, Paris, Flammarion [1972].
- DUMONT Louis (1983), *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil.
- DUPRÉ Marcel (1924), *Cours complet d'improvisation à l'orgue*, Paris, Alphonse Leduc, 2 vol.
- DURKHEIM Émile (1951), « Représentations individuelles et représentations collectives », in Id., *Sociologie et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 1-49.
- FAVRET Saada Jeanne (1977), *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.
- FERAND Ernst T. (1959), « Improvisation », *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle Éditeurs.
- FINNEGAN Ruth (1977), *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FORNEL Michel de (1990), « Qu'est-ce qu'un expert ? Connaissance procédurale et déclarative dans l'interaction médicale », *Réseaux*, 43, p. 49-80.
- FORNEL Michel de (1993), « Intention, plans et action située », in P. Ladrière, P. Pharo & L. Quéré (eds), *La Théorie de l'action. Le sujet pratique en débat ?*, Paris, CNRS Éditions, p. 85-99.
- GETZ Isaac (1996), *L'expertise cognitive aux échecs*, Paris, Presses universitaires de France.
- GIBSON James J. (1979), *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- GOODY Jack (1994), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France [1993].
- GOUHIER Henri (1989), *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion.
- HANKS William F. (1990), *Referential Practices. Language and Lived Space among the Maya*, Chicago, The University of Chicago Press.

- HOUSEMAN Michael & Carlo SEVERI (1994), *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- ITHURRIAGUE Jean (1947), *Un peuple qui chante : les Basques*, Paris, Edimpress.
- JOUAD Hassan (1995), *Le calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère, rythme, nombre et sens*, Paris, Louvain, Peeters.
- KERNFELD Barry (ed.) (1988), *The New Grove Dictionary of Jazz*, Londres, Macmillan Press (2 vol.).
- KIRSH David (1990), « Préparation et improvisation », *Réseaux*, 43, p. 11-120.
- LABORDE Denis (1996), « Le mystère des doigts bulgares », *Ethnologie française*, 2, p. 340-348.
- LABORDE Denis (1997a), *De J.-S. Bach à Glenn Gould*, Paris, L'Harmattan.
- LABORDE Denis (1997b), « Des images en des lieux, la mémoire d'un improvisateur », in N. Belmont & J.-F. Gossiaux (eds), *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris, CTHS, p. 35-47.
- LABORDE Denis (1998), *Musiques à l'école*, Paris, Éditions Bertrand Lacoste.
- LACOSTE Michèle (1990), « Interaction et compétences différenciées », *Réseaux*, 43, p. 81-97.
- LATOUR Bruno (1995), *La science en action*, Paris, Gallimard.
- LEKUONA Manuel de (1935), *Aozko literatura*, Tolosa, Kardaberaz Bilduma.
- LENCLUD Gérard (1994), « Attribuer des croyances à autrui. L'anthropologie et la psychologie ordinaire », *Gradhiva*, 15, p. 3-25.
- LENCLUD Gérard (1998), « La culture s'attrape-t-elle ? », *Communications*, 66, p. 165-183.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- LORTAT-JACOB Bernard (ed.) (1987), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF.
- MAISON Lucien (1994), « Improvisation », in Ph. Carles, A. Clergeat & J.-L. Comolli (eds), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont.
- MCLEOD Norma & Marcia HERNDON (1980), *The Ethnography of Musical performance*, Norwood, Norwood Editions.
- NETTL Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press.
- NETTL Bruno & Melinda RUSSELL (eds) (1998), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Urbana, University of Illinois Press.
- NORMAN Donald A. (1993), « Les Artefacts cognitifs », in B. Conein, N. Dodier & L. Thévenot (eds), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'EHESS (« Raisons Pratiques », 4), p. 15-34.
- OGIEN Ruwen (1995), *Les causes et les raisons. Philosophie analytique et sciences humaines*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon.
- PANASSIÉ Hughes & Madeleine GAUTIER (1971), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Albin Michel.
- POUILLON Jean (1993), *Le cru et le su*, Paris, Seuil.
- PUTNAM Hilary (1990), *Représentation et réalité*, Paris, Gallimard [1988].

QUÉRÉ Louis (1990), « Agir dans l'espace public », in P. Pharo & L. Quéré (eds), *Les formes de l'action. Sémantique et sociologie*, Paris, Éditions de l'EHESS (« Raisons Pratiques », 1), p. 85-112.

QUÉRÉ Louis (1997), « La situation toujours négligée ? », *Réseaux*, 85, p. 163-192.

RICE Timothy (1994), *May it Fill your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago, The University of Chicago Press.

RICŒUR Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

ROSENFELD Israël (1994), *L'invention de la mémoire*, Paris, Flammarion [1988].

ROY Bruno & Paul ZUMTHOR (1985), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

RYLE Gilbert (1978), *La notion d'esprit*, Paris, Payot [1949].

SCHÜTZ Alfred (1987), *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck.

SCRIABINE Marina (1990), « Improvisation », in A. Souriau & E. Souriau (eds), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France.

SHORE Bradd (1996), *Culture in Mind. Cognition, Culture and the Problem of Meaning*, Oxford, Oxford University Press.

SIRON Jacques (1992), *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, Éditions Outre Mesure.

SMITH Gregory E. (1991), « In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz : A View from the Balkans », *The World of Music*, 33, p. 29-52.

SPERBER Dan (1996), *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.

SPERBER Dan (1998), « Réponse à Gérard Lenclud », *Communications*, 66, p. 185-192.

STEVENS John (1979), *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, Cambridge, Cambridge University Press.

STRAUSS Anselm (1994), « L'influence réciproque de la routine et de la non-routine dans l'action », in P.-M. Menger & J.-C. Passeron (eds), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, p. 349-366.

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

SUCHMAN Lucy A. (1990), « Plans d'action », in P. Pharo & L. Quéré (eds), *Les formes de l'action. Sémantique et sociologie*, Paris, Éditions de l'EHESS (« Raisons Pratiques », 1), p. 149-170.

SUDNOW David (1995), *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct*, Cambridge, MA, The MIT Press [1978].

TÉNOT Franck & Philippe CARLS (1967), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Larousse.

TESTART Alain (1991), *Des mythes et des croyances. Esquisse d'une théorie générale*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

VEYNE Paul (1976), *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil.

VEYNE Paul (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil.

WILLIAMS Patrick (1998), « Leçons de musique. Guitare et langue chez les Tsiganes en France », *Recherche et formation*, 27, p. 29-40.

YATES Frances A. (1975), *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard [1966].

ZUMTHOR Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

NOTES

1. C'est sur ce principe qu'Alain Testart (1991, p. 7) ancre son idéal nomologique : « Chercher les lois qui régissent l'efficacité supposée par la pensée symbolique, rendre compte ainsi de cette efficacité selon la logique de cette pensée, c'est un des objectifs majeurs de toute réflexion sur les mythes et les croyances. » On peut le constater, toute description incorpore des hypothèses psychologiques, qui semblent aller de soi et sont occultées dans le compte rendu afin que la comparaison demeure possible.
2. Longtemps investi d'une portée canonique, le texte de Durkheim « Représentations individuelles et représentations collectives » (1951) fut le support de ce décret épistémologique mis à mal par Claude Lévi-Strauss et aujourd'hui largement discuté, notamment par Gérard Lenclud (1994, p. 19) ou par Dan Sperber (1996, p. 80).
3. Seule manière de « grossir l'événement » pour mieux l'observer. En paraphrasant Bruno Latour, on suggérerait que, de même que les « *nanomètres* ne commencent à exprimer quelque chose, même pour le biologiste, que quand ils se transforment en *centimètres* sur l'agrandissement de la photographie au microscope électronique de la cellule, c'est-à-dire quand ils sont vus par les yeux à une échelle et à une distance familières » (Latour, 1995, p. 551), de même, pour l'anthropologue, les fractions de seconde ne commencent à signifier quelque chose que lorsqu'elles se transforment en une plage temporelle qu'il peut scruter. Cet artefact relatif au choix des unités d'observation pertinentes est le préalable à toute analyse de contenu. Je me situe alors à l'intérieur de ce que Michael Houseman et Carlo Severi (1994, p. 192) appellent la mise « entre guillemets, dans une tradition, d'une séquence d'actions » et mon unité d'observation comprend : l'énoncé du sujet, le chant du *bertsu*, les applaudissements du public.
4. Cette façon d'envisager l'institution d'une axiomatique s'appuie sur l'analyse que Jacques Cheyronnaud fait de la formation du secteur musicologique de l'ethnologie, par l'acquisition d'une visibilité procédurale et d'un prestige documentaire. C'est son système DIESE. « Faire de la musique peut être : démontable, indexable, exportable, stockable, exposable » (Cheyronnaud, 1997, p. 386).
5. En 1938, Ernst Ferand publiait, à Zurich, son *Improvisation in der Musik* (Rheinverlag). Le livre faisait écho au premier ouvrage consacré en propre à l'improvisation, *Aufführungspraxis der Musik*, publié à Postdam (Athenaion) par Robert Haas (1931). L'improvisation (musicale) entrait au rang des préoccupations académiques (Nettl & Russell, 1998).
6. Pour une discussion de ce principe de naturalisation appliqué à la musique, cf. le chapitre « Musique ou musiques ? » in Laborde (1998).
7. Henri Gouhier (1989, p. 172-173) convient que « la difficulté d'improviser réellement dans un nombre indéfini de représentations [...] dresse des obstacles tels que, pratiquement, l'improvisation créatrice le plus souvent reste antérieure à la représentation ».
8. Nous retrouvons ici la distinction établie par Alfred Schütz (1987) entre *actio* (l'action comme agir en cours) et *actum* (l'action comme acte effectué).
9. La posture d'observateur renvoyant à l'ensemble des outils conceptuels dont se dote un observateur pour conduire son travail de terrain ; le poste d'observation renvoyant au fait qu'il est lui-même un acteur de l'action dont il entend rendre compte.
10. Par exemple : « Tu es un ancien marin, tu as passé toute ta vie en mer, mais maintenant tu es âgé et tu ne peux plus bouger de ton lit. Par la fenêtre de ta chambre, tu entends la mer. Improvise trois strophes. »

11. Comme : « Vous êtes tous les deux du même village, vous avez passé votre enfance ensemble. Toi, tu t'es engagé dans la police et tu dois arrêter ton ami qui, lui, s'est engagé dans l'ETA : dialogue entre les deux amis d'enfance. » Ou bien : « Vous avez fondé tous les deux une société, mais la société a fait faillite. L'un de vous a eu un accident cérébral, l'autre lui rend visite à l'hôpital : dialogue entre les deux associés. »
12. Voir les grands panoramas dressés par Ruth Finnegan (1977) ou Paul Zumthor (1983).
13. Jack Goody (1994, p. 262) rappelle, à ce propos, que « la capacité de lire est en soi une capacité cognitive, une capacité mentale, une capacité mentale supérieure, mais dont nous ne pouvons parler, que nous ne pouvons examiner ou mesurer, que quand nous avons des livres ».
14. Francis Chateauraynaud reconnaîtra ici la trace des nombreuses discussions que nous avons eues sur ce thème. C'est à ce stade que le pacte linguistique est nécessaire. La joute ne peut avoir lieu si un pacte ne garantit pas la possibilité de son effectuation. En même temps, on ne peut imaginer que les *bertsulari* se contentent d'appliquer des règles ou qu'ils négocient les règles au moment où ils improvisent. Ils se trouvent dans la situation des agents observés par Chateauraynaud (1997, p. 103) qui, « dans les activités dites "ordinaires", [...] improvisent littéralement dans les règles et contribuent par là même à les ajuster ou à les transformer ». L'art du *bertsulari* devint ainsi une tradition, conformément à l'adage de Jean Pouillon (1993, p. 79-92) : « plus c'est la même chose, plus ça change. »
15. En quoi consiste, notamment, le fait de renoncer à sa dimension temporelle. D'où le gain qu'un improvisateur en escompte : « la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. » (Lévi-Strauss, 1962, p. 39).
16. Lire les analyses de Bradd Shore sur les modèles institués, à partir d'une critique des travaux de Roy D'Andrade sur la notion de modèle culturel (D'Andrade, 1995 ; Shore, 1996, p. 45 sq.).
17. Il promène mentalement un mouchoir dans dix emplacements de sa cuisine. Le lieu est familier, le parcours immuable. À chaque paragraphe, il associe un emplacement dans la pièce. À chaque mot, il associe un numéro d'ordre dans l'emplacement. À chaque chapitre, il associe une couleur de mouchoir différente. Le carnet (divisé en série, chapitre, paragraphe, mot) est ainsi répliqué dans l'espace mental de l'improvisateur (cuisine, couleur du mouchoir, emplacement, numéro d'ordre).
18. En mieux dit : « l'impossibilité de programmer une conduite une fois pour toutes [conforte] le postulat ethnométhodologique du caractère provisoire de toute planification explicite. » (Lacoste, 1990, p. 92).
19. Les lignes qui suivent prennent appui sur le chapitre qu'Isaac Getz (1996, p. 61-86) a consacré au travail de l'exploration chez l'expert en échec. Pour une vue plus générale sur l'opposition entre expert et novice dans les sciences cognitives, cf. Fornel (1990).
20. Attitude récurrente dans les études réunies par Bruno Roy et Paul Zumthor (1985).
21. On lira avec intérêt l'étude que Gorka Aulestia (1990, p. 113-130) a consacrée à l'art poétique d'Amuriza dans son ouvrage sur le *bertsularisme*.
22. « Avoir à chanter sur le thème du père m'enflamme tout entier. Jamais je n'aurais cru qu'un jour une telle opportunité me serait offerte. J'étais dans la prison de Zamora, presque fou de devoir y rester, lorsque j'appris que mon père venait de mourir. Plus que tout, j'aurais aimé qu'il soit ici, encore en vie ! »
23. D'où la distinction introduite par l'ethnomusicologue John Baily (1987) entre « improvisation de routine » et « improvisation inspirée » dans les musiques afghanes qu'il a étudiées.
24. Commentant l'idée de pré-computation défendue par Hutchins, Bernard Conein (1990, p. 107) parle, à ce propos, d'un gel des opérations. Cette routinisation procure une économie dans le traitement de l'information au moment de l'action. Mais, en disant cela, ne cédon-nous pas à la métaphore de l'ordinateur ? Pour reprendre une mise en garde adressée par Daniel Dennett (1990), si l'on compare les programmes complexes de l'informatique avec l'esprit virtuel, rien ne

s'oppose à ce que l'on glisse de l'esprit virtuel à l'esprit réel. Alors, notre manière de penser l'improvisation serait prisonnière de cette métaphore encombrante de l'ordinateur et l'on prendrait pour une explication ce qui ne serait qu'une métaphore (cf. la discussion proposée par Bruner, 199, p. 22 sq.).

25. Sur ce thème, cf. notre étude sur le mythe « Glenn Gould » (Laborde, 1997a, p. 63-102).

26. Idée étayée par Pascal Boyer (1997) dans son chapitre sur les ontologies naturelles.

NOTES DE FIN

1. La tentative, dont il est question dans l'introduction, s'est produite dans le séminaire « Situation, expérience et indexicalité » du CEMS, à l'EHESS. Je remercie Michel de Fornel et Louis Quéré pour leur lecture attentive des versions antérieures de ce texte et les participants au séminaire pour leurs remarques avisées. Francis Chateauraynaud m'invita à me débarrasser de bien des pesanteurs pour rendre au texte écrit la vivacité de l'exposé oral que je fis dans son séminaire « Sociologie de la perception et de la preuve », à l'EHESS. Cette invitation m'amena à éclairer des aspects de cette conduite improvisée qui m'étaient devenus si familiers, que je ne les apercevais plus. Gérard Lenclud me fit enfin « quelques remarques de bon sens », selon son expression favorite, qui me laissèrent espérer réduire bien des approximations initiales. Je lui sais gré d'avoir ravivé en moi le souvenir du clown de Ryle, et je remercie Claude pour ce samedi de juin où il le fit si bien, qu'il se trouva, une fois n'est pas coutume, en position d'enquêté.

RÉSUMÉS

Les théories de l'action planifiée butent sur l'improvisation : comment croire à un jaillissement spontané ? Cette enquête sur l'art du *bertsulari* basque, qui improvise des poèmes versifiés et rimés qu'il chante sur l'air d'une chanson connue, nous fait renoncer au modèle de l'acteur rationnel. Tout improvisateur élabore des stratégies mnémoniques, mais peut-on réduire son art à une virtuosité computationnelle ? En situation, une improvisation est réussie si l'improvisateur transforme son environnement en affordances d'action. Dans cette perspective écologique, les artefacts mnémoniques ne sont plus dans une relation causale à l'improvisation, ils en sont une composante. Dès lors, « ce » qui se passe dans l'esprit d'un improvisateur est inséparable de « ce » qui se passe dans celui d'un auditeur, et il nous faut étudier comment les deux fonctionnent ensemble.

Theories of planning come against improvisation : how to believe in a spontaneous spurt ? This paper is about the skills of the basque *bertsulari*, who improvises poems in verse, which he sings to a known tune. Such an inquiry induces us to give up rational action models. Every improviser works out mnemonic strategies. But is it possible to reduce his skill to a computational virtuosity ? *In situ*, an improvisation succeeds if the improviser fills his environment with affordances. According to such an ecological perspective, mnemonic artefacts are a constituent part of improvisation ; they don't cause it. Rather, what happens in the mind of the improviser can't be separated from what happens in the mind of a listener, and we need to examine how they both work together.

Die Theorien zur planmäßigen Aktion stoßen immer wieder auf das Problem der Improvisation. Wie kann der Forscher, unter diesen Umständen, noch an der Hypothese eines spontanen Aufbrechens dieses Problems festhalten? Die vorliegende Untersuchung über baskische Kunst des bertsulari, einer Kunst, die daraus besteht, Gedichte in gereimter und in Versform zu einer bekannten Melodie zu singen, führt den Autor des vorliegenden Artikels dazu, das Modell eines immer planmäßig vorgehenden Handlungssubjektes in Frage zu stellen. Jede improvisierende Person verfügt über mnemotechnische Strategien. Kann man aber ihre Kunst auf eine kalkulierende Virtuosität reduzieren? In einer gegebenen Situation könnte eine Improvisation dann als gelungen bezeichnet werden, wenn es dem Improvisierenden gelingt, seine Umgebung so zu beeinflussen, daß seine künstlerische Leistung in Einklang mit den Reaktionen der Zuhörer steht. In dieser ökologischen Perspektive gesehen, stehen die mnemotechnischen Artefakte nicht mehr in einer Kausalrelation zur Improvisation, sondern stellen nur eine Komponente letzterer dar. Auf diese Weise kann das, was die Inspiration des Improvisierenden hervorruft, nicht von der entsprechenden Reaktion bei seinem Zuhörer getrennt werden. Dabei kommt es darauf an, die Struktur des Beziehungsgefüges herauszufinden, die es erlaubt, dass eine derartige Synchronisation des Geschehens, was die Reaktionen und Vorstellungsweisen der beteiligten Personen angeht, möglich wird.

AUTEUR

DENIS LABORDE

Anthropologue, chargé de recherche au CNRS (LAIOS).