

DU CONTE À L'ŒUVRE 2: Le corps de la parole

Dans un récent numéro de *La Grande Oreille*¹, j'expose ce qui me semble singulariser l'art du conte en fondant celui-ci sur trois dimensions à mes yeux essentielles : la *présence* directe entre conteur et écouteurs, d'une part, et d'autre part le double recours déterminant tant à la *parole* qu'au *récit* pour concrétiser cette présence immédiate par le conte. Dans le projet de réfléchir à mon tour à ce que serait une poétique propre à cet art du conte (quand il rassemble *in vivo* en un même temps et lieu le conteur, le conte et l'écoute), j'en soumetts l'intention de « *faire œuvre de présence par la parole et le récit* ». Insistant sur la primauté de la parole au cœur du dispositif expressif du conteur pour en porter le récit, je souligne l'importance de la relation "prosodique" comme gage ou comme guide pour orienter et maintenir cette primauté que je crois fondamentale à la spécificité d'une poétique du conte. Dans l'article précédent, j'en affirme la prévalence mais je ne fais que nommer et esquisser hâtivement cette notion ; je me propose dans celui-ci de préciser ce que j'entends par "prosodie" et d'en explorer les implications dans la pratique du conte, et celle du conteur, quand l'un et l'autre nous font l'honneur de leur présence.

Le sens, le son et la scène

Dans un premier temps, le terme "prosodie" renvoie globalement à la dimension sonore et expressive, vocale, qui accompagne et enrichit le sens d'un mot au moment où il est dit. D'abord liée au respect des règles phonétiques propres à la langue utilisée pour en rendre compréhensible la verbalisation (par exemple, le mot « rue » deviendra « roue » s'il est prononcé à l'espagnole plutôt qu'à la française²), la prosodie, c'est aussi l'ensemble des variations possibles jouant sur l'intonation, le rythme, le débit de la voix comme autant de registres expressifs associés au mot ou à la phrase pour en préciser le sens et l'intention du locuteur (et par là-même d'en informer l'auditeur pour partager cette intention). Exemple rendu désormais célèbre par le linguiste Roman Jakobson quand il évoque l'exercice que Constantin Stanislavski impose à ses acteurs : celui de répéter en une quarantaine de reprises successives les deux mêmes mots « *Segodnja večerom* », (« ce soir » en russe) en introduisant à chaque fois une situation différente à partir seulement d'une variante de l'intonation ; l'enjeu étant que l'auditoire reconnaisse chacune des situations « à partir des changements dans la configuration phonique de ces deux simples mots »³. L'exemple illustre bien les deux niveaux intimement liés à toute parole : celui qui relève directement de la signification lexicale des mots de la langue utilisée (le vocabulaire) et celui qui ajuste cette signification à l'intention de les dire, à l'utilisation qui en est faite. Le premier niveau est du ressort de la langue, de l'ordre du verbal ; le second est du ressort de la voix, de l'ordre du vocal. Cette distinction est bien connue des

linguistes et des spécialistes en phonologie qui se sont consacrés longtemps exclusivement à la seule dimension sonore de la parole (via l'étude d'enregistrements audio ou de conversations téléphoniques). Mais c'est plus récemment qu'on s'est intéressé à une troisième dimension qui s'avère elle aussi indissociable de l'acte de parole, bien que non-verbale : celle, visuelle cette fois, des gestes et mimiques du locuteur qui accompagnent, plus ou moins consciemment, son acte de parole. Cette dernière dimension, relative au corps, à sa présence et à la participation de celui-ci dans l'échange verbal concerne définitivement le conteur⁴.

Jeux de regards et de physionomie, postures du corps et jeux des mains ponctuant le poids des mots en dessinant pour l'œil une partition complémentaire, souvent plus intuitive et spontanée mais pourtant très bavarde, à ce que l'oreille reçoit⁵. Cette implication du geste est indissociable de l'acte du conte⁶. Cette participation du corps et de sa motion précisément mobilisés en renfort pour appuyer et soutenir l'intelligence des mots, en étroit *corps-accord* entre le geste et la voix de l'ouï et du vu, relève de ce qu'on nomme désormais le « coverbal »⁷, comme extension du prosodique, d'abord vocal, puis corporel. Le coverbal se distingue du jeu de l'acteur, ou plutôt, il désigne un aspect bien précis de ce jeu, celui qui n'a de sens qu'avec la parole proférée, qui appuie celle-ci en l'incarnant mais resterait insignifiant sans elle, différent en cela du jeu mimétique, propre au théâtre, qui montre et expose une scène comme un tableau vivant plutôt que seulement la dire ; « Le théâtre [...] montre des événements. Or le conteur ne montre pas, il dit. »⁸. Le geste coverbal reste un geste d'appoint destiné à amplifier et affiner l'effet de parole, et tout dédié à celle-ci pour la permettre⁹. Pour poursuivre dans la métaphore théâtrale, nous dirions que ce registre gestuel assume un "rôle de soutien" auprès de la parole qui, elle, occupe décisivement le rôle principal¹⁰. Cette hiérarchie entre le geste et la parole, celui-là serviteur de celle-ci, est une des marques subtiles qui, je crois, distingue l'art du conte et en conduit la pratique. Prosodie, dans ce sens, s'opposerait à *prosopopée* (action de faire parler un personnage dans un récit, le personnifier).

Bien sûr, de même que le conteur peut s'autoriser à l'occasion et sous couvert de citation d'endosser momentanément, comme narrateur, certains traits de l'un de ses personnages (par exemple, le recours au style direct¹¹), la dimension prosodique saura à son tour se faire illustrative pour appuyer cette position (l'emprunt d'un ton de voix, d'un accent, l'esquisse d'une mimique, d'une attitude renvoyant au personnage cité). Empan d'un double sens au mot « jeu » : d'une part celui sur lequel repose principalement le dispositif théâtral qui consiste, pour le comédien, à endosser la guise du personnage qu'il représente de telle sorte qu'il donne à voir et à entendre ce personnage plutôt que lui-même ; d'autre part le « jeu » qui désigne par ailleurs la juste ouverture d'un espace circonscrit et adapté à la relation de deux éléments pour permettre et favoriser la bonne entente et la fine circulation entre ces deux parties : à l'instar mécanique de deux rouages qui ne peuvent se mouvoir que s'ils disposent de l'interstice nécessaire à leur rencontre sans la figer¹². Les

horlogers parlent de l'« ébat » indispensable entre les pièces pour assumer le bon fonctionnement de l'ensemble ; dans ce sens, « donner du jeu » et permettre l'« ébat » est une exigence; « avoir trop de jeu » est une malfaçon. Le jeu du conteur serait de l'ordre de l'« ébat » horloger: espace essentiel d'adaptation vivante au contexte de sa prestation et faculté d'approprier son récit et la manière de le dire à son auditoire et aux circonstances entourant la rencontre ; souplesse et vivacité de la « présence d'esprit » face aux imprévus, aux frémissements permanents des situations vives.

Une des limites repérables entre ce battement attendu – cet *ébat* – modulant tant la voix que le corps entier, tous deux voués au soutien des mots et du récit qu'ils apportent, et le risque ostentatoire d'en vouloir trop montrer, repose sur la qualité de "naturel" du jeu exprimé par le conteur. Par naturel, je veux dire tout simplement l'état habituel, on pourrait dire normal, de celui ou de celle qui conte, fidèles à eux-mêmes, semblables en cela à ce qu'ils sont sur scène comme hors-scène, dans l'ordinaire de leur vécu, ne jouant pas d'autre personnage que celui qu'ils sont "dans la vie de tous les jours" (à l'inverse, le comédien doit masquer sa propre nature pour incarner et rendre vivante celle de son personnage). Naturel ici, par opposition à l'artifice de l'emprunt propre au théâtre, ce qui n'exclut pas, sans avoir à les confondre, une certaine « théâtralité de l'ordinaire » de chacun dans une « mise en scène de la vie quotidienne» (Erwin Goffman) : ce « paraître » individuel qui nous motive, qui qu'on soit, à opter pour telle ou telle coiffure ou forme de lunettes, à établir la garde-robe qui sied à notre image, à adopter plus ou moins consciemment les gestuelles auxquelles s'identifier et que l'on fait nôtres.

Cette adéquation du conteur à lui-même, sans rupture entre la personne qu'il est et le personnage qu'il laisse paraître¹³ est une des marques tangibles, concrètes de l'ébat prosodique propre au conte.

Corps et décor

Cette première extension de la relation prosodique, initialement réservée à la voix, puis au corps qui la porte, pourra à nouveau être élargie à l'ensemble des éléments qui accompagnent voix et corps. Sa tenue vestimentaire, par exemple, est à son tour indissociable du corps du conteur. Ainsi, la relation prosodique du vêtement se distinguera là aussi par une convenance attendue de l'habillement, quand habit renvoie à habitude et costume à coutume ; quand porter costume est assez seyant pour ne pas paraître costumé, ni accoutré, ni attifé, ni déguisé, si déguisement est endosser un vêtement qui n'est pas à sa guise... Ainsi, une "tenue prosodique", c'est-à-dire encore celle qui ne cherche pas à attirer l'attention aux dépens de la parole à entendre, mais bien d'occuper cette fonction humble et déterminante de s'effacer devant cette parole tout en accompagnant son introduction, comme on s'efface pour laisser entrer, après l'avoir annoncée, l'invitée d'importance ; entre vêtements de tous les jours et atours du dimanche,

pour honorer dignement la visite, celle de l'histoire et celle des hôtes venus l'écouter, dans le souci d'offrir réception distinguée et « recevoir l'auditoire plutôt qu'attendre d'être reçu par lui »¹⁴. Ainsi, question vestimentaire, il s'agirait pour le conteur d'avoir *de la tenue*. Sans plus¹⁵.

Outre le vêtement, il en serait du même ordre concernant autant les accessoires immédiats (tous ceux qui collent au corps : coiffure, lunettes, bijoux, maquillage, etc.) que les accessoires scéniques (tout ce qui partage l'environnement proche du conteur) et le décor. L'accessoire se distinguerait du décor par le fait que le premier est meuble et manipulable par le conteur alors que le second renvoie aux éléments fixes avec lesquels le conteur doit composer sans possibilité de les manœuvrer. Autant, idéalement, le conteur devrait toujours pouvoir contrôler la nature de son environnement par la présence désirée des objets et ornements qui s'y trouvent ; autant, on le sait, il est plus fréquent que le conteur se les voit imposer, surtout en ce qui concerne le décor, et pourtant « jamais le décor de la performance n'est indifférent à la manière dont est reçu le message poétique, ni à l'interprétation qu'en fait l'auditeur »¹⁶. Dextérité alors du conteur à savoir composer avec ces alentours obligés. À nouveau, il appartient à l'art du conteur de diriger la relation à entretenir avec ces ornements, toujours selon le même principe qu'ils servent la parole et le récit, autant en recourant à bon escient à ces auxiliaires, qu'en en détournant l'attention si leur présence encombrante dessert et dévie en le distrayant l'espace de la parole comme fenêtre principale ouverte sur le récit¹⁷.

Il faut, avant de clore, évoquer le statut particulier d'un accessoire singulier : celui de l'instrument de musique. Deux cas de figures : celui du conteur accompagné de musiciens et celui du conteur qui s'accompagne lui-même.

Du premier cas, je soulignerai la difficulté de telles collaborations où trop souvent la ligne musicale rivalise avec la portée de la voix, ou pis encore se retranche dans un rôle illustratif (de bruitage). Aucune de ses deux relations ne répond à la dimension prosodique attendue. La connivence entre l'intention sonore d'un musicien et celle de la parole du conteur exige, pour être atteinte, le travail très méticuleux d'une partition, d'une composition assez sophistiquée et précise pour risquer d'entraver fortement cet espace essentiel à la vivacité de l'ébat, comme capacité d'« improvisation » sensible et nécessaire pour garder disponible l'acuité de la présence d'esprit.

Du second cas de figure, celui du conteur qui s'accompagne lui-même – je suis tenté de le nommer « musiconteur », tant la plupart du temps, et inversement aux conteurs accompagnés, sa musique et sa voix peuvent s'épouser avec grande justesse narrative. Bel exemple, le plus souvent, d'une prosodie enrichie, à deux voix cette fois. Du côté du vocal et du sonore comme du côté du visuel, coverbal, de l'accessoire alors justifié par son utilité première, faire musique, mais aussi par son éventuel détournement scénique justifié là encore puisqu'il est « déjà sous la main ». Du côté sonore, l'instrument joué

judicieusement, complète et accompagne le registre prosodique du vocal (rythme, intensité mélodique, musicalité, silences,...), il permet d'en colorer le souffle (par exemple l'utilisation de la flûte de Pan par Michel Hindenoch), d'en accentuer le rythme (le tambourin de Luigi Rignanese), comme il permet d'évoquer comme elle (non d'illustrer) ce que la voix lui confie en relais, comme il permet encore d'occuper les intermèdes entre deux motifs narratifs, tant que les deux instruments, voix et musique, se combinent en duo plutôt que de rivaliser en duel. Au même titre qu'une voix seule peut élargir sa propre prosodie jusqu'au registre du chant (mélopée, psalmodie, cantillation, fredon), ou même d'en suspendre le flux narratif au profit du poème (comme pause ou parce que tel moment du récit est proprement indicible, inénarrable) ou encore de convoquer l'onomatopée comme bruitage d'occasion. Du côté visuel, lorsque l'instrument se prête « tout naturellement » et spontanément, puisqu'il est déjà là comme compagnon choral, à accompagner le geste esquissé en lui prêtant sa forme comme il prête à la voix son chant (le même tambourin de Rignanese, devenu auréole ou sébile).

Conclusion

Le terme « prosodie » et ses extensions possibles (d'abord sonores, puis visuelles) permet de préciser une relation particulière entre les différents éléments qui participent au dispositif mis en place à l'occasion d'une séance de conte et de la prestation d'un conteur. Cette relation instaure une forme d'orchestration hiérarchisée des différents moyens concourant vers la même finalité, celle de faire « acte de présence », en enchaînant (comme on le ferait d'une randonnée) chacun de ces moyens œuvrant, sans la détourner, vers l'atteinte de cette finalité propre au conte, où le décor soutient le corps porteur d'une parole dédiée ultimement au récit, grand artisan de présence [DÉCOR > CORPS > PAROLE > RÉCIT > PRÉSENCE].

Il nous resterait, pour une prochaine fois, à nous arrêter sur ce grand artisan de présence : le récit. Le récit et son « appropriation » ; celle d'adopter et d'adapter, celle de s'approprier le conte pour le rendre propre à une écoute appropriée...

Christian-Marie Pons, mars 2014

¹ « Du conte à l'œuvre », *La Grande Oreille*, n°55, automne 2013. Y parlant déjà de « poétique du conte », la moindre des choses, omise avec regrets, eût été de citer Nicole Belmont et son travail fondateur sur le sujet avec « *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale* », Gallimard, 1999.

² Ou « bêche » pour « vache », « bœuf » pour « veuf »... cf. Pépito Matéo « funambule des mots », *La Grande Oreille*, n°55, automne 2013, p.82.

³ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » (1960), in *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p.214.

⁴ « Un corps. Puisque la présence est incontournable. Mais un corps dont la fonction essentielle ne sera pas d'agir, comme chez l'acteur mais d'être « en présence » des choses. » – Michel Hindenoch, *Conter, un art*, La loupiote, 1997, p.19.

⁵ En suivre l'intéressante démonstration dans « *Ce corps qui parle* », spectacle conférence de Yves Marc (Théâtre du mouvement), un extrait sur <<http://www.youtube.com/watch?v=0OPw2MMu6M4>> (page consultée le 25.02.14).

⁶ « L'objet principal [...], c'est le corps d'où émane la voix. Les mouvements de ce corps se trouvent ainsi intégrés à une poétique. En fait, toutes les traditions de poésie orale à travers le monde ont associé voix et geste. » – Paul Zumthor, «Oralité» *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et dans techniques /Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n°12, 2008, p.187.

⁷ Pour en savoir plus : David McNeill, *Hand and Mind*, Chicago University Press, 1992 et Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, 2004 ou encore les travaux de Marion Tellier, du Laboratoire Parole et Langage, CNRS/Université Aix-Marseille.

⁸ Michel Hindenoch, *op.cit.*, p.8.

⁹ Michel Hindenoch me disait combien ce geste est précieux comme gage de spontanéité du besoin de raconter ; comment souvent ce geste, dans l'urgence, précède même la parole avant que celle-ci n'ait trouvé les mots pour dire.

¹⁰ « ...les gestes se contentent de mettre sur la voie » – Jihad Darwiche, *Le conte oriental*, Edisud, 2001, p.28. ...de mettre « sur la voie », serais-je tenté de poursuivre sans penser détourner la pensée de Jihad.

¹¹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.189 et suivantes

¹² Je tiens la métaphore de Michel Serres nous disant, à propos « d'ordre du désordre », (je cite de mémoire) : « pour qu'une montre suisse puisse assurer sa ponctualité légendaire, il lui faut cet infime et rigoureux désordre entre ses engrenages ».

¹³ Personnage dans le sens d'Erwin Goffman quand il assure que nous assumons tous un certain paraître auquel nous identifier, cf. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Éditions de Minuit, Paris, 1973.

¹⁴ Michel Hindenoch, *op.cit.*, p. 20.

¹⁵ Cette relation du conteur à sa tenue vestimentaire peut être très ouverte, sa rigueur tient davantage à sa cohérence qu'à la sobriété d'une coupe du vêtement. Myriam Pellicane, par exemple, si excentriques que puissent paraître ses parures, n'est pas déguisée par rapport à elle-même, mais choisit *son* naturel, à sa guise. Il s'agit d'un style, alors ; et chaque conteur, comme artiste, est redevable de son style. La « présence » dont je parle n'est pas une question d'homogénéité ni d'absence de différence. Surtout pas.

¹⁶ Paul Zumthor, *op.cit.* p.188.

¹⁷ « le conteur qui, à sa fenêtre, décrit à d'autres autour de lui, ce qui se passe dehors et qu'ils ne peuvent pas voir », Michel Hindenoch, *op. cit.*, p.40.