

3. LA NATURE DU CONTE

...Vouloir définir la pratique particulière du conte, et la distinguer notamment de pratiques connexes, reste un exercice complexe si l'on veut rendre compte du phénomène, à la fois avec précision pour le singulariser, à la fois avec l'ouverture nécessaire pour contenir la diversité et la pluralité de ses expressions actuelles..

Christian-Marie Pons
Août 2005

3. LA NATURE DU CONTE.....	1
3.1. Le conte tel qu'en lui-même	3
3.2. Vers une identité du conte.....	8
3.3 Conclusion	10

3. LA NATURE DU CONTE

Devoir statuer ici sur la nature du conte, et ce qu'il peut avoir de spécifique, relève d'un premier constat établi: la force de sa résurgence — depuis une bonne dizaine d'années au Québec — et le dynamisme aujourd'hui proliférant de ses manifestations. *«Loin d'être chassée de nos sociétés d'écritures et de chiffres comme un mode de relation archaïque, indigne de notre progrès, l'oralité y revient avec une grande évidence plus servie que contrecarrée par les médias»* (DE CERTEAU et GIARD, 1983:13). La parole conteuse occupe sur la scène culturelle une présence assez importante et particulière en 2005 pour qu'il faille en interroger les conditions d'expression et préciser les modalités de son intégration au sein de notre paysage et de notre économie culturels.

En revanche, vouloir définir cette pratique particulière du conte, et la distinguer notamment de pratiques connexes, reste un exercice complexe si l'on veut rendre compte du phénomène, à la fois avec précision pour le singulariser, à la fois avec l'ouverture nécessaire pour contenir la diversité et la pluralité de ses expressions actuelles.

Si la pratique du conte oral est vieille comme le monde, incontestée, et originellement ancrée dans le tissu culturel de toute société, sa résurgence récente dans notre modernité soulève le problème de la place qu'elle y occupe aujourd'hui et sa raison d'être parmi l'inventaire foisonnant des multiples productions et industries culturelles.

«Le conte est l'ancêtre même des deux arts que l'on peut considérer comme arts majeurs de la parole : le théâtre et la littérature. Je vois l'art du conteur comme le tronc de l'arbre dont les deux branches maîtresses sont le théâtre et la littérature.» (GOUGAUD, 1994 :***)

Par défaut, et parce que proche parent de la littérature et du théâtre, c'est souvent à l'une ou l'autre de ces expressions artistiques qu'on associe la pratique du conte. À juste titre. D'une part, le conte appartient bien à la grande famille des "arts du récit " (à laquelle associer en large mesure la littérature, le théâtre, mais aussi le cinéma, la danse, certaines pratiques en arts visuels...). D'autre part, surtout, le "Renouveau du conte" (CALAME-GRIAULE, 1991) ne renvoie pas seulement à la reprise d'une pratique traditionnelle du conte, mais bien à une activité vivante et innovante inscrite dans notre contemporanéité et qui doit tenir compte de l'environnement de sa modernité; le conte renouvelé comme pratique renaissante n'hésite pas à emprunter et à s'alimenter à son tour aux principes développés par la littérature et le théâtre notamment, même s'il en est, essentiellement, la forme aïeule. *«Le conte oral, ce vieil art du monde celui d'avant le théâtre, me parlait dans l'oreille et devenait dans la bouche du conteur [...] aussi jeune que les premiers mots magiques prononcés par un enfant dont la mère aurait été elle-même l'enfance de l'art.»* (BÉRUBÉ, 2004:76).

Pourtant, vouloir faire du conte aujourd'hui un avatar de la littérature (comme "littérature orale") ou du théâtre (comme monodrame), c'est fondamentalement inverser l'ordre d'une filiation originelle et contredire la nature même du conte: proche parent, le conte n'est pas rejeton de la littérature ou du théâtre; il en est l'ancêtre. Vouloir héberger l'aïeul chez l'héritier risque de condamner le conte au statut de parent pauvre. La récente résurgence du conte, c'est aussi les retrouvailles et la réhabilitation d'une certaine relation primordiale à l'expression et à l'écoute en partie délaissée par les pratiques littéraires et théâtrales qui, elles, reposent, et c'est ce qui les distingue du conte, sur la mise en place d'autres moyens et d'autres modalités pour cultiver l'imaginaire et ses récits et le partager auprès d'un public. Se contenter de comparer le conte à l'aune des expressions litté-

raires ou théâtrales serait dénier toute spécificité, toute autonomie à celui-ci et d'en contraindre la portée originale.

3.1. Le conte tel qu'en lui-même

La plupart des auteurs, praticiens ou non, qui ont réfléchi à la nature du conte et à sa position actuelle font consensus sur un ensemble de traits attribuables à sa pratique et qui la distinguent. Nous tentons d'en faire la synthèse.

3.1.1. Dire un récit

Le conte — celui qui nous intéresse ici: le conte oral — est décidément lié au moment où le conteur l'exprime, par la voix, et le fait exister en présence d'un public. La matière même du conte (le récit) est indissociable de la manière de le livrer. C'est donc lors de sa manifestation qu'il faut rendre compte du conte, en l'associant intimement à l'instance de sa pratique, laquelle suppose la rencontre d'éléments déterminants et à partir desquels décrire et préciser l'art du conte: le conteur, le conte et les écouteurs, dans un lieu et à un moment donné.

Si le conte est un *art du récit* (ce qui peut le distinguer du *spoken word*, par exemple¹), il est aussi et avant tout un *art de la parole*, car le récit est tributaire de la narration qui en est faite par le conteur, au moment de le dire. Sans exclure un travail d'écriture et de mise en mots par le conteur, l'élaboration d'un "texte" comme support narratif reste une matière première à partir de laquelle le conteur puise pour réaliser sa performance orale. «[le conteur] *tisse devant les gens, immédiatement présent aux autres, un texte neuf (le sien) sur une trame ancienne (le conte)*» (GOUGAUD, 1994:12). «*C'est une écriture en direct. Une capacité permanente et en direct à être l'auteur de ses propres paroles*» (TOUATI, 2000:17) À l'inverse, «*le livre est un objet permanent et multiple, l'écrivain est conduit à «dire une fois pour toutes» et sa manière de dire va tenir compte du souci de cette permanence*» (HINDENOCH, 1997:9). Par principe, la trame narrative de la parole conteuse n'est pas figée une fois pour toutes dans la gangue des mots, comme elle le devient dans le cas du conte écrit ou d'une littérature oralisée. Le mode de transmission de la littérature oralisée est «*le respect du texte mot à mot : lecture à haute voix ou récitation par cœur*» (MONTELLE, 1993:113). Or, «*La lecture à haute voix, la récitation orale, littérales ou non, ne saurait se confondre avec l'art du conteur*» (article 3 de la CHARTE NATIONALE DES CONTEURS, France, 1996).

Il n'en demeure pas moins que tout conteur reconnaît l'importance et la nécessité d'un travail préliminaire à la performance elle-même. Qu'il s'agisse du choix d'un répertoire à partir du vaste corpus des contes existants ou de la création de ses propres histoires, le conteur doit apprivoiser le récit qu'il retient, souvent le construire ou le reconstruire (le "réécrire") pour se l'approprier, en mémoriser les parcours, trouver les mots pour le dire et les gestes qui l'accompagnent; long

¹ Le *spoken word* vient plutôt de la musique (le jazz, le rap), un peu comme le *sprechgesang*, cette forme de «parler-chanter» issu des récitatifs de l'opéra allemand. Il travaille donc davantage sur le rythme, la sonorité des mots (scansion, allitérations, etc.) croisant ainsi l'héritage de la poésie; la dimension narrative, même si elle peut être présente, reste secondaire. En revanche, pour le conte, le récit est essentiel; c'est sa matière première; les "effets" sonores et scéniques accompagnent et servent le récit. Mais bien sûr, ces limites sont poreuses.

travail préparatoire et nécessaire au conteur pour habiter son récit (ou que son récit l'habite), posséder en fait assez bien son "sujet" pour en parler les mains et la mémoire libres de tout texte d'appui, lu ou récité. Les conditions de la narration reposent moins sur l'art de l'improvisation que sur la maîtrise du conteur à transmettre son récit, incluant sa compétence à s'en libérer pour mieux s'ajuster, adhérer et convenir aux circonstances de la rencontre de ceux qui écoutent.

3.1.2. Être présent

«Et le fait qu'il [le conteur] soit là, devant les gens, et qu'il leur parle, l'oblige à être, plus que le serviteur d'un texte, l'instigateur d'une connivence qui installe la relation dans la magie muette d'un dialogue au-delà des mots. Le comédien, lui, est en quelque sorte absent du lieu où il parle. Il est ailleurs. Il est le roi au temps d'Œdipe, ou tel valet du Grand Siècle. L'auteur n'est pas davantage immédiatement contemporain de son lecteur. Le conteur, lui, est là comme le jongleur dans l'arène du cirque. Mais ses ballons sont des paroles. Et si on l'estime écrivain, il a pour page blanche les visages, les regards, les bouches bées et les silences de ceux qui l'écoutent» (GOUGAUD, 1994:13).

La présence. Assurément, l'un des éléments les plus importants pour qualifier l'art du conte. Il serait bien maladroit de prétendre que cette quête de la relation de l'artiste à son public est l'apanage du conteur: *«la création collective, le théâtre d'intervention, la Ligue Nationale d'Improvisation, les tentatives de renverser la scène à l'italienne et de solliciter la participation du public à la représentation ont extirpé celle-ci de son enveloppe bourgeoise, tout en raffermissant les liens de connivence entre la scène et la salle»* (PURKHARDT, 2002:125). Pourtant, le théâtre (ou le concert, la danse: toute forme artistique reposant sur la présence physique de l'artiste face au public) cherche plutôt à instaurer, généralement, une relation, un intérêt, entre le public et l'œuvre présentée, comme finalité de la rencontre; l'artiste-interprète se posant comme serviteur de cette œuvre qu'il offre au public. Ce que nous croyons distinct, pour le conteur, serait la qualité directe de cette relation entre lui et les gens venus l'écouter, "d'humain à humain"; la relation serait la finalité, le conte en serait le lien, l'objet de partage. La relation du conteur contant à ceux qui l'écoutent se veut ainsi essentielle, première, fondamentale à l'acte de conter. Par définition alors, l'art du conte serait un *«art de la relation, dans le sens de "relater" et dans celui de relier»* (TOUATI, 2000:17).

L'ensemble du dispositif entourant sa performance (conte, conteur, écoute, lieu) est réglé sur la qualité de cette mise en présence physique, nécessaire à l'instauration de la relation.

Le texte. Comme nous l'évoquions, l'absence d'un texte fermé et figé vise cette fluidité de la parole adressée directement à l'auditeur et prête à s'ajuster à l'interrelation entre le conteur et son auditoire du moment. *«Contrairement à l'écrivain dont le corps est absent au moment de la relation au lecteur, le conteur est en relation directe et immédiate avec l'auditeur»* (HINDENOCH, 1997:9). Distinction entre un spectacle "fermé", dont tous les termes (texte, mise en scène, éclairage, etc.) ont été fixés comme sur du papier à musique et qui ne prévoit pas, ni ne tolère, d'ajustement ni d'interaction pendant son exécution, et un spectacle "ouvert" qui, bien que reposant sur un canevas plus ou moins confirmé, se garde disponible et laisse une place aux imprévus, aux interventions externes et reste prêt à réagir et à intégrer sur place les propositions ou contraintes venues du public ou de l'environnement immédiat. Car c'est ce contact, et la maîtrise de ce contact, qui prime. *«Un comédien qui donne un texte, quel qu'il soit, ne peut pas sortir de son texte et apostropher pour*

répondre à une question qui vient de son public» (GOUGAUD, 1994:95). Le conteur doit pouvoir le faire; souvent même, il le provoque.

La scène. De même le conteur veillera à éviter tout artifice s'interposant entre lui et son public, toujours pour privilégier le contact. Ainsi, pour le conteur, tout artifice théâtral ou spectaculaire (mise en scène, costume, accessoires, éclairage, micro, etc.) vise à permettre d'établir et de favoriser la proximité de la rencontre conteur-public, plutôt que d'ériger un "4^e mur" favorable à la magie de la représentation théâtrale par le maintien "à distance" des spectateurs. *«Le théâtre peut se partager entre scène et salle, alors que conteur, conte et écoute se retrouvent et occupent nécessairement la même pièce»* (PONS, 2004).

La narration. Ainsi encore, le conteur, par rapport à son récit, occupe essentiellement la place du narrateur, celui qui apporte l'histoire au plus près du public là où il se trouve. Position du narrateur (comme rapporteur) extérieur au récit et intermédiaire entre celui-ci et l'auditoire. Le conteur n'est pas acteur, endossant un personnage du récit; et s'il arrive au conteur de jouer momentanément l'un des personnages (accent, attitude, mimique), ce n'est que pour mieux assumer, temporairement, son rôle de raconteur. *«Bien sûr il y a fraternité entre le conteur et le comédien: lorsque le conteur s'approche de ses personnages au point de les incarner. Mais lorsque le "narrateur" reprend la parole, il n'y a plus de personnage: revient le conteur, qui ne peut être un autre que lui-même».*(HINDENOCH, 1997:9)

Le public. La place, le rôle et les attentes du public. Sans assistance, le conteur ne peut conter; on assiste au conte, on assiste le conteur. *«Idéalement le conteur et ceux qui l'écoutent forment une espèce d'unité à laquelle le conteur appartient, j'allais dire comme un membre de la même famille, comme un intime, au moins. Le conteur ne conte pas devant des gens, mais avec ceux-ci. Le conte n'est plus seulement le lien qui relie l'un aux autres, il est le produit de cette rencontre. [...] Le conteur prend parole pour la donner, celui qui l'écoute prête l'oreille et se prête au jeu. Ou encore, on tend l'oreille comme on tend la main; main tenant, le conte a lieu.»* (PONS, 2004). Cette alliance entre conteur et écouteur, cet alliage du conte et de l'écoute, est essentielle au conte pour qu'il existe. *«L'art de conter, qui est de relater personnellement une bonne histoire à un groupe d'auditeurs à un moment et dans un lieu précis. Le moment où l'histoire est partagée est un moment de création mutuelle, le conteur et l'auditeur créant ensemble un monde bâti en mots et en imagination»* (CHAMBERS, 1977 — traduction libre).

Le lieu. Le lieu de la rencontre, lui-même, n'est pas anodin; il a son mot à dire. D'un côté, nécessité que ce lieu puisse susciter ou au moins permettre l'intimité propice à la convivialité attendue; la capacité et la taille de la salle, l'éclairage de celle-ci (ni trop, ni pas assez), l'acoustique, l'ambiance chaleureuse, un confort minimum, autant d'éléments qui interfèrent favorablement ou non à la réunion des conditions d'écoute et de regards échangés et dont le conteur devra tenir compte (jusqu'à influencer son répertoire ce jour-là, la durée de sa prestation, etc.). *«La présence du conteur, pour être active, ne doit pas être totalement séparée, placée sur un autre territoire que celui de son auditoire, comme c'est le cas dans un bon théâtre. C'est une affaire de proximité, de territoire»* (ROMÉAS, 1994:122). D'un autre côté, la légèreté et la sobriété du dispositif entourant le conte (le conteur et sa parole, une chaise, un verre d'eau..., ce qu'on appelle le conte «à voix nue») procure à celui-ci une adaptabilité certaine à une grande diversité de lieux (intérieur, extérieur, un salon, un café, une salle de bibliothèque ou de classe, un trottoir, une église, un centre culturel, un théâtre... mais aussi le fond d'une mine, un autobus!), comme il procure une mobilité et une économie permet-

tant au conteur de rejoindre de petites localités et de petits publics. *«Le travail artistique des conteurs n'a jamais été dans la lumière des grandes salles de spectacle et même si, de temps en temps, les conteurs fréquentent ces lieux, les salles moyennes, parfois modestes, structures indispensables à la vitalité d'une action culturelle large, restent leurs lieux d'accueils principaux»* (JOLIVET, 1994:9)

Présence forte donc, autant dans l'intention du conteur à la créer que dans l'attente du public à la partager: ce retour du conte, le succès qu'il rencontre, tient sans doute en grande partie à cette réalité de l'immédiateté, de la proximité, du direct, à une époque submergée par le relais des médias de toutes sortes. Plusieurs termes tentent de qualifier cette présence (partage, connivence, complicité, proximité, immédiateté, direct...). Henri Gougaud parle de "contemporanéité": *«Il y a une différence de nature entre un art de la relation et un art du spectacle. C'est peut-être arbitraire. Mais il me semble que le conteur est le seul artiste véritablement contemporain de son public. Un conteur qui arrive devant son public est là. [...] Le conteur est là en tant que conteur dans le même temps, la même heure, le même instant que son public. C'est ce qui fait un art de la relation parce qu'il n'y a de relation amoureuse possible entre deux personnes qui ne sont pas dans le même espace et dans le même temps. Un comédien, par rapport au conteur, n'est pas là. Il n'est pas contemporain de son public, pas plus qu'un écrivain. Si un comédien est Œdipe, il est au temps de Thèbes, mais il n'est pas dans cette salle de spectacle de Chevilly-Larue. Il est dans la Grèce antique.»* (GOUGAUD, 1994:95).

3.1.3. Être contemporain

Henri Gougaud insiste sur la contemporanéité du conteur à son public. Le public est d'aujourd'hui, le conteur et sa pratique doivent l'être aussi. Et même si le conte tire son identité de source très ancienne, c'est dans notre modernité qu'il doit s'actualiser et qu'on doit ici en préciser le phénomène. *«Je m'inscris dans cette modernité, la mienne. J'écoute les nouvelles; je lis ce qui sort. Je pense que le conte est inscrit dans le présent, même si on ne le veut pas, on est obligé d'être actuel!»* (PELLERIN, 2004:).

«Le conteur sait qu'il doit avoir du génie pour rivaliser avec la télévision et les technologies modernes; il est obligé de se renouveler lui aussi, de se moderniser. Il ne peut plus conter comme autrefois. Mais il est aussi l'antidote de l'extravagance du clip: avoir le temps, retrouver le sens du temps... le conte est une respiration.» (MAILLET, 2004:83).

Dilemme, ou paradoxe, de la situation du conte et du conteur d'aujourd'hui, à la fois gardien de valeurs humainement et socialement profondément ancrées — on les dit traditionnelles, mythiques, fondatrices. Passeur de mémoire, l'univers du conte repose en bonne part sur ce mandat qu'il se donne de transmettre, de maintenir vivant, voire de raviver, ce que nos sociétés post-industrielles et urbanisées auraient eu tendance à oublier, à rejeter, à supplanter.

Incidemment, *«l'expression de cet art contemporain ne se définit pas comme la plupart des autres (danse contemporaine, musique contemporaine, etc.) par opposition et rupture à un précédent classique; le conte traditionnel cohabite avec le conte contemporain dans les mêmes circuits, sur les mêmes scènes, chez les mêmes conteurs».* (PONS, 2003:**)

« Qu'il s'agisse du schéma structurel de Propp ou même de la classification Aarne et Thomson, les nouveaux conteurs font exploser tous les carcans, incluant dans leur répertoire les fables, les mythes, les légendes, les épopées, les récits de vie, les rumeurs, les nouvelles romanesques et les écritures contemporaines. Le mixage des différents genres est aussi une des caractéristiques du répertoire des conteurs d'aujourd'hui. Dans l'enquête menée auprès des conteurs, nous pouvons vérifier que si la très grande majorité d'entre eux revendique le fait d'avoir un répertoire cons-

truit autour des contes traditionnels (95 %), une grande partie l'accompagne soit d'une capacité d'improvisation (25%), soit d'une écriture personnelle (40%) ou pour les plus nombreux d'une capacité d'adaptation (65%). Tout en étant attaché à la tradition, les artistes de l'Art du Récit² sont pour leur grande majorité des créateurs d'aujourd'hui. » (TOUATI, 2000:36).

Vivant, le conte invente et s'adapte aux contraintes et atouts de la modernité à laquelle, aujourd'hui, il appartient ; l'antique mémoire, dont il est héritier et légataire, doit rester vive et éviter la sclérose des folklorisations. Dès sa redécouverte, la pratique contemporaine du conte, plus urbaine que rurale, plus publique que privée, s'est rapidement retrouvée dans des circuits autres que traditionnels et plus proches des lieux institués de la culture et du spectacle (festivals, cabarets, théâtres,...). *«Le conte toutefois croissait à l'ombre du privé, même dans ses manifestations collectives, puisqu'elle se cantonnaient dans la communauté. Aujourd'hui, le conte occupe une place dans la sphère publique à côté d'autres types de divertissement».* (PURKHARDT, 2002:124).

Cette adaptation, saine et nécessaire, du conte au contexte socio-culturel actuel n'est pas sans soulever au sein même du milieu du conte un certain nombre de tensions. Deux tendances, notamment, sont repérables depuis quelques années, celle de la "théâtralisation" et celle de l'"humorisme". La première, attirée par "les feux de la rampe", consiste à emprunter les richesses du dispositif théâtral et de la mise en scène (décors, accessoires, éclairages, déplacements et jeux d'acteurs, textes "calés") avec le risque ressenti pour le conteur de perdre la spontanéité et l'adresse directe, nécessaires à la présence et au maintien de cette relation privilégiée et essentielle à l'art du conte; glissement de la présence vers la représentation, de l'écoute vers la "spectacularisation" et inquiétude de la question (indépendamment de la qualité du spectacle présenté): "s'agit-il encore de conte?". En évoquant cette "spectacularisation du conte", on ne peut s'empêcher de penser au danger de voir le conte perdre son essence — voire son âme ! — au profit du strass et des paillettes...» (MASSIE, 2002 :12). *«Ce qui me "bogue" dans le conte, c'est quand il est "stagé", quand il faut rentrer dans le théâtre. [...] La différence, c'est dans le "plaçage" du conte (l'éclairage, les effets, la mise en scène...); à ce moment-là on perd le conte.»* (PELLERIN, 2004:91).

La seconde tendance, celle qui recourt à l'humour, soulève à son tour la limite entre le conte (dont l'humour est traditionnellement loin d'être absent) et le *stand-up comic* dont on connaît l'actuelle félicité, au Québec comme ailleurs. Là encore, pensons-nous, la question se pose en termes d'équilibre, entre finalité et moyens: l'art du conte subsiste quand l'intention du conteur reste foncièrement celle de porter son récit et de le partager avec son public, le recours au dispositif scénique ou à l'humour restant comme les instruments, des moyens de parvenir à cette fin. Inversement, quand le *deus ex machina* vole la vedette et s'impose, ou quand l'humour envahit et colonise l'imaginaire "juste pour rire", on peut supposer que nous sommes en présence d'une autre forme de spectacle que celle du conte. *«C'est peut-être ça la différence avec le stand-up comic: l'humour comme outil ou comme but. Tu contes ton histoire pour faire rire, ou tu fais rire pour mener ton histoire plus loin; si c'est pour porter ton récit, ça va.»* (PELLERIN, 2004:93).

Quoiqu'il en soit, les limites de cet équilibre restent bien fragiles à quantifier, même s'il faut parfois prendre le risque de les définir.

² *Le travail du conteur, sous sa forme contemporaine, sera qualifié dans cette étude sous le terme «Art du Récit», sa forme plus traditionnelle: «la tradition orale» (TOUATI)*

Il serait bien hasardeux, et présomptueux de l'imposer, de toujours vouloir nommer jaune ce qui déjà verdit sous l'influence du bleu ou, de l'autre côté du spectre, rejeter l'orange sous prétexte que le rouge l'envahit. En revanche, la porosité des frontières, leur "libre échange" métissé, ne doit pas empêcher qu'on reconnaisse essentiellement au jaune une existence et une identité primaire, première, spécifique et nécessaire aux identités respectives du rouge et du bleu...

«Y a-t-il une pureté du conte, en cette époque postmoderne où triomphe partout l'impureté? Enfin, aussi bien chez les médias que chez les subventionneurs, le conte peut-il trouver une place légitime? Ou alors, entre littérature d'un côté et les arts de la représentation (chanson, théâtre, variétés...) de l'autre, le conte doit-il absolument renier son essence pour exister?» (VAÏS, 1998:9)

3.2. Vers une identité du conte

Dans le document (mars 2003) préparatoire à sa fondation, ce qui allait devenir le RCQ proposait aux intervenants une définition volontairement large du conte; il tenait pourtant à en revendiquer l'autonomie:

« Par "CONTE", car il est nécessaire d'en définir le champ même s'il demeure ouvert, nous entendons toute pratique liée à l'exercice du récit oral (qu'il soit de répertoire ou de création) et originellement distinct, d'un côté, d'une pratique de la littérature écrite et, d'un autre côté, du dispositif d'écriture et d'interprétation théâtrales. » (RCQ, 2003)

Dans un bulletin plus récent (mai 2004), le RCQ, cette fois dûment fondé, précisait cette identité du conte:

« Le conte se distingue par un rapport radicalement différent avec le public. Il abat le quatrième mur pour rétablir le rapport de proximité et de convivialité qu'on imagine dans une veillée de village. Il ignore en général le décor et le costume, et met en vedette une personne (le conteur) plutôt qu'un personnage. [...] Enfin, il tient à préserver les caractéristiques qui font sa force depuis toujours : réinvention de la tradition, part d'improvisation en direct, et utilisation délibérée d'éléments comme la gestuelle, le rythme et la modulation de la voix au lieu des procédés littéraires. C'est pourquoi les récits « dits » sont si différents des récits écrits. En plus, sur scène, le conteur doit se plier aux mêmes impératifs que le comédien et le chanteur pour ce qui est de la diction, de la voix, du geste, de la présence. Dans la réalité, et surtout à une époque marquée par l'éclatement des styles et le métissage des traditions, il n'y a pas de coupure nette entre les différentes disciplines artistiques. Il est tout de même utile d'avoir des points de référence pour que le dialogue évite de sombrer dans la confusion. » (RCQ, 2004)

Pour compléter cette approche définitoire du conte, citons l'article 2 de la Charte nationale des conteurs (France), émise en 1996:

«Nous reconnaissons comme conteur celui ou celle qui raconte, avec une couleur de parole unique, des histoires vraies, fictives ou symboliques, qui se construit un répertoire original, fruit d'efforts et de recherches personnelles, qui parle et se présente à son auditoire en son nom propre et non au nom d'un personnage-narrateur, et conduit cette pratique comme un art». (CHARTRE NATIONALE DES CONTEURS, 1996)

Plus récemment, Henri Touati, directeur du Centre des Arts du Récit en Isère (France), dans le cadre d'une étude commandée par le ministère de la Culture (gouvernement français) propose à son tour une définition du conte, après avoir précisé en préambule:

«Définir l'Art du Récit³ comme un art premier et, en même temps comme un art nouveau, peut apparaître comme contradictoire L'évolution d'une pratique communautaire, d'une pratique sociale vers un art de la scène, détermine les conditions de cette double approche.

***Art premier** par sa capacité à nourrir d'autres expressions artistiques. Le théâtre, la danse, le cinéma, les arts plastiques, dans leurs formes les plus élaborées renouent et font référence à ces formes narratives. Ils renvoient à une vision du monde et à son explication à travers des regards influencés par les grands mythes, par les grandes épopées, les grands récits ou tout simplement dans le prisme d'un conte populaire de tradition.*

***Art nouveau** dans sa capacité à nourrir l'activité d'artistes contemporains, à créer du spectacle vivant et à maintenir un fil permanent entre la tradition orale dans ses pratiques sociales et les formes modernes d'accès à l'art et à la culture» (TOUATI, 2000:7)*

«Tentative de définition:

Donner une définition d'un art naissant est une gymnastique assez périlleuse. L'Art du Récit est un art de la relation, dans le sens de « relater » et dans celui de relier.

Au-delà de cette première approche, nous pouvons constater que chaque artiste porte un point de vue, un éclairage particulier, construit année après année, au fil de sa propre expérience. On peut pourtant faire apparaître quelques constantes :

- Une adresse directe au public,
- Un répertoire spécifique,
- Un refus de l'incarnation de personnage (si ce n'est celui du conteur),
- Une écriture directe,
- Une capacité permanente et en direct à être l'auteur de ses propres paroles,
- Une capacité d'adaptation à l'espace,
- Une production orale d'images mentales.» (TOUATI, 200:17)

Enfin, nous reprendrons ici la dernière formulation retenue par le CALQ pour définir la pratique du conte :

«Cette pratique désigne des spectacles conçus à partir d'histoires-récits issues de la tradition orale ou écrite ou de nouvelles créations. Le spectacle de conte se caractérise généralement par une sobriété de moyens où la parole prend toute son importance. Sa particularité réside dans l'exercice du récit oral où la narration se révèle détachée des dispositifs de l'écrit et se nourrit de la proximité avec l'auditeur, de sorte que le conte est réinventé chaque fois qu'il est conté» (CALQ, 2004)

³ Cf.note précédente

3.3 Conclusion

Pour nous résumer, et faire synthèse à partir des définitions que nous venons de présenter, tels seraient les éléments qui nous semblent à la fois fondamentaux et spécifiques au conte :

La pratique du conte et la relation qu'il procure reposent sur la rencontre des trois éléments suivants : conte, conteur et auditeurs.

- Le conte, transmis oralement, est un récit traditionnel ou actuel, réaliste ou imaginaire, de répertoire ou de création.
- La parole est décisivement le principal outil de transmission du conte. Le conteur porte cette parole de lui-même : contrairement à l'acteur, il n'endosse pas de personnage principal. Il privilégie un style sobre et épuré plutôt qu'une scénographie et des accessoires de représentation.
- L'art du conteur est de maîtriser assez cette parole pour savoir l'adapter à son auditoire. Sa relation à l'auditeur se veut une adresse directe et privilégie la proximité. Le lieu et l'intimité de son ambiance est alors un élément essentiel à ladite proximité.

3.4 Bibliographie

- BERUBE, J.
CALAME-GRIAULE, 1991
CALQ, 2004
CHAMBERS, 1977
CHARTRE NATIONALE DES CONTEURS, France, 1996
DE CERTEAU et GIARD, 1983:13 in TOUATI
FAUBERT, 2005
GOUGAUD, 1994
HINDENOCH, 1997
JOLIVET, 1994
MAILLET, 2004:
MASSIE, 2000
MONTELLE, 1993:
PELLEN, Jean-Noël (1991) «Du conte traditionnel au néo-contage», in *Le Renouveau du conte / The revival of Storytelling*, op. cit.
PELLERIN, 2004:
PONS, 2004 et PONS, 2003
PURKHARDT, 2002
RCQ 2003/2004
ROBITAILLE, Renée (2003) *Carnet d'une jeune conteuse*.
ROMEAS, 1994
TOUATI, 2000
VAÏS, 1998
ZUMTHOR