

Le conte en question

Michel Vaïs

Number 87 (2), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25662ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1998). Le conte en question. *Jeu*, (87), 8–22.

Les Entrées libres de *Jeu*

Le conte en question

La cinquième Entrée libre de *Jeu*, que j'ai animée le 16 mars 1998, à la Licorne, a réuni les invités suivants : Oro Anahory, conteuse et littéraire, professeure de langue et de littérature espagnoles, et spécialiste des contes judéo-espagnols ; Yvan Bienvenue, poète, dramaturge et éditeur dont le nom est associé à la compagnie Urbi et Orbi et aux *Contes urbains* ; Lynda Burgoyne, professeure et membre de la rédaction de *Jeu* ; Joël da Silva, comédien, dramaturge et musicien, qui a notamment écrit et joué *la Nuit blanche de Barbe-Bleue* ; et Marc Laberge, conteur et directeur du Festival interculturel du conte de Montréal.

Postulats

Le conte se répand, se multiplie, se popularise et voyage plus que jamais, non seulement de bouche à oreille mais d'un pays à l'autre, par-delà les mers et les âges, de la parole à la scène, du théâtre au livre, de l'enfant à l'adulte, en une spirale apparemment sans fin.

Parmi le grand nombre de questions que suscitait chez moi cette Entrée libre, je me demandais ce qu'est vraiment le conte, où il commence et où il finit, ce que c'est que conter, et pourquoi cette forme de spectacle vivant connaît actuellement une faveur étonnante, de la part des artistes comme du public. Entre, d'une part, les conteurs québécois, canadiens, africains, européens, antillais, amérindiens, qui participent au Festival interculturel du conte de Montréal, d'autre part les *Contes urbains* d'Urbi et Orbi (*les Zurbains, Dits et Inédits...*), ou encore *Contes à rebours* de Suzanne Lebeau ou *la Nuit blanche de Barbe-Bleue* de Joël da Silva (pour les 5 à 12 ans), y a-t-il quelque chose en commun, hormis la solitude de l'interprète ?

Par ailleurs, y a-t-il de vrais contes et de faux contes ? ou simplement des contes oraux (venus de la nuit des temps, toujours recommencés, jamais pareils), d'autres figés dans l'écriture et d'autres accédant à la scène théâtrale ? Qu'ils empruntent les registres fantastique, politique, merveilleux, poétique, comique ou philosophique, qu'on les appelle histoire, récit, poème, sketch ou monologue, qu'on les entoure de musique, de décors ou de chœurs, s'agit-il toujours de contes ? Bref, le conte, « créneau porteur », a-t-il bon dos ?

Oro Anahory dans *l'Arôme du pain*, spectacle présenté à l'UQAM en 1994.

Photo : Rosaura Guzmán.



Et le conteur, qu'il trouve son origine dans le théâtre, la littérature, la chanson, le vaste monde de la communication ou ailleurs, est-il d'abord un interprète, un diseur, un lecteur à haute voix, un acteur ou aucun des quatre ? Y a-t-il un art du conte, distinct du théâtre et du récital de poésie, avec ses lois propres ? Existe-t-il une pureté du conte, en cette époque postmoderne où triomphe partout l'impureté ?

Enfin, aussi bien dans les médias que chez les subventionneurs, le conte peut-il trouver une place légitime ? Ou alors, entre la 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 ?

Renouer avec ses racines

Dans un premier temps, chaque participant situe sa démarche par rapport au conte et dit en quoi consiste sa pratique personnelle. Oro Anahory explique que son répertoire est surtout constitué de contes juifs de divers pays – d'Europe centrale, du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, dont elle est originaire. Le conte représente pour elle une sorte de solution de continuité dans sa trajectoire très personnelle qui a été

de partir d'une société conservatrice et traditionnelle d'Afrique du Nord, en passant par Paris et New York, pour aboutir à Montréal. Cela l'a amenée à s'éloigner de plus en plus de ses racines. Or le conte lui a permis justement de renouer avec elles. Les contes ont une fonction à la fois ludique et didactique, mais ils permettent aussi, selon Oro Anahory, de consolider les valeurs propres à une communauté. Elle se retrouve donc, avec les contes juifs, dans un monde qui lui est proche et qui la touche de très près.

Les contes qu'elle dit sont traditionnels, c'est-à-dire qu'ils ont été transmis oralement de génération en génération. Elle constate cependant qu'il existe beaucoup d'interférence, même dans le cas des contes traditionnels, entre les traditions littéraire et orale. Dans notre société, qui en est une de l'écriture, les contes, même traditionnels, sont couchés sur papier. On reconnaît pourtant les contes traditionnels à leurs motifs particuliers, patinés par le temps. En ce qui la concerne, donc, elle n'écrit pas ses contes mais les découvre soit en les entendant d'un conteur, soit en les lisant et en travaillant dessus. Le texte écrit diffère en effet sensiblement de la langue orale, qui obéit à ses propres structures. Là où l'écrit, par exemple, essaie d'éviter les répétitions, l'oral laisse place à des formes de litanies répétitives qui apparaissent comme des points de repère dans un monde imaginaire. Ce qui peut comporter un charme particulier.





Marc Laberge devant
un public d'enfants à
Veru, en Corse, en 1996.
Photo : Michèle Vincelette.

Également, dans le monde oral, le public est toujours pris à partie ; on s'adresse à lui de façon immédiate. Tandis que, dans la langue écrite, on s'en tient plutôt à un récit littéraire. Il faut donc remanier un conte écrit pour le faire passer à l'oral et lui redonner son souffle original. Oro Anahory aime à cet égard utiliser la comparaison de la gomme qu'on mastique : il faut *remâcher* le texte encore et encore pour lui donner une élasticité qui va convenir au conteur, de façon à ce qu'il en redevienne un peu l'auteur, même s'il n'a pas inventé toute l'histoire.

Le conte s'articule autour de certains motifs fixes qui en seraient le squelette, et dont la chair diffère aussi bien d'un conteur à un autre que d'un soir à l'autre, en fonction du public et de l'occasion qui réunit les spectateurs.

Prolonger la réalité

Marc Laberge semble appartenir à la même famille de conteurs qu'Oro Anahory ; les deux ont d'ailleurs œuvré à plusieurs reprises au Festival interculturel du conte de Montréal. Son rapport avec le conte se situe aussi sur le plan de l'oralité, plutôt qu'avec ce qu'on appelle le répertoire traditionnel. Il aime bien le conte qui prolonge la réalité, les contes nouveaux ; les histoires proches du récit de vie, mais qui s'inscrivent en continuité avec l'imaginaire québécois. S'il écrit ses contes, c'est toujours dans une deuxième étape, car il aime d'abord les raconter.

Par ailleurs, il a choisi une voie relativement simple : il n'apprend jamais ses textes par cœur. Il a un fil conducteur dans sa tête et tout se joue au contact du public. Cela varie donc selon le contexte. Il favorise aussi le dépouillement scénique. À l'occasion, il se sert d'une scie musicale pour créer un environnement, de même que d'un instrument de musique africain, mais la première place appartient à la parole.

La difficulté, pour un conteur, est de trouver un répertoire, des histoires qui lui conviennent, qui lui collent à la peau. Cela ne se décide pas ; le conteur doit se connaître et savoir ce qu'il aime dire. Marc Laberge s'avoue personnellement incapable de raconter des histoires de crapauds qui se changent en belles princesses (!). En

revanche, il sait que d'autres peuvent raconter de telles histoires de façon extraordinaire. Ses histoires sont plus proches de la vie, elles oscillent entre le réel et l'irréel, le vrai et l'in vraisemblable, pour basculer parfois dans le merveilleux.

Dès le début de sa démarche de conteur, il intégrait dans ses histoires des souvenirs anciens, des choses qu'il avait déjà entendues mais qui sortaient sous une nouvelle forme. Il mettait de cette matière dans ses contes, pour constater ensuite que ceux-ci différaient de ceux du répertoire. Il s'est donc décidé à les publier pour que l'on puisse les retrouver, d'autant plus qu'il lui était devenu impossible de tous les raconter dans une même soirée.

Comme Oro Anahory, il trouve important de s'appropriier les histoires, même si, dans son cas, il ne s'agit pas de remâcher un texte mais plutôt d'intérioriser un récit. Parfois, le temps du passage de l'histoire « à travers » le conteur avant de ressortir peut être très long. Enfin, Laberge raconte une anecdote qu'il trouve significative. En parlant un jour avec quelqu'un qui se consacre au théâtre, cette personne lui a dit faire du conte dans la mesure où elle s'installe sur une scène vide et fait une mise en scène dans l'espace, avec des objets imaginaires. Ce à quoi il a répondu que, pour sa part, il fait la mise en place dans l'imaginaire de la personne qui est devant. C'est la grande différence. Le conteur doit disparaître derrière son histoire, pour que les mots prennent forme dans l'imaginaire, et que l'histoire devienne celle de la personne qui l'écoute.

Souvent, des gens viennent le voir après son spectacle pour lui dire avoir eu l'impression qu'il s'adressait à eux personnellement. Le conteur s'adresse en effet un peu à chaque spectateur individuellement.

Prendre la parole

Si Marc Laberge commence par l'oralité pour ensuite fixer ses contes dans l'écriture, avec Yvan Bienvenue, on est devant le processus inverse. En effet, il écrit des contes et les fait généralement dire par des comédiens. Sauf que pour la première fois cette année – et non la dernière, assure-t-il ! –, à Ottawa, il a été invité à participer à un spectacle en tant qu'interprète d'un de ses propres *Contes urbains*. Mais il est auteur d'abord ; sa pratique part donc de l'écriture, de la poésie, du mot, de la prise de parole. Une écriture très orale, où tout est écrit, même si l'on a parfois du mal à le croire, prévient-il.

Il trouve ce qu'il fait toujours très hybride. Ses textes se rapprochent parfois du conte classique, ou de la légende, de l'historiette, de la nouvelle. Il réagit comme un poète dans le processus de transmission de l'image et des émotions. Il se sent incapable de se fixer dans un cadre trop précis. Certes, il reconnaît qu'écrire demande une rigueur, une structure. Il n'y a pas trois millions de façons de raconter une histoire : il y a un protagoniste, un antagoniste, un conflit, un début, un développement et une fin. Dans le conte, on part de l'imaginaire pour agir sur le réel, dans la légende, on part du réel pour atteindre l'imaginaire, mais ce sont des nuances. Tout le monde finit par dire à peu près la même chose, par raconter les mêmes histoires, avec les mêmes thématiques.

Yvan Bienvenue ne s'estime donc pas en rupture avec la tradition. Au contraire, tout comme son ami Stéphane Jacques, avec qui il a mis au monde les *Contes urbains*, il la respecte. Il a voulu faire du conte moderne, contemporain, urbain, mais toujours dans une volonté de débusquer nos mythes. Nous avons au Québec des secrets, des peurs ; la société a changé. L'Église qui noyait, qui ostracisait, qui frappait d'obscurantisme les poètes, a été à son tour elle-même ostracisée par les poètes. Bienvenue note qu'il est venu au monde dans ce contexte, au moment de la « révolution de la prise de parole ». Dans la liberté de dire ce qu'on a à dire et dans la langue que l'on choisit pour le dire. À cet égard, il n'aime pas la position des défenseurs de la langue française ; il finit parfois par dire qu'il ne parle pas le français mais le bienvenue, une langue née sur le Plateau-Mont-Royal, à moitié empruntée de l'anglais et farcie de mots inventés.

Le conte est pour lui en relation directe avec le public, sans quatrième mur. Le conteur est en relation avec tout le monde, mais individuellement. Il participe à l'évolution de son imaginaire en voyant le spectateur réagir, en le voyant créer dans ses yeux. Ce qu'il trouve génial.

Bref, il y a chez lui à la fois un amour de la tradition et une volonté de « nous nommer nous-mêmes ». Chaque génération a besoin de se nommer, même si elle fait les mêmes erreurs ou les mêmes réussites que ses prédécesseurs ; elle touche parfois des choses nouvelles, elle répète ce qui a été dit et redit avec l'impression naïve d'inventer. « On a de tout en même temps, mais on a l'impression de ne pas se limiter. »

L'appel de l'enfance

De son côté, Joël da Silva, en écrivant des contes pour les interpréter en solo, en puisant dans un conte traditionnel un personnage comme Barbe-Bleue pour récrire ou prolonger son histoire, paraît se situer dans une pratique proche de chacun des autres intervenants. Il estime avoir, comme plusieurs personnes, un rapport très organique au conte, qui remonte à l'enfance. À trente-huit ans, il se rend compte qu'il est venu au théâtre après avoir fait des études pour devenir comédien, mais que ce qu'il cherchait à faire, c'était d'instituer le son, la sonorité du conte qu'il écoutait jusqu'à plus soif quand il était petit, sur son tourne-disque rouge. Le loup, Barbe-Bleue, Babar, avec leur musique.

Quand il a repris l'écriture, après dix ans de vasouillage à faire un peu de musique, un peu de théâtre et autre chose, quand il a repris le métier d'auteur, ç'a été comme des retrouvailles avec l'enfance. À l'école de théâtre, un professeur lui avait déjà dit qu'il ne deviendrait pas un acteur mais un conteur. « J'avais mis ça de côté, sans jamais l'oublier : il avait un peu raison. »

Le triomphe de la parole

Lynda Burgoyne, qui réfléchit sur le conte sans le pratiquer nécessairement, distingue-t-elle dans ces quatre discours différentes sortes de contes ? Chacun parle-t-il de la même chose ? Elle estime qu'on peut aborder le conte de différentes façons. Ce qui lui semble revenir chez tous, c'est l'idée de l'oralité. Ce qui la fascine dans le conte, c'est qu'il permet de libérer, d'affranchir la parole. C'est peut-être là que loge la



Stéphane Jacques dans
les *Contes urbains*, Théâtre
Urbi et Orbi, 1996.

distinction entre le conteur et l'acteur. Marc Laberge parlait de mise en espace : le conteur donne la chance au spectateur d'effectuer lui-même la mise en espace du conte. Car c'est la parole qui domine, qui triomphe chez le conteur ; c'est elle qui permet à l'histoire de passer et le rapport, en étant plus direct entre le conteur et le spectateur, permet à la parole de traverser sans intermédiaire. Au contraire, au théâtre, les intermédiaires sont nombreux entre l'histoire écrite, mise en scène et jouée dans ses décors, et les spectateurs. L'interaction n'est pas la même.

Acteur et conteur

Yvan Bienvenue estime-t-il que les interprètes des *Contes urbains* doivent d'abord être des conteurs ou de bons acteurs ? Il répond qu'au début, et pendant les trois premières années, les auteurs écrivaient une histoire, et la donnaient à un comé-

dien qu'ils dirigeaient eux-mêmes. Il n'y avait donc ni metteur en scène ni scénographie. Pour le premier des *Contes urbains*, le groupe avait squatté le décor du *Père Noël est une ordure*, qui était alors présenté à la Licorne. Il avait suffi de pousser quelques meubles. L'auteur qui dirigeait son acteur n'avait souvent aucune expérience de la mise en scène. Cela faisait donc un intermédiaire de moins.

Il rassure Joël da Silva : « Ce n'est pas un défaut que de se faire traiter de conteur, car il y en a très peu. » Tous les acteurs ne sont pas conteurs, et vice-versa. Ce sont deux métiers différents. Il arrive cependant que certaines personnes possèdent les deux talents. Bienvenue estime que Stéphane Jacques est un exemple d'acteur et de conteur merveilleux.

Idéalement, aimerait-il faire dire ses contes par des acteurs ou par des conteurs ? Aimerait-il que des interprètes puissent s'approprier ses histoires, les « mâchouiller » avant de les restituer ? Il trouve que cela dépend du conte. Un acteur arrivera à toucher certaines dimensions qu'un conteur ne pourra pas évoquer. Tout comme il existe des acteurs – et des conteurs – qui ne peuvent jouer que quelques personnages.

Joël da Silva intervient pour reprendre l'idée du conteur qui s'efface devant son conte pour laisser place à l'imaginaire du spectateur. Il estime que, dans *la Nuit blanche de Barbe-Bleue*, le conteur-narrateur est un personnage de théâtre. Il y a donc un deuxième degré. Il s'agit d'un petit garçon qui est seul à la maison et qui raconte l'histoire avec les objets de son quotidien. Or on se rend compte à un moment donné qu'il est en train de vivre un drame. C'est comme la strate théâtrale du spectacle. Il donne alors un coup de fil à sa sœur, et on comprend qu'elle devait le garder mais qu'elle a choisi d'aller dans un *party*. Toute une peur qui fluctue au cours de la pièce est toujours présente, par en dessous. Il s'agit donc d'un conteur, mais d'un conteur de théâtre, parce que mis dans une situation théâtrale.

En y réfléchissant, Bienvenue ne sait plus s'il y a vraiment une différence. Certes, le conteur et l'acteur n'utilisent pas le même vocabulaire : chez les conteurs, on ne parle pas du quatrième mur. Mais, en réalité, un bon acteur ou un bon conteur doit être capable de raconter une histoire. Point.

Il y a sans doute des qualités communes aux uns et aux autres, mais qu'est-ce qui les distingue ? Est-il vrai que le conteur doit montrer qu'il est dépassé par l'histoire qu'il raconte ? que celle-ci est plus grande que lui ? qu'il est transparent et qu'il se laisse traverser par une histoire venue de loin, et dont l'auteur est inconnu ?

Bienvenue a souvent vu des conteurs africains habités par les animaux qu'ils racontent : ils entrent en transe et montrent vingt-deux personnages dans un seul corps. C'est délirant ! En même temps, il donne l'exemple du grand-père ou de la grand-mère qui vont manipuler complètement l'enfant à qui ils racontent une histoire. Il faut pour cela avoir le contrôle de son instrument.

Oro Anahory établit la distinction entre le texte du conte et le texte théâtral. Le conte est un récit, il est de nature épique ; tandis que le texte de théâtre est dramatique, puisqu'il est dialogue. Le conteur évoque donc un passé, comme un magicien en quelque sorte ; il vit au passé, il fait venir le passé. Alors que l'acteur de théâtre est dans son rôle. Il vit au présent, dans un décor réel, accomplissant des actions réelles. Elle voit le conteur comme quelqu'un qui manipule un récit et qui tantôt le rapproche, tantôt le met à distance, selon un jeu très subtil. L'acteur vit son personnage entièrement, il l'incarne, alors que le conteur le montre. À moins qu'il ne l'incarne momentanément pour en ressortir et se mettre dans le récit. Par rapport au récit, le conteur entretient des relations particulières qu'il est seul à diriger. En ce sens, elle trouve que le conteur ne devrait pas avoir de metteur en scène. Il porte un regard sur son récit dont il apparaît tantôt auteur, tantôt moralisateur, narrateur ou acteur. Il manipule ses personnages un peu comme un marionnettiste.

Est-ce que, finalement, tout ce que le conteur raconte est sa relation avec l'histoire qu'il est en train de raconter ?

Marc Laberge souscrit à ce point de vue. Il rappelle que ces dernières années le mot « conte » est devenu à la mode. Or, étant allé voir plusieurs spectacles dits de contes dans des théâtres, il se sentait toujours au théâtre. Il trouve juste la façon dont Stéphane Jacques présentait les spectacles d'Urbi et Orbi, en disant que ce sont des comédiens qui jouaient les conteurs.



Joël da Silva dans *la Nuit blanche de Barbe-Bleue* (Théâtre de Quartier, 1989).
Photo : Yves Renaud.

Bienvenue précise toutefois qu'à l'occasion certains comédiens étaient aussi des conteurs : c'était le cas de Harry Standjofsky, ou de France Arbour qui a raconté *Cocaline* de manière effrayante ! À certains moments, on oubliait qu'il y avait un auteur, une actrice sur scène ; on avait seulement un être humain qui nous racontait quelque chose qui lui était arrivé ou qui était arrivé à quelqu'un d'autre. Et ça, affirme Bienvenue, c'est magique !

Laberge ajoute qu'il lui arrive parfois de parler avec des comédiens qui « font du conte ». Ils ont un texte appris par cœur, qu'ils vont dire selon une « formule conteur » : c'est-à-dire avec une chaise sur la scène et rien d'autre. En fait, selon lui, être conteur, c'est loin de se limiter à cela. Même si un acteur s'installe sur une scène avec une chaise en regardant les gens, c'est dans le rapport avec le public, avec lui-même et avec l'histoire que se situe la différence. Parfois, on entend des contes, mais on est au théâtre. Certains disent que, d'un soir à l'autre, il n'y a pas beaucoup de différence dans la manière dont un conte est raconté et, donc, qu'il pourrait être dit par un acteur, avec une mise en scène et un texte appris par cœur. Mais Laberge n'est pas d'accord : il reste une différence importante, même si elle est difficile à définir.

Interaction et intériorité

Bienvenue intervient pour expliquer qu'il reprochait parfois aux auteurs des *Contes urbains* d'écrire de belles histoires – des nouvelles ou des récits –, mais pas beaucoup de vrais contes. C'est un peu pourquoi (hormis des raisons économiques) ils ont mis fin aux *Contes urbains* : ils avaient fait le tour de la formule, ont constaté un plafonnement et se sont rendu compte qu'il y avait des choses qui marchaient et d'autres qui marchaient moins. Il reconnaît qu'il y a une façon d'écrire et de transmettre l'oralité dans l'écriture même. Trop souvent, ajoute-t-il, on se plaint du manque de respect de l'auteur au théâtre ; quant à lui, il se plaint souvent du trop grand respect de l'auteur de contes. À Ottawa, il a récemment dit pour la première fois un de ses contes, qu'il a écrit pour l'occasion et qui se passe dans les rues de cette ville : *Bill*. Or, pour la première fois, il avait appris un texte par cœur et le disait en improvisant. Il interpellait la salle, en rajoutait dans l'émotion, se permettant des choses qu'un acteur ne ferait pas car il devrait respecter l'auteur.

À propos de cette interaction conteur-spectateur, Lynda Burgoyne se demande s'il n'y a pas toujours chez le premier un souci de faire croire à l'authenticité. Car que l'on soit au théâtre ou dans le conte, on voit toujours une rupture s'effectuer avec le monde réel. Le conteur n'a-t-il pas toujours, à un moment donné, le souci de faire croire que ce qu'il raconte est vrai ? Tandis qu'au théâtre on accepte une convention, par mimétisme. Mais le conteur doit au moins tenter – et de là les nombreuses répétitions dont nous parlions plus haut – de faire croire à la vérité d'une histoire incroyable.

Oro Anahory rappelle que, dans la culture nord-africaine, il est coutume de commencer les histoires les plus invraisemblables par « ça, c'est arrivé à mon grand-père », ou « ma tante, l'an dernier... ». Pour Marc Laberge, ce qu'il y a de magique, c'est que le conteur vit tellement son histoire en la racontant qu'on a l'impression qu'il insiste pour dire qu'elle est vraie. En réalité, il est ce qu'il raconte, tout simplement.

Yvan Bienvenue note que c'est comme lorsqu'on demande à l'acteur d'intérioriser, *d'être* le personnage. Il a déjà vu des acteurs se blesser physiquement sur la scène sans s'en rendre compte. À propos de la relation avec le texte dont parlait Marc Laberge, il admet que tout interprète partant d'un texte va nécessairement inventer, donc jouer faux, si l'on se place du point de vue du conteur, qui part de son expérience personnelle de la vie et de ses observations. Quand on raconte une vraie histoire, on en a toujours ressenti les effets. Mais l'acteur a des techniques – stanislavskiennes, par exemple – pour substituer la réalité à jouer à un souvenir. Malgré le décalage, l'acteur a la possibilité d'inventer le doute dans la tête du spectateur.

Du crapaud et de la princesse

Dans la salle, une conteuse nommée Michèle Rousseau intervient pour dire que le conte est intemporel, éternel. C'est autant le passé que le présent ou le futur. Ça été roulé depuis des millénaires comme des galets dans les rivières, comme les os d'un squelette. Le conteur est nu ; il n'a rien. Le conte passe à travers lui. Il n'est pas là pour convaincre. Quand il répète, c'est le mouvement même de l'énergie, comme les vagues qui se répètent, comme le vent qui souffle, qui s'arrête et qui reprend. C'est corporel. Plus on est nu, plus on arrête de vouloir faire de l'effet, plus on oublie qu'on veut convaincre, et plus on voit de spectateurs qui viennent nous dire : « Pourquoi est-ce que tu as raconté mon histoire ? Comment savais-tu à propos de mon beau-père ? » C'est l'histoire. C'est à travers nous, ce n'est pas nous. Quand nous voyons, les gens voient aussi, mais ils ne voient pas ce que nous voyons. Ils voient *leur* palais de cristal. On ne peut pas raconter une histoire avant de l'avoir mâchée longtemps. C'est terriblement douloureux, c'est comme une mise au monde. Par ailleurs, il faut pouvoir explorer d'autres niveaux que la réalité, puis ramener le public sur la terre. C'est pourquoi la fin d'un conte est abrupte. Mais le conteur doit garder la maîtrise de l'espace et savoir voyager à travers les différents états de conscience, là où il y a des crapauds qui sont des princesses ! Car contrairement à Marc Laberge, qui n'a pas encore embrassé un crapaud, Michèle Rousseau en rencontre tous les jours...

La comédienne France Arbour raconte le plaisir qu'elle a eu de créer bien des personnages dans sa vie, dont un d'Yvan Bienvenue, récemment, qui représentait un grand défi : celui d'une femme nommée Cocaline qu'elle a dû jouer au *je*. Or un conte au *je* prend une dimension extraordinaire, viscérale. Elle a essayé de créer une femme qui n'avait ni son âge, ni ses expériences, ni sa langue, sans la juger. C'était la plus grande expérience de sa vie, ce dont elle est la plus fière. Elle reprendrait ce rôle n'importe quand, même si elle a choqué bien des gens. En deux mots, Cocaline est une femme de soixante-quinze ans habitant dans un centre d'accueil où il fait froid l'hiver, qui gèle dans son âme et dans sa tête. Elle fait alors venir la chaleur chez elle, représentée par un jeune prostitué nommé Tino – il a l'âme et la voix de Tino Rossi –, amateur de cocaïne. Il va mourir sur elle en lui faisant les dernières caresses. Elle sera alors chassée de son centre d'accueil et viendra raconter son histoire à la salle : celle d'une femme de soixante-quinze

FESTIVAL interculturel du CONTE de MONTRÉAL

Programmation
24 octobre
au 2 novembre
1997

Tout un monde à raconter



ans qui s'est payé un gigolo, qui est mort sur elle dans une crise de cocaïne. Elle cherchera dans la salle un jeune homme qui puisse succéder à Tino.

Ce personnage qui aurait pu basculer dans le mélo, poursuit France Arbour, l'auteur l'a rendu réel, vrai, sincère, pour le faire passer par toute la panoplie des émotions humaines. Cela lui a donné le goût des contes. Elle en a commencé une collection et y retrouve son enfance, sa grand-mère et ses tantes.

Sylvi Belleau, conteuse et comédienne travaillant dans le domaine du théâtre pour enfants, estime que conter et jouer dans une pièce de théâtre constituent deux univers complètement différents, même si chacun peut trouver sa propre façon de raconter. Elle utilise beaucoup le conte comme matière brute, soit en le transposant ou en l'adaptant. Or pour elle, c'est clair : lorsqu'il y a un personnage sur scène, avec un texte écrit, une mise en scène et une mise en espace, c'est du théâtre. Le travail du conteur est tout autre. Un conte ne comporte pas de personnage.

Yvan Bienvenue se demande si le conteur n'est pas lui-même le personnage. Sylvie répond que lorsqu'elle joue au théâtre, même si c'est elle l'auteure, elle se met au service d'un texte qu'elle doit respecter. Elle doit aussi respecter une mise en scène établie. Mais le conteur n'a pas ces contraintes. Il se livre à un échange direct avec le public.



Dans la salle, une autre comédienne et conteuse, Isabel dos Santos, avoue avoir souri en écoutant Yvan Bienvenue. Si elle n'avait pas déjà vu des spectacles d'Urbi et Orbi, elle aurait trouvé ses propos troublants, tellement tout ce qu'il dit est le contraire de la définition du conte : pas de texte établi, ni de mise en place, des ruptures dans le récit, une fragilité du conteur, un caractère universel, pas de personnage individualisé dans un corps précis (comme celui de France Arbour dans *Cocaline*), etc. Or, quand elle est allée voir les *Contes urbains*, elle a aimé

Tokoto Ashanty, du Cameroun, est venu présenter *l'Ombre des dieux*, en 1997, au Festival international du conte de Montréal que dirige Marc Laberge.

l'expérience et a beaucoup réfléchi. Avec la salle, il se dégageait à son avis une véritable ambiance de conte, un rapport magique qui lui rappelait ce qu'elle avait connu chez sa grand-mère, au Portugal, quand elle avait six ans et qu'un Gitan venait leur raconter des histoires. Elle s'explique le succès des *Contes urbains* par le fait qu'aujourd'hui, même si nous sommes tous devenus des urbains – donc des cyniques ! –, nous réussissons, en écoutant ces contes, à redevenir naïfs comme des enfants. Cette forme impure, hybride, qui se situe entre le théâtre et le conte, arrive à désamorcer nos défenses.

Expériences avec les enfants

Une autre intervenante, Fernande Mathieu, explique qu'elle raconte des histoires à des enfants depuis seize ans, sans pour autant se considérer comme une conteuse. Et elle voit littéralement les enfants planer. Elle cherche aussi à encourager les enfants à s'exprimer, si bien qu'ils participent beaucoup à l'histoire qui se raconte. Et elle mâchouille et mâchouille ce conte avec des mots d'enfants, pour en devenir partie intégrante. Mais cela n'arrive pas la première fois qu'elle dit un conte : il faut qu'elle le sente en elle, qu'il lui donne la chair de poule, qu'il la fasse pleurer. Il y a des contes qu'elle a dû lire quarante ou cinquante fois avant de pouvoir exprimer ce qu'ils lui apportaient.

Yvan Bienvenue note que le public des « shows de contes » n'est pas le même que celui des salles de théâtre. Les spectateurs réagissent davantage, se parlent, interagissent avec le conteur. Ont-ils rejoint, avec les *Contes urbains*, un public qui n'allait pas au théâtre ? Bienvenue rappelle qu'au début, en commençant un



Sylvie Belleau,
du Théâtre de la Source.
Photo : Patrick Séguin.

DANIÈLE PANNETON

Il était une fois

Je déteste qu'on me raconte des histoires. Mais j'adore me faire conter des histoires. Depuis ma toute petite enfance, le « Il était une fois... » a un effet magique sur mon imaginaire, comme le rideau qui se lève enfin sur la scène d'un théâtre, comme l'écran qui illumine soudain la salle obscure d'un cinéma.

Donc, il était une fois une comédienne qui fut un jour petite. Cinq ans. En ces temps reculés, pas de téléviseur dans sa maison mais au milieu du salon trône un meuble majestueux tout en bois, une radio, d'où sortent les chansons d'Édith Piaf et de Frank Sinatra et, surtout, la voix de Tante Lucille qui enchante tous ses samedis matins : « Bonjour mes petits amis. Aujourd'hui Tante Lucille va vous raconter... Il était une fois... » Un délice !

La petite grandit. Sept ans. Le regard fascinant de la télévision s'installe dans son salon et dans cet

œil apparaît une poupée vivante, portant lulus et crinoline à pois, qui ouvre un livre géant sous l'air de : « Où es-tu Fanfreluche ? » Elle est tout yeux et tout ouïe, la petite fille qui un jour sera grande et deviendra comédienne, qui un jour racontera à son tour des histoires aux gens.

Ça y est. La petite est grande. Elle est devenue comédienne. Elle n'a pas changé de nom, elle s'appelle toujours Danièle, mais elle oubliera ce nom, à tour de rôles, pour devenir des personnages qui vivent toutes sortes d'histoires devant les gens. Puis, un jour, c'est en 1996, on lui demande de raconter aux autres un conte urbain dans un théâtre portant le nom d'un personnage de conte fabuleux, la Licorne. Elle se lance : « Il était une fois... » Mais qui est-elle à ce moment précis ? Un personnage ? Une actrice ? Une conteuse ? Le « je » devient flou. La seule chose qu'elle sait, c'est qu'elle est reliée au public par un fil ténu. Il n'y a

France Arbour dans
Cocaline, conte d'Yvan
Bienvenue. Photo tirée
d'un vidéo de Jean-Claude
Coulbois.

vendredi soir à onze heures, pour trois soirs, il s'agissait simplement d'organiser un « party pour le milieu ». Tout le monde aime se faire raconter des histoires, les comédiens comme les autres, aussi sont-ils venus en foule. Et, sans publicité, d'autres gens sont venus, sans doute parce que l'affiche était belle. Des gens de quinze à quatre-vingt-cinq ans ! Autant des ados que mesdames Janine Sutto ou Mercedes Palomino du Rideau Vert. Le spectacle durait trois



heures et le public est resté jusqu'à la fin. Alors, conclut-il, « nous nous sommes dit que nous avons touché à quelque chose d'important ».

Un peu plus tard, Richard Turgeon, un professeur de l'École Sophie-Barat, a commencé à amener ses élèves aux *Contes urbains* chaque année, jusqu'à ce qu'ils écrivent eux-mêmes d'assez bons contes pour en tirer un spectacle, sous le titre *les Zurbains*.

plus de quatrième mur entre elle et les autres. Elle leur parle directement, rencontre vraiment leurs yeux et leurs oreilles et va porter ses fragments de conte, tantôt aux uns, tantôt aux autres, selon leurs rires ou leur écoute silencieuse. Et c'est peut-être là la différence qu'elle découvre entre jouer un personnage et raconter une histoire : elle n'a plus envie que tout le public l'aime, tout le temps de son histoire. Elle perçoit des îlots dans la salle et sent ce qui fait plaisir aux uns ou aux autres, puis à tout le monde. Elle s'occupe de ça, précisément, avec un plaisir secret : parler à chacun en particulier, puis à tout le monde, raconter et vivre à la fois son conte et se laisser raconter le pouls vivant de la salle. Ça lui rappelle alors que, comme elle, les grands et les petits aiment se faire conter des histoires. Et tant pis ou tant mieux pour ceux qui aiment s'en faire raconter.

Présent dans la salle, Richard Turgeon raconte qu'il enseigne le conte en troisième secondaire. Il cherchait une formule qui lui aurait permis de rendre cette matière littéraire plus populaire, voire d'amener les jeunes à aimer le conte. Naturellement, les élèves devaient entre autres écrire eux-mêmes des contes. Il a donc dû remonter à l'origine du genre, convainquant les jeunes qu'ils étaient des conteurs-nés puisqu'ils étaient des menteurs ! Le lien s'est fait assez rapidement avec les *Contes urbains*, où l'on tentait d'urbaniser le pouvoir du conteur. Car celui-ci, en racontant son quotidien, s'aperçoit qu'il a un pouvoir. Et c'est ce dont les jeunes ont besoin aujourd'hui, alors qu'il n'y a plus de famille, plus de paroisse ni de vie de quartier. Ils vont dans un parc, font un feu, fument un joint et se racontent leur quotidien.

Ensuite, Turgeon a dit aux jeunes que Disney les avait déformés avec ses dessins animés, et qu'ils pouvaient devenir des créateurs d'images par la parole. Il les a placés sans leur dire – sans leur parler de structure – dans une situation de conteurs, au sein d'une tribu naturelle de deux ou

trois personnes, avec pour tâche de produire chacun un conte. Puis, chaque tribu devait en choisir un seul, soit parmi les contes de chaque participant, soit en inventant collectivement un nouveau inspiré des autres. Et ainsi de suite. Le résultat a étonné les participants. C'est seulement après cette étape que le professeur a abordé la dimension littéraire et que les élèves ont choisi le meilleur comédien pour rendre tel ou tel conte en public. Le pouvoir que le conte donne aux adolescents, conclut Turgeon, ils ne peuvent pas le trouver en politique.

Sylvi Belleau raconte que, dans sa famille, elle n'a pas eu la chance de connaître de conteurs. Elle a donc reçu sa formation sur le tas, une fois adulte, et a inventé sa propre manière en s'inspirant de conteurs africains, indiens ou autres. Elle a déjà travaillé avec des jeunes de troisième secondaire, dont le français était la deuxième ou la troisième langue. Comme l'écriture était pour eux très difficile, elle est partie de contes provenant de leurs pays d'origine. Cela a été pour eux une façon extraordinaire de se valoriser et de s'approprier la langue française.

Une autre intervenante, Louise Millaire, enseignante au primaire dans une école Rudolph Steiner, explique le programme d'études qu'elle suit, à partir de la mythologie grecque, mésopotamienne, celtique, etc., jusqu'à l'époque contemporaine, à travers le répertoire des contes, légendes et mythes. Elle se demande – tout en s'en

réjouissant – comment il se fait que le conte prend de plus en plus de place, alors qu'on ne compte plus les innovations en matière de cinéma et de vidéo, par exemple. Le conte offre-t-il aux enfants une nourriture que la technologie ne leur donne pas et dont ils ont un besoin essentiel ?

Communication vraie, prise de parole

Marc Laberge note qu'il y a effectivement un engouement pour le simple contact avec un être humain. On dirait qu'après toutes ces années passées en communication virtuelle avec une boîte lumineuse, ou à voir des spectacles avec deux mille personnes dans une salle, les gens

reprennent goût à se retrouver avec quelqu'un que l'on peut sentir vivre, dont on peut sentir la joie, la peine, le souffle. Il estime que, depuis l'avènement de la télévision, on ne se parle plus autant, on a cessé de se raconter et de s'inventer. Comme si collectivement, en tant que société humaine, on avait laissé quelque chose nous glisser entre les doigts : on a oublié qu'on avait nous aussi quelque chose à raconter. Cette forme de communication existe depuis qu'il y a des êtres humains sur la terre, et ce n'est que tout récemment que nous avons rompu avec cela.



Fanfreluche (Kim Yarochevskaya). Photo : Société Radio-Canada.



Jocelyn Bérubé et Marc Laberge
racontent Félix Leclerc

Oro Anahory reprend la parole pour ajouter que, s'il est vrai que le conte est un antidote au bombardement d'images, une sorte de cure de désintoxication, l'histoire récente du renouveau du conte – d'abord aux États-Unis et en Europe, puis au Québec – remonte à la fin des années soixante. Ce qui correspondait à la révolution étudiante, donc à une époque de prise de parole et de démocratisation des structures. Le conteur était alors le successeur du troubadour médiéval, du fou du roi. C'est la dimension politique du conte, dont Dario Fo nous a donné de bons exemples.

Pierre Renaud, dans la salle, trouve qu'au lieu de parler du conte, jusqu'à présent, on a surtout parlé de tout ce qui tourne autour. Des produits du conte : les textes, les spectacles, l'éducation, les contextes. C'est comme pour l'érable. La sève coulait dans les arbres bien avant que l'on vienne faire des petits trous dedans. Aujourd'hui, il existe du sirop, des petits cœurs en sucre, etc. À son avis, le conte est une fonction normale de l'esprit humain. C'est ce que font les enfants quand, spontanément, dans la cour de récréation, ils se racontent le film de la veille à la télé. La séduction se pratique tous les jours. Certains n'en font qu'en cachette, une ou deux fois, mais d'autres décident un jour qu'ils sont des professionnels. Et ils développent un

personnage portant une sacoche, muni de grandes jambes, d'un regard qui accroche. Ils peuvent le garder plusieurs années, puis prendre leur retraite. Certains deviennent alors des dieux de la chose. Annie Sprinkle, trente ans après ses débuts, se pose encore comme une déesse de la séduction.

Que se passe-t-il quand quelqu'un *décide* un jour qu'il est conteur ?

Josée-Frédérique Plourde est d'avis, comme France Arbour, que le conte est essentiellement un reste d'enfance. Elle déclare à Kim Yarochevskaya, aussi présente dans la salle, qu'elle l'a fait rêver à profusion quand elle était petite. Non pas nécessairement par les histoires qu'elle racontait à la télévision, car elle les a oubliées pour la plupart. Elle portait, dans son personnage, un costume que l'on peut attribuer au monde de l'enfance, mais l'effet était le même quand elle était habillée sobremenent, en vieille dame. Il y avait chez elle une spontanéité, une lumière, un geste non réfléchi qui supporte un imaginaire, une émotion, un espace, un mouvement. Toutes choses que l'on retrouve naturellement chez l'enfant, qui joue à raconter mais qui ne joue pas au conteur.

Sollicitée par la salle pour parler de son rapport avec le conte, l'actrice Kim Yarochevskaya¹ avoue ne s'être jamais considérée comme une conteuse. Chaque fois qu'on lui parle ainsi, cela lui fait plaisir tout en l'inquiétant un peu. Est-elle d'accord pour dire, comme d'autres l'ont fait, qu'elle n'est pas conteuse mais que les contes « passent à travers elle » ? Oui. Elle endosse tout ce qui a été dit avant elle. Y compris les contradictions. Elle s'estime d'abord comédienne, mais elle adore « patauger » dans les contes. Quand elle en écrit, elle les travaille très longtemps, les « mâchouille », avant de les livrer ; et elle y met de la musique et des chansons pour son plaisir. Si elle a fait six versions différentes du *Petit Chaperon rouge*, c'est parce qu'elle a toujours quelque chose de neuf à dire. Elle prend de vieux contes – elle n'en a pas encore fait un avec un crapaud qui devient princesse, mais ça viendra –, car le merveilleux est un outil pour dire de grandes vérités. Elle s'en sert sans aucune pudeur ; elle avoue même beaucoup aimer plagier de vieux contes pour dire quelque chose de complètement neuf, qui n'avait pas encore été dit. C'est du recyclage ? « Oh oui ! clame-t-elle avec enthousiasme.

Joue-t-elle différemment dans les contes qu'elle a écrits et dans les *Contes urbains*, auxquels elle a participé à l'automne 1997 ? Elle se considère avant tout comédienne. Yvan Bienvenue la trouve trop humble : elle possède un métier et une maturité qui forçaient l'admiration de ses collègues aux derniers *Contes urbains*. Les conteurs d'expérience sont habités, voilà pourquoi les vieux constituent des références si précieuses. Kim Yarochevskaya réplique que s'ils sont habités, c'est parce qu'ils ont développé au cours des années une confiance dans ce qu'ils sont, non pas en tant que conteurs mais comme êtres humains. Et cette confiance, ils n'ont pas peur de la donner, à travers le conte. Yvan Bienvenue estime qu'il ne faut pas se justifier, mais prendre la parole, tout simplement. Elle conclut qu'elle approuve tout ce qui a été dit parce qu'elle a des bribes de tout cela en elle, et chacun a sa façon de s'exprimer et sa magie personnelle dont il n'est pas conscient. Mais s'il est sincère, cette magie va naître et se développer.

En fin de compte, si le tour du conte n'a évidemment pas été fait, plusieurs pistes ont été ouvertes par les participants. Il reste des questions non résolues : le personnage existe-t-il dans le conte ? Le conteur peut-il s'accommoder d'un texte préétabli ? L'interaction est-elle différente avec un public de conte et un public de théâtre ? Qu'est-ce qui distingue l'art du conteur de celui du comédien (surtout quand, pour reprendre l'exemple de Kim Yarochevskaya, une même comédienne excelle dans les deux genres) ?

Ce qui fut surtout remarquable, dans le flot de ces échanges (dont certains n'ont pu trouver d'écho ici) souvent passionnés, enthousiastes, parfois fébriles, drôles, c'est à quel point les participants – dans la salle autant que sur la scène – tenaient à donner leur avis. Même au prix de balbutiements et de contradictions. Comme si l'on avait tout à coup ouvert les vannes sur une pratique ancienne, refoulée, méconnue, mais dont il devenait urgent de dessiner les contours afin de la voir prospérer, pour notre plus grand bien. ■

1. Fanfreluche, dans l'émission de télévision populaire *la Boîte à surprise*. NDLR.