

Conter ou donner un *show* ? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Number 131 (2), 2009

Conte et conteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1277ac>

[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. (2009). Conter ou donner un *show* ? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (131), 84–99.

MICHEL VAÏS

CONTER OU DONNER UN *SHOW* ?

Les Entrées libres de *Jeu*

Le 10 février 2009, à l'Agora de la danse, la 55^e Entrée libre de *Jeu* réunissait les conteurs Stéphanie Bénêteau, André Lemelin, Jean-Marc Massie et Renée Robitaille¹. La question, volontairement provocante, visait à opposer deux approches du conte. Certains, suivant la tradition, se produisent de préférence dans de petites salles pour s'adresser avec peu de moyens à l'imaginaire du spectateur. D'autres, tentés par le théâtre, donnent des spectacles pour de grands publics ou font rire comme des humoristes. On en voit endosser des personnages, parfois avec adresse et talent, tandis que les plus « purs » se présentent comme de simples passeurs, transmettant une parole ou une mémoire qui les dépassent. Conter ou jouer : le jeu théâtral est-il l'ennemi du conte ou son allié ? Conter ou faire rire : cela est-il incompatible ou les deux sont-ils possibles en même temps ?

La séance de contes de la veillée traditionnelle ne correspondait-elle pas à une forme primitive du théâtre, tout comme la chanson folklorique a été une forme primitive de la poésie ? À cet égard, le recours aux techniques théâtrales dans l'acte de conter – texte écrit préalablement, mise en scène, effets scéniques, musique – serait-il, de nos jours, une perversion du conte ou une simple évolution naturelle du genre due à l'urbanisation ? Une *acculturation*, en d'autres mots ? D'un autre côté, l'humour devenu omniprésent risque-t-il aujourd'hui de contaminer le conte ou serait-il son sauveur ? Par rapport au théâtre, est-ce que le conte risque de se perdre en s'en approchant ou a-t-il des chances de se régénérer ?

1. Une première Entrée libre, « Le conte en question », a paru dans *Jeu* 87, 1998.2, p. 8-22.



« [...] le recours aux techniques théâtrales dans l'acte de conter [...] serait-il, de nos jours, une perversion du conte ou une simple évolution naturelle du genre due à l'urbanisation ? »

Jacques de Stella, *la Veillée à la ferme*.

Gravure au burin de Claudine Bouzonnet-Stella, d'après un tableau de son oncle (1667).

Reproduction tirée de *Il était une fois... les contes de fées*, sous la direction d'Olivier Piffaut, Paris, Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 59.

Jean-Marc Massie
dans le spectacle collectif
les Hommes à scie,
dont il signait la mise en scène
à la maison de la culture Plateau-Mont-Royal,
le 28 février 2009, à l'occasion d'une
Nuit blanche du Festival Montréal en lumière.

© Lumin-Art.



Renée Robitaille au Festival
interculturel du conte (2005).
© Jeanine Ma.



Stéphanie Bénéteau dans son
spectacle *1001 Nuits*.
© David Babcock.



VIBRER AVEC LES GENS

C'est Renée Robitaille qui ouvre le bal, présentant sa démarche. Sur le conseil de Claudette L'Heureux, elle a commencé à explorer le conte traditionnel, lisant *les Mille et Une Nuits*, les contes des frères Grimm, *Les vieux m'ont conté*, etc., avant de fréquenter pendant plusieurs années les contes coquins de différentes traditions. Au bout de cinq ans, trouvant que la tradition orale était un peu dénaturée dans la mesure où on n'y accède que par l'écrit – alors que le conte est quelque chose de vivant –, elle a senti le besoin de rencontrer des gens pour qu'ils lui racontent des choses, et s'est approchée du récit de vie. En écoutant les gens, elle avait l'impression de quelque chose de palpable, proche de l'oralité au sens où elle l'entend. Quand elle s'est mise à raconter elle-même ces récits de vie, naturellement, elle les adaptait un peu. L'important pour elle était de vibrer au même diapason que les gens, autant dans la cueillette que dans le partage de la scène. Est-elle une conteuse parce qu'elle fait du conte ? Ce qu'elle fait est-il même du conte ? Elle n'en est pas sûre, mais elle ne trouve pas la question importante. Elle irait jusqu'à dire que le contenu n'a pas autant d'importance que le fait de vibrer avec les gens.

Depuis quelques années, la musique s'est intégrée à ses contes ; son copain Étienne l'accompagne à l'accordéon, sans compter des ambiances sonores qu'ils sont allés chercher dans le fond des mines et des extraits d'entrevues qui font partie de ses spectacles. À cela s'ajoutent des éclairages, un micro, beaucoup de choses empruntées non pas au théâtre, mais à différentes disciplines comme la musique. Il s'agit, pour elle, d'outils au service de son métier. L'humour en est un aussi. Tout cela fait-il un *show* ? À son avis, il est impossible de ne pas donner un *show* quand on raconte une histoire. Même « sur le bord du poêle à bois, chez M^{me} Fréchette », dès que quelqu'un a conscience de détenir la parole et que d'autres personnes écoutent, il ne raconte plus de la même manière.

Conter serait donc toujours donner un *show*... Stéphanie Bénéteau est-elle d'accord ?

Oui, répond-elle, à condition de définir ce qu'on entend par le mot « *show* ». Quand on conte, on a l'attention de l'auditoire et la responsabilité de l'amuser, d'être présent, de faire en sorte qu'il se passe quelque chose. Par contre, tous les arts empruntent les uns aux autres. Il est donc évident que le conte emprunte à la musique, au théâtre, voire à la danse. Chaque art a cependant sa spécificité et celle du conte, c'est l'endroit où il se passe. Le théâtre se passe sur une scène ; les comédiens incarnent des personnages, il y a un éclairage, des costumes, des objets ; on sort de soi pour se perdre dans le monde qui est sur la scène. À son avis, dans le conte, c'est le contraire. Le conte se passe dans l'imaginaire de l'auditoire, ce qui est très spécifique. Le conteur suggère des personnages, des décors, des objets, mais c'est nous qui les créons. Aucune représentation ne peut recréer de façon aussi spectaculaire ce que notre imaginaire peut faire. Le film *Troie* ne sera jamais aussi bon que quelqu'un qui raconte *l'Iliade* ou *l'Odyssée*. Le conte offre cette magie. Lorsqu'on commence à utiliser les outils du théâtre, qu'on incarne les personnages avec beaucoup de présence sur la scène, le danger est de bloquer le processus imaginaire spécifique au conte pour entrer dans le monde du théâtre sans en avoir les moyens. Car le théâtre a tout de même de gros moyens, qui s'appellent metteur en scène, éclairagiste, musiciens, comédiens..., alors que le conteur crée avec très peu de moyens un monde imaginaire intérieur. Cela dit, Stéphanie Bénéteau ne prend pas position de façon radicale. Elle a adoré le spectacle de Renée Robitaille, mais elle lui poserait une question : n'a-t-elle pas donné son spectacle *Des hommes de pioche*, entre autres, dans de petites salles et sans aucuns moyens ? En quoi cela a-t-il changé le spectacle à son point de vue ? En définitive, elle estime que le conte se rapproche davantage de la littérature orale que du théâtre.



André Lemelin raconte sa version des *Feux-follets* lors d'une soirée autour du feu au Festival de Contes et Légendes en Abitibi-Témiscamingue.
© Photo Manie.

LE CONTE DE TRADITION ORALE

André Lemelin, que plusieurs considèrent comme un défenseur du conte traditionnel, enchaîne en s'attaquant d'abord à la théâtralisation du conte. Question complexe, en apparence simple et laissant attendre une réponse courte, car elle laisse supposer qu'une évolution est toujours une continuité. En fait, il s'agit souvent d'une rupture, surtout quand on s'attaque à la forme. Lorsqu'il y a rupture, il y a altération, chose qu'Aristote a expliquée en disant simplement qu'il s'agit d'un changement dans la catégorie de qualité. L'altération, c'est le fait de devenir ou de rendre autre. Quand on altère le conte, on le rend autre. Il ne dit pas que c'est mieux ou pire, mais en changeant la forme du conte, nous en faisons autre chose, même si nous continuons d'appeler cela du conte. Au juste, de quel conte parlons-nous ? Du conte de tradition orale, du conte littéraire, du conte spectacle, du conte théâtral, ou de tous ces contes confondus ? En posant la question du conte comme générique, on occulte sa forme orale. Soyons plus précis et posons la question directement : est-ce que le conte théâtral est une évolution du conte de tradition orale ? Encore faudrait-il définir ce qu'est le théâtre, ce sur quoi personne ne s'entend.

Lemelin retient deux éléments de la question de départ : le texte préalablement écrit et la mise en scène. Avec son expérience, il considère lui aussi que ces deux variables sont particulièrement importantes aujourd'hui. Par comparaison, il se demande si le fait de dire, de *slammer* ou de chuchoter les paroles d'une chanson fait de nous un chanteur. La réponse est non. Alors, pourquoi le fait de dire un conte ferait-il de nous automatiquement un conteur ? C'est la manière

de chanter qui fait le chanteur, comme c'est la façon de conter qui fait le conteur. Or ici, on veut changer la manière de conter, la théâtraliser, la faire évoluer. Pour comprendre en quoi il y a rupture avec le conte, il faut comprendre la forme du conte oral que l'on veut faire évoluer. Selon lui, le conteur de tradition orale est quelqu'un qui a entendu un conte, l'a retenu, l'a mémorisé par répétition orale et l'a transformé en canevas sur lequel il peut broder ses mots. En le répétant, il le reconstitue, donc, il le refait par additions et soustractions, et, à la fin, il se retrouve avec une réappropriation. Le conte est ainsi prêt à être « confronté », c'est-à-dire à être placé face aux gens pour donner sa propre mesure. L'intérêt est que la mise en bouche est déjà assurée, puisque le conte a été conçu de façon orale.

En ce qui concerne le conteur interprète, il apprend par cœur, textuellement, un texte (la redondance est voulue), pour ensuite le rendre vivant par divers procédés : images, émotions, souvenirs. Lorsqu'un conteur traditionnel mémorise son conte par répétition orale, son conte n'est jamais totalement fini et reste ouvert au changement, car le conteur n'a pas mémorisé des mots, mais des images, un plan, un canevas. Dans le cas du conteur interprète, le conte est fixé, arrêté, identique. L'un met des mots sur des images, l'autre met des images sur des mots. L'un est devant son conte, l'autre est derrière son texte. Avec la mise en scène, la soirée de contes devient un spectacle de contes. En transformant la soirée de contes naturelle – impromptue, avec « brochage », changements improvisés, variations de rythme – en spectacle prédéfini, reproductible et représentable, on transforme le rapport entre le conteur et le public. Le conteur qui était en relation avec le public lors d'une soirée de contes devient quelqu'un qui est en représentation devant le public lors d'un spectacle.

C'est le même genre de dichotomie, mais beaucoup plus palpable, que l'on retrouve entre la danse traditionnelle ou folklorique et la danse moderne, contemporaine, artistique ou institutionnelle. Dans le premier cas, les gens dansent entre eux, ou du moins ils ont la possibilité de participer à la danse. Dans le second, ils regardent les danseurs danser devant eux. Dans un cas, les gens sont actifs, dans l'autre ils sont passifs. De la même manière, en troquant le canevas ouvert pour un texte fixé et la soirée variable pour un spectacle prédéfini, c'est plus qu'une manière d'apprendre et de compter que l'on transforme : c'est l'essence même du conte oral qui est affectée par cette altération de la forme, ce qui change notre rapport avec les autres. Nous étions *avec les gens* ; nous passons devant eux. Dans une soirée de contes, comme le disait Stéphanie Bénétteau, tous sont dans la même pièce ; dans un spectacle théâtralisé, les uns sont sur la scène, les autres dans la salle. Et voilà que le rapport ludique du conte se transforme tout à coup en rapport de classes. Les uns sont acteurs, les autres spectateurs. Les uns agissent, les autres regardent. Les uns gouvernent, les autres sont gouvernés. En changeant la forme relationnelle du conte en représentation, on change notre rapport aux gens, notre rapport au monde et notre rapport à la vie. En changeant la forme du conte oral, nous l'avons altéré, nous en avons fait autre chose. S'agit-il encore du conte de tradition orale ? Lemelin ne le croit pas. Est-ce encore du conte ? Peut-être. Évolution ou perversion ? À chacun de répondre.

RECHERCHE ET EXPLORATION

Jean-Marc Massie trouve que l'intérêt aujourd'hui, au Québec, c'est l'absence de clivage entre les conteurs traditionnels et les conteurs de création urbains. Tout cela se mélange, va et vient, sans aucune bataille des anciens et des modernes. Il y a des différences et des prises de position, mais le dialogue demeure. Cela le pousse à dire que la définition que donne André Lemelin – bien présentée et argumentée avec bonne foi – pose un jalon nécessaire, car c'est une définition pure, *stricto sensu*, du conte ou de ce qu'il devrait être. Mais Massie n'est pas sûr que beaucoup de conteurs présents dans la salle ou à l'extérieur y répondraient. Pour lui, cette définition est un acte fondateur. Jusque-là, on définissait le conte par des bons sentiments. Lemelin apporte



Jean-Marc Massie
dans son spectacle
Montréal démasquée,
présenté au
Monument-National
à l'hiver 2008.
© Valérie Ménard.

de la chair autour de l'os. Cela dit, un repère, une délimitation, sont faits pour être transgressés. C'est humain et inévitable. Lorsque Lemelin a présenté cette définition, cela a provoqué une commotion dans le milieu du conte. Tous les conteurs venaient voir Massie pour lui demander s'ils contaient vraiment. Il leur répondait d'aller voir André !

Blague à part, Massie trouve intéressant que les gens se posent la question. Une telle définition, avec ses forces et ses faiblesses, a le mérite d'exister, mais il ne serait pas bon que tous tendent vers cette définition, car cela ne laisserait aucune place à l'expérimentation, à l'exploratoire. Pourquoi le conte n'aurait-il pas droit à cela, comme le théâtre, la musique ou la danse ? Si le conte est assez fort dans ses bottines, et commence à avoir une identité dans sa pratique et dans sa théorisation, il ne devrait pas y avoir de problèmes. On pourra avoir du conte urbain, du conte qui passe par le théâtre ou par la musique : pour lui, c'est sain. Si on ne laisse pas cette porte ouverte, le conte deviendra un folklore qui rime avec la mort. Il ne sera plus ce qu'il a toujours été, un patrimoine vivant. Or le vivant s'en va partout, car la nature a horreur du vide. Le conte se promène quitte à ne plus être du conte.

À propos de théâtralisation, il souligne comme Renée Robitaille que le théâtre n'a pas le monopole de la scène, même s'il a une expertise qui s'étend sur des millénaires. Outre les musiciens et les danseurs, on peut voir sur une scène un peintre faire du *body art*, un performer ou un artiste présenter une installation conceptuelle. Parfois, on ne sait plus s'il s'agit de sculpture ou d'art optique. Cela veut dire que la scène est ouverte à tout, y compris au conte, avec le risque et les dangers que cela implique. Selon lui, monter sur une scène ne signifie pas nécessairement que l'on va faire du théâtre. Utiliser des éclairages et définir son espace n'est pas propre au théâtre. Par contre, Massie trouve un danger particulier dans ce qu'il entend par la scénographie, soit l'utilisation d'une scène dans une grande salle. Est-il encore possible d'offrir une parole sur un canevas devant 300 personnes ? Selon la définition de Lemelin, c'est impossible. Il faut donc considérer ce qu'on perd et ce qu'on gagne. Stéphanie Bénéteau a dit que le conte « suggère », qu'il ne faut pas plaquer les choses, qu'il faut laisser les gens « imager ». À son avis, si les mots du conteur font écran dans la tête de l'autre, il existe un danger que le simple conte parasite l'image du personnage que se fait le spectateur. Plus le conteur décrit et plus il en met, moins il laisse d'espace à l'auditeur. Il y a là du danger, autant que lorsque les éclairages redoublent ce que dit le conteur. De même, cogner sur une table après avoir dit qu'on avait frappé à la porte est inutile. Il faut dire ou faire. Sur scène, si le conteur utilise la lumière pour évoquer, suggérer, en se passant même de certains mots, pourquoi pas ? L'éclairage peut permettre de faire l'économie de certaines paroles. Ainsi s'agrandit la capacité de susciter des images chez le spectateur. Où serait donc le danger ?

Stéphanie Bénéteau se dit d'accord avec Massie sur un point : l'éclairage et le jeu sont des outils qui peuvent appartenir aux conteurs comme au théâtre. Un bon conteur suggère ses personnages avec une expression du visage, un geste, une voix, bref, avec des techniques théâtrales. Le jeu est donc présent dans le conte. Le danger est qu'il occupe tellement de place que cela ferme notre imaginaire. Certes, l'éclairage peut suggérer quelque chose à la place des mots, mais c'est dangereux. À son avis, il faut toujours se demander si c'est vraiment nécessaire. Pour elle, dans 95 % des cas, la réponse est non. Il est vrai que l'art est un continuum et que tout évolue, mais elle se demande si tous les écrans vidéo que l'on voit aujourd'hui au théâtre sont justifiés. On ne les regarde même plus, ils n'ajoutent rien. Renée Robitaille a déjà présenté des versions plus élaborées de ses contes, avec éclairages et effets sonores ; Stéphanie Bénéteau se demande à quel moment tout cela est vraiment nécessaire.

Renée Robitaille répond que, les histoires qu'elle avait trouvées la faisant vibrer énormément, elle a voulu explorer davantage ses possibilités et s'est entourée d'une équipe, notamment d'un metteur en scène, parce qu'elle ne possédait pas ce genre d'outils. Yvan Bienvenue l'a aidée à construire ses histoires de façon cinématographique, pour en faire une grande histoire plutôt qu'une série de contes entrecoupés d'applaudissements, comme elle l'avait fait auparavant. Elle voulait un fil conducteur avec un crescendo, une quête, arriver à un point culminant et aboutir à un dénouement, pour plonger dans un bagage d'émotions et de sensations qu'elle ne trouvait plus dans la formule des contes traditionnels. Son éclairagiste l'a aidée à définir les lieux comme autant d'espaces qui surgissent sur la scène. Lorsque, avec la lumière et des bruits particuliers, le public comprend qu'on est dans une taverne, elle peut se rendre plus loin, plus vite. Tout cela est au service de son histoire. Il est vrai que, parfois, il lui arrive de conter dans une galerie d'art où n'existe aucun système d'éclairage. L'effet est alors bien différent. Le défi du conteur est de parvenir aussi à raconter dans de tels lieux, sans artifices. Elle a déjà conté en France dans des foyers ruraux, même dans une étable. C'est alors magique, car tout le fla-fla a disparu. Elle trouve que les deux approches la poussent à explorer son métier différemment.



Les *Contes urbains* présentés par Yvan Bienvenue depuis une quinzaine d'années : conte ou monologue théâtral ?

Sur la photo : Didier Lucien lors de l'édition 2008, présentée à la Licorne, © Théâtre Urbi et Orbi.

CONTES URBAINS

S'adresser à un metteur en scène comme Yvan Bienvenue, inventeur des *Contes urbains*, nous pousse à poser la question de ce phénomène. Est-on là dans le conte ou dans le théâtre ?

Selon André Lemelin, Bienvenue est bien la seule personne qui pense que c'est du conte. À son avis, les *Contes urbains* répondent à la définition du monologue théâtral : un auteur écrit un texte au « je » et le fait interpréter par un comédien qui se costume comme le personnage pour raconter sa vie. Dans le conte tel qu'il le conçoit, le conteur reste plus proche de son identité, alors que, dans le monologue, le comédien emprunte celle d'un personnage. Si Bienvenue appelle cela du conte urbain, c'est que le contenu a peut-être déjà été du conte, mais il faut distinguer le conte comme contenu et comme forme. De même, si quelqu'un dit une chanson, il n'est pas chanteur, alors que s'il chante le bottin téléphonique, il en est un. Pour lui, la forme est très importante. Ayant noté que Renée Robitaille avait dit s'entourer de fla-fla et d'artifices, il estime qu'il s'agit bien de deux approches distinctes, mais que l'une n'est pas meilleure que l'autre. L'une est le conte de tradition orale et l'autre, le conte théâtral. L'un ne vient pas nécessairement de l'autre et il est peut-être envisageable de faire du conte théâtral sans le sortir de la tradition orale. Peut-être que la rencontre des arts de la scène, du conte littéraire et des expériences personnelles permettent de créer un contenu « conte » dans une forme autre.

Mais l'ambiguïté, c'est qu'on se retrouve dans le conte générique, avec une polysémie où le mot « conte » veut tout dire et ne veut rien dire, qu'on mélange tout et qu'on n'avance pas. Lemelin préfère revenir à la base : qu'est-ce que c'était que le conte de tradition orale, le conte théâtral vient-il de là, si oui, qu'est-ce qui a été changé, pourquoi l'a-t-on changé et où s'en va-t-on

maintenant ? Un conteur pratique les trois R : il répète, retrouve, puis se réapproprie. Ensuite vient la confrontation, le « racontage » au cours duquel le conte se reforme au contact du public, car il n'était pas vraiment terminé. Il évolue. Si l'on décide d'adopter une autre démarche, il faut être conscient de ce que l'on change. Veut-on être avec ou devant le public, avec un ou deux espaces ? Veut-on modifier les rapports humains dans la salle ? Parfois, on n'est pas conscient de cela, car on veut bien faire et on s'inscrit dans le *showbusiness*. On ne pense pas au rapport à l'autre, aux aspects philosophiques ou ontologiques.

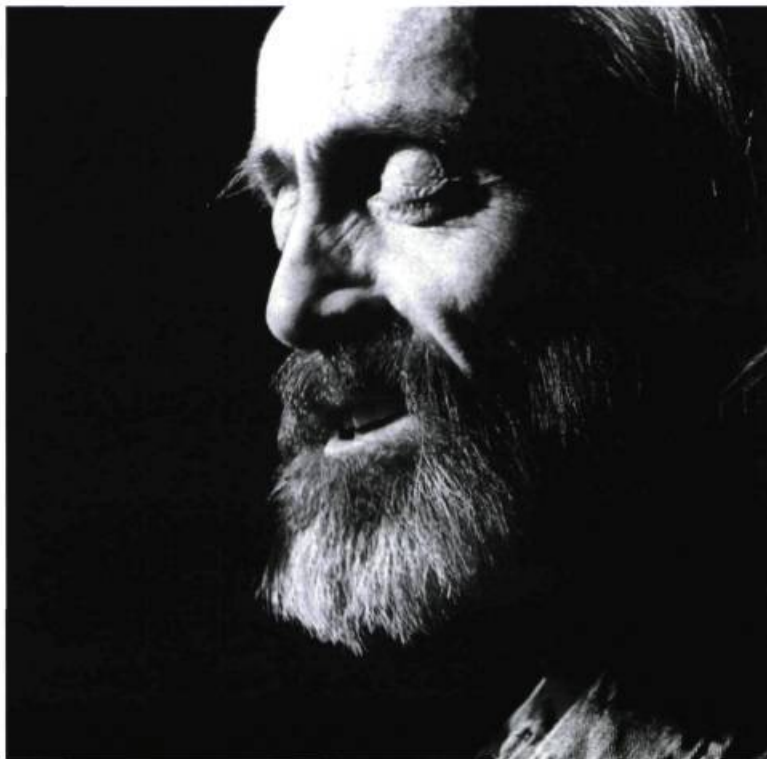
Le conte traditionnel est-il plus à l'aise dans de petites salles et le *show* dans des grandes, avec tout ce qui peut être emprunté aux arts du spectacle ?

Selon Jean-Marc Massie, un conteur complet en 2009, qui a à faire avec la société du spectacle et qui décide de mettre un pied dedans, doit se demander s'il peut adapter son spectacle pour le donner sans scène ni éclairages. Est-ce que la narration passe toujours, même au prix d'une torsion et en ajoutant des mots quand la lumière n'est plus là pour les dire ? Plutôt que de parler de conte théâtralisé, il préfère parler de conte « scénographié », c'est-à-dire répondant aux contraintes de la scène. Toute personne qui monte sur une scène, même un conférencier, doit répondre à de telles contraintes. Il y a évidemment là un danger, car on signe un pacte avec le diable. Si l'on parle tant du renouveau du conte, c'est parce qu'à côté de la définition, il est important de parler de redéfinition. Pour répondre à Stéphanie Bénéteau, Massie estime qu'il faut d'abord se demander si la mise en scène est une béquille pour pallier la faiblesse de l'histoire. L'équilibre va se faire de lui-même. Mais cela vaut aussi bien pour tous les arts de la scène. Qu'est-ce qu'on a à dire, comment veut-on le dire, pourquoi redoubler, allons-nous mettre un écran vidéo... ? On peut conter sur scène devant 500 personnes, à partir d'un canevas,

comme le ferait un comédien : le diable est là. On ne joue pas au cinéma et au théâtre de la même manière et c'est pareil pour les conteurs lorsqu'ils quittent l'ambiance intime d'une petite salle pour aller sur une scène devant les gens. Mais il sait que c'est possible : il l'a essayé. Le contact avec le public est encore possible quand le conteur est sur une scène. Le *stand-up* comique, lui, établit un faux contact : lorsqu'il apostrophe une spectatrice retardataire, sa « ligne » est déjà prête. Une autre manière d'établir un contact est de « faire avec » la salle. Il arrive des incidents dont le conteur peut profiter pour franchir le quatrième mur. Naturellement, on se situe alors loin du conte de tradition orale, où le quatrième mur n'existe pas. Il ne voit pas pourquoi un conteur ne pourrait choisir de se placer sur une scène avec un siège et trois bougies en guise de scénographie, ou une simple petite boîte rouillée au-dessus de sa tête. Il rappelle que le problème s'était posé à la soirée des Girouettes cuivrées, à La Tulipe, à propos de Mike Burns, qui conte toujours les yeux fermés. Comment l'installer sur une scène ? Il y a eu un choix de mise en scène au service d'une tradition orale altérée, soit,

Mike Burns conte les yeux fermés, rappelant la figure du conteur aveugle, tout entier tourné vers son imaginaire intérieur.

© Danielle Bérard, tirée de l'album *Les jours sont contés. Portraits de conteurs* qu'elle a publié en collaboration avec Christian-Marie Pons chez Planète rebelle (2002).



mais quelque chose vibrait ; tous les spectateurs regardaient la petite boîte rouillée. En terminant, Massie rappelle que la formation étant encore peu développée il y a quelques années, et comme les conteurs ont une identité fragile, ils pouvaient avoir tendance à aller se chercher un *coach* chez les gens de théâtre. Cela pouvait les déstabiliser quand ils apprenaient des techniques propres au théâtre, au point de ne plus « se sentir dans leurs bottines ». Il faut être bien solide pour résister à un metteur en scène ou à un éclairagiste d'expérience... !

Renée Robitaille revient sur l'idée de figer un conte avec les ressources du théâtre. Pour être passée par là, elle raconte que la première fois qu'elle a eu à composer avec une mise en scène ou un éclairage, qu'elle devait marcher dans le noir jusqu'à un petit X tracé sur le sol et que la musique devait commencer en même temps, elle avait trouvé ces contraintes complètement déroutantes. Si bien qu'elle n'avait plus aucun contact avec le public et a dû réapprendre à conter avec la technique. Cependant, ces artifices lui ont rendu service en lui permettant de découvrir de nouvelles facettes de son métier. Le défi consiste à traverser cela pour trouver l'essentiel et construire avec ce qu'il y a autour. Ce qu'elle aime, c'est faire une cueillette, raconter, susciter des rencontres autant sur la scène, qu'avant et après, et ce que le fla-fla lui a permis de faire, c'est de conter sur des scènes et devant un public autres que ceux habituels du conte. Maintenant, elle se produit sur des scènes faisant partie de réseaux où l'on présente aussi des chanteurs, du théâtre ou de la danse.

Stéphanie Bénétou note que Renée Robitaille a donc dû « passer à travers » la technique pour redécouvrir son métier de conteuse, gardant ainsi un œil sur la conteuse en elle. Or ce qu'elle apprécie dans son spectacle, ce sont les moments où elle parle à son public, les moments d'authenticité malgré la technique. Par contre, d'autres conteurs, surtout en Europe, se laissent dominer par la technique. Ce n'est plus du conte, car il n'existe plus de contact avec le public.

On dit que, en France surtout, certains conteurs arrivent avec leur orchestre...

Pour Jean-Marc Massie, il s'agit là d'une promotion sociale pour le conte, qui, accédant aux grandes scènes nationales et entrant dans la machine théâtrale, devient ainsi un art majeur ! On perd le sens des mesures et ça devient du théâtre avec un tout petit peu de conte. Quand les conteurs français arrivent au Québec, ils trouvent que les artistes ne sont pas « professionnels », qu'ils restent dans l'amateurisme. Il leur répond alors que, dans leurs contes, il y a plus de description que d'action. Par essence, dans un conte, il doit se passer quelque chose, il faut prendre un chemin à droite ou à gauche. Mais, quand il faut se fier à une petite marque au sol et à une musique, le conteur a vraiment l'impression de trahir la narration. Il faut parvenir à transcender cela, à l'intégrer pour se retrouver comme conteur avec cet appareillage souvent bien lourd.

Renée Robitaille ajoute que si un artiste, quel qu'il soit, perd l'énergie qui circule avec son public, cela devient mauvais. Stéphanie Bénétou ne pense pas que ce soit vrai dans tous les arts. En danse, on n'a pas besoin du même type de contact avec le public. L'aller-retour est plus important dans le conte qu'au théâtre ou en danse.

CONTAMINATION DE L'HUMOUR ?

Justement, l'aller-retour le plus évident survient lorsque le conte se dirige vers l'humour, car la réaction du public est dans ce cas immédiate. Est-ce là un danger ?

André Lemelin rappelle que, s'agissant du théâtre, Peter Brook voulait aussi travailler sur le contact avec le public – comme Dario Fo, note Stéphanie Bénéteau. Quant à l'humour, il n'a aucun problème avec ça. D'ailleurs, il trouve étonnant que l'on se pose des questions là-dessus uniquement depuis Fred Pellerin. En fait, c'est surtout ce dernier que l'on remet en question. Pourtant, de Jos Violon à Nasroudine, il y a du rire à profusion. Dans la documentation des écrits canadiens-français, on fait état de contes très drôles. Le rire fait donc partie du conte à différents degrés. Il y a des contes drôles, d'autres introspectifs et d'autres évoquant des quêtes. Cela dépend des conteurs et de la nature de leurs histoires, comme il y a des conteurs plus drôles que d'autres. Mais quand le rire devient une finalité, si la narration est subordonnée au rire, il y a danger de glissement vers l'humour. Cela le dérange cependant moins de faire rire en racontant une histoire que de tourner à l'envers la forme du conte sans se poser de questions sur les enjeux que cela suppose.

Y a-t-il une limite au-delà de laquelle le conteur devient un humoriste ?

Selon Jean-Marc Massie, quand on cherche une *punch-line* toutes les trente secondes, on devient un humoriste, si tant est que l'humour fait partie de sa palette et que la narration y est soumise. Car, au Québec, les contes facétieux, ou ceux sur les curés, ne manquent pas dans la tradition ! Au sujet des humoristes, après avoir fait partie de ceux qui les accusaient de vulgarité, il a loué des enregistrements des galas de l'humour pour les visionner chez lui et a été agréablement surpris par certains d'entre eux, qu'il trouve fascinants. Il cite André Sauvé, chez qui la *punch-line* est étonnamment beaucoup moins présente. Tout se mélange et ce qui prime, c'est le récit de vie. Il ne dirait pas pour autant qu'il s'agit d'un conteur ; Sauvé est un monologuiste qui fait du *one-man-show*. Mais il ne faudrait pas, à son avis, se servir de l'humour comme d'un repoussoir ou d'un épouvantail, car cela est une manière pour les conteurs de masquer leurs carences, en plus d'une certaine paresse. Il a vu trois ou quatre humoristes présenter des propositions intéressantes, avec la construction d'univers particuliers. Au Sergent Recruteur, il a vu des conteurs évoluer, et d'autres plafonner dans leur bulle tout en blâmant les humoristes. Il ne faut pas avoir peur d'être contaminé par un sida artistique !

Stéphanie Bénéteau est d'accord pour dire que le rire est merveilleux, mais la question mérite tout de même d'être posée. Elle voit des conteurs utiliser le rire pour masquer leurs carences, en le laissant demeurer à l'extérieur de leur histoire. Elle approuve le rire qui se situe à l'intérieur d'un monde imaginaire, mais pas celui qui arrive dans des parenthèses en marge de l'histoire. Nous sommes là à mi-chemin entre l'humoriste et le conteur. Il y a une facilité qui suscite une réaction rapide et rassurante du public. Parfois, les spectateurs ne rient pas, mais ont une réaction



L'humour fait partie du conte, de Jos Violon à Fred Pellerin.
© Claude Dolbec.

profonde et intense, bien qu'on ne la sente pas immédiatement. Ce sont surtout de jeunes conteurs qui recourent au rire, car ils sentent que c'est ce que les gens veulent. D'accord pour le rire, mais comment ? Voilà la question.

Renée Robitaille ajoute que certains publics rient avant même que ce soit drôle. C'est devenu un réflexe. Michel Faubert lui avait dit un jour que cela l'agaçait de voir toute la salle rire quand il disait une certaine phrase. Il l'a donc retravaillée tous les jours, jusqu'à ce que plus personne ne rie à ce passage. La contamination peut donc toucher le public comme les conteurs. Massie se dit plutôt partisan de la libre réception de l'œuvre par le public. Un conteur ne devrait pas être déstabilisé par des réactions imprévues de la salle. Il peut les récupérer, voire apostropher les spectateurs en disant que ce qu'il vient de dire n'est pas drôle, pour retomber sur ses pattes. La création n'appartient plus complètement au conteur dès qu'il la rend publique. Cela fait partie du jeu. La liberté d'imagination du spectateur vaut pour toutes ses réactions. Si l'on trouve que le public au Québec rit pour un oui ou pour un non, il faut aller se chercher un autre public ailleurs, car on ne pourra pas le rééduquer. Stéphanie Bénéteau réagit vivement : un bon conteur a aussi le droit de ne pas être drôle ! Le conte est limité quand le public s'attend à ce que le conteur les fasse rire. Massie est d'accord pour que le conteur réajuste sa démarche, mais sans vouloir réformer le public, qui a peut-être ri parce qu'il avait trouvé cela drôle. D'une salle à l'autre à Montréal, les publics réagissent différemment. Combien de fois faudra-t-il réajuster une histoire pour obtenir une réception standardisée ?

Dans la salle, une intervenante nommée Nathalie demande à Stéphanie Bénéteau si elle pense vraiment que les jeunes conteurs versent davantage dans l'humour. Cette dernière précise que par « jeunes conteurs », elle ne parlait pas d'âge mais de nouveaux conteurs. Elle a trouvé effectivement que, il y a deux ou trois ans, tous les nouveaux conteurs essayaient de faire rire.

VOLER UN CONTE À QUELQU'UN ?

Françoise Crête, membre de la Marie-Conteuse, dit que, quand son groupe a publié un premier texte, elles se sont demandé si elles étaient bien conteuses. À son avis, pour suivre la pensée d'André Lemelin, il y aurait donc des conteurs traditionnels, des conteurs « vivants » (encore que les premiers soient aussi vivants) et des conteurs « trop », qui ajoutent trop de choses au moment de conter. Si autrefois on écoutait, on se rappelait, puis on mettait l'histoire dans ses propres mots, est-ce que l'on peut encore faire cela aujourd'hui ? Est-ce qu'une conteuse peut écouter un conte de Lemelin et le voler pour se l'approprier ? Comme elle n'a plus de mère ni de grand-mère, où peut-elle trouver des contes ? Pour sa part, elle appellerait « conte traditionnel » ce qu'elle peut trouver dans un vieux livre et qu'elle adapterait à sa manière. Mais la transmission par tradition orale n'existe plus. Par ailleurs, en réponse à Stéphanie Bénéteau, qui disait que l'on conte comme on est, elle estime que l'on crée aussi selon ce qu'on est. Quand elle crée un conte, plutôt que de le répéter cent fois, elle aime l'écrire sur son ordinateur. Ce qui ne signifie pas qu'elle va s'y tenir à la lettre tout le temps, mais c'est sa façon de créer. Il est vrai qu'en l'écrivant, cela peut donner un texte assez littéraire, qui se transforme quand on se le met en bouche. Si quelqu'un ne part pas d'un canevas mais d'un texte qu'il a écrit, elle ne pense pas que cela fasse en sorte que cette personne n'est plus un conteur. Enfin, au sujet de Mike Burns, même avec les yeux fermés, il sent son public. Il ne ferait pas cela seul dans sa chambre. Un conteur doit parler à quelqu'un et avoir la conscience du public pour arriver à réagir à ses réactions.

André Lemelin répond que l'on peut fort bien encore faire de la tradition orale aujourd'hui. Il y a tellement de soirées de contes et de festivals que la chaîne de cette tradition est repartie ! On entend énormément de contes traditionnels. S'il voulait aujourd'hui se bâtir un répertoire

de contes traditionnels, il pourrait le faire sans lire un seul livre. Ce qui ne veut pas dire qu'il suggère d'arrêter de lire et d'écrire ; il ne parle que d'une manière de faire des contes. Mais on peut fort bien aussi écrire quelque chose, ou partir d'un texte déjà écrit. Il dit simplement qu'à l'époque, comme les gens ne savaient pas lire, ils apprenaient par la répétition. On peut parfaitement transposer l'apprentissage en partant d'un texte déjà écrit ou que l'on crée soi-même. Il est certain qu'alors le résultat n'est pas le même. En effet, le conte traditionnel canadien-français est quelque chose de très léger (contrairement au conte indien par exemple, qui est chargé de mythologie), si bien que le conteur était souvent au premier plan. À lire *Les vieux m'ont conté*, on trouve les contes plutôt ennuyants, tandis que les mêmes textes contés par un narrateur vivant se mettent à vivre tout à coup. Le conte se passe donc dans le conteur. Alors que, souvent, le conteur-interprète est derrière son texte, car celui-ci est si fort que le conteur pourrait être changé sans que le texte ne faiblisse. Dans le conte traditionnel, si l'on change de conteur, ce ne sera plus pareil. Prenons un poème de Rimbaud, interprété par Léo Ferré ou par un comédien diplômé de l'École nationale de théâtre, le texte gardera sa force, même si l'interprétation peut varier. Le conteur de tradition orale *faisait* le conte, tandis que l'interprète doit servir un texte.

Jean-Marc Massie dit parfois à des conteurs qu'ils content « avec les yeux derrière la tête », car il trouve que « l'appareillage » prend le dessus et qu'ils perdent le contact avec le public au point où le spectacle pourrait rouler tout seul. À ses débuts, alors que son appareillage était assez élaboré, il a vécu une distanciation au point où il est sorti de son corps et se voyait conter. Est-ce bon signe ou non ? Sur le plan technique, ça marche très bien, car il était très à l'aise, mais il se demande où il est vraiment au moment où il se regarde... ! (Rires dans la salle.)

Dans la salle, Christine Mayr, conteuse, dit à Massie qu'il lui est arrivé la même expérience de décorporation en contant et qu'elle ne savait plus quand ni où rentrer en elle. Mais elle revient sur le public qui s'attend à rire. Dans un conte sérieux qu'elle a dit au Sergent Recruteur il y a un an et demi, il y a un peu d'humour et le public a ri. Lorsqu'elle a dit le même conte il y a dix jours, dans une salle plus intime, elle a pu entendre le silence et l'écoute était très intense. L'important est de recevoir l'énergie des spectateurs. Chacun doit aussi être soi-même et bien faire ce qu'il fait. On peut danser sur scène, pourvu que ce soit bien fait et nécessaire pour le conte.

Un autre intervenant de la salle, Pierre Renaud, dit que contrairement à un débat, il voit chacun décrire la même image, de points de vue différents. Selon lui, on pourrait remplacer l'opposition conte/spectacle par art/divertissement. Celui-ci propose au public de s'oublier pendant une heure, tandis que l'art lui propose de se souvenir de lui-même pendant une heure. Si Renée Robitaille enregistre des bruits dans une mine pour les offrir au public uniquement pour faire l'intéressante, ce serait du *show*, mais si c'est pour témoigner d'une rencontre avec un personnage qu'elle nous fait imaginer, c'est autre chose. Il rappelle que, selon Picasso, certains réduisent le soleil à une tache jaune, tandis que d'autres, avec une tache jaune, vont faire un soleil !

Dans la salle, André Lavoie, qui précise qu'il n'est pas conteur, explique quels sont ses besoins comme spectateur. On peut venir le chercher par la tête (l'imaginaire), par le cœur (les émotions) et par la rate (le lâcher-prise). Il est tout cela en même temps. À une époque de spécialistes, comme dans le domaine de l'éducation par exemple, le conteur se spécialise, comme l'humoriste. Est-ce que le spectateur devra lui aussi devenir un spécialiste ? Il a besoin de sentir que celui qui est en avant est branché sur lui pour le faire vibrer. Tant mieux s'il peut y arriver avec le moins d'outils possible, offrant un conte concis et consistant, mais il aime qu'on vienne le chercher entièrement, au moyen d'un attelage à trois chevaux – la tête, le cœur, la rate – allant

au même rythme. Il n'est pas conteur, mais il est bon spectateur et il apprécie les bons conteurs et les questions qu'ils se posent à cette discussion.

Jean-François Vary, aussi dans la salle, se dit surpris que l'on ait davantage parlé de la forme du conte que du fond. Il trouve importante la place du narrateur et du récit dans le conte. André Lemelin rappelle que, selon les folkloristes puristes, un conteur est un narrateur de contes, et quelqu'un qui raconte des légendes est un narrateur de légendes. Alors que Jean-Claude Germain a déjà dit que ce qui compte, ce n'est pas ce que raconte le conteur, mais la manière dont il le fait. S'il raconte quelque chose au coin d'une rue, il sera peut-être plutôt un « conteux », mais pour lui, le contenu, le fond, a moins d'importance.

Jean-Marc Massie estime pourtant qu'il faut se poser la question de ce qu'on a à dire. Quand il écoute un conteur dire un conte traditionnel, il veut savoir où il se situe là-dedans. Il doit se l'approprié (par suppressions, additions, transpositions), tout en respectant certains archétypes. On ne peut pas transformer la chasse-galerie, par exemple, ou un personnage de jaloux en un autre qui ne l'est pas. Ensuite, on le fait bien ou on le fait mal, selon son talent. Pour ce qui est de la création, il note que certaines personnes ont des univers restreints, n'ont pas vécu grand-chose ou ne l'ont pas retenu. Sur scène, ils arrivent avec cette restriction, ce qui donne un contenu pauvre. Le talent n'est pas démocratique.

Alexis Roy, dans la salle, dit venir du théâtre et en être sorti par le conte. Quand il jouait au théâtre d'été, on lui disait qu'il cabotinait. Il s'est rendu compte qu'il le faisait parce qu'il voulait être en conversation avec son public, or le théâtre ne lui permettait pas les apartés. Il a découvert dans le conte une conversation émotive avec le public et son imaginaire. C'est alors qu'il s'est mis à conter, avec beaucoup de moyens scéniques au début. En contant, on produit du vivant et on sort de l'ordinaire. Si, avec Grotowski et d'autres, l'acteur a fait évoluer le théâtre parce qu'il voulait produire plus de vivant, le conteur va faire évoluer le conte.

Robert Bouthillier, qui se dit ethnologue, folkloriste, conteur et chanteur, note que la définition d'André Lemelin, qu'il a déjà entendue, n'est pas celle du conte, mais bien du conte de tradition orale. Le conte représente une chose beaucoup plus large. Il a été choqué d'entendre que la tradition orale n'existait plus. Personnellement, il ne fait que cela. Il n'apprend rien par cœur, ce qu'il sait ne vient pas des livres mais des gens qu'il a entendus et qu'il enregistre, puis qu'il redit à sa façon. Ce qui distingue le conte de tradition orale de celui qui ne l'est pas est que la séquence des mots dits appartient à l'oralité ou à la récitation. Une des caractéristiques de ces contes est qu'ils sont « appropriables », car on n'a pas besoin de les apprendre par cœur : il suffit de refaire la séquence des images. Certains ont appris des contes qu'il a racontés en les écoutant, sans les lire, et les ont refaits. Même si des conteurs peuvent hésiter à le faire, c'est toujours faisable, étant donné que cela s'est passé ainsi pendant des siècles. L'autre chose qui l'a choqué, c'est que Jean-Marc Massie ait dit que si l'on en reste à la tradition orale, ce sera du folklore et le conte sera mort. En fait, la tradition orale est la vie par excellence, car elle est reproductible comme la vie même, génération après génération. À son avis, toutes les pratiques du conte peuvent cohabiter, sans purisme. Il faut simplement savoir où l'on se situe et dans quoi on s'inscrit.

André Lavoie reprend la parole pour dire qu'il y a une grande différence entre les professionnels du conte comme l'intervenant précédent – encore que ce dernier se dise plutôt conteur amateur –, qu'il respecte, et les vieillards illettrés, les « farfigneux » de contes de fin de semaine de jadis. Ces derniers étaient à l'aise devant leur public. La tradition à la bonne franquette a disparu, pour faire place aux « pros », entre lesquels la tradition orale est beaucoup plus difficile à transmettre. André Lemelin réplique qu'il y a d'une part le « spectacle », lieu de relation, de

contemplation et d'écoute, et d'autre part les scènes de conteurs, lieux de transmission orale du conte qui sont disséminés partout au Québec. On peut, là, récupérer à sa manière un conte traditionnel et le personnaliser pour ne pas reprendre les mêmes images. Claudette L'Heureux donne d'ailleurs des ateliers de conte, comme on le fait dans les écoles. Voilà pourquoi la chaîne de l'oralité reprend de la force. On est passé au Québec d'une dizaine de conteurs il y a à peine une décennie à 250 ou 300 aujourd'hui, dont plusieurs ne vivent que du conte. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut se priver de lire, de s'enrichir et de métisser.

QUE RETENIR ?

En conclusion, Jean-Marc Massie note que, pour lui, le folklore n'est pas péjoratif à la base ; il ne l'est que s'il rime avec la mort. Cela arriverait au conte de tradition orale s'il ne se permettait pas l'exploration et l'expérimentation. Lorsqu'il va voir un conteur, peu lui importe si c'est du conte ou non : il veut que ça soit bon, que ça le touche, que ce soit authentique. Il n'aime pas les gens qui font de la croissance personnelle dans leur chambre capitonnée et qui n'ont pas esthétisé leur névrose ! Renée Robitaille remercie Massie d'avoir si bien résumé sa pensée. Pour elle, l'écoute, le partage d'une parole, la vibration, le cœur qui bat, c'est l'essence de ce qu'elle recherche dans le conte, peu importent les artifices.

André Lemelin aimerait que l'on se souvienne d'une parole de Stéphanie Bénéteau : le théâtre se passe sur une scène et le conte, dans l'imaginaire. Pour finir, il cite Christian-Marie Pons : « Que le conteur s'équipe des artifices de la scène ne fait pas forcément du plus grand conte, mais plus souvent du petit théâtre. » Enfin, Stéphanie Bénéteau précise que le conte traditionnel ne vient pas que du folklore, mais aussi des grandes traditions orales. Elle cite par exemple *Tristan et Yseut*, un grand conte médiéval du VIII^e siècle sur lequel elle travaille actuellement, ou les mythes grecs. On pourrait passer sa vie à les explorer. Il y a là un matériel très riche qu'on n'a pas encore touché. Elle termine en citant Alberto Garcia Sanchez, conteur et comédien : « Le conte, c'est le cinéma du pauvre. »

Ainsi, tous s'entendent pour affirmer que, malgré les « dangers » qui le guettent, le conte de tradition orale demeure vivant, mais qu'il ne représente pas tout le phénomène du conte. Tous s'accordent aussi pour dire qu'il existe un renouveau du conte, qui peut être qualifié de rupture ou d'évolution, résultant de l'urbanisation ou d'une nécessité normale d'exploration et d'expérimentation. Les participants notent en chœur que le conte urbain institué par Yvan Bienvenue n'en est pas un mais du monologue théâtral et que s'approcher du théâtre, c'est tenter le diable ou, en tout cas, s'obliger à réapprendre son métier. Reste l'humour qui, même si le conte traditionnel en a souvent été farci, doit être manié avec circonspection. Car, pour citer une intervenante de la salle, collaboratrice à ce dossier – Brigitte Purkhardt, citant Gilles Jobidon – : « Pour le conteur, l'humour peut devenir une camisole de force ! » ■



La conteuse Claudette L'Heureux donne des ateliers à un nombre grandissant de conteurs.

© Danielle Bérard, tirée de l'album *Les jours sont contés. Portraits de conteurs* qu'elle a publié en collaboration avec Christian-Marie Pons chez Planète rebelle (2002).