

De l'âtre au théâtre

Christian-Marie Pons

Numéro 131 (2), 2009

Conte et conteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1274ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pons, C.-M. (2009). De l'âtre au théâtre. *Jeu*, (131), 68–72.

CHRISTIAN-MARIE PONS DE L'ÂTRE
AU THÉÂTRE

*De l'âtre au théâtre,
du coin du feu aux feux de la rampe :
de la chaleur du conte à sa diffusion*

La théâtralisation du conte : la question n'est pas neuve ; les débats qu'elle soulève non plus. Pourquoi y revenir, alors, encore et une fois de plus¹. Par inquiétude. Et peut-être par frustration. De récents voyages en France m'ont permis de confirmer, d'une part, la très forte propension du spectacle de conte à se théâtraliser ; mais d'autre part, et surtout – d'où l'inquiétude –, le fait que cette propension s'impose de plus en plus comme règle dominante avec, en corollaire, le renvoi du « bon vieux conte » (un conteur, une chaise, une parole) comme figure indigente².

De même que, ici au Québec, l'attrait du rire peut inquiéter non pour le rire en tant que tel, mais parce que l'habitude du rire risque qu'on en interprète l'absence comme pauvreté narrative³, de même l'attirance théâtralisante du conte aux dépens d'un conte moins « spectaculaire » me fait craindre et regretter le lent désaveu d'un genre – le conte – et de ce qui, à mon sens, le caractérise encore.

Ce regret que j'éprouve, comme « écouteur de contes », n'est pas l'effet d'une nostalgie bougonne, ni celui d'un purisme de mauvais aloi : j'ai une très haute estime du théâtre (et plaisir à m'y rendre) ; là n'est pas la question. J'ai aussi grande curiosité pour les expériences contemporaines menées à partir du conte et j'affirme qu'elles sont nécessaires pour garder vivante

1. Le conte est à peine « redécouvert » que déjà la question se pose et que s'ouvre un débat jamais clos. Cf. entre autres : F. Gründ (1984) *Conteurs du monde*, Maison des cultures du monde, Paris ou (1994) *Conteur en-jeu*, la Maison du conte de Chevilly-Larue.

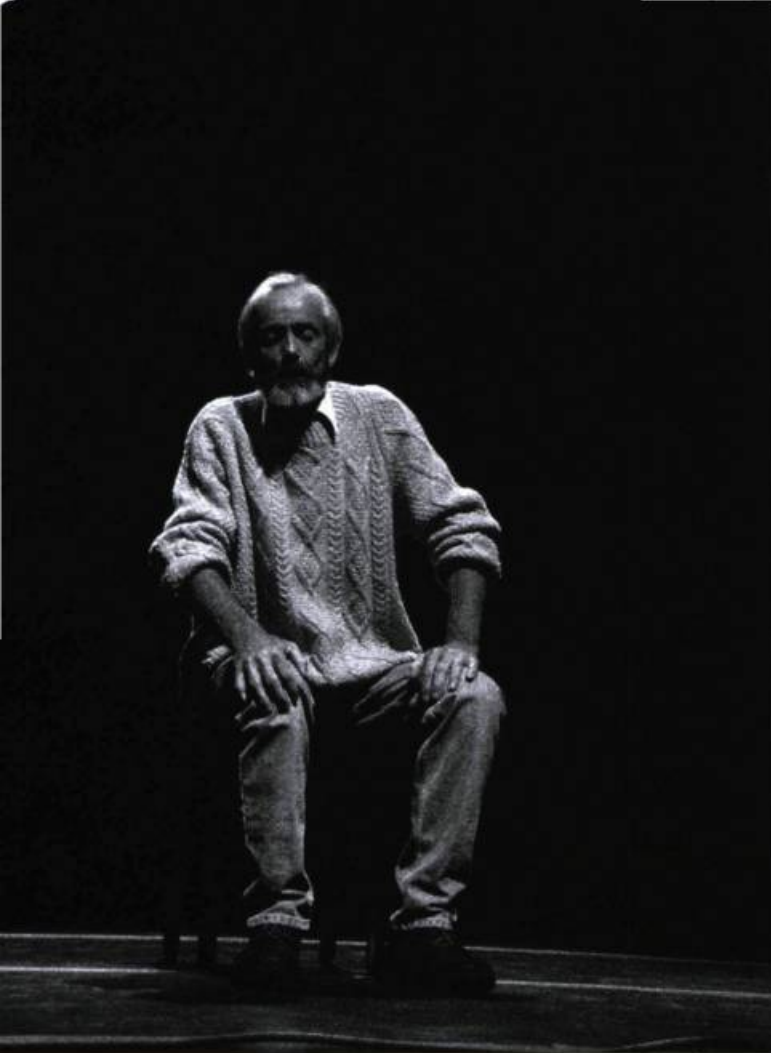
2. *The Fireside Tradition*, telle qu'identifiée par Ben Haggarty dans « Seek out the Voice of the Critical », *Appleseed Quarterly*, SC/CC (vol. 15, n° 4), ou « Cherchez l'œil du critique » (trad. Jacques Falquet) dans *l'Art du conte en dix leçons*, Planète rebelle, 2007.

3. Christian-Marie Pons, « Le conte va-t-il mourir de rire ? », *la Grande Oreille*, n° 16, janvier 2003.

L'oralité des contes
est soulignée
par la gravure
d'Antoine Clouzier,
frontispice de l'édition
originale des
contes de Perrault,
*Histoires ou Contes
du temps passé avec
des moralitez*, Paris,
Claude Barbin, 1697.

Reproduction tirée de
*Il était une fois...
les contes de fées...*
sous la direction
d'Olivier Piffault, Paris,
Seuil/Bibliothèque
nationale de France,
2001, p. 98.





« Un conteur, une chaise,
une parole » : Mike Burns.
© Jeanine Ma.

cette expression. Mais je serais bien triste qu'il faille pour cela me passer des formes précédentes. Aimer la grande musique classique n'empêche pas d'apprécier la sobriété d'un quatuor baroque ; la richesse du piano n'a pas à remplacer l'élégance du clavecin.

LE PLAISIR DU CONTE

Si je déplore, dès qu'il devient obligé, ce passage du conte au théâtre, c'est bien que je reconnais deux principes : d'un côté, une différence entre l'une et l'autre formes, d'un autre côté, une perte possible (puisqu'il y a regret) dans le passage de l'une à l'autre ; en d'autres termes encore, je suppose une spécificité au conte qu'on ne retrouve pas une fois celui-ci théâtralisé. Mon intention, prudente, n'est pas de définir ce que *doit* être le conte qui ne serait pas le théâtre, mais, plus prosaïquement et comme écouteur – comme public –, ce que j'attends du conte et du conteur, le plaisir particulier que j'aime y retrouver, différent de celui que j'éprouve au théâtre.

Le propre du conte, même s'il est longuement travaillé, apprivoisé et mis en bouche au préalable, est de n'être pas totalement figé dans la mémoire du conteur, comme les mots dans le livre ou les répliques dans le théâtre (sans quoi, pour le conteur, cette parole ne serait que récitation). Le récit ainsi peut rester souple, sensible et disponible aux propositions lors de son écoute. Le conteur prend parole pour la donner, celui qui l'écoute prête l'oreille et se prête au jeu. Ou encore, on tend l'oreille comme on tend la main ; maintenant, le conte a lieu. Sans assistance, le conteur ne peut conter ; on assiste au

conte, on assiste le conteur. Dans l'assurance des répliques attendues, le théâtre peut se partager entre scène et salle, alors que conteur, conte et écoute se retrouvent et occupent nécessairement la même pièce. Le conte est un art de la connivence, avec toute la difficulté et la fragilité d'en réaliser les circonstances. La proximité, l'intimité, la spontanéité et le naturel, le partage et son immédiateté d'un ici-maintenant, la confiance qu'ils supposent sont autant de variables nécessaires à établir la connivence.

LE CONTE THÉÂTRALISÉ

Fondamentalement, le dispositif théâtral et celui du conteur s'opposent par l'intention même du projet. L'art du conteur est de nous rapporter *hic et nunc*, où nous sommes, les nouvelles d'ailleurs, comme pouvait le faire le facteur dans ses tournées de campagne ; celui de l'acteur est de nous emmener à travers le miroir des simulacres sur les lieux même de l'action et au moment où elle a lieu. Le conteur m'apporte comme un commérage l'histoire triste ou croustillante d'un jeune couple dont les familles sont ennemies ; il saura préciser que l'anecdote ne vient pas du village d'à côté et qu'elle ne date pas d'hier. L'acteur, lui, me transporte, par la magie du costume, du décor, etc., dans la Vérone du XVI^e siècle et me dépose dans le jardin des Capulet

pour y épier Roméo rejoignant Juliette à son balcon. Le conteur mène sa parole jusqu'à moi ; l'acteur attire mon regard ailleurs. Le conteur me séduit par sa présence ; l'acteur, par la représentation⁴.

Ces deux postures narratives sont en fait assez contradictoires pour que vouloir en conjuguer les intérêts réciproques puisse sembler plus nuisible que bénéfique. Le manteau d'Arlequin pèse trop lourd sur les épaules du conteur, engoncé dans la complexité d'un dispositif organisé de déplacements programmés, de rendez-vous techniques contraignants (telle place parce que tel *spot* à tel moment ; tel silence ou telle attente, parce que tel bruitage ou telle musique, etc.). Quand le *deus ex machina* s'impose et vole la vedette, le conteur y perd sa liberté, sa spontanéité ; lui qui devrait rester maître d'œuvre se retrouve soumis aux exigences accessoires.

L'espace de l'imprévu, le temps libre sont mis en demeure dans les rigueurs de l'agenda scénographique ; l'action est consignée. La parole elle-même se retrouve bridée par sa fixation dans le texte. À Paris, en juin dernier, le conte était invité au Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées. La plus grande contrainte de la liberté de la parole entendue, ce jour-là, était celle de l'écriture harnachant la spontanéité du chant des mots à coups de passé simple, de mémoire figée et de récitation. La professionnalisation du conte doit-elle donc systématiquement passer par le contrôle policé de l'écrit et de sa clôture ? Ça m'a semblé un raccourci trop facilement rassurant. Fut un temps – pourquoi le vouloir révolu ? – où l'art du conte passait plus patiemment par la maîtrise et le polissage d'une parole longuement apprivoisée, mûrement improvisée, mais non prisonnière de l'emprise de ses lettres.

LES FEUX DE LA RAMPE

Que le conteur s'équipe des artifices de la scène ne fait pas forcément du plus grand conte, mais plus souvent du petit théâtre. Et ce n'est pas toujours un gain. Au moins deux raisons peuvent pourtant pousser aujourd'hui le conteur vers l'attrait de la scène. Une première appartiendrait à l'évolution même de l'art du conte. Sa redécouverte (ce qu'on appelle en Europe le « renouveau », au seuil des années 80) après presque un siècle d'oubli et la vitalité depuis retrouvée par la parole conteuse suscitent assez logiquement – c'est un signe de santé – l'ambition de s'affirmer, de se déployer, et c'est assez naturellement vers le théâtre que se dirige cet avenir du conte, soucieux de devenir du « grand art » ou un « art majeur », comme on le dit déjà du théâtre.

Une seconde raison, tout aussi déterminante, est du ressort économique : « rançon de la gloire » d'un mode d'expression dont le regain et la mise à jour connaissent une certaine fortune. Tension du conte, entre l'intention contre-culturelle qui a animé au départ les pionniers des années 70 et la tentation actuelle d'en exercer le métier, assez lucrativement pour être autonome et en vivre. Le conte – pourquoi lui plus qu'un autre ? – ne peut échapper complètement aux logiques marchandes et aux rouages des industries culturelles. Déjà décontextualisée lors de sa redécouverte, la pratique contemporaine du conte, plus urbaine que rurale, plus publique que privée, s'est rapidement retrouvée dans des circuits autres que traditionnels (festivals, cabarets, théâtres...).



Joujou Turenne au festival Contes en Îles, aux Îles-de-la-Madeleine, en 2007. © Michel Lemay.

4. Les réflexions du conteur Michel Hindenoch sont éclairantes à ce sujet, dans *Contes, un art ?*, Le-Poiré-sur-vie, France, Éditions La Loupiote/L'Aumère, 1997 (réédité en 2002).



Cette tension entre l'informalité et l'intimisme originels du conte et son attirance vers une spectacularisation inhérente à tout développement d'une entreprise à succès résume très précisément l'état actuel et généralisé de cette pratique retrouvée de l'oralité conteuse. Il s'agit moins ici de s'ériger contre ce double mouvement sans doute irréversible et aussi nécessaire. On peut s'insurger, en revanche, contre cette tendance spectaculaire dès qu'on pressent qu'elle s'impose comme référence et surenchère tant esthétique qu'économique aux dépens d'un art du conte plus sobre et pas moins grand pour autant.

Christian-Marie Pons est professeur titulaire et chercheur en communication à l'Université de Sherbrooke. Depuis plus de quinze ans, il observe et interroge la parole conteuse et ceux qui la disent en animant tables rondes et ateliers de réflexion. Il a publié *l'Art du conte en dix leçons* (2007), *Les jours sont contés. Portraits de conteurs* (2002) et *Contemporain, le conte ?* (2001) aux éditions Planète rebelle, dont il dirige la collection « Regards ». Il produit et publie régulièrement articles et entretiens à propos du conte. Cet article reprend et synthétise des articles précédemment publiés entre 2003 et 2008 dans *la Grande Oreille, la revue des arts de la parole*, Paris, Éditions D'une parole à l'autre.

ARTS DE LA SCÈNE, ARTS DE LA PAROLE

Il importe qu'on ne confonde pas la performance du conte et celle du théâtre, l'une et l'autre ayant leur spécificité propre, ni qu'on relègue le conte comme forme primitive du théâtre. Pourtant, on ne pourrait conclure sans évoquer ce que l'une et l'autre formes ont en commun et peuvent donc partager, s'échanger. La notion de « mise en scène » comme gestion de l'espace de la parole concerne autant le conteur (sa

place physique par rapport à son public, compte tenu du lieu où ça se passe...) que le comédien, de même que la « mise en corps » comme gestion de la présence physique du corps « porte-parole » ou la « mise en voix » comme gestion de l'organe porteur de parole, etc.

Autant d'ingrédients premiers sur lesquels le théâtre et le conte reposent et qu'ils ont dû apprivoiser chacun, même pour des finalités différentes. Le conte et le conteur auraient bien des choses à apprendre du théâtre sans pour autant se compromettre ; le théâtre aurait sans doute aussi de quoi s'inspirer auprès du conte et des conteurs. La question n'est pas neuve : Shakespeare déjà, me semble-t-il, a su tirer riche parti de telles noces. ■