

Le renouveau du conte au Québec, au Brésil et en France : analyse comparative et nouvelles perspectives pour une sociologie de l'oralité

The Renewal of Storytelling in Quebec, Brazil and France: Similarities and New Perspectives for the Sociology of Orality

La renovación del cuento en Quebec, Brasil y Francia: análisis comparativo y nuevas perspectivas para una sociología de la oralidad

Myriame Martineau, Giuliano Tierno de Siqueira, Soazig Hernandez and Annabelle Ponsin

Number 59-60, Fall 2015, Winter 2016

Les nouveaux objets de la sociologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036795ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036795ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martineau, M., Tierno de Siqueira, G., Hernandez, S. & Ponsin, A. (2015). Le renouveau du conte au Québec, au Brésil et en France : analyse comparative et nouvelles perspectives pour une sociologie de l'oralité. *Cahiers de recherche sociologique*, (59-60), 229–243. <https://doi.org/10.7202/1036795ar>

Article abstract

This article ponders over the revival of storytelling as a social object and as oral performance. It intends to restructure the storytelling world, providing insights both into our way of collectively experiencing the social world and the many challenges linked to the transformation of this narrative practice and know-how. Indeed, the trend towards the professionalization of this art form is deeply reshaping shared experiences and socio-political issues. This article aims to redefine the sociological perspectives of storytelling, as a creative and collective voice in order to grasp the specificities of places, practices and trends that contribute to characterizing this art form renewal in Quebec, Brazil and France. This approach provides sociology with a fresh outlook, examining oral performance and public speaking in these three countries.

Le renouveau du conte au Québec, au Brésil et en France : analyse comparative et nouvelles perspectives pour une sociologie de l'oralité

MYRIAME MARTINEAU AVEC LA COLLABORATION DE
GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA, SOAZIG HERNANDEZ
ET ANNABELLE PONSIN

L'expression «renouveau du conte» est apparue au début des années 1970 en France¹ pour ensuite se propager au Québec dans les années 1990², alors qu'au Brésil, cette expression n'est pas encore utilisée. Mais, dans ces trois pays, c'est l'art du conte qui se retrouve confronté à la marchandisation des œuvres, à la définition de «création» de conte, au statut d'artiste, à sa formation, tout en essayant de réinventer des «traditions» et de renouveler l'oralité dans ces sociétés. Les lieux de représentation du conte se sont diversifiés (écoles, bibliothèques, maisons de la culture, scènes de spectacle, musées). Des lieux de formation ont émergé (maîtrise spécialisée de l'art du conte au Brésil; maisons du conte en France; premier cours universitaire à l'Université du Québec à Montréal). Ce renouveau a transformé la définition du conte et la pratique actuelle de son oralité. L'enjeu de cet article est de tracer un lien entre le monde du conte et la sociologie

1. Geneviève Calaupe-Griaule (dir.), *Le Renouveau du conte : actes du colloque international au Musée national des arts et traditions populaires du 21 au 24 février 1989*, Paris, CNRS Éditions, 1989.

2. Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain : le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001.

de l'oralité afin d'exposer la question sociale sous-jacente à ce renouveau, à savoir comment le conte s'est constitué en « monde³ », comment il a évolué en « œuvre-conte⁴ », comment il s'est spectacularisé, en quoi il répond à des besoins de formation⁵, et ce faisant, de comparer l'évolution de sa pratique contemporaine dans ces trois sociétés distinctes.

Nous tenterons de saisir dans quelle mesure et comment l'analyse du conte comme objet social et oralité performée ouvre de nouvelles perspectives, notamment méthodologiques, en sociologie. En quoi celles-ci permettent-elles de déplacer le regard que les sociologues portent sur les récits oraux de nos sociétés? Dans un premier temps, nous exposerons notre définition du conte comme objet social, en interrogeant le discours social qu'il reproduit et les fonctions sociales des conteuses et des conteurs d'aujourd'hui. Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur le conte comme performance, dans le sens où l'entend Zumthor⁶. Cela nous aidera à comprendre comment les conteuses et conteurs se définissent aujourd'hui. En tenant compte de ces interrogations sur ce discours social et cette oralité, cela nous permettra de voir en retour comment la sociologie des arts et de la culture ainsi que les analyses sociologiques de discours peuvent être invitées à se renouveler pour rendre compte de la riche complexité de l'oralité du conte, de son évolution et de son impact sur les formes contemporaines de communication.

Ces deux premières phases serviront à dresser un premier état des lieux du monde du conte au Québec, au Brésil et en France et nous offriront des pistes de réflexion sur les questionnements que sa pratique contemporaine suscite. Assiste-t-on à une nouvelle oralité performée⁷ ou à une tradition renouvelée d'une parole publique puissante, évocatrice et sensible aux enjeux sociaux de notre société? Ensuite, nous recentrerons cette définition autour de l'enjeu de la formation plurielle des conteuses et conteurs. Il s'agira de présenter une première analyse comparative, pluri-territoriale, de l'aspect problématique de ces renouveaux sur les formations. En définitive, nous

3. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

4. Soazig Hernandez, *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 229-248.

5. Giuliano Tierno de Siqueira, *L'art du conte: approches poétique, littéraire et performative*, São Paulo, Ícone, 2010. Notre traduction.

6. Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n^o 12, Montréal, automne 2008, p. 169-202.

7. Myriame Martineau, « Le renouveau du conte au Québec: entre *tradition* renouvelée et oralité *performée*? A renovação do conto no Québec: entre oralidade "performada" e tradição "renovada"? », dans Giuliano Tierno de Siqueira et Leticia Liesenfeld (dir.), *Narra-te cidade: pensamentos sobre a arte de contar historias hoje. Dire la ville: réflexions sur l'art de conter des histoires aujourd'hui*, São Paulo, Porto de Ideias, 2016. Version bilingue portugais/français (traduit en portugais par Ligia Borges Carbonneau).

aimerions questionner la performativité de cette parole conteuse contemporaine, en proposant un bref retour sur les mondes du conte québécois, brésilien et français et comprendre ce que ces récits oraux et leur savoir-raconter peuvent nous dire de la société dans une perspective sociologique.

Parole conteuse ou art de la parole : qui conte/compte ?

Nous allons, dans un premier temps, dresser une brève sociohistoire de la polysémie du conte pour finalement saisir les enjeux sociaux communs de ce renouveau au Québec, au Brésil et en France. Jusqu'au Moyen-Âge, en Europe du moins, le conte était essentiellement oral et anonyme, issu d'une tradition et souvent connu de l'auditoire auquel il s'adressait. C'est lorsque la littérature et des collecteurs comme Perrault et les frères Grimm, se sont approprié ce type de récit oral populaire que le conte est apparu comme digne d'intérêt. Au XVII^e siècle, les gens instruits méprisaient les conteuses et conteurs, puisqu'ils considéraient que, pour être digne d'attention, un récit devait être écrit et non raconté. Au XXI^e siècle, le travail des conteuses et conteurs est encore vu comme un art mineur de la littérature ou de la scène. Pourtant, comme le précise Zumthor :

La société a besoin de la voix de ses conteurs, indépendamment des situations concrètes qu'elle vit. Plus encore, dans l'incessant discours qu'elle se tient sur elle-même, ce dont la société ressent le besoin, c'est de toutes les voix porteuses de messages arrachés à l'érosion de l'utilitaire⁸.

Alors, comment peut-on définir le conte aujourd'hui ? Un récit oral en continuelle mutation, une parole publique qui fait sens, une pratique artistique (conte-spectacle), un art populaire ou un art tout court (œuvre-conte), une oralité performée, un lieu de dialogue et de transmission de valeurs, un palimpseste (le conte est réinventé chaque fois qu'il est conté) ? Autant d'avenues possibles pour tenter de cerner les contours plurivoques du conte tel qu'il est perçu aujourd'hui et qui renvoient à la même polysémie du travail que les conteuses et conteurs québécois, brésiliens ou français vont faire sur cet objet.

Parler du renouveau du conte suppose donc que l'on s'interroge d'abord sur cette parole conteuse, sur cette mise en pratique de l'oralité que les conteuses et conteurs appellent une « mise en bouche », sur les rapports de pouvoir qu'engendre tout discours social, c'est-à-dire la forte présence de l'imaginaire et du symbolique dans la production des rapports sociaux. Selon Zipes, ce sont les rapports sociaux de pouvoir basés sur le patriarcat que le conte traditionnel reproduit. Il souligne comment le conte en Europe

8. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 53.

permettait de présenter «les dures réalités du pouvoir politique, sans travestir la violence et la brutalité de la vie quotidienne : enfants affamés, viols, punitions corporelles, exploitation abusive⁹». L'imaginaire, les symboles, les figures genrées dans le conte s'adaptent aux besoins sociopolitiques d'une époque et d'une société. Qu'en est-il du conte contemporain ?

En France, comme au Québec, on assiste surtout à la résurgence de l'oralité des contes, qui devient un acte de création artistique, un art du spectacle plutôt qu'un acte de transmission de la tradition orale. Car le conte, en intégrant les codes et les fonctionnements administratifs liés au statut d'artiste¹⁰ et en empruntant à la scénographie des scènes théâtrales certains éléments comme la mise en espace, les gestuelles, les lumières, les costumes, devient «spectacle». C'est aussi ce lien avec le monde du spectacle qui a amené les conteuses et conteurs à revendiquer leur pratique d'oralité comme étant une pratique artistique.

Le monde du conte en France fonctionne donc à la manière d'une pyramide dont les conteuses et conteurs amateur-e-s seraient la base, et les professionnel-le-s connu-e-s ou reconnu-e-s, le sommet. Les maisons du conte où l'on apprend à raconter au contact de ces professionnel-le-s, seraient alors le ciment, le lien à travers l'organisation de formations, de spectacles et l'animation d'un réseau. Ce dernier circule au sein des bibliothèques, collectivités locales, lieux de patrimoine, écoles, associations, salles de spectacles, cafés, qui agissent tour à tour comme outil de développement, employeur, diffuseur ou relais d'information. Ces différentes structures fonctionnent en partenariat avec les maisons du conte, elles-mêmes dépendantes des politiques éducatives et culturelles françaises. C'est ainsi qu'avec le renouveau du conte se sont créées de nouvelles conventions qui abordent aussi bien le droit d'auteur-e, le statut d'intermittent-e, le statut d'artiste-interprète que le rôle des conteuses et conteurs et qui agissent comme normes dans la définition du monde du conte en France.

Au Brésil, par contre, ce mouvement vers le conte est ambivalent. Étant donné la composition d'une société culturellement très diversifiée, avec plus de 200 millions d'habitants, on identifie deux tendances de l'art du conte : un récit populaire/traditionnel d'une part, et un récit urbain d'autre part. Les contes populaires/traditionnels sont liés aux cultures du pays, notam-

9. Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1986, p. 21.

10. Ici on fait référence au statut d'intermittent-e du spectacle en France, qui permet aux artistes d'avoir des allocations de chômage, entre deux créations. Au Québec, les conteuses et conteurs ne sont pas reconnu-e-s par l'UDA (Union des artistes), syndicat québécois d'artistes.

ment à celles des *Caboclas*, ou des *Ribeirinhas*¹¹. Les contes urbains sont associés au phénomène d'urbanisation, marqué par la densification des villes, rarement planifiée et presque toujours disproportionnée par rapport à la capacité territoriale. Cela a engendré de multiples conséquences pour cette société urbaine, notamment dans les processus de convivialité et de partage des connaissances de la vie ordinaire, et par conséquent, du parler ordinaire. Mais il faut noter que les deux types de récits coexistent toujours au Brésil. L'expérience des connaissances transmises oralement de génération en génération, et la performance orale qui en est faite, reliant ainsi les générations par d'anciens savoir-faire, n'ont jamais complètement disparu, même si elles se sont affaiblies par les processus de l'industrialisation et de l'exode rural¹².

Au Québec, une des caractéristiques principales du renouveau du conte est que, depuis 20 ans, il se produit surtout dans des bars et des restaurants, autant dans les villes qu'en région, et qu'il a réussi par le fait même à créer une communauté autour du conte. Selon le site du RCQ (Regroupement du conte au Québec), de 2000 à 2014, la moitié des événements de conte recensés¹³ (9 sur 18), en dehors des festivals de conte (14 dénombrés au Québec, encore actifs en 2014) se déroulent dans ces lieux singuliers. La création de cette communauté qui vient écouter des histoires, rituellement chaque dimanche depuis 1998 à Montréal¹⁴, participe de la reconnaissance du conte comme un art. C'est ce rapport très particulier et spécifique au conte que les conteuses et conteurs entretiennent avec leur public qui permet de souder et de renforcer les liens sociaux de cette communauté. Cela confirme la réflexion de Howard S. Becker, selon laquelle, « quand les conventions d'un art sont authentiquement novatrices et restent mal connues ou ignorées, le public qui s'y intéresse agit pour mieux faire connaître ce travail nova-

11. Darcy Ribeiro, *Le peuple brésilien. Formation et signification du Brésil*, São Paulo, Compagnie des Lettres, 1995, p. 307. Notre traduction. Par *Caboclas*, il faut comprendre les personnes métisses de Blancs et d'Amérindiens, mais aussi des personnes qui vivent à la campagne, comme dans la région du Nordeste du Brésil. Les *Ribeirinhas* sont les personnes qui vivent au bord des rivières et dont elles tirent leurs ressources pour survivre.

12. Le Brésil a connu un des plus grands exodes ruraux dans les années 1960 et 1980, lorsque près de 13 millions de personnes ont quitté la campagne pour aller vers les centres urbains. Cela équivalait à environ 33 % de la population rurale du début des années 1960.

13. Notons que ces données ne tiennent pas compte d'organismes culturels comme les Productions du Cormoran (2003-2011) ou la Maison internationale du conte (2006-2012) qui ont produit et diffusé plusieurs centaines de soirées de conte dans divers bars et restaurants de Montréal, mais qui ne sont pas recensés sur le site Web du RCQ.

14. Il s'agit de soirées hebdomadaires organisées par les Productions du Diable vert, intitulées *Les Dimanches du conte*, qui sont à la base de ce qu'on appelle maintenant le « renouveau du conte » et qui est pour les nouvelles conteuses et nouveaux conteurs un passage quasi « obligé » pour une reconnaissance par les pairs.

teur¹⁵ ». Le conte dans sa forme moderne, en tant qu'art, a par conséquent été publicisé par un public connaisseur, des institutions culturelles et cette communauté du conte, ce qui a contribué à élargir l'intérêt pour le conte et a marqué ainsi le renouveau du conte au Québec.

Si le métier de conteuse/conteur semble avoir le vent en poupe dans les trois cas étudiés, garde-t-il pour autant sa fonction sociale de nous faire réfléchir au monde qui nous entoure, de nous amener plus loin dans « notre capacité d'échanger des expériences » et de raconter des histoires « remarquables¹⁶ » ? Benjamin, dans sa définition du conteur, nous montrait déjà, en 1936, que le conte n'est pas de l'information vérifiable, voire véridique, même si elle peut être « vraie » et questionnait ainsi la place du conteur dans l'ère moderne de l'information, qui selon lui entre en opposition fondamentale avec le conte.

Il est indispensable pour l'information qu'elle sonne plausible. Elle s'avère par là irréconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de raconter est devenu plus rare, la diffusion de l'information a contribué de façon décisive à cet état des choses. [...]. La moitié déjà de l'art de conter consiste en effet à garder une histoire vierge d'explications lors de sa restitution¹⁷.

Il restait convaincu que peu de gens pouvaient encore raconter des histoires, et encore moins de gens pouvaient les écouter. En revisitant sa définition du conteur, cela nous permet de nous interroger sur la parole conteuse d'aujourd'hui et de voir comment au Québec, au Brésil et en France, elle s'est transformée et renouvelée. Peut-elle faire preuve de rébellion, de résistance dans l'espace public actuel, où l'information « hypermédiatisée, hyper-techniciste et hyperculturelle¹⁸ » inonde notre paysage auditif et visuel ? Dans notre contexte social, qui valorise les échanges à distance, en réseaux ou privés, il devient alors pertinent de questionner sociologiquement la place du conte et celle de ces praticien-ne-s contemporain-e-s.

Le conte comme performance ou oralité performée

Interroger le conte par l'angle novateur de ses performances, nous permettra, dans cette présente partie, de saisir les pertinences sociologiques de ses transformations au Québec, au Brésil et en France. Nous analyserons la problématique des spectacularisations contemporaines de cette oralité qui oblige

.....
15. Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 88.

16. Walter Benjamin, « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Expérience et pauvreté*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2011 [1936], p. 54.

17. *Ibid.*, p. 65-66.

18. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *La Culture-monde. Réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 8-15.

ainsi la sociologie à adapter et à renouveler ses analyses de discours, notamment de récits oraux.

En France, comme au Québec mais aussi en milieu urbain au Brésil, l'objet-conte transite par des médiatrices et médiateurs devenus femmes ou hommes de spectacle : les conteuses ou les conteurs. Elles/ils participent, avec leur public¹⁹, à la création de « l'œuvre-conte », à travers la performance contée ou une oralité performée. Le répertoire constitue la base de l'œuvre et la performance, c'est-à-dire le moment où les conteuses ou les conteurs transmettent leur histoire, en est une autre partie singulière. Elle fait appel à des informations extra-textuelles, un jeu du corps et de la voix et trouve racine dans une fascination pour une parole magique, créatrice d'univers qui sollicite notre imaginaire. Dans ce moment hors-temps, la parole des conteuses et des conteurs sert de guide sur le chemin d'un autre monde, à la fois familier et plein d'étrangeté. Comme le souligne Le Breton :

Artiste de la voix, le conteur incarne la parole de toute sa présence. [...] Pour que le conte « prenne », il faut de la part du narrateur un art subtil d'escamoter sa présence tout en étant infiniment là. [...] La voix d'un conteur ne peut contenir le moindre grain de sable sinon à casser le charme du récit et à renvoyer à l'artifice de la narration²⁰.

Et, étonnamment, cette oralité (et sa présence tangible avec les conteuses et les conteurs contemporain-e-s) trouve sa place dans un monde saturé d'images et de bruits et incite ainsi la sociologie à se questionner sur l'influence de l'art et de l'imaginaire dans nos sociétés contemporaines. Car raconter devient œuvre d'art. Cette définition artistique qui s'est construite avec le renouveau du conte en France et au Québec, ainsi qu'avec les contes urbains au Brésil, distingue le conte contemporain du conte traditionnel. Les conteuses et les conteurs se présentent et sont perçus-e-s comme des artistes au savoir-faire singulier, distinct de celui des comédiennes et comédiens. Les méthodes utilisées (virelangues, vireoreilles, charades) leur sont propres. Elles/ils choisissent les histoires et, si elles/ils ne les ont pas créées, elles/ils les adaptent, en les ayant auparavant extraites du patrimoine immatériel issu de leur groupe de référence ou d'un autre groupe. Puis, elles/ils transmettent cette version de l'histoire remaniée, à laquelle elles/ils ont donné une part de leur énergie et de leur expérience, à autrui. Cet autre, le « public-auditoire-assistance », va lui-même intégrer ces contes en fonction de son propre imaginaire. Les conteuses et conteurs deviennent des témoins qui racontent l'ici et l'ailleurs, en incarnant

19. Certains conteurs parlent « d'assistance », dans le sens d'assister l'artiste dans la construction de la parole à donner. André Lemelin, *Le conte ne fait pas le conteur*, 2005. <http://andrelemelin.com/conte-fait-pas-conteur/>

20. David Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011, p. 247 et 249.

une histoire et non pas un personnage. Elles/ils y affirment leur individualité en agissant sur le conte dont elles/ils sont physiquement le support. En opposition aux comédiennes et comédiens, la personnalité des conteuses et conteurs reste la même, avant, pendant et après la performance contée.

Ce public participe à l'élaboration du conte en même temps que les conteur-se-s sont en train de s'approprier le conte et de le transmettre ainsi à ce public. Faut-il le rappeler, les conteuses et conteurs n'apprennent jamais un texte par cœur, comme au théâtre. Par contre, elles/ils ne font pas qu'improviser sur une trame qu'elles/ils ont définie, elles/ils construisent leur histoire en fonction de la réaction du public, tout en suivant le chemin qu'elles/ils se sont donné pour arriver au message à transmettre. Dans ce sens là, les conteuses et les conteurs engagent leur être entier dans la parole à donner. L'oralité ne se réduit donc pas à l'action de la voix, elle implique tout ce qui en nous s'adresse à l'autre : un geste muet, un regard, une intonation. Il s'agit, selon Zumthor²¹, de l'art d'interpréter une parole qu'il définit comme performance, « [dans laquelle] sa transmission de bouche à oreille opère littéralement le texte, elle l'effectue ».

Cet art de performer, mettant en rapport l'artiste et son public, en temps réel, exige alors des habiletés particulières chez les conteuses et conteurs. Zumthor le précise à propos de la poésie orale mais cela s'applique également au conte :

La performance propose un texte qui, durant le moment qu'il existe, ne peut comporter ni grattages, ni repentirs : un long travail écrit l'aurait préparé qu'il n'aurait, en tant qu'oral, pas de brouillon. L'art poétique consiste pour le poète à assumer cette instantanéité, à l'intégrer dans la forme de son discours. L'auditeur suit le fil, aucun retour n'est possible. Le message [...] doit porter au premier coup²².

La parole conteuse est donc en constante évolution. Dès lors, raconter un conte aujourd'hui amène de nouvelles explications du monde. L'auditoire auquel s'adresse le conte est d'abord et avant tout dans l'ici et maintenant. Même si le conte tire son identité de sources très anciennes, il s'inscrit dans notre modernité et doit s'actualiser en conséquence pour être entendu. À la différence des conteuses et conteurs traditionnel-le-s qui partaient d'histoires transmises oralement pour raconter un conte, les conteuses et conteurs contemporain-e-s s'inspirent généralement de textes écrits (et pas forcément de contes écrits) qu'elles/ils s'approprient et réactualisent pour correspondre à leur environnement social et politique.

21. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 193.

22. *Ibid.*, p. 126-149.

Dans le premier cas de figure – les conteuses et conteurs traditionnel-le-s – on y décèle plus un rapport à la tradition orale et à sa transmission. Ici ce serait l'histoire qui serait au cœur de la pratique et les conteuses et conteurs seraient alors plus des passeur-se-s d'histoires. Dans le second cas de figure – les conteuses et conteurs contemporain-e-s – on retrouve plus un rapport à la performance et au spectacle. Ici ce serait la mise en « scène », sorte de mise en espace de l'histoire qui serait privilégiée et les conteuses et conteurs seraient alors des « artistes », des « performeur-se-s ». Bien sûr, les conteuses et conteurs contemporain-e-s québécois, brésiliens ou français peuvent passer de l'un à l'autre de ces deux cas de figures, sans pour autant les nier. Mais nous pouvons arriver à la conclusion que c'est l'oralité qui est devenue un art pour ces artistes de la parole. C'est le fait de dire, de « raconter », de « performer » qui devient important et non plus seulement l'histoire, le conte, le message en eux-mêmes, même si dans ce processus de mise en relation, la parole écrite devient fondamentale.

La question est de savoir quelle expérience du présent on veut préserver avec cette oralité performée par les conteuses et conteurs. Car, en France et au Québec, les contes transmis oralement n'existent pratiquement plus. Au Brésil, c'est surtout dans le contexte urbain que les conteuses et conteurs empruntent leurs contes à partir de textes écrits. Il n'y a donc plus dans les villes de pratique spontanée de transmission orale de l'expérience du quotidien. C'est ainsi que la relation écriture/lecture devient un des moyens fondamentaux pour trouver des contes et les transmettre par le biais de la performance. Même si cette tendance de partir de textes écrits devient la principale source du travail des conteuses et conteurs urbain-e-s au Brésil, elle n'est pas la seule. Il reste encore quelques traces de transmission orale de conte en contexte urbain.

Or, quelle que soit la société que nous étudions, nous observons que les séances de partage de cette parole conteuse sont ritualisées de façon quasi identique, qu'il s'agisse de moments destinés à des adultes ou à des enfants. La différence principale se situera dans le choix des histoires, leur longueur et leur rythmicité. L'espace réel, comme l'espace imaginaire, est utilisé de façon à créer « l'espace du conte ». Les conteuses et conteurs deviennent les guides du conte, initiatrices/teurs qui amènent l'auditoire dans l'histoire à travers des rites de passage. L'auditoire passe alors dans l'espace du conte par des formules (phrases clés répétées), des rythmes (tambourin, applaudissements, danse), des gestes (mouvements, danses, mimiques, regards). L'ambiance est devenue magique, hors du temps. C'est ce que recherchent d'ailleurs les personnes qui viennent écouter les histoires : du plaisir, un « entre-soi » et

un moment hors du temps quotidien. Les oratrices et orateurs se réfèrent à des symboles, à des mythes et à une réalité commune auxquels les auditrices et auditeurs vont réagir. Ces rituels d'interactions régulent ainsi les relations entre les conteuses ou les conteurs et leur auditoire et permettent une proximité inter-individuelle. Il se crée alors un « être ensemble » à travers l'expérience partagée.

Analyser ainsi le conte et ses pratiques de l'oralité dans la performance (contenu, gestuelle, mise en bouche et mise en espace), permet de bousculer quelques postulats d'analyse sociologique du discours. Cela offre à la sociologie une méthodologie de recherche pour penser la complexité relationnelle des sociétés contemporaines et ainsi traduire cette forme d'oralité dans l'analyse, non plus en isolant les éléments récepteurs-émetteurs-contextes mais en combinant leurs effets. En racontant une histoire, les conteuses et conteurs explicitent les fragilités et les questionnements de leur société dans l'ici et maintenant partagé.

Formation de conteuses et conteurs : tendance à la normalisation de cet art de parole

Notre retour sur le conte, comme objet social et comme oralité performée, nous engage à cibler l'enjeu symbolique des formations offertes aux conteuses et conteurs contemporain-e-s. En effet, cet aspect professionnalisant du conte explicite les diverses déclinaisons territoriales de ce phénomène. Le renouveau du conte qui s'appuie sur des formations spécialisées s'exprime différemment selon les contextes socioculturels dans lesquels il s'inscrit.

Nous constatons que les conteuses et conteurs contemporain-e-s deviennent progressivement des professionnel-le-s spécialisé-e-s dans l'art du conte. En France, la formation offerte dans les maisons du conte²³ joue un rôle important car elle a permis de mettre sur le marché culturel de nombreux conteuses et conteurs amateur-e-s, devenu-e-s professionnel-le-s. Ces formations permettent un apprentissage normatif de ce que doit être une conteuse ou un conteur contemporain et cela peut engendrer une normalisation de l'art de raconter, d'autant que les conteuses et conteurs français viennent souvent du milieu du théâtre ou s'en inspirent. En fonction du parcours des conteuses et conteurs et de l'apprentissage qu'elles/ils ont eu auprès de professionnel-le-s, on remarque des manières de raconter, des « styles » comme des gestuelles, des références, qu'on peut associer à certaines maisons du conte, offrant de la formation.

23. Notamment, les deux écoles les plus « renommées » : Maison du conte de Chevilly-la-rue et Maison des arts du récit de Vassivière.

S'il n'existe pas de statut officiel des conteuses et conteurs, celui-ci étant associé à celui d'animatrice-teur culturel-le, d'artiste ou de comédien-ne, une hiérarchie s'est imposée, *de facto*, en France, entre les conteuses et conteurs amateur-e-s et professionnel-le-s, ces dernier-ère-s possédant le statut d'intermittent-e-s du spectacle, particulièrement envié. L'aboutissement de ce cheminement, notamment par la formation, est presque toujours, pour les conteuses et conteurs devenu-e-s professionnel-le-s, la revendication du statut d'artiste. Si la formation est une grande partie de l'activité des associations du conte, elle influe sur les représentations données par les conteuses et conteurs et crée aussi un public d'initié-e-s et de professionnel-le-s du conte. Dans ces formations apparues surtout dans les années 1980, ce sont moins les savoir-faire utiles à tout « racontage » qui sont enseignés mais plus la reconnaissance d'une pratique qui s'affirme comme artistique. Les œuvres produites (performances, éditions de livre) le sont aussi par les organisatrices et organisateurs du monde du conte et leurs partenaires.

Au Québec, par contre, la formation des conteuses et conteurs n'est pas encore aussi formalisée qu'en France. Des initiatives ponctuelles²⁴ ont vu le jour, depuis une dizaine d'années, en proposant des ateliers de formation de quelques heures à quelques jours. Si le statut « d'artiste » devient un outil de distinction entre conteur-se-s professionnel-le-s et conteur-e-s amateur-e-s, cette terminologie n'est apparue que tout récemment au Québec, avec notamment la mise en place d'une carte critique du conte (2015) qui définit qui appartient ou non à la « famille » du conte. Il y a donc pour les conteuses et conteurs québécois une quête de légitimation de leur art. Nous pouvons noter que les mêmes rites de passage qu'en France existent, où l'on assiste de plus en plus à une hiérarchisation des conteuses et conteurs dans le monde du conte. Une ligne de démarcation, de « domination symbolique » décrite par Bourdieu²⁵, semble se tracer qui sépare ainsi les conteuses et conteurs considéré-e-s comme artistes et reconnu-e-s par l'élite des pairs, et les conteuses et conteurs vus comme artisan-e-s de la parole qui cheminent vers le statut de professionnel-le-s du conte.

Depuis 2010, l'idée de créer une « École du conte », à l'image de l'École de l'humour, issue du Festival Juste pour rire à Montréal, avec des formations à long terme, sanctionnées par un diplôme, fait son chemin. Elle est à l'initiative du groupe « noyau dur²⁶ » qui reconnaît à une œuvre sa qualité artistique et

24. Nous faisons référence à des formations thématiques, sur mesure, à court terme qui ont été mises en place par des organismes comme Cantine Motivée, la Maison internationale du conte, à Montréal et la Maison des arts de la parole, à Sherbrooke.

25. Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

26. Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 102.

qui a remis le « conte-art » ou le « conte-spectacle » à l'ordre du jour, comme les conteuses et conteurs des soirées du Dimanches du conte ou celles et ceux qui sont sélectionné-e-s au Festival interculturel du conte du Québec. Même si la réputation et la notoriété des artistes-conteurs dépendent de cette reconnaissance croisée du public et du groupe « noyau dur », certain-e-s conteuses et conteurs vont néanmoins prendre l'initiative de raconter dans des lieux autres, moins légitimés dans le monde de l'art (par exemple : les maisons privées, les hôpitaux, les prisons, la rue), tout en refusant tout l'aspect scénique d'un spectacle de conte. Reste à savoir si le Québec va suivre cette tendance française de formation des conteuses et conteurs, dont le glissement vers un certain « formatage » des manières de raconter est à éviter.

Au Brésil, la formation des conteuses et conteurs d'histoires a commencé surtout dans les années 1980 et s'est établie selon des besoins différents. Tout d'abord, un besoin de formation, lié aux savoirs de diverses traditions issues des minorités ethniques du Brésil, comme les traditions afro-brésiliennes, amérindiennes, soufis, celtes, s'est présenté. Puis est venu le besoin des conteuses et conteurs diplômé-e-s en art qui ont prêté leurs connaissances de la scène à l'art du récit pour raconter des contes. Viennent s'ajouter à ces types de formation, des professionnel-le-s de la lecture dans les écoles publiques et privées, les bibliothèques publiques gratuites qui ont utilisé l'art du récit pour faire de ces lectures littéraires une activité ludique. Enfin, il y a les conteuses et conteurs qui ont commencé à faire du bénévolat dans les hôpitaux et où le conte est devenu un art-thérapie. Par rapport à la construction du discours sur l'oralité, principalement lié à la performance orale, il y a eu un grand changement épistémologique au début des années 2000, comme l'indique Luciana Hartmann :

En ce moment, « l'art » et la « science » de la narration abritent désormais les mêmes œuvres, écrites par les raconteurs d'histoires brésiliens, à partir de leur recherche de maîtrise ou de doctorat. [...] Tous ces auteurs, au-delà des manuels techniques, ont cherché dans leurs textes, à discuter et à contextualiser ces techniques et, surtout, à réfléchir sur le rôle du raconteur d'histoire à l'époque contemporaine²⁷.

C'est dans cette perspective qu'un cours de spécialisation dans l'art du conte au niveau de la maîtrise a été créé en 2010 à l'université FACON, Faculté de Conchas à São Paulo. Ce cours de spécialisation fait référence à des approches poétiques, littéraires et performatives. Dès sa création, ce cours a cherché – et continue de le faire – à ouvrir un espace pour les conteuses et conteurs professionnel-le-s qui viennent d'horizons divers (éducation, lit-

27. Luciana Hartmann, « "Art" et "Science" de la narration : la façon dont la notion de performance peut conduire à un dialogue entre la recherche et la pratique », *Revue Moringa – arts de la scène*, Université fédérale de Paraíba, Brésil, vol. 5, n° 2, juillet-décembre 2014, p. 33-48. Notre traduction.

térature, théâtre, journalisme, bibliothéconomie). Il s'agissait de créer un espace dans le milieu universitaire qui pourrait aborder, de manière continue, les différentes interfaces du conte dans le contexte urbain, c'est-à-dire la transformation et le cheminement de chacun-e ainsi que la façon dont se forment les répertoires de contes pour les conteuses et conteurs d'aujourd'hui dans un contexte urbain. Mais aussi de comprendre comment fonctionne la relation entre l'art narratif, la lecture littéraire et l'écriture dans la formation des conteuses et conteurs contemporain-e-s, comment « faire » l'histoire ou comment raconter l'histoire au public d'aujourd'hui, hyperstimulé par les nouvelles technologies ?

Cette maîtrise en art du conte au Brésil est en soi unique, puisqu'il n'existe pas d'autres formations de ce type, au niveau universitaire, dans le monde. L'avantage de cette formation est qu'elle répond à des besoins différents et s'adressent aussi bien aux conteuses et conteurs urbain-e-s qu'à celles et ceux qui viennent plus d'une transmission orale de conte ou de milieux ruraux. Outre la formation théorique, cette maîtrise a mis en place des « cercles » de conteuses et conteurs, avec des étudiant-e-s, des enseignant-e-s et un public plus large. Ces cercles deviennent des lieux de pratique où les personnes présentes échangent des histoires de leur répertoire, mais aussi leurs expériences narratives. Ces « cercles de conteurs » existent aussi à travers le Québec, mais il s'agit plutôt d'un lieu de rencontre entre les conteuses et conteurs dit-e-s de la relève et le public et ces rencontres ne situent pas au niveau universitaire. Enfin cette maîtrise dans l'art du conte de São Paulo a permis d'ouvrir les échanges et les expériences avec d'autres chercheur-e-s du Québec, du Canada, de l'Allemagne, des Premières Nations. Ces expériences partagées sont conçues pour encourager le renouvellement de la parole publique, qu'elle soit engagée ou non, artistique ou non, mais surtout elles permettent de réfléchir au nouveau rôle social des conteuses et conteurs contemporain-e-s.

Conclusion

Nous l'avons vu, le renouveau plus ou moins problématique du conte rend nécessaire une approche sociologique, à la fois pour saisir ce nouvel espace artistique en mutation, mais également pour comprendre ce qu'il indique de nos paroles publiques contemporaines. Souvent en sociologie, les récits oraux analysés sont des récits de vie et non des contes. Or le conte et son contexte actuel nous ouvrent des perspectives intéressantes de recherche pour comprendre la parole publique. Le fait d'analyser le conte, son renouveau par l'oralité performée des conteuses et conteurs semblent apporter

des perspectives nouvelles en sociologie, dans la mesure où ce renouveau est caractéristique de notre contemporanéité (ne serait-ce que dans les manières de raconter qui sont de plus en plus des contes-spectacles) et du contexte social dans lequel s'inscrit le monde du conte (plus urbain que rural). Pour saisir pleinement les transformations dans les analyses sociologiques de discours que propose le conte aujourd'hui, il nous reste encore à approfondir ces méthodologies et théories intersectionnelles, combinant l'observation et l'analyse des orateurs-récits oraux-auditeurs qui s'établissent dans les performances des conteuses et des conteurs contemporain-e-s.

Nous avons également souligné que les formations pour les conteuses et conteurs au Québec, au Brésil et en France, si elles se conjuguent avec une certaine normalisation du savoir-raconter, avec des nuances à apporter pour chaque société, elles n'en suscitent pas moins des interrogations dans les mondes du conte. On assiste depuis quelques décennies à une prolifération de forums, de rencontres, de séminaires, de colloques, de festivals, où le conte et la pratique d'oralité qu'en font les conteuses et conteurs deviennent des objets centraux de discussion. La tendance claire d'une certaine professionnalisation des conteuses et conteurs, plus marquée en France et relativement nouvelle au Québec et au Brésil, interroge également le rôle social et politique de ces artistes ou artisan-e-s de la parole. S'il existe bien de multiples manières de conter, en quoi les contes dits contemporains/urbains/de création peuvent-ils raviver notre mémoire parlée et peut-être remplir la tâche que Benjamin accorde aux conteurs, à savoir «façonner la matière brute de l'expérience – étrangère et personnelle – d'une manière solide, utile et unique²⁸»?

Au terme de cet article, nous aimerions revenir sur les enjeux du monde du conte au Québec, au Brésil et en France. S'agit-il de garder une mémoire collective, d'assumer une résistance face à un monde hypertechniciste, de définir une nouvelle oralité pour ces sociétés? Nous avons remarqué que la présence du conte et surtout sa persistance dans nos sociétés au XXI^e siècle correspond à une quête de sens qui nous apparaît résolument contemporaine. Elle est liée à l'installation de notre mode de vie, principalement urbain, où se mêlent des cultures, des identités et des valeurs qu'on peut ainsi retrouver dans l'oralité performée des conteuses et conteurs contemporain-e-s. Elle pourrait être analysée comme une tentative originale de création de lien social à travers une culture de distinction valorisant les cultures minoritaires et les conteuses et conteurs artistes.

Car il ne faut pas oublier que le conte se comprend dans sa mise en corps, sa gestuelle, ses lieux et ses interactions. Pour pouvoir saisir cet enjeu

28. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 105.

sociologique, notre proposition de porter un nouveau regard sur l'oralité contemporaine à travers les performances et les expériences narratives des conteuses et conteurs québécois, brésiliens et français nous indique que le conte, défini comme objet social et oralité performée, incite la sociologie à se questionner sur l'influence de l'art et de l'imaginaire dans nos sociétés contemporaines.