

Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



De la parole des conteurs aux contes édités : l'exemple de l'Acadie

Ronald Labelle

Number 16-17, Fall 2009, Spring 2010

Éditer des contes de tradition orale : pour qui? comment?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/045130ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/045130ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Labelle, R. (2009). De la parole des conteurs aux contes édités : l'exemple de l'Acadie. *Port Acadie*, (16-17), 61–71. <https://doi.org/10.7202/045130ar>

Article abstract

Il y a aujourd'hui un regain d'intérêt pour le conte oral. Au Québec, en France et récemment en Acadie, les festivals de contes se multiplient. Les participants puisent leur répertoire dans leurs souvenirs personnels, dans les archives ou dans des recueils, mais ils ne font qu'effleurer ce vaste domaine. L'ironie fait que cette redécouverte ait lieu précisément au moment où disparaît la dernière génération des conteurs traditionnels acadiens. Les jeunes conteurs ne peuvent ni voir ni entendre ces maîtres, derniers représentants d'une tradition millénaire. Leur répertoire a cependant été sauvé en grande partie dans les archives, mais à peu près rien de cela n'est connu du public, car les contes publiés sont trop souvent tirés des collections classiques européennes. Devant ce potentiel inattendu, les ethnologues pourront diffuser le conte traditionnel de l'Acadie et du Canada français à condition de se doter des outils appropriés à l'entreprise.

De la parole des conteurs aux contes édités : l'exemple de l'Acadie

Ronald Labelle
Université de Moncton

Résumé

Il y a aujourd'hui un regain d'intérêt pour le conte oral. Au Québec, en France et récemment en Acadie, les festivals de contes se multiplient. Les participants puisent leur répertoire dans leurs souvenirs personnels, dans les archives ou dans des recueils, mais ils ne font qu'effleurer ce vaste domaine. L'ironie fait que cette redécouverte ait lieu précisément au moment où disparaît la dernière génération des conteurs traditionnels acadiens. Les jeunes conteurs ne peuvent ni voir ni entendre ces maîtres, derniers représentants d'une tradition millénaire. Leur répertoire a cependant été sauvé en grande partie dans les archives, mais à peu près rien de cela n'est connu du public, car les contes publiés sont trop souvent tirés des collections classiques européennes. Devant ce potentiel inattendu, les ethnologues pourront diffuser le conte traditionnel de l'Acadie et du Canada français à condition de se doter des outils appropriés à l'entreprise.

La quête des contes de tradition orale a toujours été liée de près à la valorisation de la langue nationale ou régionale, que ce soit en Allemagne, en Russie, en France ou dans les pays nordiques. Suite aux études récentes des sources utilisées dans la composition des recueils classiques de contes, on sait que les Grimm, Afanassiev et d'autres n'ont pas fidèlement reproduit la tradition orale de leurs pays respectifs, mais qu'ils en ont construit une représentation idéalisée¹.

En Acadie et ailleurs au Canada français, un processus semblable a eu lieu. Marius Barbeau, le premier ethnologue à avoir recueilli et publié des contes au Canada français, adaptait son matériel de base selon le public qu'il désirait atteindre. Il publia un grand nombre de contes dans le *Journal of American Folklore* à partir de 1916, où il les présenta généralement dans une version qui se rapprochait de l'oral. Selon une étude de Jean-Pierre Pichette, il existe quand même une exception, où Barbeau aurait retravaillé un conte en profondeur avant de le publier dans cette revue². Lors de ses enquêtes orales, Barbeau notait ses textes en sténographie, pour ensuite les transcrire au long. Dans ses publications, il apportait normalement peu de modifications au contenu narratif des contes tels qu'il les avait notés, mais il s'attardait beaucoup à la langue. Des notes de bas de pages expliquaient des termes dialectaux comme « *amorposé* » (métamorphosé) et Barbeau conservait des expressions à

1. Tristan Landry, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit : les frères Grimm et Afanas'ev*, Québec, Célat, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 149 pages.
2. Jean-Pierre Pichette, « "La Sereine de mer" et "Les Bossus" : Marius Barbeau et l'édition des contes populaires », *Cahiers Charlevoix*, n° 4, 2000, p. 255–300.

saveur orale dans les citations à l'intérieur des contes. Les personnages des contes utilisent donc des expressions comme « *ast'heure* » et « *i sé pas* ». Malgré son souci d'être fidèle à l'oral, Barbeau supprimait les termes d'origine anglaise, ajoutant toutefois des notes qui s'y réfèrent. Les nombreux recueils de contes traditionnels illustrés qu'il a offerts au grand public sont beaucoup mieux connus que ses premières publications. Dans ces ouvrages, Barbeau transformait la langue des conteurs afin de la standardiser et il se permettait aussi de modifier la trame narrative des contes, comme l'avaient fait les auteurs des recueils classiques européens.

Les auteurs de recueils de contes au Canada français ont toujours été préoccupés par le besoin de rendre la matière suffisamment intelligible et intéressante pour plaire aux lecteurs éventuels. De plus, ils se sont assurés que le contenu soit acceptable pour un jeune public, dans le cas des éditions jeunesse. Des questions compliquées se posent toujours quant à la langue des contes. Les exemples acadiens qui suivent révèlent une étonnante diversité dans les approches utilisées par les auteurs.

En Acadie, mise à part la collecte de contes (sous forme manuscrite) par Geneviève Massignon en 1946 et celle qu'Helen Creighton a menée en 1948, toutes les grandes collections ont été réalisées pendant la seconde moitié du *xx^e* siècle à l'aide de magnétophones qui permettaient de capter des performances orales de façon intégrale. Un conteur assis devant un microphone pouvait, évidemment, censurer ses récits et il pouvait aussi choisir de limiter son emploi de régionalismes, étant en présence d'un chercheur parlant une langue standardisée. Mais il reste que l'enregistrement sonore reproduit une performance qui possède les caractéristiques de l'oral. Dans l'adaptation des documents sonores à l'écrit, certains auteurs sont demeurés très fidèles à la parole des conteurs, alors que d'autres ont librement adapté les documents oraux.

Un fait paradoxal à signaler est que plus on est proche de l'esprit du conte, c'est-à-dire plus on vise à divertir un auditoire, plus on a tendance à s'éloigner du récit oral à l'état pur, alors qu'inversement, les contes présentés tels qu'enregistrés servent surtout à être étudiés et analysés par des ethnologues. Un premier exemple illustrera ce phénomène. Le début du « Conte de la montagne nouère », publié par le regretté Gerald Thomas, nous fait « entendre » le conteur Émile Benoît, avec toutes les répétitions et redondances propres à l'oral. Émile Benoît nous introduit au personnage principal de son conte par toute une série de détours qui peuvent être ennuyeux à lire mais qui, à l'oral, ont pour effet d'amener progressivement les auditeurs vers le récit :

Le Conte de la Montagne nouère. Hm. Bien j'pense. C'est in conte qui est in peu long aussi là c'est, c'est — après in boutte vas l'conter. J'pense j'peux me rappeler in peu. Bien, in coup, in coup par eune bonne fois — comme c'est toujours par eune bonne fois les temps pàssés ça ça arrivait j'pense dans les — quate ou cinq siècles de ça. Y avait eune homme — i s'appelait — euh — Johnny — en anglais c'est Johnny c'est eune homme qui avait jamais té gagné. I, ç'tait in homme qui tait smart, i tait déluré et — il avait toutes sortes de, de, de, de bonnes idées et tout ça. Il a, il a toujours gagné. Dans toutes les histouères que, que j'avons, qu'a té, qu'a té résisté, qu'a té conté. Bien, ç'homme, çt homme-là — c'était eune homme ej pense qu'avait été éné euh, à son euh — façon, de son ouvrage — mais son gift était — in joueur de cartes. Pis i jouait poker. Il a joué pour des années et des années — pis tous-ç-qui jouaient avec lui — i gagnait. I les gagnait.³

Une adaptation littéraire typique remplacerait toute cette introduction par quelque chose de semblable : « *Une fois il y avait un garçon nommé Johnny qui avait le don de gagner aux cartes.* » Pourtant, le conteur Émile Benoît ne dit pas simplement que le héros gagnait toujours aux cartes. Il dit qu'il gagnait aux cartes « *dans toutes les histoires que j'avons, qu'a été résisté, qu'a été conté* ». En se servant des trois verbes *avoir*, *résister* et *conter*, il insiste sur le fait que, dans toutes les versions de ce conte qui ont été maintenues, préservées et racontées, le héros gagnait aux cartes. Chaque mot y a un sens. En début de l'ouvrage intitulé *Les deux traditions*, Thomas justifie la graphie employée, expliquant son refus de « *présenter un texte édité qui plaira à l'œil* »⁴.

Gerald Thomas faisait partie de l'école de pensée en ethnologie qui considérait qu'il était essentiel de fournir une description extrêmement détaillée du contexte narratif dans lequel un conteur exerçait son art. Pour lui, il allait de soi que le texte narratif lui-même fasse aussi l'objet d'un examen méticuleux. Il a réussi, dans *Les deux traditions*, à nous fournir un portrait fidèle de la performance des conteurs qu'il étudie. On y trouve, par exemple, le « Conte de la montagne nouère » tel qu'Émile Benoît l'a raconté dans un contexte précis. Thomas s'acharne à présenter fidèlement la langue et le style d'interprétation d'un conteur talentueux, alors que le récit raconté n'a qu'une importance secondaire. Thomas lui-même était conscient du fait que ses textes étaient peu accessibles aux non-spécialistes du folklore, puisqu'un recueil qu'il a préparé plus tard en vue

3. Gerald Thomas, *Les deux traditions – Le conte populaire chez les Franco-Terreneuviens*, Montréal, Les éditions Bellarmin, 1983, p. 335.

4. *Id.*, p. 188.

d'une édition populaire présente des contes réécrits à partir des transcriptions de l'oral. Je cite l'introduction de cet ouvrage qui est demeuré inédit : « Ceci exige un effort d'édition important, pour rendre ce qui est d'abord un style oral en un style écrit et plus ou moins soigné. »⁵

L'étude la plus approfondie de la transcription de l'oral est le *Précis de transcription de documents d'archives orales*, de Vivian Labrie, paru en 1982⁶. Labrie fournit d'ailleurs plusieurs modèles pouvant convenir à divers besoins. Selon elle, « la transcription ne sera jamais autre chose qu'un être hybride rendant sous une apparence textuelle la non-textualité de l'oral »⁷. Elle dit aussi qu'il est impossible de traduire totalement un événement dans l'écriture⁸. Le conte est donc un « événement » auquel on donne une apparence textuelle en le fixant par l'écrit. Le texte ne reproduit toutefois pas l'événement lui-même, qui constitue une performance artistique unique associée à un conteur individuel. Les éditeurs de contes, quant à eux, ont tendance à se distancer encore plus du caractère personnel du conte par leurs adaptations. Labrie mentionne leur besoin de « compléter ce qui est incomplet et de corriger ce qui est incorrect »⁹.

Le recueil de contes qui a connu le plus d'impact en Acadie est sans doute *Ti-Jean – contes acadiens*, de Melvin Gallant. Ce recueil paru en 1973 a connu une telle popularité que les récits qu'il contient ont récemment été réédités à l'intérieur d'une série jeunesse portant les titres *Ti-Jean-le-Brave*, *Ti-Jean-le-Rusé* et *Ti-Jean-l'Intrépide*¹⁰. Dans l'avant-propos de *Ti-Jean – contes acadiens*, Gallant écrit que son adaptation des contes visait « à en faciliter la lecture et donner une certaine unité au recueil »¹¹. Il se permettait donc de faire des altérations, tout en étant soucieux de présenter un répertoire oral recueilli auprès de trois conteurs dont les noms sont mentionnés dans l'avant-propos.

Melvin Gallant a été critiqué par les ethnologues à l'époque de son premier recueil parce qu'il n'avait pas spécifié la source exacte de chacun de ses contes. Son approche se situait alors à mi-chemin entre celle de l'ethnologue qui publie intégralement des contes oraux captés sur bandes et celle de l'auteur qui s'inspire de la tradition orale pour en faire une création littéraire. Lors de la récente réédition des contes de Ti-Jean, Gallant

5. Gerald Thomas, « Les Trois Bagues d'or et autres contes franco-terreneuviens », manuscrit, non daté, 150 pages.

6. Vivian Labrie, *Précis de transcription de documents d'archives orales*, [Québec], Institut québécois de recherche sur la culture, « Instruments de travail » n° 4, 1982, 217 pages.

7. *Id.*, p. 28.

8. *Id.*, p. 30.

9. *Id.*, p. 31.

10. Moncton, Bouton d'or Acadie, 2005–2007.

11. Melvin Gallant, *Ti-Jean – Contes acadiens*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1973, p. 10.

supprime toute mention de conteurs, écrivant simplement que les contes « *font partie du patrimoine acadien* »¹². Il avoue alors qu'il remanie les textes et dit même qu'il y ajoute parfois de nouvelles aventures¹³.

Toute une génération d'Acadiens au Nouveau-Brunswick ont grandi en lisant *Ti-Jean – Contes acadiens*, croyant que ce livre les mettait en contact avec la tradition orale, alors que les contes qu'ils y trouvaient reflétaient peut-être autant la pensée d'un auteur que les connaissances des conteurs acadiens traditionnels.

L'exemple suivant montrera le degré d'adaptation qu'ont subi les contes sous la plume de Melvin Gallant. La première citation présente un extrait d'un conte recueilli de Rubin Richardson de Tracadie, Nouveau-Brunswick, en 1971. Ici, le héros doit accomplir une grande quête pour réparer un tort qu'il a commis. Au moment de quitter la maison d'une bonne fée rencontrée sur son chemin, cette dernière lui dit ceci :

Après le déjeuner, elle dit : — Faut que tu prennes une *game* de marbres parce qu'elle dit, tu voiras ça, elle dit, après, ce qu'on va faire avec toi, mon petit gars. Ah, c'est *all right*. Une *game* de marbres. Bon! Elle a dit : « Je m'en vas te prêter des bottines, monsieur, puis elle dit, ces bottines-là, c'est en acier mais, elle dit, ça marche terriblement vite. Je vas te prêter ces bottines-là, pis c'est toute. Elle dit, ces bottines-là, mais que tu seyes rendu chez ma sœur à soir, là, tu leur diras : « bottines, allez-vous en! ». Ils s'en viendront, viendront me trouver ».¹⁴

La seconde citation nous fait voir ce qu'est devenu cet épisode du conte dans l'adaptation de Melvin Gallant :

Après le repas elle lui montra une paire de grandes bottes en acier et lui dit : — Mets ces bottes et pars en direction sud-ouest. Les bottes te mèneront chez ma sœur. Quand tu seras arrivé là, tu diras : « Bottes, allez-vous en! » et elles reviendront chez moi.¹⁵

En plus de transformer le langage du conteur, Gallant a choisi d'omettre la partie de billes, alors que c'est une partie de billes qui avait entraîné Ti-Jean dans ses aventures au début du conte. Il ajoute aussi un détail, soit la direction dans laquelle le héros doit se diriger.

12. Melvin Gallant, *Ti-Jean-le-Brave*, Moncton, Bouton d'or Acadie, 2005, p. 5.

13. *Id.*, p. 185.

14. Archives de folklore du Centre d'études acadiennes, Université de Moncton (AFCEA), collection Carmen Lebreton, enreg. n° 16 (1971).

15. Melvin Gallant, *Ti-Jean – Contes acadiens*, *op. cit.*, p. 35.

Dans son recueil intitulé *Les plus belles légendes acadiennes*, Catherine Jolicœur a suivi un procédé semblable à celui de Gallant, faisant subir aux documents oraux de profonds changements aux niveaux lexical, syntaxique et stylistique. Barry-Jean Ancelet va jusqu'à dire que « *la forme de l'histoire est en grande partie le résultat des décisions prises par Jolicœur; l'informateur y figure peu* »¹⁶. On peut donc se demander s'il est vraiment possible d'enregistrer la performance d'un conte oral et de le présenter fidèlement par écrit sous une forme intéressante et intelligible, ou si nous ne sommes pas prisonniers de ce que Vivian Labrie appelle « *la non-textualité de l'oral* ».

Il existe quand même des auteurs qui ont choisi une méthode de transcription qui tente à la fois de rester proche du conte oral et d'être abordable pour le lecteur moyen. C'est notamment le cas d'auteurs comme Georges Arsenault et le père Anselme Chiasson, qui ont réalisé plusieurs ouvrages à caractère populaire sur le folklore acadien. Ces deux auteurs n'avaient pas de prétentions scientifiques en publiant les résultats de leurs recherches et leurs ouvrages s'adressent principalement à un public acadien. Il leur est donc possible de présenter des textes qui sont proches de l'oral sans rebuter leurs lecteurs.

La méthode de transcription suivie par le père Anselme Chiasson n'est pas toujours cohérente. La comparaison des versions orales et écrites des contes des Îles-de-la-Madeleine publiés dans *L'eau qui danse, l'arbre qui chante et l'oiseau de vérité* nous apprend qu'à certains moments, sa transcription est presque identique au document oral, alors qu'à d'autres, l'auteur apporte des modifications assez importantes qui visent à clarifier les récits. Georges Arsenault, par contre, est soucieux d'éviter d'apporter des modifications importantes aux récits qu'il publie. Dans l'avant-propos de *Contes, légendes et chansons de l'Île-du-Prince-Édouard*, il écrit : « *J'ai fait un certain nombre de révisions afin de supprimer les répétitions et les hésitations inutiles, ajoutant parfois quelques mots pour clarifier le propos. Je précise, par contre, que je n'ai fait que de rares changements au vocabulaire, à la syntaxe et à la grammaire.* »¹⁷ L'extrait suivant du conte « Les Dévines », de Lazarette Gaudet, illustre la méthode de transcription suivie par Arsenault :

C'était un vieux et une vieille qui restiont ensemble puis ils aviont deux garçons. Il y en a un qui s'appelait Tom, puis l'autre, c'était un cendrilloux, un Jack. Puis ils restiont sur le

16. Barry-Jean Ancelet, « La politique socio-culturelle de la transcription : la question du français louisianais », *Présence francophone*, n° 43, 1993, p. 53.

17. Georges Arsenault, *Contes, légendes et chansons de l'Île-du-Prince-Édouard*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 12.

terrain d'un propriétaire. Puis à tous les ans, il venait collecter sa rente. Fallait que ça seyit payé, la rente, à tous les ans. Ça fait, une année, il a venu là. Ils aviont pas un cent, pas le sou. L'homme a dit : — On vous laissera runner pour un autre an. Si vous pouvez pas payer, *well...*¹⁸

Arsenault aurait pu apporter beaucoup de modifications au conte de Lazarette Gaudet en standardisant des anomalies lexicales ou grammaticales comme « *seyit* », « *rente* » (au sens de « loyer ») et « *runner* ». Mais il a choisi de limiter ses interventions, ce qui prouve qu'il est possible de conserver le caractère oral d'un récit tout en produisant un texte intelligible, du moins pour un public familier avec le parler régional. En comparant ce texte avec l'enregistrement sonore original, j'ai constaté qu'Arsenault a effectivement supprimé des répétitions, ainsi que certains mots qu'il jugeait inutiles. Au tout début du conte, Monsieur Gaudet dit : « *Ça icite, c'était un vieux et une vieille.* » « *Ça icite* » représente « ce conte-ci » et pourrait être considéré comme une brève formule d'introduction qui a sa place dans le conte. Un peu plus loin, on trouve : « *Puis ils restiont sur la, sur le terrain d'un, d'un prop..., d'un, d'un propriétaire, see.* » Dans ce cas, le conteur répète quatre fois « *d'un* », peut-être à cause d'une hésitation autour du mot qui suit, « *propriétaire* ». Dans le langage courant, il aurait peut-être dit « *landlord* », mais dans le contexte d'une entrevue menée par un étudiant universitaire, il aurait cherché à éviter le recours à un anglicisme.

Un article de Michel Valière compare justement la langue employée par une conteuse poitevine dans quatre narrations d'un même conte, enregistrées à différents moments. L'étude illustre parfaitement la capacité qu'ont les conteurs de modifier leur vocabulaire et leur syntaxe selon les circonstances de la narration¹⁹.

Dans un cahier produit en 1983 intitulé *Le conte et la légende du pays*, Georges Arsenault offrait aux enseignants des écoles françaises de l'Île-du-Prince-Édouard des contes sur cassette sonore accompagnés d'un guide pédagogique. Il a alors résolu le problème de la transcription en n'incluant qu'un résumé de chaque conte. L'approche est intéressante. Voici comment l'auteur présente ainsi le chapitre intitulé « Conte-moi un conte » :

18. *Id.*, p. 29.

19. Michel Valière, « Contes à choix multiples : problèmes d'édition », *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture, Actes du colloque de Clamecy (58), 26-27 octobre 2000*, Parthenay, Modal Éditions-Diffusion Famdt, « Modal-poche », [2001], p. 197-214.

Afin de pouvoir apprécier pleinement la valeur d'un conteur et de ses contes, il faudrait l'entendre et le voir raconter en personne. En effet, un conte traditionnel mis par écrit perd beaucoup de sa saveur, beaucoup de sa vitalité. Dans les pages qui suivent on ne trouve donc que des résumés de différents genres de contes. Par contre, on peut les écouter, tels que dits par des conteurs traditionnels acadiens de l'Île, sur la cassette qui accompagne ce livret.²⁰

L'engouement actuel pour tout ce qui s'appelle conte a donné naissance, au Québec, aux éditions Planète rebelle, maison fondée en 1997, qui se spécialise dans l'édition de la parole. Un premier ouvrage acadien paru chez Planète rebelle l'an dernier comprend un disque compact avec des récits racontés par huit conteurs différents, accompagné de versions écrites qui s'éloignent sensiblement des versions orales. Dans la présentation du coffret, Myriam El Yamani remercie son collaborateur Jacques Pasquet qui « *a affûté sa plume pour rendre l'ensemble harmonieux et agréable à la lecture* »²¹. Il serait intéressant de demander aux lecteurs s'ils trouvent agréable la lecture d'un texte qui a été remanié de fond en comble ou s'ils auraient préféré une transcription plus fidèle aux textes oraux. Dans son article cité plus haut, Barry-Jean Ancelet propose trois principes qui, si on les appliquait, empêcheraient des bavures comme on en trouve dans les recueils de contes : ne rien éliminer, ne rien ajouter, éviter d'inventer. Voilà un bon point de départ pour une réflexion sur la question de l'édition.

Enfin, depuis maintenant deux cents ans, depuis les frères Grimm jusqu'à Planète rebelle, on s'acharne continuellement à transformer le récit oral en autre chose afin de le présenter à des lecteurs, jugeant qu'il ne leur serait pas « agréable » de lire de véritables récits oraux. C'est peut-être un des exemples les plus flagrants de censure dans la littérature moderne. Il faut donc se demander pourquoi la langue parlée est-elle dédaignée à ce point par les éditeurs. Est-ce que c'est l'emploi de régionalismes qui leur fait peur, ou est-ce que ce sont les caractéristiques propres à l'oral comme la redondance?

Les contes adaptés pour l'édition semblent en général destinés à être lus et non récités. Or un conte est fait pour être raconté, tout comme une chanson doit être chantée. Il est, à mon avis, essentiel que l'on explore cette question, car nous sommes à un moment historique où les gens veu-

20. Georges Arsenault, *Le conte et la légende du pays*, Summerside (Î.-P.-É.), Société Saint-Thomas d'Aquin, 1983, p. 19.

21. Myriame El Yamani et Jacques Pasquet (dir.), *Parlures d'Acadie*, Montréal, Planète rebelle, « Paroles », 2007, p. 12.

lent écouter de nouveau les conteurs et, de plus en plus aussi, ils veulent apprendre à conter à leur tour. Il faudrait donc trouver des mécanismes pour empêcher que l'art du conteur disparaisse lors du passage à l'écrit, n'oubliant pas que, pendant toute la durée de son conte, le conteur est le maître de la parole et qu'il crée chaque fois, dans l'esprit de ses auditeurs, une toile formée d'une succession d'images mentales qu'il leur transmet par sa parole.

Nicole Belmont écrit que les conteurs jouissent d'une certaine liberté de vagabondage à l'intérieur de l'espace narratif défini par chaque conte type²². L'auditoire, bien que muet, participe à la création du récit par son écoute, qui permet au conteur d'exercer librement son art, tout en respectant la structure narrative de base. Pour soutenir l'enchaînement d'images qu'il déroule tout au long de la narration, le conteur donne aussi un rythme à son conte. Les mots qu'il choisit doivent donc être soutenus par un rythme qui traverse le conte du début à la fin. D'où l'importance des formules d'ouverture et de fermeture qui délimitent l'espace narratif du conte.

Des ethnologues comme Dennis Tedlock et Dell Hymes se sont penchés sur le rythme, le débit, l'intonation et les silences dans les narrations, tentant de rendre ces caractéristiques par écrit selon une méthode que l'on appelle en anglais « *ethnopoetics* ». Les chercheurs qui poursuivent la voie « ethnopoétique » ont développé des conventions permettant de reproduire sur papier beaucoup d'éléments stylistiques propres à l'oral. Cette méthode s'avère très pratique si l'on désire transcrire des récits oraux de façon à en faire ressortir les éléments poétiques et aussi dramatiques. L'élément le plus important de la méthode consiste à changer de ligne à chaque pause dans le débit du conteur, traduisant ainsi les hésitations et les moments de réflexion qui sont si importants.

La méthode que j'ai suivie en présentant des extraits de témoignages oraux dans *Au Village-du-Bois – Mémoires d'une communauté acadienne* et dans *Les Acadiens de Chezzetcook*²³ vise à rester très près de la performance orale, présentant des textes où seules les répétitions ont été supprimées. Il est ainsi possible de les adapter à une forme de transcription ethnopoétique. Voici un bref conte tiré du premier volume, présenté de cette façon :

22. Nicole Belmont, *Poétique du conte – Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 17.

23. Ronald Labelle, *Au Village-du-Bois – Mémoires d'une communauté acadienne*, Moncton, Centre d'études acadiennes, 1995; « La vie acadienne à Chezzetcook », *La Société historique acadienne – Les Cahiers*, vol. 22, n^{os} 2-3, 1991, p. 9-95.

l' y en avait une, qu'i' contiont, qu'était enchantée. Personne pouvait coucher là.
 l' y en a un qui a dit : « J'y irai, moi, j'ai pas peur ».
 So, i' y a été.
 l' s'a couché.
 Bientôt, i' a commencé à entendre à l'autre bout de la maison :
 « S e u l e m e n t ... moi pis toi,
 S e u l e m e n t ... moi pis toi ».
 Pis ça venait,
 ça venait.
 Quand ça a venu pas mal proche, la peur l'a pris. l' dit :
 « **Laisse-moi prendre mes culottes, pis, i' dit, tu seras tout seul!** »²⁴

Jusqu'à présent, peu d'ethnologues francophones semblent avoir choisi de mettre en pratique la méthode ethnopoétique, mais il existe des albums de contes destinés au public qui en font usage. Un exemple à citer serait *Contes à raconter et à écouter*, de Jani Pascal. Dans son introduction, l'auteur explique qu'elle a effectué la « *reconstitution et la réécriture d'un conte axées sur le rythme verbal et la cadence respiratoire* »²⁵.

Dans un article intitulé « On the translation of style in oral narrative », Dennis Tedlock cite une expérience de terrain qu'il a vécue auprès d'un conteur amérindien de la nation Zuñi. À un moment donné, le conteur s'est arrêté pour dire à l'enquêteur : « *Est-ce que tu vois les histoires que je te raconte, ou ne fais-tu que les écrire?* »²⁶ On ne pourrait pas trouver une meilleure preuve de la nature de la parole en tant que porteuse d'images.

Vivian Labrie, pour sa part, a exploré le parcours que traversent les conteurs acadiens lors du déroulement d'un récit oral en développant son système de représentation « topologique », qui comprend une multitude de pictogrammes, auxquels s'ajoutent des flèches, des pointillés et des encadrés. Lorsqu'elle présente à un conteur non pas une transcription des mots qu'il avait utilisés lors d'une narration, mais plutôt une carte représentant son conte, elle peut vraiment discuter du contenu avec lui. Aucun danger, à ce moment-là, que le conteur lui reproche de ne pas « voir » son conte. Ce dialogue a aussi permis aux conteurs d'expliquer ce qu'était pour eux le processus de la narration. Léandre Savoie, par exemple, un conteur du nord-est du Nouveau-Brunswick, lui disait ceci : « *À mesure que tu contes, ben y a comme le chemin qui se rouvre devant toi. Le chemin*

24. Ronald Labelle, *Au Village-du-Bois*, op.cit., p. 208; AFCÉA, collection R. Labelle et J. McGinity, enreg. n° 78 (1981).

25. Jani Pascal, *Contes à raconter et à écouter*, Montréal, Guérin littérature, 1988, p. 14.

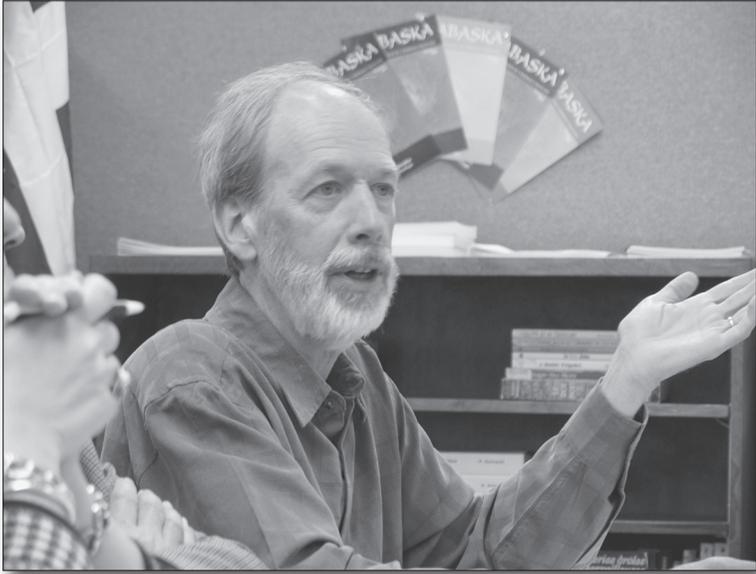
26. Dennis Tedlock, « On the translation of style in oral narrative », *Journal of American Folklore*, vol. 84, n° 331, 1971, p. 133.

de l'imagination que t'as pris la première fois. »²⁷ Évidemment, la méthode proposée par Vivian Labrie vise la décomposition et l'analyse du conte et non sa diffusion en tant que récit.

L'art du conteur consiste à suivre le chemin de l'imagination en saisissant au passage les mots qui viennent à l'esprit et qui permettent de transmettre des images racontant une histoire. Le défi est bien sûr de trouver la façon de transmettre cet art et non seulement de fixer des mots sur papier. Il y a de plus en plus de nouveaux conteurs en Acadie, mais peu semblent à l'aise avec le conte traditionnel, car, sauf exception, ils n'ont pas eu la chance d'acquérir leur répertoire aux côtés des maîtres de la tradition orale. Il me semble que nous devons fournir des outils à ces apprentis conteurs et aussi stimuler les gens qui, sans devenir conteurs publics, auraient quand même le goût d'exercer cet art parmi leurs proches.



27. Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval (AFÉUL), collection Bouthillier-Labrie, enreg. n° 3011 (1977).



Ronald Labelle