

Le conte à l'intersection du code écrit et de la tradition orale

Amina Boudjellal

Number 4, 2012

Saisir l'intermédialité : constructions et réceptions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089319ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i4.1458>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

1920-4051 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boudjellal, A. (2012). Le conte à l'intersection du code écrit et de la tradition orale. *Synergies Canada*, (4), 1–14. <https://doi.org/10.21083/synergies.v0i4.1458>

Article abstract

The folktale is a secular genre and belongs to the cultural heritage of each nation. However, literary theorists have concentrated on written narrative at the expense of oral traditions, whose conditions of production and reception are not the same. Indeed, traditional storytelling combines several semiotic systems. This intermediality is essential to produce meaning. Therefore, in order to better understand the intrinsic mechanisms of this particular literary genre, this article examines the processes of creation and reception of a number of chaouis (berber) folktales in a region where oral traditions still exist.

© Amina Boudjellal, 2012



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le conte à l'intersection du code écrit et de la tradition orale

Amina Boudjellal
Université de Ouargla
Algérie

Introduction

Les théoriciens de la littérature - spécialement Tzvetan Todorov et Gérard Genette - se sont beaucoup intéressés au récit littéraire. Leurs recherches dans le domaine de la narratologie ont en majorité abouti à des résultats adaptés aux récits écrits, tandis que le récit oral a été négligé. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer font cette constatation dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : « [...] la narratologie devra bien un jour examiner la question jusqu'à présent injustement négligée [...] de la différence entre récit écrit et récit oral, qui ne se confond évidemment ni avec la distinction littéraire/non littéraire, ni avec la distinction fictionnel/non fictionnel » (Ducrot, Schaeffer, 1995 : 191).

Le conte, genre par excellence de la littérature orale populaire, est ainsi laissé de côté par les recherches, malgré la place qu'il occupe au sein des sociétés, surtout rurales, et le rôle indéniable qu'il y a toujours joué (distraction et éducation). C'est une œuvre conjuguant deux modes de communication complémentaires et indissociables, à savoir la voix du conteur, son texte et sa gestuelle, renforcée par le contexte. Ces derniers viennent compléter le message, accentuer les émotions et combler les vides. En effet, si le récit venait à se détacher de son contexte et des autres médias qui le nourrissent, que deviendrait-il?

La rencontre du texte oral avec ces différents systèmes sémiotiques constitue ce qu'on appelle une « intermédialité ». Son principe de base est la rencontre de plusieurs médias pour la production du sens¹. Ainsi, elle constitue sans conteste, à notre sens, le soubassement sur lequel repose tout conte oral populaire.

Notre article se propose de rechercher cette intermédialité au sein du conte oral et de l'analyser. Pour ce faire, nous procéderons à une étude comparative entre un corpus d'une dizaine de contes oraux collectés en Algérie et les contes écrits tels qu'ils sont décrits en théorie. Elle aura pour but de déchiffrer les mécanismes de production et de réception du conte oral, et de comprendre sa dépendance de ces médias.

Cependant, il est nécessaire d'éclaircir d'abord quelques notions élémentaires relatives au conte oral, en se basant sur les notions d'« auteur », de « narrateur », de « narrataire » et de « lecteur », spécifiques au récit écrit. Le but est de déterminer l'équivalent de ces dernières dans le domaine de l'oralité. Car, le conte oral, en tant qu'œuvre populaire, recèle une singularité que le conte écrit ne possède pas. C'est une œuvre hybride qui requiert le croisement de plusieurs médias concourant à sa production, que le conte écrit n'exige pas.

Un repère théorique nous est donc indispensable. Pour ce faire, un bref rappel des définitions déjà données aux quatre notions citées ci-dessus, et leur confrontation par la suite aux notions d'« auteur », de « conteur » et d'« auditeur », selon les définitions qu'en donnent les conteurs et les linguistes, permettront de lever le voile sur le mode de construction du conte oral. Elles contribueront également à mettre à nu la manière dont les différents modes de communication cohabitent pour créer ce type d'œuvre ainsi que les relations qu'ils entretiennent en son sein.

I. Définitions des instances productrices et réceptrices d'un texte écrit

Dans le champ sémantique de la narration, les notions d'auteur, de narrateur, de narrataire et de lecteur ont bien été définies. La notion de narrateur, bien qu'elle soit définie par les

théoriciens et de façon unanime, est parfois confondue avec la notion d'auteur. L'instance « narrative » et l'instance « d'écriture » ne sont pas équivalentes. Roland Barthes distingue le narrateur fictif de l'auteur concret : « narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papier"; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit ». Il résume la différence en ces termes : « ... *qui parle* n'est pas *qui écrit* et *qui écrit* n'est pas *qui est* » (Barthes, 1977 : 40).

Quant aux lecteurs auxquels s'adresse le narrateur ils « ne sont pas, pour reprendre Carole Tisset, tout à fait ceux qui existent, mais une projection idéale pour qui le texte a été programmé » (Tisset, 2000 : 9). Le narrateur serait donc le lecteur idéal imaginé par l'auteur au moment de sa création. Cette troisième notion est confondue avec la notion de lecteur réel, qui lit réellement le récit une fois son écriture achevée. Yves Reuter avertit ses lecteurs de « ne pas confondre les *lecteurs* réels ou potentiels de notre monde et le *narrataire* : celui auquel s'adresse le *narrateur*, explicitement ou implicitement, dans l'univers du récit » (Reuter, 2000 : 37).

II. Le conteur est-il un auteur?

Précisons avant toute analyse que le conteur « oral », que nous tentons de définir, est celui qui conte oralement dans son milieu naturel. Son seul support est sa mémoire. Il diffère du néo-conteur qui s'appuie sur un support écrit pour animer ses séances de contage² « artificielles ». Le conteur traditionnel n'a pas besoin de redécouvrir « les lois de l'oralité » comme le rapporte la conteuse Fabienne Thiéry : « Le travail à partir de l'écrit nous oblige à être plus que les artisans d'une transmission, plutôt des traducteurs qui rendent à nouveau audible le conte dans une langue à réinventer, à travers toute une redécouverte des lois de l'oralité » (Thiéry, 1991 : 185). Les modalités du contage ne sont pas les mêmes, bien que les conteurs professionnels tentent de reproduire une situation similaire à celle du contage populaire. Praline Gay-Para explique clairement cette différence : « L'art du conte est maintenant une démarche provoquée, programmée, différente de celle du conteur traditionnel qui donnait à entendre ses récits de manière spontanée, dans un cadre familial, devant un auditoire connu et bien souvent selon un modèle reconnu par le groupe social » (Gay-Para, 1991 : 115).

D'ailleurs, la collecte de contes populaires³, que nous avons réalisée lors d'un précédent travail de recherche (Boudjellal, 2008), et qui nous a servi à la réalisation de cet article, avait pour principe de départ le respect du milieu naturel de contage. Pour ce faire, nous avons dû restreindre notre collecte à la tribu à laquelle nous appartenons, afin que les conteurs nous soient familiers⁴, et que les séances de contage produites soient authentiques.⁵

Nous savons que l'auteur du récit écrit est son « propriétaire », son « créateur ». Mais il n'en est pas de même pour l'auteur du récit oral ou le conte oral plus particulièrement. Ce dernier n'appartient à personne. En même temps, il est la « propriété », l'œuvre de toute la communauté à l'intérieure de laquelle il se raconte et se transmet. Luda Schnitzer, pour symboliser cette propriété collective, le compare aux cathédrales :

Le conte oral ignore ses auteurs. Comme les cathédrales, il est né d'une multitude de pères inconnus. Au fil des âges, chaque conteur a utilisé la trame traditionnelle en y brochant au gré de son talent. Tout en se servant des formules et images créées par ses devanciers anonymes, il ajoutait ses propres trouvailles, des allusions à son actualité, des clichés à la mode, des plaisanteries du jour. Et en transmettant son œuvre à ses descendants, il les laissait libres de jouer d'un texte dont la qualité première était sa maniabilité. (Schnitzer, 1981 : 13)

L'auteur du récit écrit est alors singulier tandis que l'auteur du conte oral est « collectif », comme le constate Patrice Coirault :

[...] l'œuvre littéraire procède d'un travail de quelques heures, de quelques jours, semaines, mois ou années (quand le poète s'y remet à plusieurs fois), d'une jeunesse, d'une maturité, enfin au plus, d'une vie. L'œuvre folklorique a besoin de mûrir plusieurs dizaines d'années, consécutives ou non, à travers plusieurs vies, pendant plusieurs siècles. De ce point de vue, où le temps ne fait rien à l'affaire, le poète littéraire est un, le poète populaire est multiple. (Coirault, 1941 : 57-58)

Cette « propriété collective » ne peut néanmoins s'actualiser et se transmettre qu'individuellement (lors de chaque séance de contage, une seule personne peut prendre la parole pour relater les événements du conte), ce qui nous ramène à la notion de « conteur ». Ce dernier ne fait que transmettre, la plupart du temps, un héritage culturel qui lui a été légué par ses ancêtres. Il a le devoir de le maintenir vivant, en le transmettant à son tour aux générations futures. Mimi Barthélémy donne la définition suivante du conteur : « Le conte est universel, mais les conteurs sont des individus qui transmettent le conte, et la parole de chaque conteur est unique » (Barthelemy, 1991 : 375). Quant à Luda Schnitzer, elle considère que le conte est une œuvre commune qui appartient à tous et que « la tradition populaire dissocie l'homme et l'œuvre, le conteur n'est que l'interprète, simple instrument dont l'œuvre a besoin pour se matérialiser » (Schnitzer, 1981 : 162).

Le conteur ne serait en conséquence qu'un outil de transmission. Le conte représente pour lui une suite d'images mentales qu'il actualise au moment de chaque séance de contage, pour reprendre Michel Hindenoch : « La véritable partition du conteur n'est pas un texte, comme on le prétend trop souvent : c'est une suite d'images mentales » (Hindenoch, 1997 : 40).

Cependant, le manque de théorisation concernant le conte oral génère quelques confusions. István Banó précise que, dans la littérature orale, « L'(auteur) - s'il existe - est presque toujours confondu avec le deuxième (l'exécutant) » (István Banó, 1984 : 586). Car vu sous un autre angle, chaque conteur peut être considéré comme un auteur, le créateur de chaque conte qu'il raconte. Non pas parce qu'il le crée de toutes pièces, mais parce que : « la parole de chaque conteur est unique » justement. Sa production est différente à chaque fois, car il ne lit pas un texte, mais il lit dans sa mémoire.

Partant du fait que le conteur se trouve dans une situation d'énonciation qu'Émile Benveniste définit comme une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1970 : 12), nous relevons une caractéristique intrinsèque au récit oral, que Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot définissent ainsi : « L'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle. [L'énonciation] est donc par essence historique, événementielle, et, comme telle, ne se reproduit jamais deux fois identique à elle-même » (Anscombe, Ducrot, 1976 : 18).

Ainsi, le même conteur ne raconte jamais le même conte deux fois. Certes l'histoire et les événements sont les mêmes, mais la façon de les présenter change. Les mots choisis, les détails oubliés, omis (lorsqu'ils sont jugés sans importance ou inadéquats à l'auditoire) ou ajoutés (lorsque le conteur est créatif et infidèle ou qu'il confond les événements d'un conte avec ceux d'un autre conte), font qu'un même conte ne peut se reproduire (oralement) une deuxième fois à l'identique. Cela procure au conte oral une certaine mobilité et crée les différentes variantes.

Au contraire, le narrateur d'un conte écrit est constamment présent dans son récit. À chaque fois qu'un lecteur essaye de lire le texte, il est confronté au même narrateur, au même narrataire et au même auteur. Il demeure le seul élément variable. La version du récit ne risque pas de changer. Elle est figée pour toujours, du moins dans ses mots. L'interprétation dépend ensuite des lecteurs et des époques dans lesquelles la lecture s'inscrit. Praline Gay-Para confirme cette spécificité du conte oral : « Cette démarche « naturelle » parce que spontanée et sans artifice rend toute la substance, l'intensité, l'émotion et les images du

récit. Il est vivant, mouvant et émouvant avec ses ratés, ses oublis, ses trous de mémoire mais aussi avec sa force et la justesse de ses mots » (Gay-Para, 1991 : 119).

Après avoir tenté de clarifier la notion de conteur, une comparaison des deux situations de production des contes écrit et oral nous permettra de mieux définir les autres notions. Nous serions en mesure par la suite d'analyser de plus près les différents médias auxquels le conteur traditionnel recourt, afin de garantir la transmission et la survie de son conte, qui se trouve dans une situation d'intermédialité.

III. Le conte en situation de communication

L'auteur, le narrateur, le narrataire et le lecteur se distinguent nettement les uns des autres dans la littérature écrite. Mais leurs rôles ne sont pas clairs dans la littérature orale. Leurs définitions ne semblent pas lui convenir et de ce fait, il nous serait difficile de saisir toute l'ampleur de l'intermédialité de ce type de récit oral. La précision des notions le concernant se révèle primordiale afin de relever les différentes instances responsables de cette intermédialité et par conséquent le rôle joué par chaque système sémiotique.

Nous partons du postulat que le récit peut être considéré comme un discours, du moment qu'il s'inscrit dans un contexte particulier (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 185-187); et que tout discours contient un message et que tout message présuppose une situation de communication. C'est justement sur cette « situation de communication » que nous allons nous interroger : quels sont les différents pôles qui la composent? Comment se construit-elle? Quels sont les médias qui viennent se greffer au message et surtout comment participent-ils à sa production et à sa réception? Avant de répondre à ces questions, précisons d'abord les différences entre le récit écrit et le récit oral, mis en situations de communication.

Les contes écrit et oral s'inscrivent dans deux situations de communication qui diffèrent par leurs schémas. Nous savons que les éléments constitutifs de tout acte de communication sont au nombre de six : destinataire, destinataire, message, contexte, contact et code (Jakobson, 1963 : 214). Outre le fait que le canal soit graphique dans le premier cas et oral dans le second, Michael Riffaterre remarque que si l'acte de communication normale, comme l'acte de communication en littérature orale, se compose de cinq éléments, « la communication littéraire n'en a que deux qui soient physiquement présents comme choses, le message et le lecteur. Les trois autres n'existent que comme représentations. » (Riffaterre, 1979 : 9).

L'autre principale distinction concerne les niveaux de communication (Charaudeau, 1988). En effet, lorsqu'il est question de récit écrit, on parle de situation de communication « dédoublée » : réelle, parce que l'auteur communique avec le lecteur (premier niveau situationnel qui fait partie de l'espace externe), et fictionnelle, car le narrateur communique avec le narrataire (deuxième niveau discursif qui fait partie de l'espace interne). Mais quand il s'agit de conte oral, un seul niveau de communication est décelé : le niveau situationnel qui relie le conteur à son auditoire. En assumant la fonction de narration, le conteur réel usurpe la place du narrateur, ce qui a pour conséquence l'absence d'un narrataire et d'un niveau fictionnel.

Le conteur serait ainsi le seul responsable de la narration, mais cette instance est plus compliquée qu'elle ne le paraît. Oswald Ducrot dans son ouvrage *Le dire et le dit* développe la notion de « polyphonie ». Il remet en question l'unicité du sujet parlant. Il propose de distinguer le couple : locuteur-L / locuteur-λ, qu'il définit ainsi : « [le locuteur-L] est le responsable de l'énonciation considéré uniquement en tant qu'il a cette propriété; le locuteur - λ, en revanche, est " un être du monde ", " une personne complète " qui possède, entre autres propriétés, celle d'être l'origine de l'énoncé » (Ducrot, 1984 : 199).

Il distingue deux locuteurs : le premier « L », est celui qui énonce, appelé locuteur et le second « λ » est l'être du monde qui est responsable du contenu, appelé énonciateur. Si nous

recherchons cette distinction dans le conte oral, le conteur se dédoublera en deux instances. D'abord l'énonciateur (ou locuteur- λ) qui est la personne réelle en chair et en os, qui assume la responsabilité du message contenu dans le conte. Ensuite le locuteur (ou locuteur-L), simple instance énonciatrice du conte, qui n'a d'autre rôle que celui de produire le conte oralement (les mots et les phrases qui le composent), sans qu'elle ait une quelconque relation avec son contenu.

Cette distinction entre communication écrite et communication orale nous renvoie à l'analyse de plusieurs oppositions. Ces dernières nous serviront à démontrer comment l'intermédialité intervient dans le conte oral.

IV. La communication dans le temps

La première opposition est liée au caractère durable de la communication écrite et au caractère éphémère de l'orale. Tout récit, une fois fixé par écrit, devient transportable partout et marqué par le signe de la longévité. Or, le récit oral disparaît concrètement avec son achèvement, mais continue à vivre dans la mémoire de son conteur et des auditeurs qui le reçoivent. Certes on peut considérer l'oralité de la télévision ou de la radio comme « une forme d'écriture, dès lors qu'elle peut être enregistrée, stockée, faire l'objet de divers traitements » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 205), mais nous faisons abstraction ici des nouvelles technologies qui permettent l'enregistrement sonore et vidéo. Nous considérons uniquement les contes oraux traditionnels qui ne sont jamais fixés, sauf dans le cadre d'une enquête scientifique ou littéraire, ou alors dans un souci de sauvegarde. Dans ces deux cas, on quitte le traditionnel « naturel », qui n'a pour but que l'écoute innocente de contes.

L'écrit paraît bénéfique pour le récit, contrairement à l'oral : « [...] ce dernier [le canal graphique] permet de stocker des informations et de les transporter à travers le temps et l'espace » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 203). Certains conteurs voient les choses d'un autre œil. Michel Hindenoch par exemple considère que l'absence de support palpable au conte est plutôt bénéfique pour le conteur : « On peut laisser derrière soi bien des écrits, on ne peut les porter constamment en soi comme fait un conteur avec ses histoires, celles qui sont véritablement de son répertoire » (Hindenoch, 1997 : 23).

La longévité de la communication dans le conte écrit et son éphémérité dans le conte oral ont donc leurs avantages et leurs inconvénients. Mais comment l'intermédialité intervient-elle dans les deux cas? Explorons de plus près ces deux types de communication pour tenter de déterminer l'apport de chaque canal (particulièrement le canal oral).

a) Entre conteur et narrateur

Une deuxième opposition entre les deux situations de communication doit être analysée : elle concerne les instances chargées d'établir la communication. Nous sommes partis du postulat que le conte écrit possède quatre instances communicatives qui fonctionnent par pair (réelles et fictionnelles), tandis que le conte oral n'en possède que deux (réelles).

L'auteur du conte écrit se sert de la notion de « narrateur » pour communiquer indirectement avec son lecteur et faire passer son message (communication décalée dans le temps). Il crée ainsi une deuxième situation de communication entre narrateur et narrataire. Cette deuxième communication est incluse dans la première. Car, selon Carole Tisset : « La relation narrateur-narrataire peut donner lieu à des énoncés qui guident la lecture ou commentent plus ou moins la diégèse. Le narrateur et le narrataire participent alors à la création d'une seconde fiction qui englobe la fiction principale » (Tisset, 2000 : 64).

Par contre, l'auteur du conte oral, qui est un auteur « multiple », se sert du conteur pour transmettre une partie de son patrimoine culturel oral. À ce stade, une deuxième situation de communication peut être décelée. Elle lierait le conteur récepteur au conteur émetteur, qui

a transmis le conte. Il s'agirait ici, non pas de deux niveaux de communication superposés, mais de deux situations semblables de communication, séparées par le temps.

En effet, le conteur chaoui ne fait que transmettre un héritage séculaire qui lui a été légué. Sa principale fonction est certes de distraire, mais aussi de transmettre : transmettre un message et transmettre un conte à un futur conteur. Ses séances de contage sont finalement animées en présence d'auditoire obligatoirement connu (famille, cousins, voisins) et la tradition de cette société berbère veut que tout auditeur devienne un jour conteur à son tour. Il aura ainsi la responsabilité de mémoriser et de reproduire.

Ce parallélisme octroie au conteur et au narrateur un même statut. Néanmoins, ces derniers n'ont pas la même définition. Le conteur est un être réel, alors que le narrateur, selon la terminologie de Genette, est un être fictif qui fait partie du texte écrit. Il n'a aucune existence en dehors de ce texte. Pour cette raison, nous préférons ne pas utiliser le qualificatif de narrateur pour désigner le conteur, même si ce dernier « narre » une histoire. Michel Hindenoch, définit l'acte de conter comme suit : « Conter est un Art de la Parole, comme la Poésie. Mais il s'agit d'une parole particulière. La " parole conteuse " est une parole portée par un élan, un enthousiasme. C'est une parole profonde, puissante, magique » (Hindenoch, 1997 : 6).

Cette définition explique la particularité de la voix du conteur. Elle est porteuse d'émotions et diffère manifestement des « mots » du narrateur qui ne possèdent pas cette spécificité. Dans son article « La voix », Michel Hindenoch a profondément analysé les mécanismes liés à la voix. Pour lui, « La voix est un mystère dont nous vérifions chaque jour la puissance. C'est un des moyens les plus étonnants de rencontre, d'échange, de séduction, et de partage » (Hindenoch, 1997 : 55).

Cette puissance et ce pouvoir de la voix nous les retrouvons dans les contes chaouis de notre corpus, car il n'existe pas d'oral sans prosodie. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'un événement crucial ou d'une situation particulière (d'humour ou d'horreur par exemple), les paroles des personnages sont rapportées sans le recours au verbe « dire » qui sert à identifier le personnage qui parle. Le conteur dans ces cas, interprète les rôles des différents personnages en donnant l'impression qu'il leur cède son rôle, à l'exemple du passage suivant :

Elles marchèrent, marchèrent.

- Oh ma tante, où est ta maison? Où est ta hutte?

- Suivez-moi, nous sommes bientôt arrivées mes chères, venez, venez, venez.
(*Fahlouta*, ma traduction)⁶

Les répliques des personnages sont insérées dans le contage, avec pour seul moyen de les détecter, le changement de la voix de la conteuse. Cette dernière imite à chaque fois le personnage qui doit prendre la parole dans le conte.

Le conteur peut également dévoiler la mauvaise intention ou le mensonge d'un personnage en modifiant sa voix lors du contage, comme dans l'extrait suivant :

On raconte qu'ils étaient dans un grand village, lorsqu'une vieille femme débarqua chez eux, elle leur demanda : « Oh, que Dieu bénisse vos parents, oh que Dieu bénisse vos parents, laissez sept de vos filles venir avec moi, j'ai besoin d'aide pour carder, je les emmène en renfort, oh mes filles, oh, oh, oh, ... ». Chaque famille laissa une fille partir avec elle. Elle leur dit : « Je les emmène avec moi, et l'après-midi je vous les ramènerai, et si elles ne finissent pas le cardage, elles passeront la nuit chez moi et je vous les ramènerai demain ». (*Fahlouta*, ma traduction)⁷

La conteuse, tout en ralentissant le rythme de son contage et avec une voix aigüe, imite la voix d'une vieille femme fatiguée. Il s'avérera plus loin dans le conte que cette dernière était

en réalité une ogresse qui cherchait à éloigner les filles pour les manger. D'après ce discours rapporté, l'auditeur comprend aisément que derrière les propos de la vieille se cache une mauvaise intention, sans explications de la part de la conteuse.

Il peut parfois arriver que le conteur éprouve le besoin de partager ses sentiments avec son auditeur, mais il ne le fait le plus souvent qu'à travers le changement de tonalité. C'est la voix alors qui traduit le sentiment. Le conteur peut également utiliser le ton de sa voix simplement pour attirer l'attention d'un auditeur distrait ou pour avertir un élément perturbateur.

Bien que les moyens prosodiques liés à la voix (l'intonation, l'accentuation et le rythme) soient révélateurs de sens, ils restent néanmoins insuffisants. Ainsi, des moyens paralinguistiques comme la qualité de la voix, les rires et les soupirs (Dolz, Schneuwly, 2009 : 57) participent aussi à la construction du message.

Nous nous sommes limités à quelques exemples uniquement, mais les utilisations de la voix à des fins précises de contage restent nombreuses. La voix communique des informations absentes du récit, c'est ainsi qu'elle constitue un système sémiotique grâce auquel le conte populaire prend vie et recouvre plus de significations. Sans ses effets, le conteur sera dépossédé de son plus grand pouvoir, et l'interaction avec l'auditeur sera très réduite, ce qui se répercutera négativement sur toute la séance de contage.

La voix du conteur est rarement utilisée seule au cours de son contage. Des gestes l'accompagnent généralement, comme le constate Paul Zumthor : « L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard » (Zumthor, 1983 : 193). Si le conteur recourt à la gestuelle, c'est parce que sa voix, aussi riche en émotions soit-elle, ne peut pas émettre le message en entier. Par conséquent, c'est tout le corps du conteur qui intervient pour faire vivre à l'auditeur au mieux les événements du conte. Il s'agit au final de deux médias qui cohabitent et se complètent au service du conte oral.

Cette gestuelle communicative, selon le *Dictionnaire de l'analyse du discours*, « comprend tout mouvement corporel (geste à proprement parler mais aussi posture, regard ou mimique) survenant au cours d'une interaction et perceptible par le partenaire de celui qui le produit (que le geste soit ou non intentionnel) » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 285). En effet, outre la gestuelle qui accompagne la prosodie et qui vient la renforcer, des moyens kinésiques (Dolz, Schneuwly, 2009 : 57) sont utilisés par le conteur pour le besoin du contage.

Les regards et les mimiques faciales interviennent pour appuyer le récit du conteur, sa voix et ses gestes, selon les besoins du contage, comme c'est le cas dans le passage suivant. C'est l'extrait d'un dialogue entre l'ogresse et le héros du conte. Ce dernier, ne voulant pas faire confiance à sa femme (sa cousine), tombe dans le piège de l'ogresse. Cette partie du conte dans laquelle le héros est dévoré petit-à-petit en choisissant à chaque fois la partie de son corps qui sera la suivante, est considérée comme l'une des plus violentes scènes des contes chaouis :

Elle se dirigea vers lui et lui dit : « Maintenant, par où je commence »? Il lui répondit : « Commence par les pieds qui ne voulaient pas suivre leur cousine ». Alors elle lui mangea ses pieds. - De quelle partie de ton corps veux-tu que je commence? Il lui répondit : « Commence par les mains qui ne se sont pas accrochées à leur cousine » [...]. (*Ben Mejou*, ma traduction)⁸

Une scène aussi violente oblige la conteuse à être convaincante pour réaliser l'effet escompté : celui de faire peur à l'auditoire. Ainsi, en plus de la séance de contage qui doit se dérouler la nuit, à la lumière de la bougie ou sous une lumière tamisée, la conteuse se sert de la prosodie de sa voix, de quelques gestes accompagnant l'action et aussi de mimiques

faciales particulières comme « faire les gros yeux » pour effrayer l'auditeur. C'est uniquement grâce à la conjugaison de ces différents médias que l'acte de contage sera réussi. Différents moyens non linguistiques sont de ce fait mis en œuvre en parallèle du texte oral. Ils constituent des systèmes sémiotiques non langagiers à part entière.

La voix et la gestuelle sont alors deux procédés propres au récit oral. Elles lui octroient une valeur absente de tout récit écrit, que même les techniques les plus fines d'écriture ne peuvent imiter. Selon Geneviève Calame-Griaule, elles représentent le style oral : « On a donné de nombreuses définitions du style; disons en termes simples que dans l'oralité, le style est la manière de se servir à la fois de la langue parlée et des moyens oraux de l'expressivité » (Calame-Griaule, Bloch, 1991 : 153). Ces deux procédés correspondent donc à deux modes de communication qui se complètent au service de cette œuvre unique et créent cette intermédialité spécifique. Certes le conte écrit peut également être le lieu d'une intermédialité, et ce lorsque le texte est accompagné d'illustrations, mais ces dernières ont-elles la puissance de la voix et la gestuelle? Le sens d'un conte écrit exige-t-il la présence d'illustrations pour se concrétiser? L'intermédialité lui est-elle indispensable?

b) Entre lecteur et auditeur

La troisième opposition que nous décelons dans les situations de communications orale et écrite concerne les instances réceptrices d'un récit. Dans un conte écrit, on utilise le mot « lecteur » au singulier pour désigner l'instance réceptrice (réelle), mais il peut s'agir en réalité d'un nombre infini de lecteurs. Tandis que dans un conte oral, on peut utiliser le mot « auditeur », comme on peut utiliser le mot « auditoire », cela dépend des séances de contage. Dans certaines, il s'agit d'un auditeur unique, dans d'autres il s'agit d'un auditoire (situations plus courantes). Le *Dictionnaire d'analyse du discours* définit ces termes d'« auditeur » et d'« auditoire » :

L'auditeur représente la plupart du temps le récepteur qui se trouve en situation de communication orale, situation dans laquelle celui-ci ne peut, en principe se contenter d'écouter ce que dit le locuteur, sans pouvoir prendre la parole. (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 171)

Auditoire est employé parfois en concurrence avec « auditeur » mais en désignant un récepteur de communication orale obligatoirement collectif : l'ensemble des participants présents dans une situation où un orateur s'adresse à un public. (Idem : 172)

Concernant les instances réceptrices du texte narratif écrit, Carole Tisset explique que :

La première particularité offerte par le texte narratif est l'acceptation tacite du mensonge vrai livré par deux instances dédoublées. Un être réel écrit un texte, un autre être réel le lit. Le texte écrit est la création d'un monde fictif narré par une voix qui cherche à orienter l'interprétation du lecteur, non pas le lecteur vrai qui filtre le texte selon ses humeurs et ses passions, mais le récepteur modèle qui fut plus ou moins clairement conçu par l'auteur au moment de l'écriture et qui collabore à l'existence textuelle de ce monde. (Tisset, 2000 : 10)

L'auteur ne s'adresse pas directement à un lecteur défini. Le rôle du narrataire est finalement d'aider l'auteur à construire son récit, à imaginer un lecteur idéal et à écrire en fonction de lui. L'auteur d'un récit ou « l'émetteur » est unique et partiellement connu (soit par sa véritable identité, soit par un surnom). Son « récepteur » par contre est toujours inconnu, par son nombre et par son identité. Boris Tomachevski constate que : « Le mot " lecteur " désigne en général un cercle assez mal défini de personnes, dont très souvent l'écrivain lui-même n'a pas une connaissance précise » (Boris Tomachevski, 2001 : 267). C'est justement pour cette raison que l'auteur l'idéalise.

Le lecteur, à son tour, idéalise l'auteur à travers le récit qu'il lit. Jean-Michel Adam et Françoise Revaz parlent d'auteur modélisé : « L'auteur est également l'objet d'une représentation imaginaire de tous ceux qui, traversant le récit [...], se font une image de son producteur (AUTEUR MODÉLISÉ) tout aussi distante et plus ou moins ajustée à l'être unique du monde » (Adam, Revaz, 1996 : 79-80).

La caractéristique principale de cette communication de niveau situationnel, est l'absence du destinataire lors de l'émission du message, en l'occurrence l'écriture du conte, d'une part; et l'absence du destinataire lors de la réception du message (ou la lecture du conte) d'autre part. Cette double absence est obligatoire pour que la communication puisse s'établir.

À la différence de l'auteur du conte écrit, le conteur du conte oral est censé connaître d'emblée l'auditoire auquel il s'adresse : ils font généralement partie de la même communauté. Il n'a par conséquent pas besoin d'un intermédiaire pour l'aider à idéaliser un auditoire et (re)construire ainsi son récit.

Le conte oral fonctionne alors autrement. Michel Hidenoch observe que : « Contrairement à l'écrivain dont le corps est absent au moment de la relation avec le lecteur, le conteur est en relation directe et immédiate avec l'auditeur, il partage le même lieu et le même instant avec son partenaire » (Hidenoch, 1997 : 7). Ce partage de temps et de lieu concède au conteur traditionnel l'opportunité de mettre en œuvre une multitude de pratiques afin d'utiliser les systèmes sémiotiques adéquats et nécessaires pour la transmission de ses contes. L'intermédialité lui est donc indispensable pour la production de son œuvre.

En effet, et contrairement au conte écrit, les conditions de l'établissement d'une communication entre conteur et auditeur (ou auditoire) sont : leur connaissance mutuelle (nous parlons toujours des conditions de contage traditionnel) et leur présence dans le même temps et espace lors du contage. C'est ainsi que le conteur et l'auditeur parviennent à se faire une idée précise l'un de l'autre.

Si ces deux idées correspondent chacune, au conteur d'une part, et à l'auditeur d'autre part, il ne peut y avoir de conteur idéal ou d'auditeur idéal - qui correspondrait dans le domaine de l'écrit au narrataire. Le conteur parvient en conséquence - et immédiatement - à adapter son récit en fonction de l'auditoire présent, selon les informations dont il dispose. Il évitera de heurter la sensibilité d'un auditoire très jeune par exemple en modifiant les scènes violentes (elles sont très courantes dans les contes chaouis). Il utilisera des pronoms personnels adéquats pour s'adresser aux auditeurs présents, en les faisant participer au contage. Car l'équivalent du pronom « tu » en arabe et en chaoui par exemple prend deux formes différentes pour désigner le genre de la personne à laquelle on s'adresse : « أَنْتَ » [anta] pour le masculin et « أَنْتِ » [anti] pour le féminin en langue arabe; et « شَكْ » [ʃek] pour le masculin et « شِمْ » [ʃem] pour le féminin en langue chaouïe. Le conteur change aussi de registre lorsqu'il n'a pas le même sexe que son auditeur.

Gay-Para nous révèle que : « Un conteur raconte toujours une partie de son être. Il sait de quoi il parle, à qui il s'adresse et de quelle manière. Il sait emmener son auditoire dans un voyage de magie et d'images et le ramener à bon port, sans jamais perdre le nord » (Gay-Para, 1991 : 122). Le conte raconté serait ainsi exclusivement destiné à l'auditeur présent. Il lui sera conté « sur mesure ». Aucun autre auditeur de ce conteur ne pourra écouter ce même conte, parce qu'il ne sera jamais raconté à l'identique. Au contraire, un même conte écrit pourra être lu par un nombre infini de lecteurs : « Le livre par sa nature est un objet permanent et multiple, l'écrivain est conduit à " dire une fois pour toutes " et sa manière de dire va tenir compte de ce souci de permanence » (Hidenoch, 1997 : 7-8).

De ce fait, si l'auteur et le lecteur sont indépendants l'un de l'autre, le conteur et l'auditeur dépendent complètement l'un de l'autre. L'absence de l'un d'eux annule toute séance de contage, empêche la communication de s'établir et le message de passer. Elle empêche par

conséquent le conte de se transmettre. Leur présence mutuelle, en revanche, permet l'intermédialité d'au moins deux systèmes sémiotiques concourant à la naissance du conte, à son émission et à sa réception.

c) Entre codage et décodage

La dernière opposition est liée à la réception et l'actualisation du récit. Elle diffère selon qu'elle se fait à l'écrit ou à l'oral. István Banó constate à ce sujet :

Un des traits caractéristiques - bien connu mais pas assez estimé jusque ici - de la poésie populaire (ou bien de la littérature orale) qui la distingue de la 'haute littérature' est le décalage qui se manifeste dans le codage et le décodage des œuvres. Dans la poésie populaire le codage et le décodage se réalisent simultanément. En conséquence, ici, il n'y a pas de grande différence entre (1) « l'auteur », (2) « l'exécutant », et (3) « le public ». Dans la 'haute littérature', ces trois facteurs ont toujours leurs rôles spécifiques qui sont bien séparés, isolés et toujours autonomes [...] Dans la poésie populaire ces trois facteurs sont moins discernables et ils ne sont presque jamais autonomes. (Banó, 1984 : 585)

Le décalage entre le codage et le décodage du conte écrit dérive automatiquement du décalage entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture. Le lecteur est toujours solitaire comme le constate Benjamin Walter : « Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte; qui la lit participe, lui aussi, à cette société. Le lecteur de roman est solitaire. Il l'est plus que tout autre auteur. (Car, même quand on lit un poème, on est tenté de le lire à haute voix pour un auditeur éventuel) » (Walter, 1987 : 167).

Quant à la simultanéité du codage et du décodage du conte oral, elle résulte de la coïncidence entre l'acte de contage et l'acte d'écoute. Le *Dictionnaire de la critique littéraire* note cette différence fondamentale entre l'acte d'« écrire » et l'acte de « dire » :

L'écrit et l'oral, en effet, diffèrent fondamentalement. Les temps de la production orale et écrite ne sont pas les mêmes. Celui de l'oral est celui du présent de l'énonciation subi, sans retour en arrière possible. Production et résultat sont concomitants. Celui de l'écrit est celui d'un présent de l'écriture construit, comme le montre l'étude des manuscrits. (Tamine, Hubert, 2004 : 67)

En effet, le lecteur ne peut pas lire et comprendre un texte s'il n'a pas encore été écrit. Il ne peut l'actualiser qu'une fois qu'il le tient entre ses mains, écrit et achevé. Le codage et le décodage du récit écrit sont deux opérations autonomes et décalées, comme l'est l'acte de communication entre l'auteur et le lecteur. Cette communication ne s'achève pas. Elle dure tant que le support écrit perdure. Le lecteur possède le pouvoir d'actualiser le récit à chaque fois qu'il le désire, comme le signale Jean-Pierre Goldstein : « [le lecteur] actualise à neuf à chaque fois la suite de signes qui lui est proposée » (Goldstein, 1999 : 37). Il choisit le rythme de sa lecture, et décide de l'interrompre et de la reprendre quand il le souhaite : le narrateur, contrairement au conteur, est toujours disponible pour lui narrer le conte. Ainsi, un même conte écrit peut avoir une infinité de lecteurs comme le remarque Jaap Lintvelt :

Alors que l'auteur concret constitue une personnalité fixe à l'époque historique de sa création littéraire, ses lecteurs, en tant que récepteurs, varient au cours de l'histoire, ce qui peut entraîner des réceptions fort différentes et même divergentes d'une même œuvre littéraire. (Lintvelt, 1989 : 16)

Par contre, le narrataire, ou le lecteur idéalisé, n'est pas censé interpréter le message :

Le terme de destinataire est employé pour désigner le sujet auquel s'adresse un sujet parlant lorsque celui-ci écrit ou parle. Mais souvent ce terme est employé de façon

ambiguë, comme est ambiguë l'expression « celui à qui est adressé le message ». En effet, tantôt celui-ci représente le récepteur extérieur au processus d'énonciation du sujet parlant, l'individu reçoit effectivement le message et l'interprète, tantôt celui-ci représente le sujet idéal qui est visé par le sujet parlant, lequel l'inclut dans son acte d'énonciation. (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 168)

Henri Gougaud résume ce décalage entre le codage et le décodage :

[...] l'oralité et l'écriture ne s'inscrivent-elles pas dans des temps différents, l'oralité étant éminemment fuyante, éphémère et l'écriture, comme la lecture, permettant la pause, la réflexion, le retour sur ce qui fut dit? L'oralité ne s'inscrit-elle pas dans le présent seul, et ne puise-t-elle pas, dans cette sorte d'état d'urgence où elle est forcément, une puissance vitale que ne saurait avoir l'écriture? (Gougaud, 1991 : 174)

L'auditeur a le pouvoir de déchiffrer le sens du conte au moment même de sa (re)création : impossible avant et difficile après (il lui faudra recourir à la mémoire pour le faire). L'acte de contage n'existerait pas sans un auditeur, il lui est intimement lié (à son être, à ses réactions, à ses réflexes, etc.). De même que l'acte de réception n'existerait pas sans conteur. Le codage et le décodage sont, dans ce cas, deux actes « connectés » et parallèles. Cette communication est immédiate. Elle prend fin avec l'achèvement du conte.

Nous avons vu qu'au moment du codage ou de la production d'un conte oral, le conteur fait intervenir plusieurs médias qui lui permettent de garantir la transmission du message à son auditoire. Ce dernier à son tour, au moment du décodage ou de la réception, ne saurait réaliser aussi aisément son acte sans l'utilisation de systèmes sémiotiques appropriés. Leur rôle est de guider le conteur tout au long de son contage pour assurer la bonne réception du message en influençant ainsi sa production.

L'auditeur, en effet, ne reste pas impassible en écoutant le conte, il réagit non seulement aux différents événements qui le composent, mais il réagit également face à l'acte de contage en lui-même. Si le passage est bien compris, il hoche la tête pour confirmer sa compréhension ou pour signaler au conteur qu'il suit bien le déroulement du récit. Comme il peut faire signe pour exprimer son incompréhension, sa tristesse, sa gaieté ou sa peur, et c'est en fonction de ces réactions que le conteur adaptera son conte.

Lors d'une séance de contage à laquelle nous avons assisté, le conteur racontait que le héros pour allumer un feu a utilisé des allumettes. L'une des auditrices réagit en faisant une grimace, et lorsque le conteur lui demande ce qui n'allait pas, elle lui répond avec humour : « les allumettes existaient à cette époque-là? » Tout en souriant, le conteur modifie le passage en question.

Ces systèmes sémiotiques sont donc utilisés sciemment par l'auditeur afin d'agir sur la production et d'améliorer sa réception du conte. Cependant, ils peuvent être utilisés inconsciemment et être exploités par le conteur pour vérifier la réception et contrôler les réactions de l'auditeur. Le plus souvent, lorsque le conteur produit son récit, il prévoit des réactions particulières de son auditoire : comme le fait de rire dans une situation comique, ou de manifester de la peur lors de scènes effrayantes ou violentes, etc. Si ces les réactions attendues ne se font pas voir, alors le conteur agira en conséquence : il améliorera son contage en modifiant le récit et en fournissant plus d'efforts grâce aux médias dont il dispose pour faire agir son auditeur. Cette interaction entre conteur et auditeur, qui est absente du conte écrit, est primordiale pour le conte oral.

Conclusion

Si dans le conte écrit il y a une nette distinction entre conteur (ou auteur) et narrateur, dans le conte oral cette distinction n'existe pas. Le narrateur cède son rôle à l'instance qui parle, celle du conteur. À la lecture (à haute voix) de chaque conte, le lecteur devient conteur en usurpant la place du narrateur, assume les différentes identités des personnages et redonne vie au conte en le replaçant dans son univers d'origine : celui de l'oralité. De ce fait, l'intermédialité semble indispensable au conte oral (traditionnel) pour que le conteur puisse assumer ces différentes fonctions, et pour que l'auditeur puisse réceptionner convenablement le conte, assumer sa fonction d'auditeur actif et assurer à son tour le bon déroulement de la séance de contage. En conclusion, cette intermédialité participe activement non seulement à la production du sens mais aussi à sa réception

Notes

¹ Jurgen Ernst Müller, lors du premier colloque *La nouvelle sphère intermédiaire* tenu en 1999 à Montréal, en donne la définition suivante : « [...] la notion de l'intermédialité devient d'une certaine façon nécessaire [...] dans le sens où elle vise la fonction des interactions médiatiques pour la production du sens. ». Disponible sur : <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>

² Le terme « contage » a été proposé en 1976 par Frank Alvarez-Péreyre : « La langue anglaise possède un terme, *tale-telling*, là où le français et l'allemand n'ont que des tournures : *dire*, *raconter des contes*; *Märchen sagen*, *erzählen*. Le terme que nous proposons ne semble pas abusif. » (*Contes et tradition orale en Roumanie*, p. 37). À ce jour, ce mot ne figure pas dans le dictionnaire, mais nous choisissons de l'utiliser puisqu'il fait partie intégrante des recherches scientifiques portant sur l'oralité (voir : Simonsen : 1981, Defrance, Perrin : 2007, Hernandez : 2006, etc.).

³ Nous avons effectué notre collecte de contes en Algérie où la tradition orale subsiste toujours (dans la tribu de Ouled N'sar, daïra d'El Hamma, wilaya de Khenchela). Il s'agit de contes chaouis (berbères) mais qui sont le plus souvent contés en arabe dialectal, langue véhiculaire dans laquelle nous les avons collectés. Elle est plus utilisée que la langue chaouïe à cause de l'arabisation des institutions algériennes qui a beaucoup influencé la nouvelle génération.

⁴ Les conteurs, issus de générations différentes, étaient notre père, sa sœur et leur tante paternelle.

⁵ Avec la présence d'un véritable auditoire, et dans les conditions requises.

⁶ Ma traduction de :

أبأ يمشيو يمشيو.
- أ خالتي واين دارك؟ واين هي عشتك؟
- أرواحوا برك، أحنأ قرييب نوصلوا أحنانات، أرواحوا برك أرواحوا برك. (فحلوتة)

⁷ Ma traduction de :

أنا قالك، هأ قاعدين في دوار كبير، قالك أو لعزوزة جات عندهم :
- أنش أ ولادي برحم والديكم، أنش أ ولادي برحم ما لديكم، أعطيو لي سبع بنات بروحوا حتى أنا يقرنشولي شوية.
نذبيهم تويزة، أنش أ بناتي، أنش، أنش، أنش...
ها كل وحدة عطاتها واحدة، قائلهم :
- اليوم نذبيهم بروحوا، العشبة نجيبهم، و إذا كان ما سقدوش، يباتوا عندي أو غدة نجيبهم. (فحلوتة)

⁸ Ma traduction de :

جات عندي، قاتلو : " منين نبداك ذرك؟ " قالها : " ابدايلى على الرجلين اللي ما مشاوش مع بنت عمهم ". أ يا كلاتلو
رجليه. " منين نبداك؟ " قالها : " ابدايلى على اليمين اللي ما حكموش في بنت عمهم " [...]. (بن مجو)

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel et Françoise Revaz. 1966. *L'analyse des récits*, Paris : Seuil.
- Alvarez-Péreyre, Frank. 1976. *Contes et tradition orale en Roumanie. La fonction pédagogique du conte populaire en Roumanie*. Paris : SELAF.
- Anscombre, Jean-Claude et Oswald Ducrot. 1976. « L'Argumentation dans la langue ». *Langages*, n° 42, pp. 5-27.
- Banó, István. 1984. « L'analyse esthétique et la composition des contes populaires », dans *Le conte. Pourquoi? Comment? Folktales... Why and how?* Actes des journées d'études en littérature orale. « analyse des contes - Problèmes de méthodes ». Paris 23-26 mars 1982. Paris : CNRS. pp. 585-594.
- Barthélémy, Mimi. 1991. « Conte et identité. Le conte, mode d'expression artistique au service de l'identité culturelle ». In : Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21-24 février 1989). Paris : CNRS. pp. 373-378.
- Barthes, Roland. 1977. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In : Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*. Paris : Seuil. pp. 7-57.
- Ben Mejou*. Conte oral chaoui recueilli par Amina Boudjellal en 2006 dans la tribu de Ouled N'sar (Algérie).
- Benveniste, Émile. 1970. « L'Appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, pp. 12-18.
- Bloch, Muriel. 1991. « Le conteur et son film conducteur ». In : Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21-24 février 1989). Paris : CNRS. pp. 168-170.
- Boudjellal, Amina. 2008. *Analyse de la structure et des procédés de narration et de contage : approche comparative des contes de Perrault et des contes chaouis*, thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille I.
- Calame-Griaule, Geneviève et Muriel Bloch. 1991. « Le style oral » (atelier). In : Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21-24 février 1989). Paris : CNRS. pp. 153-162.
- Charaudeau, Patrick. 1988. « La grammaire, c'est pas du bidon! ». *Le Français aujourd'hui*, n° 83. pp.19-24.
- Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil
- Coirault, Patrice. 1941. *Notre chanson folklorique*. Paris : Picard.
- Defrance, Anne et Jean-François Perrin. 2007. *Le conte en ses paroles : la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères.
- Dolz, Joaquim et Bernard Schneuwly. 2009. *Pour un enseignement de l'oral. Initiation aux genres formels à l'école*. Issy-les-Moulineaux : esf.

Ducrot, Oswald. 1984. *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit.

Fahlouta. Conte oral chaoui recueilli par Amina Boudjellal en 2006 dans la tribu de Ouled N'sar (Algérie).

Gay-Para, Praline. 1991. « Le répertoire du conteur ». In : Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte, The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21-24 février 1989). Paris : CNRS. pp. 115-122.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

Gougoud, Henri. 1991. « La relation écrit oral » (atelier). In : Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21-24 février 1989). Paris : CNRS. pp.173-179.

Hernandez, Soazig. 2006. *Le monde du conte : contribution à une sociologie de l'oralité*. Paris : L'Harmattan.

Hindenoche, Michel. 1997. *Conter, un art? Propos sur l'art du conteur - 1990 - 1995*. Le Poiré sur Vie : La Loupiote.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.

Goldstein, Jean-Pierre. 1999. *Lire le roman*. Bruxelles : De Boeck & Laricier.

Lintvelt, Jaap. 1989. *Essai de typologie narrative. Le « point de vue ». Théorie et analyse*. Paris : José Corti.

Reuter, Yves. 2000. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan.

Riffaterre, Michael. 1979. *La Production du texte*. Paris : Seuil.

Schnitzer, Luda. 1981. *Ce que disent les contes*. Paris : Sorbier.

Simonsen, Michèle. 1981. *Le conte populaire français*. Paris : PUF.

Tamine, Joëlle Gardes et Marie-Claude Hubert. 2004. *Dictionnaire de la critique littéraire*. Paris : Armand Colin.

Thiéry, Fabienne. 1991. « Du texte à la voix ». In : Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte. The Revival of Storytelling*, Colloque International (Paris 21-24 février 1989). Paris : CNRS. pp. 182-189.

Tisset, Carole. 2000. *Analyse linguistique de la narration*. Paris : SEDES.

Tomachevski, Boris. 2001 [1965]. « Thématique ». In : Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil. pp. 267-312.

Walter, Benjamin. 1987. *Rastelli raconte... Et autres récits*. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet. Paris : Seuil.

Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.