

De l'oral à l'écrit : la rupture

Josiane Bru

Numéro 16-17, automne 2009, printemps 2010

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/045128ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/045128ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (imprimé)

1916-7334 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bru, J. (2009). De l'oral à l'écrit : la rupture. *Port Acadie*, (16-17), 33–43.
<https://doi.org/10.7202/045128ar>

Résumé de l'article

Si les recueils de littérature orale dont j'ai assuré l'édition n'ont pas posé de problème majeur — il s'agissait de textes clos, repris de l'imprimé —, le retour aux manuscrits en vue de publier les contes que Perbosc a recueillis au début du xx^e siècle pose la question de la rupture avec l'oralité qu'opère chaque passage à l'écrit d'une narration orale (transcription, reconstruction, adaptation, traduction), selon des critères liés à l'époque et à l'optique de l'éditeur. Or la conservation de la performance orale sur bandes magnétiques et les enregistrements en continu des discussions qui l'entourent donnent accès à des pans entiers de l'art du conte que les notes des ethnographes les plus vigilants ne nous permettaient pas d'envisager. Ainsi de la collecte inédite, conduite par Marie-Louise Tenèze, dans une région proche, un siècle plus tard, dont j'examine la possibilité d'une édition. L'examen de tels documents fondera ma contribution à l'atelier.

De l'oral à l'écrit : la rupture

Josiane Bru
Université de Toulouse

Résumé

Si les recueils de littérature orale dont j'ai assuré l'édition n'ont pas posé de problème majeur — il s'agissait de textes clos, repris de l'imprimé —, le retour aux manuscrits en vue de publier les contes que Perbosc a recueillis au début du xx^e siècle pose la question de la rupture avec l'oralité qu'opère chaque passage à l'écrit d'une narration orale (transcription, reconstruction, adaptation, traduction), selon des critères liés à l'époque et à l'optique de l'éditeur. Or la conservation de la performance orale sur bandes magnétiques et les enregistrements en continu des discussions qui l'entourent donnent accès à des pans entiers de l'art du conte que les notes des ethnographes les plus vigilants ne nous permettaient pas d'envisager. Ainsi de la collecte inédite, conduite par Marie-Louise Tenèze, dans une région proche, un siècle plus tard, dont j'examine la possibilité d'une édition. L'examen de tels documents fondera ma contribution à l'atelier.

Écrire et éditer les récits oraux a été jusqu'au milieu du xx^e siècle la seule façon d'en assurer la sauvegarde. Les contes étaient alors considérés comme des reliquats de mythes oubliés, « monuments » immatériels qu'il fallait reconstituer patiemment avant de tenter d'en approcher le sens, alors cherché dans l'origine lointaine. Il était donc normal, dans cette perspective, que l'on utilise pour cela plusieurs versions d'un même conte recueillies auprès de différents narrateurs. La quête du sens est l'une des raisons de la réécriture des contes.

Ce n'est qu'en renonçant à chercher dans un en deçà ou un au-delà du récit (version d'origine ou sens oublié), puis en le considérant comme autre chose qu'un récit réductible à sa part transcribable, que l'on a commencé à envisager le conte à la fois comme un acte et son produit, ainsi que le montre Marie-Louise Tenèze en s'appuyant sur sa propre expérience de terrain en Aubrac dans les années soixante et sur son travail d'éditrice de la collecte de Victor Smith au milieu du xix^e siècle, auprès de la fabuleuse conteuse que fut Nannette Lévesque : « *l'intérêt maintenant inclut fondamentalement le conteur dans le conte et ce faisant tend à déplacer l'étude du conte constitué vers le conte en train de se dire, de se faire* »¹. Sans se départir de leur souci du contenu des récits, d'autres folkloristes

1. Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue (dir.), *Nannette Lévesque, conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, Paris, Gallimard, « Le langage des contes », 2000, p. 8.

et, de plus en plus, les ethnologues du xx^e siècle se sont intéressés à des conteurs remarquables dont le répertoire, mis en valeur par un bel art de dire, allait de pair avec une connaissance vaste et précise des savoirs de leur communauté. Ils ont mis en évidence l'inflexion particulière que l'un ou l'autre donnait à ses contes, en fonction de son propre vécu, de sa représentation du monde et, portant progressivement un regard nouveau sur les versions brutes (dites lacunaires, contaminées, fragmentaires, erronées...), montré que la variabilité n'est pas un défaut mais un caractère spécifique et fructueux de l'oralité.

Tout d'abord conçue comme la seule manière de maintenir en vie les contes ancestraux, l'écriture apparaît désormais comme une rupture avec l'oralité. Du fait de tout ce qui disparaît dans le passage à l'écrit d'un conte oral, le mot de rupture s'impose en effet pour désigner une simplification, une réduction, qui équivaut à un changement de nature, réduisant à la parole seule un « événement qui ne peut être représenté dans sa totalité autrement que par lui-même », comme l'écrit Vivian Labrie en son *Précis de transcription de documents d'archives orales*². La voix, le rythme et le ton de la parole, les gestes et mimiques du conteur, l'espace partagé avec un auditoire qui colle à ses paroles et dont l'attente peut induire des modifications importantes du récit, tout cela disparaît dans le conte donné à lire. La littérature tente de diverses façons, suivant les auteurs et les époques, de compenser cette perte par des procédés stylistiques divers. Nicole Belmont a émis l'hypothèse que les descriptions surabondantes des auteurs du « Cabinet des fées » visaient à compenser les associations et images mentales issues des ambiguïtés du message oral et autres impondérables que l'inconscient perçoit dans le conte dit. Elle a distingué le texte — celui que l'on tente de restituer — de ce qu'elle nomme un *sous-texte*, qui se dessine dans les silences, hésitations, redites, oublis, lapsus et lacunes de l'oral³. Elle a aussi montré comment, dans le passage à l'écriture des contes de transmission orale, s'effectue un autre passage : celui de leur destination aux enfants, du fait de leur apparente naïveté par rapport au conte littéraire, rédigé dans la solitude et la rigueur d'un esprit singulier qui lui donne forme définitive et personnelle⁴. Tombé en enfance comme on dit d'un royaume qu'il est tombé en quenouille, le conte oral affadi, censuré, amputé de tout ce qui n'est pas

2. Vivian Labrie, *Précis de transcription de documents d'archives orales*, Québec, IQRC, « Instruments de travail » n° 4, 1979, p. 25.

3. Nicole Belmont, « Lacunes, altérations, lapsus dans le récit oral », *Topique*, n° 75, 2001, p. 181.

4. Nicole Belmont, *Poétique du Conte*, Paris, Gallimard, « Le langage des contes », 1999, chapitre 4. Cf. aussi la distinction entre les deux catégories de création établie par André Jolles, *Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972 [1930].

réductible à un texte au sens le plus étroit du terme, semble en effet très pauvre, de style et de signification. L'illustration est appelée alors en renfort et l'on passe du livre à l'album.

Le conte populaire, conçu et transmis oralement, s'élabore à l'infini dans l'échange entre des narrateurs et des destinataires susceptibles de les transmettre à leur tour. Il s'ouvre à l'infinité des variantes possibles et se réalise dans la pluralité de ses actualisations. Au contraire, le récit écrit, qui n'existe qu'à un exemplaire, daté et signé, se maintient en lui-même. Il peut être lu et relu, par bribes ou en son entier, sans que soit altérée la version fixée. Jusqu'à l'avènement des techniques d'enregistrement, le conte oral, qui s'origine dans la « diction » chaque fois différente du conteur, ne pouvait être appréhendé qu'en perdant un peu de lui-même quand, afin de le retenir, le folkloriste demandait au conteur de ralentir son débit ou qu'il prenait « à la volée » des notes complétées ensuite de mémoire. Contrairement à l'auditeur, le lecteur peut revenir en arrière, s'assurer de la cohérence de l'action autant que de sa propre appréhension des événements qui la constituent. Dans le récit oral au contraire, ce qui est oublié le reste, à moins d'être introduit plus tard, si nécessaire, et l'action progresse quand même. L'auditeur, familier d'une intrigue qu'il a souvent déjà entendue, rectifie spontanément ce que le conteur a omis ou le suppose, sans avoir le temps ou éprouver le besoin de s'y appesantir⁵. À l'écrit, on prend soin au contraire de rétablir à sa place supposée l'élément manquant, au risque d'induire une interprétation erronée en lui accordant plus de place qu'il n'en faudrait, créant ainsi une variation que le processus de transmission orale n'aurait pas engendrée mais qui, cependant, fera autorité parce que c'est celle qui sera diffusée.

Pour évaluer la place de chacun — conteur, transcripteur, éditeur — dans le mouvement de leur transmission, il nous faut scruter les termes employés, les attitudes et les projets mis en œuvre à chaque moment de la vie du conte, de la voix au livre, analyser les choix conditionnés à chaque étape par des enjeux collectifs ou individuels que n'ont pas nécessairement explicités les ouvriers de l'écriture des contes oraux qui nous ont précédés et qui sont extérieurs au conte lui-même.

-
5. Si le conteur oublie de dire que le roi qui cherche à marier sa fille a aussi un fils, c'est peut-être que cela n'a qu'une importance relative à ce moment du récit. L'histoire du fils du roi pourra toujours se greffer plus tard sur la partie du conte qui concerne la fille. Dans le récit oral, il n'y a pas besoin de signaler dès le départ tous les éléments qui interviendront plus tard. Peut-être d'ailleurs les auditeurs les oublierait-ils?

Témoins et acteurs de la transmission

La question de la fidélité à la source orale se pose dès l'entrée du conte dans le champ de la recherche, lorsque l'on cesse de considérer les récits populaires comme des reliques ou comme de simples réservoirs de thèmes. Si l'on ne peut douter de la sincérité des folkloristes lorsqu'ils se déclarent fidèles à la parole des conteurs, il est impossible d'éluider la question de ce qu'ils entendent par là. À quoi sont-ils réellement fidèles?

Comme le collecteur, le transcripteur et plus tard l'éditeur (qui peuvent être une même personne) sont à la fois témoins et acteurs. En fixant dans l'écriture les contes populaires, ils les font passer dans un autre monde, où ils se trouvent confrontés aux œuvres de la culture dominante. Le conte oral, donné dans un acte unique de transmission, irréversible et modeste, est alors nécessairement jugé à l'aune de cet autre patiemment construit, peaufiné, reproduit à l'identique et susceptible d'adaptations qui ne changeront pas ce qu'il est au moment de sa révélation au lecteur.

Dans les sociétés pratiquant l'écriture, l'oral et le populaire sont inévitablement considérés comme inférieurs à l'écrit et aux formes instituées de la culture. Il est difficile d'échapper à l'« *emprise idéologique* » qui fonde ce système de valeurs, fausse la confrontation des genres et nous enferme dans les « *anciennes façons de faire* », pour reprendre les termes de Vivian Labrie⁶. Ce sont pourtant bien les lettrés, tenants de la culture dominante, qui se sont acharnés à mettre au jour ce qu'ils ont nommé la littérature orale, comme pour mieux poser face à face les deux genres narratifs en soulignant par le substantif leur caractère commun avant le qualificatif qui les différencie. Il serait injuste de dire qu'ils l'ont trahie, car leurs recueils ont ouvert ce nouveau champ d'investigation et motivé les collectes ultérieures. Au fil du temps, leur recherche a changé d'orientation, donnant lieu à des théories successives sur l'élaboration, le sens, l'origine ou la transmission des contes, souvent en relation avec une volonté de reconnaissance identitaire, rendant aussi la collecte et la conservation plus pressantes. Les chercheurs ont décrit une forme particulière de dire, analysé sa fonction sociale, recensé et comparé les versions. Tous ont été des témoins au double sens du terme, observateurs et hérauts. Révélant les œuvres de transmission orale, ils ont affirmé du même coup l'intérêt des savoirs populaires qui, avec les langues dans lesquelles ils s'expriment, définissent les contours de pays et de peuples dont l'Histoire ne dit rien et qui ne font pas de taches de couleur sur les cartes⁷. Les folkloristes ont agi en défenseurs de langues et de cultures

6 Vivian Labrie, *op. cit.*, p. 13.

7. Selon l'expression du poète occitan Yves Rouquette.

particulières, mais aussi de la culture populaire en général, dont ils nous ont transmis les histoires, au mieux, du point de vue qui était le leur.

Les outils d'enregistrement et de reproduction de la parole ne changent rien à l'échelle des valeurs qui infériorise l'oral. Ils en modifient toutefois l'appréhension, en autorisant une écoute répétée et ralentie et la notation de plus en plus précise. La transcription par décryptage d'un enregistrement peut désormais prétendre rendre compte de tout ce qui est audible : l'aventure narrée, les mots exacts, les silences, les interventions éventuelles de l'auditoire et jusqu'aux particularités de la langue et de la prononciation du conteur. Pris de vertige, le transcripateur ne sait plus où donner de la tête et tente de faire retenir dans l'écrit le plus d'éléments possibles du récit oral. Le sens se perd dans le codage des détails, le fil du récit casse sous les annotations. L'histoire racontée devient d'autant plus illisible que la transcription veut rendre compte d'un maximum de choses. Au lieu de mettre en lumière le récit oral, elle en souligne les défauts et imperfections face au texte construit par écrit⁸.

La transcription : de la sauvegarde à l'analyse des contes oraux

À égale distance des concepts de notation et d'écriture, celui de transcription exprime la tentative d'empêcher qu'une étrangeté totale ne s'instaure entre l'événement oral et son double écrit. Il me semble s'appliquer au patient travail de saisie de l'intégralité de la parole, au plus près des mots et des phrases entendus.

La notation sur le vif ou peu après l'écoute faisait office de filtre simplifiant à partir duquel les anciens folkloristes effectuaient la « mise au net », après laquelle les notes étaient détruites. La version écrite, publiée ou archivée, remplaçait alors la version orale, donnant à lire un texte cohérent, limpide, entrant à sa façon dans le projet de transmission qui est aussi celui du conteur. Au contraire, la transcription stricte, c'est-à-dire la plus proche possible de la parole, avec ses hésitations, ses apartés, ses interruptions éventuelles et autres « accidents » qui affectent le plus souvent la diction, ne permet pas de délivrer un texte immédiatement intelligible. Elle recourt à des codages qui brouillent le sens et font perdre le fil de l'histoire. En insistant sur la nécessité de rendre la « *coulée du texte* » et de signaler en dehors de celui-ci tous les éléments qui ne servent pas directement le sens, Vivian Labrie pose la question de la destination de l'écrit obtenu et de son insertion dans le processus de transmission. Elle en désigne deux modalités distinctes : « *On appellera ici transcription la mise en écrit de la verbalisation, et édition l'intervention critique du trans-*

8. Comme les documents de travail qui ont servi de support à cette rencontre ou les plus anciennes tentatives de normalisation en vue de la transcription des ethno-textes, l'ouvrage de Vivian Labrie en donne des exemples frappants.

*cripteur sur la suite écrite [...] »*⁹. Je préfère réserver le terme d'*édition* à l'acte qui porte les récits à la connaissance des lecteurs et à l'objet qu'il produit, mais une distinction doit effectivement être faite entre une transcription au plus près de l'oral et celle qui sera livrée au lecteur par l'édition. La première est un outil et il est normal, et même indispensable, qu'elle reflète par exemple les ambiguïtés de la parole, qu'elle laisse en blanc les moments où celle-ci est inaudible afin de ne pas induire un sens étranger. Elle est nécessaire au chercheur parce qu'il est un travailleur de l'écrit, qui ne peut se passer d'une visualisation du texte, mais elle ne vaut en principe que dans l'optique de celui ou celle qui la réalise.

Inutilisable par le linguiste, insuffisante pour l'ethnologue et illisible pour le profane, la transcription au plus près de l'oral apparaît comme un codage caricatural dès qu'elle prétend répondre à trop de besoins. Elle fonctionne alors quasiment comme une dénonciation de l'irréductibilité de l'oral à l'écrit, une démonstration de l'incompatibilité de deux systèmes qui ont chacun leurs lois propres.

Étape intermédiaire entre deux états du conte, elle constitue la base d'élaboration de la transcription dérivée, celle que l'on édite et qui diffère des réécritures à l'ancienne par son souci de proximité du texte oral. Transcrire et traduire sont deux démarches proches, susceptibles d'opérer le même type d'éloignement par rapport à l'original. La façon dont les anciens folkloristes nous ont transmis les contes a suffi pour nous donner accès aux intrigues, mais les techniques d'enregistrement et d'écoute répétée des contes invitent à d'autres types d'investigation. On peut comparer la transcription au plus près de l'oral à une première traduction avant que le texte ne prenne cohérence dans une nouvelle langue¹⁰.

Transcrire pour éditer suppose d'effectuer une série de choix à partir de la prestation du conteur ou de son enregistrement. C'est une opération complexe, hésitante, réalisant dans la lenteur et l'incertitude un traitement de l'information qui se fait pour l'auditeur dans le temps bref de l'écoute¹¹. Alors que l'acte du conteur est irréversible et légitime parce qu'il reste dans la cohérence d'un genre où création et transmission ne

9. Vivian Labrie, *op.cit.*, p. 106.

10. La traduction des imparfaits du subjonctif et des temps surcomposés de l'occitan populaire produit un décalage, car, en français par exemple, ces modes de conjugaison relèvent du langage châtié des catégories sociales lettrées.

11. Par exemple quand le conteur a des difficultés avec le déroulement de l'histoire ou qu'il effectue des associations inhabituelles. On avait l'habitude de considérer que toute version manquant de cohérence est le résultat d'une perte. Marie-Louise Tenèze en propose une lecture plus nuancée en voyant, dans une version de Nannette Lévesque notée par Victor Smith, la manifestation « *d'un conte qui se cherche, d'une "création" en cours, non achevée, non encore suffisamment limée* » (Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, *op. cit.*, p. 231).

sont pas séparables, son double est toujours par définition contestable parce qu'il se situe dans un espace intenable ou, comme l'on dit, entre deux chaises.

Transcrire pour faire entendre

J'ai pu suivre l'expérience tentée par un collègue qui, travaillant à l'élaboration de matériel pédagogique pour les enseignants d'occitan, voit dans les enregistrements de conteurs anciens une possibilité de confronter maîtres et élèves à une langue naturelle, parlée par des locuteurs en dehors de toute relation à l'écriture¹². Pour sa diction particulièrement claire, son niveau de langue et son talent de conteuse qui rend ses récits particulièrement attractifs, il a choisi un conte d'animaux dit par Maria Girbal devant la caméra de Jean-Dominique Lajoux lors de l'enquête de littérature orale conduite par Marie-Louise Tenèze en Aubrac, dans le Massif central, dans les années 1966–1968¹³. Malgré sa fluidité et l'aide que l'image en gros plan apporte à la compréhension, le récit de la conteuse est difficile à saisir à première écoute, même par une personne maîtrisant relativement bien la langue. Le débit est rapide, le vocabulaire riche et le dialecte présente des particularités que l'on ne repère pas toujours dans l'instant. Cette transcription-là doit servir à faciliter l'écoute.

Interrogé sur sa façon de faire, le transcripateur insiste sur ses priorités : « *J'ai essayé de rendre le rythme de la parole; j'ai porté une grande attention aux respirations, que j'ai tenté de rendre par les points et les virgules.* » Or l'exercice simultané d'écoute et lecture du conte fait apparaître des décalages entre version orale et version écrite. En dépit de la priorité énoncée, le transcripateur ne restitue pas à proprement parler le rythme du récit oral, il le souligne. En effet, là où une notation de type musical indiquerait un court silence parce que la voix de la conteuse s'infléchit sans pour autant marquer une césure, il place soit un point, un point d'exclamation ou d'interrogation, des points de suspension¹⁴. Ces pauses, ou

12. Beaucoup de jeunes enseignants des classes bilingues (occitan-français) ou des Calandretas (écoles d'enseignement immersif) n'ont pas fait d'apprentissage naturel de la langue qu'ils enseignent et qui se présente toujours sous forme dialectale. Leur parler s'appuie de plus en plus sur la lecture de textes dans la graphie de l'Institut d'études occitanes. Cette graphie, dont l'intérêt principal est de mettre en avant l'unité de la langue, estompe du même coup maintes variations dialectales. Il y a donc danger de passer d'une graphie normalisée à une langue normalisée si on ne retourne pas vers les locuteurs naturels n'ayant pas fait l'apprentissage de la langue écrite.
13. Cf. Marie-Louise Tenèze, *Littérature orale narrative*, Paris, CNRS, 1975. Extrait de *L'Aubrac*, tome V, p. 31–164 : « Le conte de la poulette », version n° 1 du T. 122F dans le catalogue français des contes d'animaux.
14. Par exemple : « *E amont abans d'arribar* » (Et là haut avant d'arriver) devient

plutôt ces retenues discrètes de la voix qui scandent efficacement le récit oral, ont si peu d'importance quantitative, si l'on considère le récit oral comme une alternance de sons et de silences, que leur équivalent dans la transcription ne suffirait pas à structurer le texte écrit. Il a donc fallu les amplifier. Elles peuvent être très brèves et légères à l'oral parce qu'elles sont appuyées par des changements de ton (exclamatif, interrogatif, dubitatif ou autre) qui, eux, sont par contre bien marqués et qui se traduisent à l'écrit par des signes de ponctuation différenciés. La ponctuation du texte écrit a de fait une double fonction : rythmer et donner le ton. Le transcrip- teur a donc, dans la modification qu'il fait subir au rythme stricto sensu, assumé une autre dimension de l'oral qui isole des mots ou des phrases par des modulations de la voix de telle sorte que l'auditeur puisse suivre sans avoir à effectuer lui-même ce découpage¹⁵. Ce que Vivian Labrie nomme « *l'arrangement physique du texte* »¹⁶ — la ponctuation ou les parenthèses comme la division en paragraphes ou les alinéas dans les dialogues — a la même fonction que la ponctuation : donner au texte à lire la limpidité du récit oral afin qu'il puisse être compris clairement à première lecture comme il l'est à première écoute.

Éditer : défendre l'oral par l'écrit

La transcription délivre le contenu du récit et une partie de ses modalités. Elle ne peut à elle seule rendre compte de l'acte oral qu'est le conte ou libérer le regard de l'idéologie dominante. C'est dans le mode d'édition qu'il nous faut trouver les moyens et la manière de témoigner de la spécificité des récits qui sont donnés à lire, afin que le lecteur les reçoive en toute connaissance de cause.

L'édition des contes transcrits à partir de phonogrammes et celle des contes recueillis directement par écrit répondent aux mêmes nécessités, à peu de choses près. Il faut en expliquer la singularité, justifiant ainsi leur aspect lacunaire lorsqu'ils ont été recueillis en dehors du contexte normal de transmission. C'est dans une présentation, une préface, un avertisse-

« *E amont, abans d'arribar* ». De même, lorsque la poule dit au loup : « Ne me mange pas je serai plus grasse et plus tendre », des points de suspension montrent son hésitation dans le choix des arguments pour le dissuader : « *Me manges pas... ... serai pus grasseta... ... e pus mofleta* » pour « *Me manges pas serai pus grasseta e pus mofleta* ».

15. On remarque que les ajouts portent uniquement sur la ponctuation. Par exemple : « *Lo rainal : / A, a, a! A, cossí me vau carrar de te manjar! / – Piu! Piu, piu, piu, piu! / A! Aquel rainal! Mon vièlh, coma un fat! Qual sap de qu'arriba? Agacha se anèt luènh! Venguèt jusca al forn dels Botigas, aici, a Bèç. E se fotèt dedins* ». Pour « *Mon vièlh, coma un fat!* », on aurait la tentation de compléter : « *Mon vieux! [Il s'en va] comme un fou!* ».
16. Vivian Labrie, *op. cit.*, p. 34.

ment que l'on peut développer l'exposé du contexte, de la démarche, du mode de vie, des lieux... C'est là que nous pouvons donner à voir, faute d'entendre tout ce qui permettra au lecteur de situer les contes dans cet environnement particulier qu'est la culture de transmission orale. Des notes comparatives renvoyant à des variantes recueillies dans d'autres régions, la référence à la classification internationale, une bibliographie adaptée et d'autres explications ou commentaires éclairant la question de l'oralité disent ce que ne peuvent dire les récits eux-mêmes. La présence de plusieurs versions d'un même conte dans le corpus édité aide aussi à comprendre la variabilité et la part de création du conteur dans le processus de transmission.

Seules les collections scientifiques permettent un appareil critique important, mais en France les anciens grands éditeurs d'ethnographie et de littérature orale se tournent vers des publications plus rentables¹⁷. Des éditeurs régionaux ont publié des travaux impressionnants. On doit à l'éditeur Terre de brume, associé aux Presses Universitaires de Rennes, les éditions intégrales et critiques de Luzel (par Françoise Morvan) et Cadic (par Fañch Postic). Mais ils se sont visiblement lassés et sont vite passés à des rééditions de recueils anciens ou à des anthologies, en réduisant l'appareil critique. Des collecteurs ou chercheurs en région prennent aussi des initiatives courageuses, appuyées par les collectivités territoriales, comme c'est le cas pour la publication intégrale des écrits d'Arnaudin ou les ouvrages de Jean-Luc Domenge, lequel met en regard des récits de sa propre collecte avec des versions provençales anciennes, inédites ou publiées (Mistral, Roumanille...), en provençal et en traduction française, en indiquant toujours scrupuleusement leur provenance orale ou littéraire¹⁸.

Ces travaux sont la preuve que, si on l'y applique, une édition scientifique est aussi un beau livre de contes. Dans un style plus plaisant et de manière plus légère, il est toujours possible de témoigner de l'oral, même dans une collection plus tournée vers la littérature écrite. On peut comprendre qu'un éditeur refuse de publier des fragments ou des versions lacunaires, mais on peut toujours en signaler l'existence et le sens tout en évitant que, dans l'édition comme dans la transcription, les notes et commentaires n'alourdissent ou ne brouillent la lecture et ne gâchent le plaisir

17. Après des tentatives multiples qui l'ont différé de nombreuses années, c'est à la ténacité de Nicole Belmont et à la création de sa collection « Le langage des contes » aux éditions Gallimard que l'on doit la parution, en un même ouvrage, du répertoire parlé et du répertoire chanté recueillis de Nannette Lévesque.
18. Jean-Luc Domenge, *Contes merveilleux de Provence et Contes du diable et de l'ogre en Provence*, Éditions TAC Motifs, 06-Grasse, collection « Contes et chansons populaires de la Provence », vol. 3 et 4, 2003 et 2005.

du livre. Il y a tout un public pour les recueils d'histoires, en premier lieu les conteurs, amateurs de récits venus de partout, dont certains ignorent tout ou presque de l'art narratif traditionnel et du monde auquel il appartient. Un appareil critique, même succinct, doit le leur donner à voir, mais il est possible aussi de les familiariser avec l'oralité et de les conduire vers les archives sonores en y joignant sous forme de disques compacts des échantillons sonores des contes publiés¹⁹.

En France, contrairement aux « musiciens trad » qui ont puisé aux sources populaires de leur région, bien des acteurs du « renouveau du conte » nourrissent leur répertoire de thèmes issus de recueils de contes du monde entier, sans éprouver le besoin d'écouter les conteurs anciens. En attendant d'hypothétiques éditions exhaustives, de grandes collectes enregistrées en France, partiellement transcrites et publiées, ne sont toujours pas déposées et numérisées. Les organismes de recherche publique (actuellement très menacés) ne s'y sont pas vraiment intéressés, même quand elles ont été réalisées en leur sein, et ne se sont investis ni dans leur sauvegarde ni dans leur promotion²⁰.

Assumer la perte de l'oralité

Le réseau des phonothèques qui, en France, travaillent dans le domaine des traditions orales et musicales ne double pas systématiquement l'archive sonore par cette opération longue et fastidieuse qu'est la transcription²¹. Le *Guide d'analyse documentaire du son inédit*²², élaboré par la commission documentation de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT) et dont les normes sont adoptées pour le traitement de nombreux fonds issus de collectes individuelles ou associatives réalisées depuis les années soixante-dix, établit un système efficace d'indexation et de repérage qui en permet un traitement plus rapide. En ne proposant pas un support écrit, ce processus

19. De même, si l'on veut donner par écrit une idée de l'accent et de la prononciation du conteur, on pourra donner un échantillon de transcription quasi phonétique.
20. La phonothèque de l'ex-Musée national des arts et traditions populaires (devenu MUCEM) conserve à Paris des collectes conduites dans le cadre de l'ancien Centre d'ethnologie française du CNRS, et s'emploie depuis la fermeture du musée parisien à déposer des doubles dans les phonothèques des régions concernées (associatives ou liées aux Archives départementales). Mais ce sont presque exclusivement les organismes associatifs qui ont mis en place la conservation, le traitement et la consultation des nombreuses collectes réalisées sur tout le territoire depuis les années soixante-dix.
21. La Bibliothèque Nationale de France (BNF) a passé une convention avec ces phonothèques en créant un pôle associé dans le domaine du traitement des archives sonores portant sur les traditions orales et musicales.
22. B. Bonnemason, V. Ginouvès, V. Pérennou, *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place de banques de données*, Parthenay, Modal-AFAS, 2001.

ramène au premier plan la source orale, de plus en plus accessible au fur et à mesure que sont résolus les problèmes juridiques et techniques liés à leur consultation et contribue à nous entraîner vers de nouvelles manières de faire, si ce n'est de penser.

L'enregistrement sonore ou audiovisuel est la matérialisation la plus fidèle du conte, avec la voix mais sans la présence, ce à quoi il faut bien se résoudre. Il nous délivre de l'obsession de restituer et de pérenniser par écrit ce qui n'existe que dans l'immédiateté de l'oral et son accessibilité croissante transforme tout travail sur les contes ou à partir d'eux. Détachés du souci de conserver, peut-être pouvons-nous mieux éditer en amenant les lecteurs à l'écoute afin que, par la voix des conteurs et pour les oreilles contemporaines, les récits de transmission orale retrouvent place dans le circuit de l'oralité?²³

23. Les romans ou la poésie, dits par des comédiens, ont bien pris place dans les rayons des disquaires et la formule connaît un réel succès.



Séance



Josiane Bru