

Lire et délire

Delirium tremens. Contes mutagènes, de Jean-Marc Massie,
Planète rebelle, 69 p.

Christian-Marie Pons

Number 192, September–October 2003

Paroles contemporaines : le renouveau du conte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18324ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pons, C.-M. (2003). Lire et délire / *Delirium tremens. Contes mutagènes*, de Jean-Marc Massie, Planète rebelle, 69 p. *Spirale*, (192), 36–37.

LIRE ET DÉLIRE

DELIRIUM TREMENS. CONTES MUTAGÈNES de Jean-Marc Massie

Planète rebelle, 69 p.

UNE DES caractéristiques fortes d'un retour contemporain du conte — ce qu'il est convenu d'appeler le « nouveau du conte » — a été de « délivrer » le conte, alors presque totalement relégué dans l'univers lettré de l'écrit, et de réhabiliter son originalité orale de parole conteuse.

Paradoxalement, le succès que connaissent ces retrouvailles récentes de la parole et du conte a entraîné avec lui un regain du conte enlivré. *Delirium tremens. Contes mutagènes*, de Jean-Marc Massie, en est un exemple. L'ouvrage complète la collection d'une bonne douzaine de titres maintenant, publiés par les Éditions Planète rebelle, spécialisées dans le domaine; la plupart des grands conteurs et figures de proue du conte renouvelé par la parole au Québec font partie de ces livraisons. La collection — et son projet éditorial — se distingue déjà par ses produits puisqu'elle associe au support du livre celui du disque compact : chaque ouvrage de la série est systématiquement accompagné d'un CD; son format, petit et presque carré, joue l'ambiguïté d'un livre agrémenté d'un disque qu'on serre sur l'étagère de la bibliothèque, ou d'un disque à la pochette épaissie d'un livret qu'on range dans un rayon de la disothèque.

Ce paradoxe, apparent, a l'intérêt de soulever et d'interroger autrement cette relation du conte, dans son oralité, et celle du livre, dépositaire et gardien d'écriture; à l'éphémère de la parole volatile, celle de la trace scripturale et pérenne, gage de transmission si cher aux médiologues (passage de la mnémosphère à la logosphère). Rôle ambigu du livre de conte, à la fois tombe et mémorial de la parole. D'un côté, le recueil comme cercueil des vivacités verbales que l'on veut embellir à la lettre, au risque de les embaumer. D'un autre côté, la formidable reconnaissance que l'on doit au livre, à l'écriture, pour avoir permis mémoire en figeant sur la page les motifs de sable autrement engloutis dans le jusant du temps, au premier vent changeant : nombreux sont les conteurs d'aujourd'hui, surtout parmi les plus jeunes, qui ont exhumé la parole en rouvrant les livres.

L'état du livre, sa fonction et sa présence auprès du conte, se pose aux actuels porteurs de paroles; la question a précisément été soumise par Jean Fugère lors du dernier Salon du livre de Sherbrooke, l'automne dernier, à l'occasion d'une table ronde de conteurs réunissant André Lemelin, Mike Burns, non loin, Guth Desprez et Jean-Marc Massie. Pour Lemelin (fondateur

des Éditions Planète rebelle et promoteur de la série des livres-disques, lui-même conteur), la différence des moyens d'expression est à assumer : certains de ses contes sont destinés à être dits sur scène, d'autres sont composés par l'écriture et dédiés à la lecture. Pour Burns, l'idée est de rompre, en la dépassant, la tradition de transmission orale : Burns, d'origine irlandaise, est l'un des rares conteurs contemporains à avoir acquis son répertoire directement de la bouche aïeule de Neil, sa grand-mère, et de son père Conny. Graver aujourd'hui disque et livre relève d'un souci de maintenir mémoire fragile et colmater l'oubli : ses mots imprimés sont au service du verbatim et fidèle partition des paroles enregistrées sur le disque. Guth Desprez est conteur d'origine normande et parmi les aînés aujourd'hui de ce renouvelé du conte parlé. Pour Desprez, créateur de ses propres contes, la question est encore suspendue entre la tentation (le devoir?) de les conserver en archives au moins sonores et le désir de laisser au destin de ces mots la destinée des bouteilles à la mer; voyage, dérive ou naufrage d'une parole confiée aux flots de son écoute, à l'écume et aux courants imprévisibles des témoins et des relais de la parole semée. Comme on le voit, la relative facilité acquise des moyens d'enregistrement et de conservation sont loin d'avoir réglé ou simplifié la décision d'en user.

Pour Jean-Marc Massie, le livre-disque est un nouveau lieu à investir comme un espace scénique, mais à des conditions différentes et spécifiques. Dans ce vaste contexte des contraintes « enivrantes », la mise en livre-disque semble moins pour Massie un souci de conservation que l'occasion pour lui d'une expérimentation : investir le livre-disque comme il le fait d'une scène, avec le risque et l'aventure des tentatives exploratoires. La composition de l'ouvrage de Massie est exemplaire et emblématique de cette relation revisitée du conte et du livre, au croisement ouvert du lire et du délire, au métissage serré du fil des pages à celui de la parole, dans l'enchaînement d'une trame sonore.

Contes mutagènes

Parallèlement à la conception et à la sortie de *Delirium tremens* en livre-disque à l'automne 2002, Jean-Marc Massie préparait et produisait au Théâtre des Jacobins, à Dinan, dans le cadre du Festival *Paroles d'hiver* en décembre 2002, une création scénographique sous le titre de

« L'homme sans cœur », reprenant une bonne partie des textes qui composent *Delirium tremens* et qu'on peut proposer comme pendant théâtralisé d'un récit acoustique.

La distribution du livre et du disque, de la lettre et du son, est claire dans *Delirium tremens* et volontairement distincte : les textes édités dans le livre sont totalement autres que ceux enregistrés sur le disque. L'ouvrage livre-disque est donc ici la somme d'une double source complémentaire mais d'origine séparée, l'une littéraire, l'autre musicienne, et non pas, comme c'est plus souvent le cas dans la collection, une double expression du même sous formes écrite et phonique, relativement fidèles l'une à l'autre.

Du côté de l'écrit, trois contes autonomes. Et même si, comme le signale justement Jocelyn Bérubé en préface, « l'oralité coltaille et laboure son terrain d'écriture », ces contes s'affirment comme textes, ou, plus précisément, comme objet de lecture. Tout d'abord par un dispositif de mise en page : citations en exergue, notes de bas de pages. Mais davantage, Massie souligne dans le texte même la position lectorale en convoquant à plusieurs reprises, et je dirais sans ménagement, le lecteur comme protagoniste obligé (« cher lecteur, très cher lecteur »). Plus encore, le personnage lui-même, outrepassant l'omniscience du narrateur, exprime sa conscience de la page blanche sur laquelle il repose et tente d'y attirer le lecteur comme témoin à charge du procès de lecture (« Toute cette histoire, cette narration recommence à chaque page blanche [...] jamais je n'ai réussi à traverser le mur me séparant de vous, cher lecteur, très cher lecteur [...] vous avez halluciné collectivement sur ces pages blanches le récit que vous venez de lire », etc.). Le pli des pages, lui-même si intimement livresque, est convoqué comme rappel obsédant de la grande fissure originale de notre mise au monde (« je suis mort et enterré depuis longtemps sous la Grande Fissure que vous persistez à ouvrir et fermer selon les besoins de l'intrigue »)... Dans « L'enfant de la Pinto », histoire d'un accouchement, non seulement l'acte de lecture est convoqué sans détour, mais il devient même le « Sujet » principal, finalement, du conte.

Même si, des récits imprimés aux récits en-disques, les filiations se tissent — disons au moins que la plume et le verbe sont trempés dans la même salive —, la partie enregistrée relève d'une exploration propre, proprement sonore. La parole nue du conteur se vêt de parures

LE MASQUE DE L'ORALITÉ

POÉTIQUE DU CONTE. ESSAI SUR LE CONTE DE TRADITION ORALE
de Nicole Belmont

Gallimard, 250 p.

acoustiques comme sur scène, quelques mois plus tard, elle s'enrobera d'effets scéniques, visuels cette fois (jeu, mise en scène, éclairage). Bien au-delà de l'acte premier de conservation évoqué plus haut, il s'agit par l'enregistrement non seulement de fixer la performance verbale, mais surtout de recréer, par un équivalent sonore, à la fois l'espace scénique comme lieu de représentation, mais surtout, et cela me semble majeur pour l'art du conte, l'environnement de la salle, c'est-à-dire ce lieu essentiel où se transige et se partage par la parole et la présence la rencontre du conte, du conteur et de l'écouteur. En ce sens, le travail acoustique de Massie est très riche et complet (sans prétendre remplacer la rencontre elle-même). On y retrouve un spectre très varié des différents registres porteurs d'évocations, aussi bien de ceux qui servent le récit (de l'illustration sonore aux atmosphères figurantes), que ceux qui — on pourrait parler de dimension phatique — restituent par l'audible la proximité de l'événement et comble ainsi, au mieux, l'inévitable décalage et la perte entre la prestation *in vivo* et *in praesentia* et la mise en boîte phonographique de celle-ci (et en cela sensible au même « *ça-a-été* » barthésien que le cliché photo).

On y gagne, dans l'expérience, deux propositions : la première, du côté de la trace et de la transmission, ou comment la saisie documentaire et objective peut se compléter d'une reconstruction, d'une réécriture sonore souvent plus efficace même dans cette dimension « fonctionnelle » de l'enregistrement. La seconde proposition, du côté de l'invention créative, se situe au-delà de l'adaptation au support disque d'une forme au départ différente (le conte oral) par une réelle appropriation du moyen au service d'une nouvelle forme (et la question de savoir s'il s'agit encore de conte est secondaire); disons qu'on assiste à quelque chose dont l'originalité ne possède pas encore de nom dédié; on entre là dans la grande liberté du *spoken word*; on serait tenté, dans l'ampleur et le souffle du dernier « mouvement » (« L'homme sans cœur ») d'y sentir l'ambition d'un *opera-conte*.

CHRISTIAN-MARIE PONS

QU'EST-CE QUE le conte? Qu'est-ce qui, étant propre au genre, crée cette fascination chez l'enfant et le public adulte? Son ambiguïté, répondrait peut-être Jacques Ferron : « *De prime face, [le conte] se montre tel qu'on l'écoute. Ce prime face-là est un masque. Il y a ensuite le visage du conteur qui, dans l'ombre, met un regard dans les trous du masque et surveille l'évolution du récit pour que passe et soit juste le difficile dessein de celui-ci, qui est de tromper mais de ne pas mentir.* » Qu'offre donc à entendre le conte, indépendamment des détails de l'histoire déployée par la verve du conteur, et qui a trait à quelque vérité dissimulée? Les réponses à cette question varient selon les différentes modalités du rapport à la tradition et à l'oralité qui déterminent les approches du conte. Certaines d'entre elles se justifient par une recherche du sens, pour s'intéresser à la valeur universelle des contenus déployés par le récit. C'est notamment cette approche qui est privilégiée dans *Poétique du conte*, ouvrage qui se libère des analyses de type formel et des fonctions de Propp pour suggérer une « *hypothèse psychologique* ».

Membre du Laboratoire d'anthropologie sociale depuis sa fondation en 1969 par Claude Lévi-Strauss, Nicole Belmont aborde plusieurs aspects du conte de façon générale, pour insister sur le rapport de celui-ci à l'enfance et sur son effet bénéfique jusqu'à l'âge adulte. Ce qui ne peut être compris, acceptable socialement ou explicable par la clarté du concept, trouve parfois son expression imagée dans des récits qui ont circulé de siècle en siècle, d'une région à l'autre du globe, et dissipent les angoisses relatives au développement individuel. Cette composante psychologique du conte est indéniable. Pour certains, cependant, le conte sert d'autres fins, collectives. Davantage considéré comme étant le récit d'une généalogie et d'une mémoire de l'origine, il s'impose alors comme l'expression d'une singularité culturelle. Dans cette perspective, et pour penser le conte dans ses manifestations contemporaines, on ne saurait faire l'économie de l'apport des écrivains caribéens à un questionnement fondamental sur les rapports entre oralité et écriture. C'est pourquoi il me semble pertinent, pour bien saisir les enjeux

de l'interprétation du conte telle que suggérée par Belmont, de la confronter aux défis théoriques soulevés par la réflexion antillaise et par les formes actuelles de l'oralité.

« Travail du conte » et travestissement du mythe

Selon Nicole Belmont, un conte « *c'est l'ensemble de ses versions écrites* », reprenant ainsi l'énoncé de Lévi-Strauss applicable au mythe. Manifestation des profondeurs psychiques individuelles et collectives, il masque des contenus latents qu'une approche combinée, psychanalytique et anthropologique, contribue à dévoiler. Soucieuse d'établir les bases d'une poétique du conte, l'analyste s'intéresse en réalité aux modalités de son élaboration, aux mécanismes de sa mémorisation et aux potentialités narratives et sémantiques d'un même récit. Quoique Belmont reconnaisse la part d'invention inhérente à toute ré-actualisation orale, la subjectivité du conteur demeure pour ainsi dire lettre morte. *In absentia* de la voix et des gestes du conteur, l'interprétation fait son deuil de la chair du récit offerte par le langage « performé » pour retrouver, à tout le moins, la mise en forme condensée de la psyché humaine.

Le conte représente en fait pour Belmont une « *autre scène* » où sont projetés des fantasmes, à leur tour accueillis puis élaborés par l'inconscient des auditeurs. L'analogie avec le travail du rêve la conduit d'ailleurs à le considérer comme une « *production psychique* » répondant aux mécanismes d'élaboration définis par Freud. Déplacement et condensation sont distingués dans le « *travail du conte* », lequel procède d'une mise en scène par l'image; l'élaboration secondaire — qui a pour tâche de « *transformer le contenu latent en narration cohérente* » — étant plus importante que dans le cas du rêve. On ne saurait donc établir une poétique du conte, selon Belmont, sans prendre en considération le pouvoir structurant de l'image qui ne donne rien à comprendre à l'auditeur, mais laisse plutôt entendre « *une autre parole sous la parole dite* ». Quant au mensonge annoncé par le conteur en début de récit (« *Il faut*