

Université de Montréal

**Lecture pragmatique de trois contes
québécois contemporains :
Jos Gallant d'André Lemelin
Ti Pingé de Joujou Turenne
L'entrain à vapeur de Fred Pellerin**

par
Chantal Cardinal

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littératures de langue française

septembre 2010

Copyright, Chantal Cardinal, 2010

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé

**Lecture pragmatique de trois contes
québécois contemporains :
Jos Gallant d'André Lemelin
Ti Pingé de Jujou Turenne
L'entrain à vapeur de Fred Pellerin**

Présenté par
Chantal Cardinal

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Jean-Cléo Godin
Président-rapporteur

M. Jean-Philippe Beaulieu
Membre du jury

M. Gilbert David
Directeur de recherche

Table des matières

Remerciements	i
Résumé	ii
Abstract	iii
Introduction	1
Le renouveau du conte au Québec	3
Visées de la recherche et choix du corpus	5
Chapitre I : André Lemelin et la « marionnettisation » du corps dans <i>Jos Gallant</i>	10
1. L’art du métissage	12
2. La « marionnettisation » du corps	24
2.1. Jeu musculaire	24
2.2. Vers une dissolution du corps	31
3. Actes de langage pour aiguiller le récepteur dans la fiction	35
4. Le savoir-faire du conteur	42
Chapitre II : Joujou Turenne dans <i>Ti Pingé</i> : une dramatisation interactive du conte	47
1. Le conte : de la représentation à sa forme textuelle	49
2. L’énergie irradiante d’un corps	59
2.1. Dynamisme de l’expressivité gestuelle	59
2.2. La voix : une énergie	69
3. La sollicitation du public pour une participation active à la dramatisation	73
3.1. L’acte rituel : une ouverture sur le conte	73
3.2. Chant et danse pour une dramatisation énergique du conte	76
3.3. Évaluation de l’attention de l’auditoire	79
3.4. La participation active du public à la narration	82
Chapitre III : Fred Pellerin : catalyser l’imaginaire dans <i>L’entrain à vapeur</i>	90
1. Effet cognitif du discours	92
2. Une dynamique de l’échange	103
3. Un monde imaginaire à recréer	112
4. Le bonimenteur : un puissant relationniste	119

Conclusion	123
Annexe I	134
Annexe II	139
Annexe III	143
Bibliographie	147

Liste des illustrations

Jos Gallant

Figure 1.1.	p. 25
Figure 1.2.	p. 27
Figure 1.3.	p. 27
Figure 1.4.	p. 29
Figure 1.5.	p. 32
Figure 1.6.	p. 32
Figure 1.7.	p. 33
Figure 1.8.	p. 34
Figure 1.9.	p. 34

Note : Les photos énumérées plus haut sont tirées de la captation vidéo d'une prestation du conte *Jos Gallant* réalisée le 7 novembre 2007, lors d'une soirée de conte dans un salon privé. (Productions S2, Stéphane Verdier).

Ti Pingé

Figure 2.4.	p. 61
Figure 2.5.	p. 62
Figure 2.6.	p. 64
Figure 2.7.	p. 67
Figure 2.8.	p. 69
Figure 2.9.	p. 70
Figure 2.10	p. 71
Figure 2.11	p. 72

Note : Les photos de la prestation du conte *Ti Pingé* sont tirées de la captation vidéo d'un spectacle présenté le 7 décembre 2007, lors d'une soirée dans un salon privé. (Productions S2, Stéphane Verdier).

L'entraîn à vapeur

Figure 3.4.	p. 107
Figure 3.5.	p. 108
Figure 3.6	p. 111

Note : Les photos de la prestation du conte *L'entraîn à vapeur* sont tirées de la captation vidéo du spectacle : *Comme une odeur de muscle*, réalisées en mai 2007, au Monument-National. (Diffusion : Alliance Vivafilm, Productions : Micheline Sarrazin)

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers M. Gilbert David pour son soutien académique. Son travail remarquable a contribué à la réalisation de ce mémoire. Je le remercie pour la rigueur de son esprit critique qui m'a permis d'aller au bout de la présente recherche.

Je remercie également les conteurs André Lemelin, Joujou Turenne, Fred Pellerin et son agente artistique Marie Martinez pour leur précieuse collaboration et leur enthousiasme dans ce projet.

Je tiens aussi à souligner ma reconnaissance envers les conteurs Jean-Marc Massie et Claudette L'Heureux qui ont bien voulu répondre avec patience à mes nombreuses interrogations sur le conte.

Merci à Stéphane Verdier des productions S2 d'avoir généreusement offert ses ressources en multimédia. Son support technique fut indispensable à la réalisation de cette recherche.

Je rends hommage à ma famille, à ma mère Ghislaine, à mes frères Stéphane et Johnny, et à mon cher poète Éric Ladouceur.

Résumé

Dans ce mémoire, les contes de trois conteurs contemporains du Québec – *Jos Gallant* d'André Lemelin, *Ti Pingé* de Jujou Turenne et *L'entraîn à vapeur*, de Fred Pellerin – font avant tout l'objet d'une lecture pragmatique afin de mieux comprendre comment le conteur, qui emploie le canevas en spectacle, transmet une fiction à un auditoire ou à un lectorat. L'étude présente d'abord une analyse comparative de chacune des prestations avec la version publiée d'un même récit et met ainsi en relief leurs points de convergence et de divergence. Selon l'hypothèse avancée, l'analyse de la prestation des conteurs qui suivent un canevas révélerait comment s'y manifestent les dimensions performatives et les articulations du discours fictionnel. Corrélativement, l'examen des rapports entre le conteur et son public permet ensuite de s'interroger sur le statut du narrateur et de voir en quoi et comment, durant la performance, la fiction est partagée avec l'auditoire. L'analyse des énoncés performatifs, inspirés des travaux de Kerbrat-Orechionni et la dynamique de vectorisation proposée par Pavis pour l'étude de la gestuelle, des mimiques et de la voix, sont mises à contribution et visent également à dégager les outils pouvant servir à l'analyse des spectacles de contes. Au terme de cette recherche, l'auteure démontre les avantages liés au canevas, notamment en ce qui concerne les interactions qu'il favorise avec le public et dans la liberté qu'il procure, en permettant de modifier ou d'adapter le discours et les ressources expressives du conteur à chacune de ses représentations.

Mots clés : conteur, spectacle de contes, canevas, performance, jeu de l'acteur, acte de langage, sémiologie.

Abstract

In this thesis, the three tales written by contemporary Quebec storytellers – *Jos Gallant* by Andre Lemelin, *Ti Pingé* by Joujou Turenne and *L'entraîn à vapeur* by Fred Pellerin – are for the most part subjected to a pragmatic reading, where the objective is to develop a better understanding of how these storytellers employ structure in storytelling to transmit fiction to their audiences or readers. The study begins with an analysis of each story, a comparison of the storytelling and published versions, and finally their various points of convergence and divergence are highlighted. In accordance with this hypothesis, the analysis of each storyteller's performance structure will reveal how the performative and fictional discourse dimensions are expressed. Correspondingly, through examining the relationships between the storyteller and the audience, we question the narrator's status and discover by what means and how the fiction is shared with the audience during the performance. The analysis of performative statements, inspired by the work of Kerbrat-Orechionni and by dynamic vectorization put forward by Pavis for the study of gestures, facial expressions and voice, which are all made to contribution, also targets the identification of any tools useful for storytelling analysis. Once having completed this research, the author demonstrates how structure, especially that used to encourage audience interaction and the overall freedom generally procured can be beneficial in modifying or adapting expressive speech and other resources available to storytellers in each of their performances.

Keywords: storyteller, storytelling, structure, performance, acting, speech acts, semiotics.

Introduction

L'usage de la pragmatique pour l'analyse de pièces de théâtre est très en vogue dans les milieux universitaires. Mais l'utilisation de cette discipline pour l'étude de la prestation de conteur, semble, à première vue, contradictoire si on envisage d'emprunter les outils du théâtre, car selon l'opinion de nombreux conteurs, les spectacles de contes relèveraient davantage des pratiques orales d'une culture populaire¹ que d'une forme d'art dramatique. Néanmoins, la lecture pragmatique qui consiste à analyser globalement les stratégies expressives des dramaturges est également employée dans l'étude d'autres productions culturelles.

Pour Paul Zumthor, la notion de *performance*² concerne l'artiste qui livre une prestation physique ou écrite et qui arrive à toucher émotionnellement son public ou ses lecteurs. Pour arriver à atteindre ainsi son destinataire, celui-ci n'a d'autre choix que de faire usage d'une gestuelle, d'une pause de la voix, d'un langage, ou, dans le cas de l'écriture, de procédés stylistiques ou narratifs appropriés. Dès lors, une lecture pragmatique pourrait s'appliquer à toute forme de performance : la comédie, le chant, la danse et, sans aucun doute, la prestation de conteurs.

S'il est possible de relever dans la littérature savante plusieurs études pragmatiques sur le conte imprimé, en revanche, les recherches qui portent spécifiquement sur la prestation de conteurs en présence d'un public, manquent à l'appel. C'est la raison pour laquelle nous avons privilégié les travaux de Patrice

¹ Voir à ce sujet l'article fort controversé dans les milieux de production du conte, André LEMELIN, *Le conte ne fait pas le conteur !* http://www.andrelemelin.com/frames/conte_pasconteur.html, 2008, p. 5.

² Paul ZUMTHOR, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

Pavis, en prenant pour modèle sa méthode d'analyse pragmatique des spectacles au théâtre³. Pour les puristes qui rejettent le conteur qui adhère aux artifices du spectacle, notre démarche sera sans doute discutable. C'est toutefois sans prétention que nous désirons lever le voile sur le conte, en nous appuyant sur les outils de la pragmatique pour l'analyse de la performance du texte narratif, comme de l'expressivité corporelle et du discours du conteur. Devant la polémique qui oppose les tenants d'une *spectacularisation*⁴ du conte et les nostalgiques qui cherchent à préserver une culture populaire, nous évitons de prendre position, et laissons à chacun le soin de préciser ce que le conteur contemporain devrait adopter comme mode d'expression.

Le renouveau du conte au Québec

Les années 1990 virent poindre une nouvelle génération de conteurs au Québec, après quelques tentatives infructueuses pour raviver le conte durant une longue période de latence⁵. Lors de cette ère nouvelle, qualifiée de renouveau du conte au Québec, les lieux de productions changèrent : les soirées dans les salles paroissiales ou dans les chantiers en milieux forestiers cédèrent la place aux bars, aux cafés, aux écoles, aux salons privés et aux grandes salles de spectacles. Des contes, aussi bien que des nouvelles ou des poèmes, s'imposèrent alors dans le répertoire de ces nouveaux créateurs. Quel que soit le mode de présentation, la

³ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

⁴ L'expression provient de l'auteur Jean-Marc MASSIE, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain, le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète Rebelle, 2001, p. 12.

⁵ Certains attribuent la disparition des soirées de contes à la venue de la télévision dans les années cinquante.

forme orale s'associa rapidement à la forme écrite, par la mise sur le marché de livres-CD. Le conteur contemporain se mit désormais à écrire ses créations ou à procéder à la réécriture d'œuvres du patrimoine. Dans les milieux des conteurs, certains adoptèrent une approche spectaculaire (éclairage, musique, costume), alors que d'autres cherchèrent plutôt à préserver le caractère intime des soirées d'autrefois avec peu de moyens. C'est dans cet esprit de renouveau du conte que surgit, dans les années 2000, une divergence d'opinions sur le mode de présentation des spectacles. Durant cette période, l'écrivain et conteur André Lemelin, fondateur en 1997 des Éditions Planète Rebelle, sema la polémique avec un article fort controversé.

Dans *Le conte ne fait pas le conteur* !⁶, Lemelin s'oppose à ceux qui font du conte un tremplin pour un traitement spectaculaire. Pour Lemelin et ceux qui soutiennent sa position, le conteur doit s'en tenir à une approche digne des soirées d'autrefois, par un mode de présentation plus sobre, dépouillé des artifices du monde du théâtre et du spectacle. Cette opinion qui tenta alors de redéfinir le rôle du conteur contemporain ne fit pas l'unanimité. Le 10 février 2009, à l'Agora de la danse, la revue de théâtre *Jeu* réunissait les conteurs André Lemelin, Jean-Marc Massie, Renée Robitaille et Stéphanie Bénéteau, pour débattre de la pertinence des critères de présentation du conte oral. Au terme de cette rencontre, l'existence d'un renouveau du conte n'a pas été remise en question. Cependant, tous ont été d'avis que les nouvelles formes de présentation orale du conte exprimaient une rupture par rapport à la tradition orale, et ont identifié une évolution dont seraient

⁶ André LEMELIN, *loc., cit.*

responsables l'urbanisation ou les besoins légitimes, pour le conteur, d'explorer et d'expérimenter. Durant cette rencontre, les conteurs Jean-Marc Massie et Renée Robitaille ont souligné l'importance de la performance chez le conteur. Jean-Marc Massie « veut que ça soit bon, que ça le touche, que ce soit authentique⁷ », et pour Renée Robitaille « l'écoute, le partage d'une parole, la vibration, le cœur qui bat, c'est l'essence de ce qu'elle recherche dans le conte, peu important les artifices⁸ ».

Visées de la recherche et choix du corpus

Que l'on assiste à un spectacle de contes dans un somptueux décor et des éclairages, ou à une prestation plus sobre qui exclut les artifices, le conteur a toujours la possibilité de présenter sa fiction à partir d'un canevas. Le canevas, qui fut l'apanage du conteur d'autrefois, prend appui sur des figures fictionnelles qui sous-tendent l'imaginaire du conteur. Bruno de La Salle relie le canevas à *l'art de la mémoire*, un concept de Frances A. Yates. Pour l'illustrer, il déclare qu'il faut :

mémoriser ce que l'on désire par le moyen de la représentation mentale de maisons, à l'intérieur desquelles est installé tout ce dont on veut se souvenir. {...} Après cette installation que l'on appellerait aujourd'hui virtuelle, on pouvait par une circulation dans cette maison, dans cet espace, retrouver aisément le discours {...}⁹.

⁷ Michel VAÏS, « Conter ou donner un show? Les Entrées libre de Jeu », *conte et conteurs, Jeu 131 Revue de théâtre*, Montréal, février 2009, p. 99.

⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹ Bruno DE LA SALLE, « Conte et mémoire, entre écriture et oralité », dans Jean Perrot (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 165.

André Lemelin précise à ce sujet :

le conteur brode sur un canevas connu : le début, le déroulement et la fin du conte sont fixés, ce sont les mots qui sont à dire et l'assemblage des images qui peuvent varier. Évidemment, le conteur, s'il n'improvise pas son conte, a tout le loisir d'inventer à l'intérieur de celui-ci en développant ses images¹⁰.

La dernière affirmation de Lemelin est intéressante, puisqu'elle précise que le conteur a la possibilité de modifier les articulations de son discours fictionnel en créant d'autres éléments pour alimenter son histoire.

Mais il arrive également que le conteur s'écarte provisoirement de sa fiction pour s'adresser à l'auditoire. Nous en avons relevé plusieurs exemples dans les prestations des conteurs que nous avons choisis pour cette étude. Dans un bon nombre de situations, nous avons noté des dimensions performatives dans le discours et la gestuelle du conteur qui permettent à celui-ci d'agir et de faire réagir son public. À première vue, la prestation des conteurs qui suivent un canevas semble donc accentuer les dimensions performatives et les articulations du discours fictionnel. Une analyse de la prestation des conteurs qui suivent un canevas nous permettra de vérifier cette hypothèse, afin de comprendre comment s'y manifestent les articulations du discours fictionnel, ainsi que les dimensions performatives qu'on retrouve, en outre, sous la forme d'actes de langage. Nous nous référons aux analyses de Kerbrat-Orecchioni, qui définit également l'acte de langage par les énoncés performatifs d'un discours ; ainsi, un énoncé est locutoire par sa matérialité linguistique ; il devient illocutoire si, en le prononçant, le sujet

¹⁰ André LEMELIN, *loc. cit.*, p.4.

pose un acte, et le cas échéant, l'énoncé sera considéré perlocutoire, s'il conduit son destinataire à exécuter un acte.

Corrélativement, l'examen des rapports entre le conteur et son public permettra de s'interroger sur le statut du narrateur, dont on a pu dire qu'il était autoréférentiel (A. Ubersfeld, A. Dandurand), et de voir en quoi et comment, en cours de performance, la fiction est partagée avec l'auditoire. En somme, nous aurons recours à la sémiotique et à la pragmatique (A. Ubersfeld, P. Pavis) pour examiner les effets induits par la parole, la voix (en particulier, les modalités de l'intensité et du débit), la gestuelle, la mimique et les objets. Pour éviter de morceler la performance du conteur, en risquant ainsi de perdre de vue l'ensemble de la concrétisation spectaculaire, il s'agira également de privilégier les macroséquences où tous les canaux expressifs se rejoignent, se renforcent mutuellement ou se dissocient. Nous aurons aussi besoin de préciser les articulations de la fiction, en prenant appui sur la dynamique de vectorisation proposée par P. Pavis, selon quatre modalités structurantes : les accumulateurs (qui rassemblent ou condensent des signes); les connecteurs (qui joignent deux éléments ou plus de la séquence par rapport au déroulement); les sécateurs (qui brisent le rythme narratif, la gestuelle et la voix pour souligner un changement dans le sens); enfin, les embrayeurs (qui amènent le public d'un niveau de sens à un autre ou d'un contexte d'énonciation aux énoncés).

L'analyse de la version imprimée du conte sera tout aussi essentielle pour comparer la prestation du conteur avec la version écrite d'un même récit. Ainsi, en

comparant ces deux modes d'expression par une méthode sémiotique ou pragmatique, nous serons à même de mieux cerner leurs points de convergence et de divergence. En somme, nous espérons que cette recherche permettra de mieux comprendre comment le conteur qui emploie le canevas en spectacle transmet sa fiction au public et au lecteur. Pour cela, nous avons sélectionné les contes de trois conteurs actuels : André Lemelin, Joujou Turenne et Fred Pellerin. Chacun propose en spectacle un conte soutenu sur canevas de type traditionnel ou, du moins, qui s'en inspire par la structure et les motifs qui lui sont propres.

André Lemelin et Fred Pellerin nous présentent respectivement *Jos Gallant* et *L'entrain à vapeur*. *Jos Gallant* est un conte de création, mais la fiction partage l'univers fantastique qu'on retrouve dans les contes de la tradition orale que se sont réappropriés Fred Pellerin dans *L'entrain à vapeur* et Joujou Turenne dans *Ti Pingé*. Pour ceux-ci, le travail de réappropriation a débouché sur la publication d'une version textuelle, après avoir présenté leurs contes respectifs plusieurs fois en spectacle. Fred Pellerin révèle d'ailleurs à son public et à ses lecteurs que *L'entrain à vapeur* lui fut transmis dans son enfance par sa grand-mère. Joujou Turenne, une conteuse d'origine haïtienne, a plutôt colligé son histoire dans les Antilles créolophones d'où elle tire ses origines ethniques. *Ti Pingé* n'est donc pas un conte traditionnel qui provient du Québec, mais puisque Madame Turenne le livre avec brio pour le bonheur d'un Québec multiculturel, nous le présentons alors avec intérêt dans cette étude.

Enfin, devant l'ébullition actuelle de la production et de la réflexion dans le domaine du conte, notre recherche vise à dégager des outils qui serviront à l'analyse de la performance du conteur. La mise en relation de ce que nous

savons de la performance de l'acteur et de la pragmatique des discours, nous apparaît constituer un angle de recherche prometteur pour l'étude du conte québécois dans ses manifestations actuelles.

Chapitre 1

André Lemelin et la « marionnettisation » du corps dans *Jos Gallant*

Le renouveau du conte au Québec a été l'occasion de découvrir des gens de talent qui, par leurs textes et leur expressivité corporelle, ont enrichi l'imaginaire collectif. Au sein de cette nouvelle génération de conteurs, André Lemelin se distingue par la singularité de ses prestations et par sa contribution à la diffusion du conte en tant que réactualisation du patrimoine populaire¹.

Le conte *Jos Gallant*, sur lequel porte ce chapitre, présente une structure propre au conte traditionnel, qui a pour toile de fond l'Abitibi natale du conteur. *Jos Gallant* a été écrit et publié par André Lemelin, en 1998 aux Éditions Planète Rebelle². L'auteur en a présenté une version orale la même année et, après avoir livré plusieurs prestations de son conte développé à partir d'un canevas, il en a tiré une deuxième version en 2004. Mentionnons que l'importance de Lemelin dans la pratique du conte au Québec se vérifie par le succès de *Jos Gallant* qui a été présenté à plusieurs reprises, tant auprès du public scolaire, que dans les lieux voués à la diffusion des productions de conteurs.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons retenu la première version publiée de *Jos Gallant*. Une prestation de ce conte appuyé par un canevas a été

¹ André Lemelin est membre de l'Union des écrivains du Québec et, en ses qualités de conteur, il a participé à plusieurs festivals et fut le fondateur du Festival Bouche à Oreilles 2003 et de la première édition du Festival Voix d'Amérique 2002. En 1997, il crée Les Éditions Planète Rebelle et propose à ses lecteurs un CD complémentaire à un livre de conte. Après plusieurs représentations sur scène du spectacle de contes urbains *Hold Up*, Lemelin fait un retour aux soirées de contes avec peu de moyens et dans un contexte plus intime, afin de se rapprocher de l'esprit des soirées d'autrefois. C'est dans le but de promouvoir un tel retour aux sources que le conteur a fondé les contes des Mardis-Gras.

² André LEMELIN, « Jos Gallant », dans *Jos Gallant et autres contes inventés de l'Abitibi*, Montréal, Planète rebelle, 1998, (le conte *Jos Gallant* sera dorénavant identifié sous la forme abrégée *JG*, suivie du numéro de la page).

enregistrée sur support vidéo, le mardi 6 novembre 2007, dans le salon même de Lemelin, à l'occasion d'une soirée de contes acadiens³. L'étude que nous présentons, de la version orale du conte à la version publiée, a d'abord pour but d'observer jusqu'à quel point la fiction se transforme du texte à la représentation, afin d'y relever les marques éventuelles d'un métissage oral/écrit et de nous éclairer sur les articulations du discours fictionnel qui en résultent. Le jeu de Lemelin conduira ensuite à une analyse pragmatique du spectacle et du statut du narrateur. Enfin, l'analyse des actes de langage permettra de dégager la stratégie globale du conteur, notamment sous l'angle de l'interaction entre celui-ci et son public.

1. L'art du métissage

Devant l'auditoire, le conteur propose un récit oral qui, pour l'essentiel, reste fidèle à la version textuelle. Le résumé de la fiction que nous présentons ici avec une étude structurale du texte narratif⁴ montre une grande similitude entre les deux versions et l'espace tensif du conte.

L'aventure a lieu dans un petit village d'Abitibi où Joseph O'Neil, le sujet de l'histoire, est déprimé la veille d'un bal à l'huile⁵. Ce bal est l'élément

³ Voir en Annexe I, pour un tableau comparatif des différentes séquences narratives de la version textuelle et orale transcrite par nos soins.

⁴ L'analyse sémiotique que nous proposons prend appui sur une approche structuraliste du texte narratif de Barthes. Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications, L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 7- 33.

⁵ Gaston DULONG, *Dictionnaire des canadianismes*, Montréal, Larousse, 1989, p. 27. Le *Dictionnaire des canadianismes* définit l'expression « bal à l'huile » comme une fête où l'on sert beaucoup d'alcool et où l'on danse toute la nuit.

déclencheur ou le destinataire du récit. Il permet à Joseph de prendre conscience que le pouvoir de séduction auprès des femmes lui fait défaut. Désespéré par ce constat, le jeune homme est sur le point de mettre fin à ses jours, lorsque le diable apparaît. Fidèle à sa réputation de grand tentateur, Satan propose son aide à Joseph et lui demande de signer un pacte. Il lui promet de le « faire beau comme un sauteux de clôture⁶ » (*JG*, 50), afin que le jeune homme puisse séduire les femmes. En retour, Joseph devra lui remettre son âme dans un an et un jour, à moins qu'il ne trouve un défi que le diable serait incapable de relever. Joseph signe le pacte et se voit transformé en Jos Gallant dès son réveil. Dans sa nouvelle peau, il décide de se rendre au bal à l'huile. Mary Taylor remarque alors Gallant, homme beau et mince. En dansant avec lui, elle devient complice du héros, un adjuvant dans cette quête à la séduction.

Mais la situation se complique, lorsque Gildas Chiasson s'oppose à Jos. Le père de Mary qui est forgeron s'était entendu secrètement avec Gildas. Il lui avait promis sa fille. Cette entente ou « gamique⁷ » s'oppose également à la quête du héros, comme le forgeron qui en est l'auteur. Une bagarre prévisible entre les deux rivaux vient s'y ajouter. Jos Gallant tue Gildas en lui assénant un coup de poing et se fait arrêter à la gare par les policiers. À son procès, les parents de Joseph O'Neil ne reconnaissent pas leurs fils. Le juge croit que Jos Gallant, alias Joseph O'Neil, a perdu la raison et le condamne à passer un temps indéterminé à

⁶ *Ibid.*, p. 394. Le *Dictionnaire des canadianismes* propose plutôt la locution verbale : « sauter la clôture » pour désigner une jeune fille devenu enceinte.

⁷ *Ibid.*, p. 219. Le *Dictionnaire des canadianismes* présente « gamique » comme un anglicisme provenant de *gimmick* pour désigner une affaire douteuse.

l'asile. Dans cette aventure, le sujet qui est aussi le destinataire profite très peu de l'objet (le pouvoir de séduction).

L'histoire se poursuit et l'objet de la quête change : Gallant cherche à éviter l'enfer. Le retour de Satan est le destinateur que Jos anticipe. Celui-ci apparaît au héros au bout d'un an et un jour. Jos Gallant rappelle alors à Satan l'entente prise avec lui : un défi (ou un travail, un ouvrage⁸) à lui proposer afin de sauver son âme. L'entente, le défi et la sciote que Jos demande au diable sont les adjuvants qui lui viennent en aide. Le diable et son pacte sont présents pour s'opposer à la quête de Jos Gallant, dont le désir d'éviter l'enfer en fait à la fois le sujet et le destinataire de l'histoire. Mais le défi exigé est trop lourd de conséquences pour le diable qui n'ose pas se trancher la tête avec la sciote, comme le lui demande Jos, puisque le geste risque de lui être fatal.

Si Lemelin ne livre pas toujours son histoire en restant fidèle à la version publiée, comme nous le verrons plus loin, le déroulement de l'action demeure sensiblement le même dans les deux modes d'expression. Du moins, en ce qui concerne l'introduction et le développement de la fiction, le conteur a pris soin d'attribuer les mêmes actions aux personnages. L'analyse comparée des deux versions révèle cependant quelques variantes significatives dont rend compte le tableau 1.1. de la page suivante.

⁸ Dans le texte publié, l'auteur fait usage du mot « travail » mais, lors de sa prestation, il affirme qu'il s'agit d'un ouvrage.

1.1 Tableau comparatif : indices et informants dans *Jos Gallant*

<u>VERSION ORALE (2007)</u>	<u>VERSION ÉDITÉE (1998)</u>
<p>AJOUTS</p> <p>« A s'appelait Marie-France » <i>info.</i> « Fait qu'y s'est r'trouvé en Acadie » <i>info.</i> « Ben juste avant qu'y invente la radio » <i>info.</i> « C'est pas par le nord que l'train a pris » <i>info.</i></p>	<p>AJOUTS</p> <p>Joseph est « vierge comme une pucelle » <i>info.</i> « Gildas était pas mal chaudasse » <i>ind.</i> « Et c'est là que ça c'est gâté » <i>ind.</i> « Tout le monde était immobile dans le gros silence pesant » <i>ind.</i></p>
<p>MODIFICATIONS</p> <p>1.a - « Joseph parce qu'on suppose que sa mère devait être canadienne-française et O'Neil parce qu'on suppose que son père devait être écossais ou irlandais » <i>info.</i></p>	<p>MODIFICATIONS</p> <p>1.b - « Sa mère était Canadienne-française et son père, Écossais » <i>info.</i></p>
<p>⇐ SEMBLABLE ⇒</p>	
<p>« C'est l'histoire d'un gars qui s'appelait Joseph O'Neil » <i>info.</i> « Y était devenu <i>baquèse</i> » <i>info.</i></p>	<p>⇐ « Le gars s'appelait Joseph O'Neil » <i>info.</i> ⇐ « Il était devenu <i>baquèse</i> » <i>info.</i></p>

indice = *ind.*

informants = *info.*

Ainsi, dans le texte publié comme dans la prestation orale, on nous apprend que : « Le gars s'appelait Joseph O'Neil » (*JG*, 49). On mentionne également qu'il était devenu « *baquèse*⁹ ». Dans le texte édité, on précise que Joseph était « vierge comme une pucelle » (*JG*, 49), alors que cette information est omise à l'oral. À d'autres endroits, des informants qui nous permettent d'identifier un personnage sont modifiés : « Sa mère était Canadienne-française (*sic*) et son père, Écossais » (*JG*, 49) devient à l'oral : « Joseph, parce qu'on suppose que sa mère devait être canadienne-française, et O'Neil, parce qu'on suppose que son père devait être écossais ou irlandais. » Le conteur introduit des changements par exemple avec

⁹ Gaston DULONG, *op. cit.*, p. 219. Le *Dictionnaire des canadianismes* suggère plutôt l'adjectif « baquet » et « *baquèse* » pour désigner une personne grosse et de petite taille.

l'addition du personnage de Marie-France, absent dans la version publiée et par l'ajout de précisions spatio-temporelles : « Ben juste avant qu'y invente la radio » ; « Fait qu'y s'est r'trouvé en Acadie » ; « C'est pas par le nord que l'train y a pris ».

Les indices dans le récit sont utilisés de la même façon que les informants, mais ils sont moins nombreux à l'oral. Par exemple, dans la version publiée, l'écrivain expose un trait de personnage de manière implicite : « Mais Jos refusait de frapper Gildas Chiasson, d'autant plus que Gildas était pas mal chaudasse¹⁰ » (*JG*, 54) L'état d'ébriété de Gildas nous permet de déduire que le jeune homme n'est pas dans un état physique idéal pour se battre. En conséquence, sa défaite est probable s'il se mesure à Jos. D'autres indices repérés uniquement dans le texte concernent cette fois l'atmosphère de l'histoire : « Et c'est là que ça c'est gâté. » (*JG*, 52) laisse entendre que la fête va mal tourner ; « Tout le monde était immobile dans le gros silence pesant » (*JG*, 54) fait état de la gravité de la situation.

Ces quelques observations font partie de plusieurs exemples que nous avons dû restreindre dans cette étude. Mais elles restent suffisantes pour nous permettre d'affirmer qu'il existe plusieurs variantes dans les énoncés du conte, lorsque Lemelin transpose la version textuelle de *Jos Gallant* à l'oral. Cette réappropriation va bien au-delà des indices et des informants que nous retrouvons

¹⁰ *Ibid.*, p. 103. Le *Dictionnaire des canadianismes* attribue à « chaudasse » le sens d'une personne légèrement ivre.

dans l'histoire. Par exemple, le vocabulaire est souvent modifié dans le spectacle de conte. Ainsi, diable dans la version textuelle devient « yable » dans la version orale du spectacle et travail « ouvrage ». Des mots ou des expressions sont également ajoutés à l'oral : « le changement de look, l'amélioration esthétique, le lifting étaient dus au pacte (...) » ; et dans la version textuelle du conte : « Jos Gallant était libre comme l'air » (*JG*, 56). De plus, autant lors de la prestation que dans le texte publié, certains mots et certaines phrases sont retirés. Par exemple, la réplique du diable : « quand moi j' m'en vas te quérir (...) » est absente dans la version publiée.

Si la fiction du conte reste en majeure partie la même dans les deux modes d'expression, l'énonciation se présente donc différemment. Ce constat confirme ce que Jeanne Demers et Lise Gauvin soutiennent, à savoir qu'à l'instant où le conte oral « prend contact avec l'écrit, la tradition orale ne peut éviter ce travail de modification/suppression/addition que lui font subir ceux qui la recueillent. Il est inévitable qu'elle devienne, à des degrés variables, objet d'adaptation¹¹ ». La version écrite serait alors une adaptation faite à partir du conte oral. Dans le cas présent, Lemelin a proposé *Jos Gallant* lors d'une soirée de contes neuf ans après sa rédaction. L'histoire a certes déjà été présentée devant un auditoire, mais l'aventure de Jos Gallant a d'abord vu le jour sous la plume de l'écrivain. Le processus d'adaptation du conte opère donc à rebours du phénomène décrit plus haut.

¹¹ Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, avril 1976, p. 8.

La conclusion de *Jos Gallant* illustre bien ce qu'est l'adaptation d'un conte écrit transmis à l'oral. Dans cette aventure, le héros ne retourne pas en Abitibi, comme nous l'affirme la version publiée, il se dirige par erreur en Acadie. Ce changement de direction est intentionnel chez Lemelin. Il avait pour but d'accueillir des conteurs acadiens lors de la soirée de contes à laquelle il prenait part. Le conteur en fait mention dans son introduction : « Ben j'veis vous conter une histoire pour introduire les conteurs d'à soir (...). » Il présente également les invités à la fin de sa prestation : « Ben ça tombe bien parce qu'y a quatre conteurs qui sont ici à soir pis qu'y ont amené leurs parlures d'Acadie : Nelson, Dominic, Yvette, Anita. »

André Lemelin modifie son histoire en intégrant aussi le conte acadien dans sa conclusion : « Y ont faites des enfants parce que, lui, quand y bûchait : *Évangéline, le vaisseau fantôme, Jérôme*¹² ! » Puis, il projette plus loin cette mise en contexte, lorsqu'il passe en revue les époques ayant marqué l'histoire du conte :

Y contait des histoires pis là ses enfants se sont mis à conter des histoires à leurs enfants pis comme ça pendant un p'tit bout d'temps ! Ben juste avant qu'y invente la radio. Pis là ça contait moins, pis encore ben moins avec le téléphone pis presque pu pantoute avec la TV pis pantoute avec l'urbanisation !

Enfin, la fiction s'achève lorsque Jos Gallant séduit une autre Marie et fonde une famille : « A s'appelait Marie-France j'pense... (...) Ben, croyez-le, croyez-le pas y se sont mariés. » Lemelin use à ce moment de fantaisie en changeant le destin de son héros, puisque, dans la version écrite, Jos Gallant s'isole et demeure

¹² Remarque : ces contes traditionnels ont été répertoriés en Acadie.

célibataire : « La rumeur veut aussi qu'il se serait coupé les cornes, du mieux qu'il pouvait, bien sûr, aurait changé de nom et se serait acheté un petit lopin de terre non loin de Senneterre pour y vivre en ermite. » (*JG*, 57-58)

En proposant des éléments fantaisistes et en improvisant sur le thème de l'Acadie, le conteur s'amuse à multiplier les digressions et façonne ainsi son discours. Il a recours, comme l'avance Jean-Marc Massie, à cet « art du *métissage*, qui implique la capacité de fusionner les systèmes référentiels et les formes symboliques¹³ ». Il devient alors quasi inévitable que certains éléments de l'histoire (actions des personnages, indices et informants) diffèrent lors de la prestation du conteur. Les fonctions cardinales (actions qui servent au récit) ne sont pas épargnées par ce processus de métissage. Elles diffèrent à plusieurs endroits de la fiction, comme le soulignent les quelques exemples que nous avons retenus pour les besoins de cette présentation, au tableau 1.2. de la page suivante.

¹³ Jean-Marc MASSIE, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain, le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète Rebelle, 2001, p. 17.

1.2. Tableau comparatif : fonctions cardinales et catalyses dans *Jos Gallant*

<u>VERSION ORALE (2007)</u>	<u>VERSION ÉDITÉE (1998)</u>
<p style="text-align: center;">AJOUTS</p> <p>« De l'île de Montréal <u>a jailli</u> une grosse montagne (...) ». (c)</p> <p>« Y <u>a pris</u> Joseph O'Neil y te le <u>tassé</u> sur le bord de la <i>track</i> (...) ». (f.c)</p> <p>« <u>A</u> même pas <u>eu</u> le temps de laisser Jos Gallant faire sa demande ». (c)</p> <p>« Le forgeron y <u>avait dit</u> à Gildas (...) ». (f.c)</p> <p>« Y <u>ouvre</u> la dernière porte ». (f.c)</p> <p>« Y <u>a pris</u> le train de l'est ». (f.c)</p> <p>« Y s'<u>est r'trouvé</u> en Acadie ». (f.c)</p> <p style="text-align: center;">MODIFICATIONS</p> <p>1.a) Il « <u>se met</u> devant le train ». (f.c)</p> <p>2.a) Mary « <u>s'est élancée</u> » pour danser avec Jos. (f.c)</p> <p>3.a) « Jos Gallant (...) <u>manque de tomber</u> par terre ». (f.c)</p> <p>4.a) « quand Gildas Chiasson <u>a eu</u> l'intention de foncer sur lui (...) ». (c)</p> <p>5.a) « Gildas passe dans l'beurre <u>accroche</u> une table (...) ». (c)</p>	<p style="text-align: center;">AJOUTS</p> <p>« Jos Gallant <u>a</u> un peu trop <u>collé</u> Mary ». (f.c)</p> <p>« Jos Gallant <u>a r'volé</u> à l'autre bout de la pièce ». (f.c)</p> <p style="text-align: center;">MODIFICATIONS</p> <p>1.b) « Avant qu'il ne <u>s'élance</u> sous le <i>freight</i> (...) ». (f.c)</p> <p>2.b) « Jos (...) <u>invita</u> Mary à danser ». (f.c)</p> <p>3.b) « Jos (...) <u>est tombé</u> par terre ». (f.c)</p> <p>4.b) « quand il a vu Gildas Chiasson <u>charger</u> sur lui (...) ». (c)</p> <p>5.b) « Gildas a passé dans le vide et <u>est allé choir</u> contre des tables (...) ». (c)</p>
<p>⇐ SEMBLABLE ⇒</p>	
<p>« quand y s'<u>est vu</u> (c) que ses cheveux <u>sont devenus</u> tous blancs ». (f.c)</p> <p>« pis y <u>a viré</u> une brosse ». (c)</p> <p>« Gildas Chiasson <u>approche</u> en traite, en hypocrite (...) ». (c)</p>	<p>« quand y s'<u>est vu</u>, (c) que ses cheveux <u>sont devenus</u> blancs d'un seul coup ». (f.c)</p> <p>« Il s'<u>était paqueté</u> (...) ». (c)</p> <p>« Gildas Chiasson s'<u>est rapproché</u> par derrière de Jos Gallant, en hypocrite (...) ». (c)</p>

fonction cardinale = f.c

catalyse = c

Au début de l'histoire, le héros désespéré se tient sur le rail d'un chemin de fer. Le conteur exprime l'action du personnage en disant qu'il « (...) se met devant le train ». Dans la version écrite, Satan apparaît avant que Jos ne pose le geste suicidaire. Le personnage s'apprête alors à s'élancer sous un convoi

ferroviaire : « Mais avant qu'il ne s'élançe sous le *freight*¹⁴ qui arrivait à toute vitesse, v'là tu pas que Satan apparut devant lui. » (*JG*, 50) Bien que la fonction cardinale de se placer en travers d'un rail de chemin de fer soit absente de la version publiée, le sens de l'histoire ne change pas, puisque le diable détourne le désespéré de son intention en apparaissant. Dans le conte écrit, Satan n'intervient pas physiquement pour arrêter le jeune homme comme dans la version orale : « Y a pris Joseph O'Neil y te le tassé sur le bord de la track pis le train est passé dans l'beurre¹⁵. »

La fiction poursuit ainsi son cours et le déroulement est sensiblement le même dans les deux modes d'expression durant un bon moment. Puis, André Lemelin modifie à nouveau des fonctions cardinales à l'oral. Par exemple, Jos Gallant est choisi par Mary Taylor comme partenaire de danse : « A même pas eu l'temps de laisser Jos Gallant faire sa demande a s'est élancée (...). » Dans la version publiée, on lit : « Jos (...) invita Mary Taylor (...) » (*JG*, 52) et plus loin : « Jos Gallant a un peu trop collé Mary Taylor au goût de Gildas Chiasson (...) » (*JG*, 52). À l'oral, Lemelin ne mentionne pas cette conduite ; il met plutôt l'emphase sur les attentes que Gildas aurait envers Mary : « Pis le forgeron y avait dit à Gildas que lui pis Mary f'raient des beaux bébés ensemble. » Durant la bagarre, nous remarquons « Jos (...) [qui] est tombé par terre » (*JG*, 53), alors qu'à l'oral, « Jos Gallant (...) manque de tomber par terre (...) ».

¹⁴ En anglais dans le texte. Le synonyme de *freight* dans la langue française est « fret » : *Dictionnaire français-anglais, anglais-français webster*, Ottawa, AM Productions, 2002, p. 184.

¹⁵ L'expression « passer dans le beurre » est employée pour désigner un acte manqué : Gaston DULONG, *op. cit.*, p. 42-43.

Après sa condamnation, le pouvoir de séduction perd de l'attrait pour le héros prisonnier à l'asile. Le retour du diable étant imminent, Jos Gallant cherche alors un défi à lui proposer. Le diable se révèle par la suite incapable de relever le défi de Jos et entre dans une colère terrible. Dans le texte, il est précisé que son cri était « (...) si fort que Jos Gallant a r'volé à l'autre bout de la pièce. » (*JG*, 56) Le conteur ne précise pas la réaction de Satan lors de sa prestation, mais il ajoute que, durant sa fuite, Jos Gallant se dirige vers la sortie de l'asile et « y ouvre la dernière porte ». La dernière porte ouverte crée ici un effet de suspense. Jos se retrouve ensuite devant un miroir où il se voit avec des cornes greffées sur la tête. Dans les deux versions, la vue des cornes provoque le blanchissement prématuré des cheveux de Jos.

Après cet événement, toutes les fonctions cardinales et les catalyses (actions accessoires qui ne peuvent être supprimées sans affecter le discours voir le Tableau 1.2.) vont changer à l'oral, puisque Jos prendra le mauvais train : « Mais c'est pas par le nord que l'train y a pris. Y a pris l'train de l'est. Fait qu'y s'est r'trouvé en Acadie. » Enfin, la conclusion de la version orale sera différente de la version publiée, puisque les fonctions cardinales et les catalyses sont amenées dans l'intention de faire intervenir le personnage de Marie-France, puis de présenter les conteurs acadiens.

Si nous revenons en arrière, avant les événements qui se déroulent en Acadie, nous remarquons parfois les mêmes catalyses dans les deux formes d'expression. Le vocabulaire de la version publiée est souvent différent de celui de la prestation

orale, mais à certains endroits de l'histoire, les mots de la version écrite possèdent le même sens que ceux de la version orale. Ainsi, dans l'introduction du texte publié, on nous dit que le héros : « (...) s'était paqueté plus qu'à son habitude » (*JG*, 49), alors que la version orale affirme que Joseph a « viré une brosse ». L'action de s'enivrer reste donc la même dans ces deux occurrences. Lors de la bagarre, l'écrivain nous décrit ainsi son déroulement : « Gildas Chiasson s'est rapproché par derrière de Jos Gallant, en hypocrite (...) » (*JG*, 53) alors que, dans la prestation, il dit : « Gildas Chiasson approche en traître, en hypocrite, Jos Gallant (...) ». Dans ces deux énoncés, on comprend que la stratégie de Gildas a pour but de surprendre malicieusement Jos. Le sens du discours reste donc le même, malgré le vocabulaire qui diffère. L'inverse se produit lorsqu'une catalyse est modifiée au cours de la prestation. Nous retrouvons par exemple Gildas qui « a eu l'intention de foncer sur lui », alors que dans la version écrite, Jos « a vu Gildas Chiasson charger sur lui » (*JG*, 53).

André Lemelin précise davantage l'action en disant que Gildas « accroche une table » au lieu de « choir contre des tables » (*JG*, 53) dans la version éditée. À d'autres endroits de l'histoire, des catalyses sont supprimées dans l'un des modes d'expression. C'est le cas lorsque le conteur déclare que : « De l'île de Montréal a jailli une grosse montagne avec une p'tite croix dessus. » On constate ainsi que le conteur a toujours « la possibilité, s'il le désire, de modifier ou d'adapter un conte

à chacune de ses prestations. En ce cas, le métissage peut se poursuivre indéfiniment, selon le bon vouloir du conteur¹⁶ ».

2. La « marionnettisation » du corps

2.1. Jeu musculaire

André Lemelin présente *Jos Gallant*, dans le cadre intimiste des soirées de contes, où l'auditoire est restreint. Dans un salon privé, quinze personnes (adultes) assistent à la performance. Lemelin, assis sur une chaise vieillotte face à l'auditoire, livre sa fable, alors qu'on entend le feu d'un poêle à bois crépiter près de lui. Il se présente debout, le temps d'introduire les gens à la soirée qu'il organise et lors des premières minutes du conte. Il n'utilise aucun accessoire. Il transmet plutôt l'histoire avec son corps et en particulier avec ses bras, ses mains et ses doigts. Le conteur nous raconte la première apparition du diable avec toute son expressivité :

Joseph O'Neil s'met devant le train, s'offre, et c'est là que le Yable, Satan, Belzébuth, Lucifer est apparu. Y a pris Joseph O'Neil y te le tassé sur le bord de la track pis le train est passé dans l'beurre. Joseph y se demandait se qui s'passait fait que le yable y a dit : «Écoute moi ben, l'jeune, j'm'en va te faire beau comme... comme un sauteux de clôture, donne-moi ton âme.

Lemelin s'adresse aux spectateurs en les rendant complices de sa fiction. Il arrive d'abord à faire voir l'aspect tragique d'une situation imaginaire par sa voix. Une voix dont l'intensité augmente et accentue l'action du personnage qui s'offre au passage du train, en engageant un sentiment d'angoisse que le conteur transmet

¹⁶ Jean-Marc MASSIE, *op. cit.*, p. 29.

au public (geste évocatif¹⁷). Lemelin communique par la suite l'image du diable (geste figuratif iconique), en faisant une pause entre les différents noms pour permettre aux spectateurs de bien visualiser la présence du diable. En attribuant plusieurs noms au diable, il cherche aussi à magnifier son personnage par un geste idéatif de marquage. Lemelin engage alors ses émotions en agrandissant les yeux comme si la peur envahissait subitement son propre corps. L'index qu'il pointe vers le ciel avant de prononcer le nom « Lucifer » intensifie encore la menace diabolique. En un geste d'action, son avant-bras se plie et se déplie pour mimer l'action de prendre et de soustraire Joseph au chemin de fer (*Figure 1.1.*).



Figure 1.1.

¹⁷ Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 63. Pour une étude pragmatique d'un spectacle, Pavis suggère de regarder minutieusement l'acteur, le corps, le jeu, les gestes, la communication non verbale, la coordination interactionnelle (la façon dont le geste va rejoindre la parole) et la chaîne posturo-mimo-gestuelle. Les gestes présentent un trait évocatif, s'ils sont symboliques ou servent à montrer, figuratifs, s'ils représentent une image fictive ou servent à mimer, et idéatifs s'ils désignent quelque chose ou marquent la progression de la pensée.

Tout le corps suit à ce moment le mouvement : la jambe fléchit et le tronc se tourne pour revenir à sa position initiale. Enfin, les doigts se dressent et les bras fléchissent en un jeu musculaire antagoniste : flexion, extension. Selon Goldstein¹⁸, les mouvements de flexion et d'adduction seraient exprimés par son auteur avec une intension alors que les gestes d'extension et d'abduction auraient moins de valeur, puisqu'ils seraient livrés de manière involontaire dans le prolongement des gestes précédents. Ces mouvements possèdent également une caractéristique analogue qui a été observée par Michel Bernard dans des analyses de performances au théâtre. Entre le *performer* et son public s'établirait ainsi

une modalité spécifique de dialogue tonique (...) modalité, en fait, radicalement et essentiellement polémique fondée sur la confrontation permanente d'une hypertonie et d'une hypotonie, l'une et l'autre non seulement fortement connotées psychologiquement, mais qui ne peuvent pas ne pas induire chez le spectateur un certain mode de perception et un processus imaginaire (...)¹⁹.

Les gestes de flexion et d'extension présentent une avenue intéressante pour le conteur, dont la principale tâche est de susciter l'imaginaire de son auditoire. Pour favoriser une meilleure perception de la fiction chez les spectateurs, ces gestes sont alors offerts par le conteur, en guise de support, pour recréer l'univers fantaisiste du conte.

¹⁸ K. GOLDSTEIN, *La Structure de l'Organisme*, Paris, Gallimard, 1951, p. 392.

¹⁹ Précisons le sens qu'il faut attribuer au terme *hypertonie* et *hypotonie*, dont le premier vient signifier un excès de la tonicité musculaire et le second sa diminution. Michel BERNARD, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, tome XXXVIII, n° 370, Paris, 1990, p. 423.

Le reste de la séquence vient confirmer l'importance de ce jeu musculaire. Lemelin pointe un index vers le sol et fait une césure : « comme... comme un sauteux de clôture » (*Figure 1.2.*). En un geste figuratif pantomimique, Lemelin s'exprime comme s'il cherchait une comparaison pour séduire Joseph.



Figure 1.2.



Figure 1.3.

Un geste d'action qui engage tout le corps intervient aussitôt, lorsque l'avant-bras du conteur se replie et qu'une jambe fléchit, pendant que le tronc tourne pour revenir à sa position initiale. Lemelin mime à cet instant l'incrédulité de Joseph qui vient d'entendre la déclaration du diable (*Figure 1.3.*). L'avant-bras plié et la main portée à la tête, puis au visage, nous révèlent par la suite la figure et la tête du diable (gestes évocatifs déictiques).

Quand le diable s'exprime de nouveau par la voix du conteur, l'index droit se dresse et la voix s'accélère pour revenir à son débit initial, à l'instant où il déclare : « (...) dans un an et un jour ». L'index se relève pour retenir l'attention de Joseph et évoquer l'autorité du diable (geste évocatif symbolique). La vitesse de l'élocution, en augmentant, crée un sentiment d'urgence, puisque la situation se déroule rapidement et que le personnage de Joseph O'Neil doit faire un choix. Le débit rapide du conteur induit alors une atmosphère inquiétante. Puis, lorsque Lemelin mentionne « un travail », c'est le pouce qui se déplie et revient vite en place pour pointer l'assistance avec cette fois l'index. Une mimique grave s'y ajoute. Le pouce dressé évoque un seul travail (geste évocatif déictique), alors que l'index qui pointe l'assistance, symbole de l'autorité, évoque l'avertissement donné par Satan (geste évocatif symbolique). Le conteur mime ensuite l'action de se mordre le pouce et de signer le contrat en appliquant son doigt sur un papier imaginaire (geste figuratif pantomimique). Il affiche aussitôt une mimique sérieuse en affirmant : « (...) parce qu'en Abitibi quand tu signes un pacte avec le yable, tu t'évanouis ». Le public rit à ce moment bien précis. La remarque du conteur est sans doute absurde, mais les gens s'amusent du commentaire et de l'attitude sérieuse de Lemelin, puisqu'ils ont « passé d'un niveau de sens à un autre²⁰ » : la dimension tragique rattachée à un personnage qui signe un pacte avec le diable et le côté absurde et drôle de la situation, comme si un pacte avec le diable serait plus éprouvant en Abitibi qu'ailleurs... La compréhension s'effectue

²⁰ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 61.

donc grâce au résultat obtenu avec un vecteur embrayeur qui permet le passage d'un niveau de sens à un autre²¹.

Le conteur achève cette séquence, les bras tendus vers le ciel en soufflant avec sa bouche : « dans un nuage de suie, dans une odeur de soufre, ouah... ». Le souffle bruyant du conteur évoque l'odeur de soufre et ses bras tendus dans les airs permettent à l'auditoire de visualiser un ciel imaginaire paré d'un nuage de suie (geste figuratif iconique). Enfin, le conteur termine la séquence en mettant une main à sa poche pour mimer le mouvement d'y glisser un papier (geste figuratif pantomimique) : « y'est r'parti avec son contrat en poche, aussi content qu'un banquier peut l'être. » (*Figure 1.4.*)



Figure 1.4.

²¹ Les articulations de la fiction sont ici précisées en prenant appui sur la dynamique de vectorisation proposée par P. Pavis, selon quatre modalités structurantes : les accumulateurs (qui rassemblent ou condensent des signes) ; les connecteurs (qui joignent deux éléments ou plus de la séquence par rapport au déroulement) ; les sécateurs (qui brisent le rythme narratif, la gestuelle et la voix pour souligner un changement dans le sens) ; enfin, les embrayeurs (qui amènent le public d'un niveau de sens à un autre ou d'un contexte d'énonciation aux énoncés), Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 63.

Bien que tout le corps du conteur exprime la situation, nous remarquons encore une fois que les doigts, les mains, les bras et, à certaines occasions, les jambes et le tronc se plient et se déplient à plusieurs reprises durant le spectacle. Comme pour les analyses des performances au théâtre de Michel Bernard « le mouvement se traduit aussi bien au niveau des segments supérieurs (bras/avant-bras ; mains/doigts ; tronc ; bras/tête/tronc) que dans les segments inférieurs (tronc/bassin ; cuisses/jambes ; jambes/pieds ; pieds/orteils)²². »

Corrélativement, ces jeux musculaires antagonistes de flexion et d'extension récurrents qui s'intensifient tout au long de la performance pourraient conduire « à une sorte de “marionnettisation”²³ ». Le conteur, par son jeu extraverti, deviendrait ni plus ni moins la marionnette de son conte. Vu sous cet angle, un conteur n'a d'autre choix que d'être l'objet même par lequel transite l'énonciation du conte. La chercheuse Anne Dandurand abonde dans le même sens. Le conteur serait le messager dans sa position d'objet-signé, puisque le corps soutient la narration de l'histoire²⁴. Nous préférons cependant utiliser le terme de *signifiance*, emprunté à Julia Kristeva²⁵. Néanmoins, il reste que « la savante combinaison de ces mouvements contraires (...) [flexions et extensions] exhibe l'irréalité ou la dimension imaginaire de sa corporéité (...)»²⁶.

²² Michel BERNARD, *loc. cit.*, p. 423.

²³ *Ibid.*, p. 423.

²⁴ Anne DANDURAND, *Le conte et ses conteurs*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 8.

²⁵ Julia KRISTEVA, « Le geste, pratique ou communication », dans *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1968, p. 29-51.

²⁶ Michel BERNARD, *loc. cit.*, p. 423.

2.2. Vers une dissolution du corps

Une autre caractéristique se dégage de la performance d'André Lemelin. Il s'agit toutefois d'un trait qui n'est pas réitéré durant la prestation : le jeu antinomique sur la rythmique²⁷ du mouvement. Le geste qui s'y rapporte peut être discontinu, découpé, syncopé et/ou étalé amplement, de manière durable dans le temps. Une partie de la séquence sur le retour du diable représente bien ce jeu :

Là le yable y a arrêté de rire. Ou y s'coupait la tête pis y voyait si y vivait ou pas ou y la coupait pas pis Jos Gallant était libre. Parce que les suicides de yable, c'est pas dans Bible ces affaires-là. Fait que l'yable y t'a lâché un tabar... en tout cas. Montréal a tremblé mon ami. De l'île de Montréal a jailli une grosse montagne avec une p'tite croix dessus. Ça, ç'a fait peur au yable, y est r'parti en enfer.

Lemelin a déjà les bras repliés sur le tronc et les mains fermées, lorsqu'il commence cette partie de la séquence. Lorsqu'il termine sa première phrase, l'intensité de sa voix diminue au tout dernier mot : « Là, le yable y a arrêté de rire. » Le volume de la voix qui diminue montre le sérieux de la situation. Le diable vient d'entendre la demande de Jos Gallant et la situation ne prête plus à rire, alors la voix baisse et se fait plus sourde. La voix exprime l'état d'âme du diable qui change d'humeur en apprenant le défi insurmontable auquel Jos le confronte. Lemelin enchaîne en analysant la situation : il relève légèrement ses avant-bras repliés pour les redescendre aussitôt afin d'accentuer le mot « tête » qu'il prononce à cet instant. Le mouvement marque alors un moment décisif (geste idéatif idéographique). Le conteur solidaire de son héros sait bien que le diable n'arriverait pas à vivre avec la tête coupée. Au moment où il prononce

²⁷ *Ibid.*, p. 423.

« pas » dans la phrase : « Ou y s'coupait la tête pis y voyait si y vivait ou pas (...) », Lemelin ouvre ses mains qui formaient jusqu'à présent deux poings (*Figure 1.5.*) et il étend peu à peu ses bras vers l'avant. Lorsqu'il termine sa phrase, ses avant-bras sont entièrement dépliés et ses mains sont ouvertes, comme pour libérer ce qui a été longtemps retenu, en l'occurrence : l'âme de Jos (*Figure 1.6.*). Le geste représente alors une libération. Le diable n'a d'autre choix que de renoncer à l'âme de Jos et de le libérer de son pacte en prenant acte du défi insurmontable.



Figure 1.5.



Figure 1.6.

Le conteur ajoute ensuite : « Parce que les suicides de yable, c'est pas dans Bible ces affaires-là. » Il pointe l'assistance avec son index, et semble à ce moment précis chercher la complicité de l'auditoire (geste figuratif pantomimique). Le public rit de l'absurdité d'une telle digression qui évoque le suicide d'une représentation mythique, qui n'a pourtant rien en commun avec le monde des vivants.

Jusqu'à présent, cette partie de la séquence ressemble beaucoup à ce que nous avons vu lors de la première apparition du diable. Les mouvements de flexion et d'extension sont fréquents chez le conteur. La fin de la séquence se distingue cependant de celles qui précèdent. Le conteur s'attarde ici à décrire la colère du diable : « Fait que le yable y t'a lâché un tabar... en tout cas. » Lemelin, toujours en position assise, se met à taper doucement du pied droit, lève les bras en l'air, en tremblant de tout son corps, et baisse le ton de sa voix en prononçant l'expression : « en tout cas » (*Figure 1.7.*).



Figure 1.7.

Le public éclate de rire. La césure et l'ensemble de la gestuelle en sont la cause. Les gens devinent sans effort le blasphème qui n'a pas été prononcé complètement et qui a été remplacé au dernier moment par l'expression « en tout cas ». La narration est alors coupée par la césure (vecteur sécateur) et la parole est reprise avec l'expression « en tout cas » qui censure inutilement un blasphème à moitié

prononcé. Le conteur s'exprime alors en tremblant de tout son corps : mains, bras, jambes, tronc. Cette séquence est intéressante. Elle conduit à une autre réflexion sur la performance de Lemelin. En effet, le corps entier continue à trembler et le conteur entre alors en une sorte de transe, lorsqu'il poursuit en disant : « Montréal a tremblé, mon ami. » Il frappe le sol avec les pieds, et élève continuellement ses bras vers le ciel pour les redescendre ensuite à la hauteur du tronc (*Figure 1.8.*) et mimer une croix, en croisant deux doigts face à l'assistance (*Figure 1.9.*)



Figure 1.8.



Figure 1.9.

Les spectateurs se mettent à rire de plus belle. Ils sont passés d'un niveau de sens à un autre (vecteur embrayeur). Ils ont alors compris que le tremblement de terre dans l'histoire a servi à introduire le Mont- Royal (une montagne bien connue des Montréalais, qui occupe un rôle accessoire dans l'histoire). Ils ont compris et ils ont ri également de la gestuelle du conteur qui n'a pu que retenir leur attention. Une gestuelle particulière où le corps en transe, les pieds qui frappent le sol et les bras qui s'élèvent, illustrent le tremblement de terre de la fiction (geste figuratif

pantomimique). Cette « pratique en vient à provoquer l'image à la fois d'un morcellement et d'une mécanisation qui contribue à imposer non seulement l'idée d'une manipulation ou d'un déterminisme implicite, mais d'une identification au monde des objets (...)»²⁸ ». Le conteur est (mentionnons-le encore une fois) l'objet par le truchement duquel transite la signifiante. Son corps peut donc aisément se prêter à une gestuelle qui nous suggère le morcellement de son essence. Le jeu antinomique sur la rythmique du mouvement aurait ainsi l'avantage de susciter « la perception d'une dissolution de l'entité corporelle comme totalité une et harmonieuse²⁹ ».

3. Actes de langage pour aiguiller le récepteur dans la fiction

Durant sa performance, le conteur entre régulièrement en interaction avec l'auditoire. Par un habile travail du discours et de la gestuelle, il oriente les spectateurs à travers l'imaginaire de sa fiction. Lemelin agit ainsi sur l'auditoire, en faisant usage d'actes de langage ou plus précisément, en interagissant avec lui à l'aide d'énoncés performatifs³⁰. Les exemples où il dirige ainsi les spectateurs ont retenu notre attention.

²⁸ Michel BERNARD, *loc. cit.*, p. 423.

²⁹ *Ibid.*, p. 423.

³⁰ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008. Selon Kerbrat-Orecchioni, un énoncé est avant tout performatif, s'il contient une fonction : locutoire, illocutoire et perlocutoire. L'énoncé est locutoire s'il procure : un son, un mot, un contenu sémiotique. Il devient illocutoire, si en le prononçant, le sujet pose un acte. Il peut être considéré perlocutoire, lorsque l'énoncé conduit son destinataire à exécuter un acte. La notion proposée ici est à sa plus simple expression. Nous aurons l'occasion d'observer à l'intérieur de cette recherche ce qui justifie un énoncé performatif.

Le premier acte de langage nous apparaît dès l'ouverture du conte. Le traditionnel « il était une fois » des contes littéraires est remplacé par : « C'est l'histoire d'un gars (...) ». Un geste accompagne l'énoncé. Le bras droit à demi fléchi et les doigts de la main à demi fermés montent et descendent, comme pour venir souligner le nom propre à la fin de la phrase : « C'est l'histoire d'un gars qui s'appelait Joseph O'Neil. » Le geste du conteur marque la progression de la pensée. Une pensée qui ne repose pas uniquement sur l'intention de présenter un personnage, mais aussi sur la volonté d'ouvrir le conte par la fonction illocutoire : « C'est l'histoire (...) ». Ainsi, le contenu littéral de l'assertion se révèle de manière indirecte grâce à l'usage du verbe performatif « appeler », alors que son contenu dérivé engendre un acte illocutoire déclaratif par le marqueur « C'est l'histoire (...) ». La pluralité de ces valeurs illocutoires en fait un amalgame pragmatique (un terme emprunté à C. Kerbrat-Orecchioni) que le conteur exprime sous la forme d'une requête. En s'adressant aux spectateurs, Lemelin leur demande ainsi d'entrer dans l'imaginaire de sa fiction.

De plus, le cadre dans lequel se déroule le récit a un impact sur la compréhension de la requête, car « l'interprétation d'un énoncé (...) engage en fait la connaissance de l'ensemble des événements qui sont censés se dérouler dans les divers sites où il peut être prononcé (...) »³¹. Dans le cas présent, le public venu assister à la soirée de contes sait qu'il se trouve au bon endroit pour recevoir le conte. Il sait également que la fiction est ouverte, lorsque Lemelin déclare : « C'est l'histoire (...) ». Le conteur est le « meneur » de l'histoire. Il est

³¹ *Ibid.*, p. 45.

reconnu socialement³² à ce titre et le public comprend que, dans ces circonstances, il doit se prêter au jeu. L'acte perlocutoire est donc un gage de succès avant même d'être exécuté (une condition essentielle pour l'interprétation d'un énoncé performatif³³). La suite de la prestation, ponctuée du silence des spectateurs, nous démontre que ceux-ci ont bien répondu à la demande du conteur en adhérant à l'imaginaire de *Jos Gallant*, car, pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, le silence est un échange. Il permet ici au conteur de valider la qualité de l'attention du public. Nous présumons qu'il y eut une attention soutenue de la part des spectateurs, puisque plusieurs d'entre eux émirent des commentaires d'appréciation à la fin de la soirée.

Enfin, une autre posture performative, introduite de manière implicite, agit sur l'auditoire. Il s'agit d'un énoncé produit par la voix et la gestuelle du conteur qui a déjà été relevé dans la section précédente, sans avoir été analysé pour la dimension performative de son discours. L'énoncé dont il est question est émis lors de la première apparition du diable : « C'est là que le Yable, Satan, Belzébuth, Lucifer est apparu. » La valeur littérale de cette assertion est représentée par l'apparition du diable. La valeur dérivée repose plutôt sur la présentation indirecte de ce même personnage, par un accompagnement prosodique et mimo-gestuel qui aiguillonne le spectateur vers le pire scénario à prévoir. Ainsi, en un acte illocutoire promissif (un acte tourné vers l'avenir), Lemelin prévient le public d'un danger imminent. Il l'annonce en faisant une

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ *Ibid.*, p. 28.

pause de la voix entre les différents noms qu'il attribue au diable et en accentuant son débit vocal au moment de prononcer le nom « Yable ». La main ouverte du conteur se referme lorsque celui-ci présente le même personnage sous l'identité de « Satan ». Puis, avec une mimique sérieuse, il accentue à nouveau son débit vocal pour prononcer le nom « Belzébuth ». Enfin, son index pointe vers le ciel et la tête du conteur fait un petit mouvement ascendant à l'instant où il mentionne le nom « Lucifer ».

D'une part, les pauses entre les noms permettent aux spectateurs de se représenter le personnage (geste figuratif iconique). D'autre part, en attribuant plusieurs noms au diable, le conteur va non seulement magnifier son personnage, comme nous l'avons déjà noté dans la section précédente, mais il engagera aussi des gestes expressifs (mimique sérieuse, débit de la voix qui gagne en intensité lors de la prononciation de l'énumération) afin d'accentuer le sentiment d'inquiétude. Ce climat d'anxiété, qui y est suscité, introduit un horizon d'attente pour les spectateurs qui interpréteront le tout comme une mise en garde au seuil du conte. Un tel discours associé à une lecture pragmatique de la voix et de la gestuelle est donc intéressant, car il annonce subtilement sa fonction perlocutoire : le conteur soumet une requête en demandant aux spectateurs de faire travailler leur imaginaire et d'anticiper le pire pour l'épilogue de son histoire.

Enfin, le discours éloquent d'André Lemelin transporte le public dans l'imaginaire du conte avec délicatesse. En effet, la formulation des requêtes du

conteur est au besoin adouci par des procédés de mitigation³⁴, comme dans l'énoncé suivant : « Jos Gallant, là c'est son nouveau nom, on va l'appeler de même maintenant. » Lemelin s'emploie à justifier le changement de nom pour amener les spectateurs à reconnaître le héros sous cette nouvelle appellation. L'assertion devient indirecte, puisque le contenu littéral est la présentation du nom du héros avec un pronom démonstratif et le verbe être : « c'est ». Le contenu dérivé de cette assertion annonce toutefois un acte illocutoire directif, car il prend la forme d'une demande avec le modalisateur déontique « va », ayant une valeur d'obligation dans : « on va l'appeler ». Enfin, cette mise au point dans l'histoire, le conteur l'exprime symboliquement avec ses mains ouvertes, les paumes dirigées face aux spectateurs, comme le ferait un brigadier pour arrêter la circulation et la diriger au bon endroit. Durant ce geste, le débit de sa voix s'accélère comme pour faire une confidence aux spectateurs.

Le même procédé est utilisé pour adoucir une requête qui se présente comme une simple critique : « Je sais pas comment vous appelez ça par chez vous, mais chez nous on appelle ça une *badluck*³⁵. » Dans cette assertion indirecte, le contenu littéral provient du verbe performatif « appeler » conjugué à la deuxième personne du pluriel. Le marqueur de dérivation est aussi représenté par le verbe performatif « appeler », mais il est conjugué à la première personne du pluriel avec le pronom indéfini « on », qui inclut le conteur et les gens de son milieu d'origine. Le conteur semble d'abord vouloir accueillir le point de vue du public. Il affiche un

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ Gaston DULONG, *op. cit.*, p. 26. Anglicisme pour signifier une malchance.

air grave durant tout l'énoncé, mais sa formulation est en premier lieu adoucie par une courte introduction comme procédé de mitigation : « Je sais pas comment vous appelez ça par chez vous (...). » Son index balaye alors la salle de gauche à droite pour désigner les spectateurs. Il adoucit ainsi sa formulation, et prépare l'auditoire pour la requête qui va suivre : demander l'approbation de son propre point de vue en un acte illocutoire directif. Le conteur tourne alors son index vers lui, lorsqu'il déclare « chez nous on appelle ça une *badluck* ». Le doigt descend ensuite le long de son corps pour ne plus réapparaître. Ainsi, la requête n'est pas vraiment une demande pour connaître l'avis du public. La requête vise plutôt à faire adhérer les spectateurs au propre jugement du conteur qui perçoit la situation comme une malchance. En procédant ainsi, Lemelin n'attend pas la réponse des spectateurs. Il prononce ce passage sans césure pour éviter que les spectateurs lui répondent. La nature de l'acte squatté par la requête est à nouveau détournée au profit du conteur, dont le désir est d'entraîner l'auditoire dans le monde de *Jos Gallant* qu'il a créé.

À un autre moment de la prestation, André Lemelin semble à nouveau demander l'opinion du public : « Y aurait dû pas, hen ? » La question (reposant sur une valeur de vérité selon Kerbratt-Orecchoni) qui ne prendrait qu'un « oui » ou un « non » n'est pas encore formulée en vue d'une réponse. Le marqueur morpho-syntaxique « hen » vient pourtant interroger directement l'auditoire, mais là encore, Lemelin demande au public d'adhérer à sa vision de l'histoire : le héros n'aurait pas dû fuir après avoir tué son assaillant. Il formule sa question les mains ouvertes et les bras à demi fléchis vers l'avant, alors qu'il tourne le tronc à droite.

Le geste marque la progression de la pensée. Il n'attend pas qu'on lui fournisse une réponse et enchaîne son discours pour donner une explication sur la situation qui se présente dans l'histoire : « Après tout y était en légitime défense (...) ». Lemelin ne semble plus questionner l'auditoire à cet instant. La question « Y aurait dû pas, hen ? » qui appelle normalement un oui ou un non se transforme à nouveau en une demande d'adhésion à l'opinion soutenue par le conteur (un acte illocutoire directif). Lemelin livre donc aux spectateurs non pas une question, mais bien une requête, en leur demandant de partager son point de vue sur l'histoire.

À la fin du conte, André Lemelin termine sa prestation en adressant une ultime requête aux spectateurs. Il leur demande d'exécuter des actions essentielles pour assister aux prochaines performances des conteurs venus se produire à la soirée : « J'vous dis d'ouvrir grand vos yeux, grand vos oreilles et surtout grand votre imaginaire. » L'assertion est directe, car elle va droit au but. Elle a également une valeur de recommandation qui relève d'abord de l'illocutoire, puisque le conteur pose une action en prononçant le verbe performatif « dire ». Il désigne ainsi l'acte directif qui est accompli en le verbalisant. Ainsi, l'énoncé dit explicitement qu'il s'agit d'une demande grâce à l'usage du verbe « ouvrir » employé à l'infinitif qui s'adresse à l'auditoire comme une requête. Le conteur demande alors aux spectateurs de rester à l'écoute et de faire travailler leur imagination.

Il appuie cette requête par une gestuelle qui vient enrichir son discours grâce à ses bras, ses mains et ses doigts. Lorsqu'il demande d'ouvrir grand les yeux, ses

bras fléchissent et deux index se pointent à la hauteur de ses yeux pour aller ensuite vers ses oreilles, avant de cibler l'auditoire en un geste déictique. Lemelin pointe alors les spectateurs avec ses doigts, puisque c'est de leur vision et de leur ouïe qu'il s'agit. L'index droit revient ensuite tourner à la hauteur de sa tête pour évoquer l'imaginaire localisé dans ce lieu du corps. Bien que le conte *Jos Gallant* soit alors terminé, Lemelin cherche à nouveau à orienter les spectateurs dans l'écoute active des histoires qui seront présentées par les conteurs ultérieurs.

Ainsi, c'est toujours avec éloquence qu'André Lemelin entre à maintes reprises en interaction avec le public et qu'il emploie un discours truffé d'actes de langage. Son discours, par le biais d'un usage stratégique de la voix et de la gestuelle, lui permet de diriger avec une fine efficacité les spectateurs dans l'imaginaire de *Jos Gallant*.

4. Le savoir-faire du conteur

Le jeu de Lemelin nous conduit à des remarques conclusives sur la façon dont le conteur transmet sa fiction. Ainsi, un conteur s'inspirant d'un canevas peut ajouter ou modifier des éléments narratifs en s'amusant à multiplier les digressions afin d'enrichir une histoire, ou pour mieux retenir l'attention du public. Avec un vocabulaire qui tranche par rapport à la version littéraire de l'histoire publiée, la prestation du conte *Jos Gallant* nous permet également d'assister à une multiplication de digressions. Ces digressions permettent à Lemelin d'introduire les conteurs acadiens et d'enrichir sa fiction par l'ajout d'éléments : le Mont-Royal, une compagne au héros, etc. Par sa capacité à

fusionner les systèmes référentiels et les formes symboliques, Lemelin nous a démontré qu'il possédait *l'art du métissage*. C'est la raison pour laquelle certains informants, indices et actions des personnages (fonctions cardinales et catalyses) de la performance diffèrent de ceux de la version publiée. Grâce à cet habile travail, le conteur a ici la possibilité de modifier ou d'adapter sa fiction à chacune de ses prestations.

Pour André Lemelin, un conteur doit livrer l'histoire avec une méthode qui fait appel à cet art du métissage. Le savoir-faire qu'il propose dans son essai *Le conte ne fait pas le conteur* définit la tâche du conteur. Guidé par les nœuds de la fiction, celui-ci devrait pouvoir s'approprier l'histoire par l'usage de procédés de répétition, d'addition et de suppression. La méthode d'apprentissage de Lemelin se résume donc par un récit soutenu sur canevas que le conteur transforme en métissant les éléments du conte. La finalité de cette tâche est évidemment de raconter l'histoire, tout en exploitant les possibilités de métissage de son contenu. Assister à la performance d'un conteur plus d'une fois nous amènerait donc à entendre, voir et ressentir la fiction d'une autre manière.

Lemelin soutient également que le conteur doit conserver son « identité » en laissant peu de place au jeu d'acteur. S'il joue ou emprunte à l'occasion la voix d'un protagoniste de l'histoire, c'est en conservant une distance avec le personnage qu'il doit le faire. Pourtant, l'analyse pragmatique de la gestuelle et de la voix d'André Lemelin nous révèle la force *marionnettisée* du conteur et présente à l'occasion un jeu d'acteur. Ainsi, durant toute sa prestation, Lemelin se

prête à un jeu musculaire antagoniste de flexion et d'extension. La combinaison de ces mouvements contraires des doigts, des mains, des bras, des jambes et du tronc est à l'image d'un conteur servant de matériel pour émettre l'histoire. Cette matérialité renvoie à un corps « marionnettisé » par le truchement duquel transite la fable. Il se réfère, en outre, au jeu antinomique sur la rythmique du mouvement. Une gestuelle particulière où le corps en transe, les pieds qui frappent avec rythme et les bras qui s'élèvent, nous rappelle la définition du conteur proposé par Dandurand (le conteur dans sa position d'objet-signé), mais aussi le morcellement d'un corps rappelant les mouvements d'un objet animé. Ainsi, le conteur ne revêt pas l'identité d'un personnage, il endosse plutôt celle d'une terre éprouvée par un séisme qu'il nomme à l'auditoire : « Montréal a tremblé, mon ami. » Contrairement à ce qu'affirme Lemelin, nous croyons qu'un talent d'acteur peut renforcer les habiletés à narrer une histoire. Dans les chapitres suivants, nous verrons davantage comment le jeu d'acteur peut venir enrichir la performance du conteur.

Enfin, ce jeu combiné au discours aura permis de nous éclairer sur l'interaction que le conteur entretient avec son public. Pour André Lemelin, les personnes prenant part à l'activité doivent pouvoir interagir, s'ils le désirent, de la même manière que « lorsqu'on porte assistance à quelqu'un, qui est l'action d'aider ou de secourir³⁶ ». Lemelin fait usage du mot « assistance » pour désigner les gens qui assistent à la prestation. L'assistance aurait la possibilité d'agir durant

³⁶ André LEMELIN, *Le conte ne fait pas le conteur !* http://www.andrelemelin.com/frames/conte_pasconteur.html, 2008, p. 5.

l'activité, alors que les spectateurs massés en foule assisteraient plutôt à une représentation de manière passive. Cette représentation faite à partir d'une partition écrite et présentée à l'identique de fois en fois demeure, selon Lemelin, la répétition du contenu d'une première version figée sur un support papier. Nous préférons offrir un sens plus large à la notion de spectacle et ne pas l'exclure avec l'appellation « spectateur », puisque le conte livré sur canevas ou avec une partition écrite demeure une activité ostentatoire et engendre des réactions de la part de ses récepteurs³⁷.

Ainsi, même si la prestation sur canevas de *Jos Gallant* fut présentée devant un petit groupe de gens (un groupe composé tout au plus de quinze personnes), cette assistance qui riait avec parcimonie semblait à première vue aussi passive que la foule de spectateurs décrite par Lemelin, puisqu'elle interagissait surtout avec le conteur en demeurant silencieuse. Ce silence viendrait confirmer à ce dernier l'attention du public pour le spectacle. Le silence du public correspondrait alors beaucoup plus à un échange qu'à un geste passif de contemplation. Lorsqu'une telle « idée de mouvement apparaît : les spectateurs semblent lui [dans la situation présente, le conteur] demander d'aller plus loin, de les emmener plus loin³⁸ ». Les échanges entre le conteur et les spectateurs sont donc très présents dans cette prestation, même si ces derniers réagissent subtilement au jeu et au discours de Lemelin.

³⁷ Madeleine MERVANT-ROUX, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998. Qu'il s'agisse d'une foule ou d'un petit nombre de gens rassemblés, il semblerait que les spectateurs auraient toujours la capacité de réagir à une performance, même s'il s'agit de réactions très subtiles qui se décèlent, par exemple, dans le regard.

³⁸ *Ibid.*, p. 188.

Un constat d'ensemble sur les actes de langage d'André Lemelin révèle d'ailleurs que la requête est fortement utilisée pour obtenir une réaction du public. Le conteur adopte une posture directive en se servant surtout de demandes indirectes et il emploie à l'occasion des procédés de mitigation pour adoucir ses requêtes. Un usage stratégique de la voix et de la gestuelle vient fréquemment consolider les demandes qui ramènent toujours le spectateur à l'imaginaire du conteur. Ainsi, le conteur demande aux spectateurs d'adhérer à la fiction, d'attribuer un nouveau nom au héros, de souscrire à la même opinion que lui sur une situation de l'histoire et de faire travailler leur imagination, afin de partager sa création virtuelle et sa sympathie pour le héros. Durant la soirée de contes, le public semblait bien répondre à ces demandes. Les gens assistaient à la performance de Lemelin avec une attention soutenue. Dirigés par le meneur de l'histoire, les spectateurs se sont alors retrouvés encadrés par les orientations pragmatiques de Lemelin. Un cadre qui n'a rien de désagréable en soi, puisque les interventions du conteur auront permis de soutenir l'attention des spectateurs et d'éviter que ces derniers ne se perdent dans le dédale de la parole conteuse.

Chapitre 2

Joujou Turenne dans *Ti Pingé* : une dramatisation interactive du conte

La culture migrante a favorisé le renouveau du conte au Québec, en enrichissant l'imaginaire des lecteurs-spectateurs par un foisonnement de personnages et d'images folkloriques venus d'ailleurs. Parmi les talentueux conteurs ayant présenté leur culture native sur la scène montréalaise, Joujou Turenne, une conteuse d'origine haïtienne, se démarque par la singularité de ses prestations. Sa présence tranche sur celle des conteurs traditionnels par ses nombreux échanges avec l'auditoire et par ses spectacles colorés où le chant et la danse se combinent à la narration.

Le conte *Ti Pingé*, sur lequel porte ce chapitre, est une réappropriation¹ d'un conte traditionnel haïtien que Joujou a produit pour la Commission des droits de la personne du Québec en 1998². Ce conte a été publié en 2000 aux Éditions Planète Rebelle³, après avoir fait l'objet de plusieurs représentations quelques années auparavant. En 2006, Joujou présente une deuxième version dans l'esprit des spectacles de contes. L'introduction et l'épilogue de la version initiale sont alors légèrement modifiés. Dans le cadre de cette recherche, nous avons retenu la première version publiée de *Ti Pingé*. Une prestation du conte a été enregistrée sur support vidéo le vendredi 7 décembre 2007, dans un salon privé.

Le succès de *Ti Pingé* dans les lieux de productions de conteurs et dans les milieux scolaires tient aux nombreux talents de Madame Turenne qui prend appui

¹ L'adaptation du conte a modifié certains aspects du personnage de Granbwa et des paroles de chansons ont été créées par Madame Turenne sur des airs traditionnels antillais.

² Le conte avait pour but de sensibiliser la population à la maltraitance faite aux enfants.

³ Joujou TURENNE, *Ti pingé*, Montréal, Planète rebelle, 2000, (dans la suite du chapitre, ce conte sera identifié par l'abréviation *TP* suivie du numéro de la page).

sur une formation professionnelle en danse et en théâtre⁴. Ses techniques, en matière de conte, proviennent des griots antillais⁵, et ont fait leurs preuves au Québec. Néanmoins, il reste que danse, théâtre et conte font une combinaison si particulière qu'il est légitime de se demander quelle transformation a pu affecter la fable, de sa représentation à sa forme textuelle. Une analyse comparative de la structure du conte publié et joué, ainsi qu'un examen comparatif de leurs procédés stylistiques pourra répondre à cette interrogation. L'observation du jeu d'acteur conduira par la suite à une analyse pragmatique de la gestuelle et du langage, afin de déterminer le statut de la narratrice et de cerner les nombreuses interactions de la conteuse avec son public.

1. Le conte : de la représentation à sa forme textuelle

Joujou Turenne nous livre *Ti Pingé* dans une performance qui révèle des similarités par rapport à la version écrite du conte. La structure de l'histoire est analogue dans les deux modes d'expression, alors que la version écrite absorbe, transpose le discours oral par des mises en relief graphiques et typographiques. Une analyse des différents procédés stylistiques, employés à la fois dans le conte publié et joué, nous permettra de décrire cette transposition de la forme orale à l'écrit.

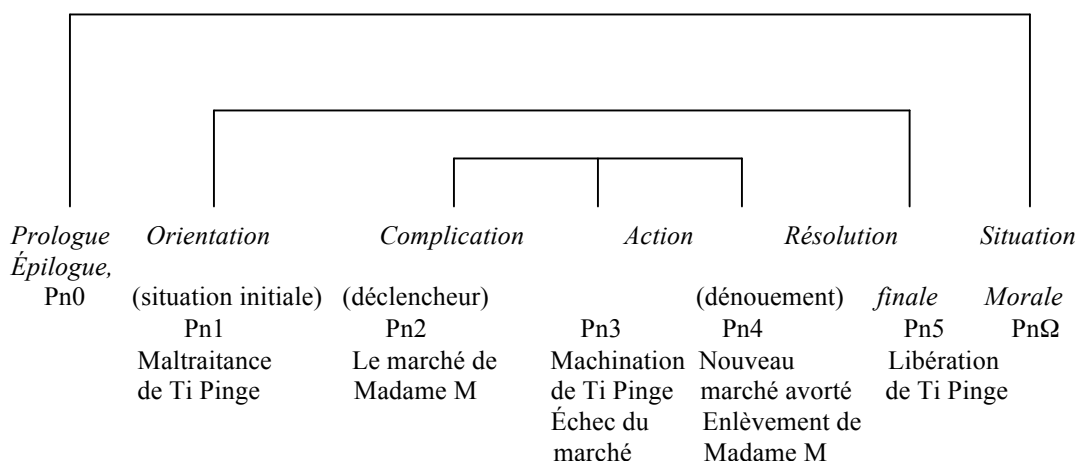
⁴ Cette formation théâtrale a permis à Joujou Turenne de jouer, entre autre, le rôle de Passe-Tourelle dans la célèbre émission télévisée pour enfant : *Passe-Partout*.

⁵ Joujou Turenne, entrevue privé, le 15 avril 2009, citée avec la permission de Madame Turenne : « Dans une séance de conte, une veillée, il y a habituellement un conteur et un crieur qui relance. Le crieur a la fonction de relancer l'histoire. Il lance une question au conteur ou un commentaire ou rit fort, à un moment où rien ne se prête à rire. Même si le crieur n'est pas là durant les spectacles au Québec, j'utilise l'onomatopée "Yékrik" pour relancer l'histoire ; on l'utilise dans toutes les Antilles créolophones comme la Martinique, la Guadeloupe, Sainte-Lucie. En Haïti, c'est plutôt "Krik ! Krak !" , surtout pour les devinettes ou pour ouvrir la parole conteuse, pour avoir l'écoute. »

La structure de la fiction qui demeure la même dans la version écrite et orale du conte est présentée dans un premier temps à la *Figure 2.1*. Les différentes séquences narratives qui la composent présentent l'évolution de *Ti Pinge*. Elles prennent appui sur une approche pragmatique du discours narratif proposé par Jean-Michel Adam⁶, et permettent de résumer le conte⁷ dans ses principales articulations.

2.1 Structure narrative de *Ti Pinge*

récit



L'histoire se déroule dans un pays où « la lune danse sur les feuilles de bananiers ». La situation initiale (Pn1) s'applique à Ti Pinge, une enfant vivant sous l'emprise malveillante de sa tutrice, Madame M, qui emploie la fillette pour

⁶ Jean-Michel ADAM, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Éditions Nathan, 1994.

⁷ Voir en Annexe II pour un tableau comparatif des différentes séquences narratives de la version textuelle et de la version orale, transcrite par nos soins.

effectuer les tâches ménagères les plus ingrates. Un jour, alors que Madame M s'apprête à cuisiner, le bois pour chauffer la marmite vint à manquer. Ti Pingé étant à l'école, la mégère n'eut d'autre choix que d'aller ramasser elle-même son bois. En chemin, le chant mélodieux de Granbwa (le génie des bois) la surprend dans la forêt. Madame M tire parti de la situation et se fait aider par ce géant « plus grand que les arbres et mince comme du spaghetti ». Celui-ci, sans rien demander en retour, ramasse et transporte le bois jusqu'à la maison de la femme. Madame M trouve aussitôt une façon de remercier son bienfaiteur. En guise d'échange, elle lui propose méchamment Ti Pingé. Elle lui offre la fillette « habillée tout de bleu » le lendemain à la rivière. Par chance, Ti Pingé en revenant à la maison entend l'horrible marché. Ce marché devint rapidement l'élément déclencheur (Pn2) qui fait réagir Ti Pingé.

Le lendemain, Granbwa se rend dans les bois chercher la fillette. Arrivé à la rivière, l'exaspération du géant fait place à la colère, car il voit là, non pas une enfant « habillée tout de bleu », mais plusieurs, « toute une fourmilière de jeunes filles » qui prétendent être Ti Pingé. Les fillettes se moquent du génie en chantant et en faisant « virevolter leurs hanches » sans qu'il parvienne à les attraper. Ti Pingé, avec l'aide de ses camarades de classe pose une action (Pn3) en procédant à cette mise en scène pour berner Granbwa. Granbwa, mécontent, se rend chez l'instigatrice du marché pour réclamer justice. Madame M, qui ne comprend pas comment une telle situation a pu se produire, suggère un nouveau marché : livrer Ti Pingé habillée cette fois tout de rouge. Le lendemain, Granbwa se rend à la rivière et le même scénario se répète. Plusieurs fillettes habillées de

rouge prétendent être Ti Pingé et se moquent du génie en chantant et en dansant. L'histoire parvient alors à un dénouement (Pn4). Granbwa entre dans une colère terrible. Il retourne chez Madame M et refuse de collaborer davantage. Le génie saisit la méchante femme par « la crinière » et l'emporte dans les bois pour en faire son esclave. La situation finale (Pn5) met fin au récit alors que Ti Pingé, désormais libre de toute tyrannie, peut envisager une vie meilleure.

La présentation en spectacle du prologue (Pn0) et de l'épilogue⁸ (PnΩ), dont Joujou a prélevé le texte à même la version publiée, contraste avec les autres séquences où le discours est développé à partir d'un canevas. Dans le prologue, la conteuse révèle les origines du personnage qu'elle incarne (la narratrice de l'histoire) : « Je suis l'arrière-petite-fille d'Anacaona, reine de Quisqueya (...) Je suis le souvenir de la Mulâtresse Solitude du nègre marron, de Toussaint Louverture (...) ». En énumérant ainsi tous les personnages et les lieux dont elle tire ses origines, Joujou procède à la mise en place du contexte de sa fiction et développe ce qu'il est convenu d'appeler une exposition. Si le prologue avait été travaillé sur canevas durant le spectacle, Joujou « aurait peut-être produit des descriptions (...), mais celles-ci auraient été différentes à chacune de ses performances, à moins d'être intrinsèques et nécessaires à l'intrigue⁹ ». En corollaire, mis à part de courts passages que la conteuse a volontairement

⁸ L'épilogue sert de *Morale* à l'histoire et vise, selon Madame Turenne, à conscientiser le public et les lecteurs à la maltraitance faite aux enfants. Elle est représentée à la figure 2.1. par la séquence PnΩ, mais elle manque à l'appel dans la captation vidéo de *Ti Pingé* du 7 décembre 2007. Pour cette raison, l'épilogue du spectacle de conte ne sera pas étudié dans ce chapitre.

⁹ Tristan LANDRY, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit, Les frères Grimm et Afanas'ev*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 98-99.

supprimés, le discours d'exposition demeure le même dans la version publiée et dans la version jouée du conte. Ajoutons que cette allocution à connotation descriptive adopte aussi une forme monologique, puisque présentée devant un auditoire, elle ne nécessite pas de réponse verbale des spectateurs¹⁰.

Enfin, dans *Ti Pingé*, le monologue du prologue fait appel à la mémoire d'une tradition orale. La conteuse affirme : « Je porte en moi la mémoire du passé. » (*TP*, 12) Cette mémoire fait appel à « la mémoire culturelle [qui] s'oriente sur des points fixes dans le passé ; le passé ne peut pas être conservé comme tel et se rapproche beaucoup plus de certaines figures symboliques sur lesquelles se fixe la mémoire¹¹ ». L'exploration de cette mémoire permet à la narratrice de transposer dans le spectacle les paroles tirées d'une longue tradition orale, qui n'est pas sans nous rappeler les origines du conte traditionnel transmis oralement.

Mais un tel discours tranche également sur la trame de l'histoire. Lorsqu'il ne s'agit pas de la voix de la narratrice, le monologue se manifeste, à l'occasion, chez d'autres personnages. Nous avons relevé deux de ces occurrences dans la prestation et trois dans la forme textuelle du conte. Durant le spectacle, Joujou prête sa voix à Madame M : « Oh ! Heuh ! Ma foi ! Heuh ! Mais, c'est pas croyable ! C'est... c'est... c'est la voix de Granbwa ! » Le personnage de Madame M s'exprime d'une manière analogue, dans la version éditée : « Mais... ma foi ! C'est le chant de Granbwa ! C'est donc dire que Granbwa n'est pas loin !

¹⁰ Le monologue nous rappelle le terme grec *monologos* signifiant : « qui parle seul ». Le *Petit Larousse illustré 1985*, Librairie Larousse, Paris, 1985, p. 667.

¹¹ Tristan LANDRY, *op. cit.*, p. 12.

C'est pas vrai ! Je rêve ! » (*TP*, 20) Lors du spectacle, Joujou attribue à nouveau la parole à Madame M, après avoir chanté le chant de Granbwa : « Ah ! Ahhh ! Mais ma foi, j'en suis certaine. C'est bel et bien... Ah ! Ah ! J'en perds... mes sens. C'est bel et bien la voix de Granbwa. Mais qu'est-ce que Granbwa fait dans les parages ? » La version éditée nous propose également des séquences où le personnage de Granbwa pense à haute voix après chaque échec du marché : « Elle va voir de quel bois je me chauffe ! Elle va voir, cette dame, de quel bois je me chauffe ! » (*TP*, 26) « Il fendit l'air de colère et pensa tout haut : Elle va voirrrr de quel bois je me chauffe ! » (*TP*, 29) Bref, tous ces exemples sont porteurs d'une dimension cognitive, car le monologue vise à éclairer le public comme le lecteur sur l'intériorité d'un personnage, lorsque ce dernier discourt seul¹². Il apporte également plus de précision sur l'imaginaire de la fiction, lorsqu'il fait état de divers éléments contextuels utiles à la compréhension ultérieure de l'histoire.

Mais d'autres procédés sont présents dans le conte publié. En outre, le langage du corps, de nature à créer des effets dramatiques, est transposé dans la forme textuelle comme le souligne Tristan Landry :

Dans la culture écrite, parce qu'il ne peut pas accompagner son récit par des gestes et des cris, le narrateur doit créer des effets de surprise autrement. (...) par des procédés types, [il peut] broder sur le fil principal de l'intrigue de façon à donner plus de force dramatique à la performance sur papier du conte, soit élaborer des éléments de scénario¹³.

¹² Tristan LANDRY, *op. cit.*, p. 90-91.

¹³ *Ibid.*, p. 90-91.

Par exemple, lorsqu'un personnage se fâche, l'auteur dépeint aussitôt la scène à grand renfort d'hyperboles : « Maître Granbwa atteignit un état de colère tellement extrême que la furie s'empara de tout son corps maigre comme un spaghetti... et le fit s'allonger davantage et atteindre le sommet des montagnes. » (TP, 26) Les mots de la narratrice accentuent alors l'aspect dramatique de la situation. La colère est extrême, le personnage est en furie et son corps s'allonge aussi haut que les montagnes. Les pensées de Granbwa, qui ont été citées plus haut, produisent aussi cet effet dramatique grâce au vocabulaire employé par Joujou : « Elle va voir de quel bois je me chauffe ! Elle va voirrrr cette dame (...) » (TP, 26) L'expression utilisée : « de quel bois je me chauffe ! » est d'ailleurs teintée d'humour, puisque le personnage est « le maître des bois ». L'expression sous-entend que Granbwa est très en colère, alors que la calligraphie surdimensionnée dramatise davantage la situation.

Enfin, un procédé stylistique de nature dialectologique, perçu durant la prestation, se retrouve dans la version textuelle de *Ti Pinge*. Certains chants, que Joujou Turenne interprète en créole, sont ainsi transposés dans le conte publié. Durant la prestation, les chants permettent d'unifier les spectateurs conviés par Joujou à chanter. Cependant, ces chants qui rassemblent perdent leur principal effet cognitif lorsqu'ils sont mis à l'écrit, puisque, contrairement aux spectateurs, le lecteur plonge dans la fiction en solitaire. De plus, il découvre l'histoire sur un support papier qui ne dispose pas des moyens effectifs pour l'inviter à chanter. Une traduction française permet toutefois d'attirer son attention à l'intérieur du texte ou dans une note de bas de page, alors que des notes de musique et une clé

de sol accompagnent les mots des chansons. Ces éléments graphiques, combinés au texte de l'histoire, nous rappellent les illustrations d'une bande dessinée. Les images sont nombreuses dans le conte publié. Mis à part les chants, un nom commun en créole est inséré dans la narration, afin de présenter le dessert de Madame M : une « dous let ». Durant le spectacle, la conteuse précise la composition de la recette et ajoute que la « dous let » est « coupe douet » (exquise).

2.2. Chants créoles suivis de leur traduction française, de la version éditée de *Ti Pingé*

Mwen pwal nan gran bwa	Mwen pa nan rans avèk moun	Mwen pwa la rivyè
Mwen pwal chèche fèy o	Mwen rele Granbwa	Mwen pwal chèche Ti Penj
Lè ma retounen	Elle va voir de quel bois	Lè ma retounen
Ya di se Granbwa m'rel	je me chauffe, cette dame.	Ya di se Granbwa m'rele
Je vais dans les bois	Je m'appelle Granbwa	Je vais à la rivière
pour y chercher des feuilles.	Je ne badine pas avec les gens !	pour y chercher Ti Pingé
À mon retour, on saura	(<i>TP</i> , p. 26)	À mon retour,
que je m'appelle Granbwa.		on saura que je m'appelle
(<i>TP</i> , p. 20)		Granbwa.
		(<i>TP</i> , p. 23)

Enfin, ce qui caractérise sans doute le plus la forme textuelle du conte tient aux effets répétitifs. Ces effets prennent l'apparence de répétitions enfantines et de locutions doubles. Selon Tristan Landry, ce procédé stylistique produit « un rythme et un phrasé que l'on pourrait croire typiques de la culture populaire, lors même qu'ils sont des artefacts littéraires¹⁴. » Pourtant, la plupart de ces effets répétitifs ont d'abord été employés en spectacle par Madame Turenne avant d'être mis sur papier. La majorité de ces formules servent à faire participer le public qui

¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

répond à l'énoncé par une réplique convenue. Ainsi, lorsque Joujou déclare « Yékrik ! », il est entendu que les spectateurs se doivent de répondre « Yékrak ! » Des variantes de l'expression sont aussi formulées : « Krik ! Krak ! », « Mistikrik ! Mistikrak ! » Le chercheur Thierry Charnay attribue l'existence de ces effets répétitifs au conte performance :

le conteur sollicite l'adhésion du public, son écoute et son attention, employant les mêmes paroles souvent propres à son aire géographique, à sa tradition familiale {...}. Il s'agit d'obtenir l'acquiescement de l'assemblée par son silence ou au moins par la captation de son attention {...}. Cela consiste à faire participer l'assistance à des répliques convenues.¹⁵

Ainsi, ces formules que le chercheur assimile à un contrat énonciatif serviraient à la fois au conteur et au public, et permettraient à chacun de reconnaître la compétence de l'autre en matière de contage ou d'écoute. Charnay décrit leur fonctionnement qu'il applique aux formules d'ouverture et de fermeture du conte. Chez Joujou Turenne, le contrat énonciatif intervient plutôt durant le conte. Les effets répétitifs employés prennent alors l'aspect de locutions *ritualisantes*, car les formules que les spectateurs s'engagent à redire, se présentent comme un rituel préétabli entre initiant et initié.

Mais ces formules nous rappellent aussi les répétitions verbales qu'on retrouve dans les comptines pour enfant. Dans *Ti Pingé*, elles se manifestent autant dans la prestation que dans le conte édité, et prennent les formes suivantes : « Kripitchi ! Krapatcha ! », « méchante, mauvaise, malveillante », et « Est-ce que

¹⁵ Thierry CHARNAY, « *Aux limes du conte. Les formules d'ouverture* », dans Jean Perrot (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2004, p. 74.

la Cour dort ? Non, la Cour ne dort pas ! ». Cette dernière formule est, notons-le, la seule à être absente de la version écrite. Le tableau 2.3. identifie les locutions *ritualisantes* qu'on retrouve dans les deux versions du conte avec une locution double et/ou une répétition enfantine.

2.3. Locutions ritualisantes

- | |
|--|
| 1 Yékrik ! Yékrak ! |
| 2 Krik ! Krak ! |
| 3 Mistikrik ! Mistikrak ! |
| 4 Méchante ! mauvaise ! malveillante ! |
| 5 Kripitchi ! Krapatcha ! |
| 6 Ti Pinge par-ci, Ti Pinge par-là. |
| 7 Messieurs, dames, société, est-ce que la Cour dort ?
Non, la Cour ne dort pas ! |

Bref, même si ces formules retiennent habituellement l'attention du lecteur, elles perdent leur principal effet cognitif une fois transposées à l'écrit. Lorsque leur fonction centrale est d'établir un contrat énonciatif avec l'auditoire, le contrat ne peut évidemment s'accomplir, car le support papier ne peut induire une réponse verbale du lecteur.

En somme, tous les procédés que nous avons relevés, sont utilisés pour transposer sur un support papier une histoire tirée de la tradition orale. Alors que le monologue du prologue reproduit en spectacle le discours d'une partition déjà écrite, les autres procédés employés permettent d'absorber l'oralité de la

prestation sous forme graphique et typographique pour l'adapter à l'écrit. Ainsi, Joujou emploie des mots, des expressions où s'additionne parfois une calligraphie surdimensionnée pour traduire les effets dramatiques de l'histoire, induits par le corps, voire même par les objets du spectacle. De plus, Joujou Turenne transpose l'oralité de ses chants dans la version textuelle du conte, grâce à un procédé dialectologique qui retient l'attention du lecteur. L'oralité du conte est aussi adaptée dans cette version et prend l'aspect de locutions *ritualisantes* soulignées par des illustrations. Enfin, non seulement ces illustrations servent à enjoliver la narration, mais elles pourraient ainsi contribuer à relayer la présence physique de la conteuse, en donnant à voir le monde de *Ti Pinge* et des personnages, dont les rôles sont endossés par Joujou durant le spectacle.

2. L'énergie irradiante d'un corps

2.1 Dynamisme de l'expressivité gestuelle

Pour contribuer à la présente étude, Joujou Turenne a bien voulu offrir une prestation en privé. Dans un salon étaient réunies cinq personnes (adultes) afin de constituer un public minimal. La conteuse a livré son histoire en interagissant avec les spectateurs avec énergie. Son dynamisme s'est traduit par une gestuelle et un discours qui prenaient appui sur les moyens de la performance (accessoires, décor, costumes et jeux d'acteurs). Le décor : des tissus colorés, un fauteuil, des tables, un arbre avec des fleurs artificielles et un costume aux couleurs vivifiantes – rose, bleu, rouge éclatant – renvoyaient les spectateurs à l'univers fantastique du conte.

Durant sa prestation, Joujou s'est surtout tenue debout. Elle ne s'est assise dans un fauteuil qu'en de brèves occasions. Quelques accessoires furent utilisés et, dès le début de la représentation, les objets, tout comme le corps de la narratrice, furent mis à contribution. L'ouverture du spectacle, où Joujou danse et chante « Souffle les vents ! » en agitant une pièce de tissu bleu, illustre bien cet apport expressif. Dans sa main gauche, on aperçoit un bâton de pluie¹⁶ dont le pommeau retient la pièce de tissu. L'extrémité de l'accessoire est fixée à l'une des manches de la robe de Joujou et est saisie par sa main droite. La pièce de tissu évoque à la fois un élément du costume et un objet du jeu. Elle devient un élément du costume, car elle est fixée à la robe de la conteuse, mais elle apparaît également comme un objet, puisqu'une pièce de tissu a la particularité d'être figurable et manipulable.

Cette définition de l'objet voué à la représentation, nous l'empruntons à Anne Ubersfeld, qui soutient également que l'objet doit être défini par sa fonction¹⁷. Dans notre exemple, la pièce de tissu est avant tout l'icône¹⁸ d'un

¹⁶ Le bâton de pluie est un long cylindre en bambou qui contient des cailloux ou parfois des pois. Lorsqu'on le secoue, les cailloux frappent des clous disposés en spirale et émettent des sons qui renvoient, de façon métaphorique, à une pluie battante. Le bâton de pluie de Joujou Turenne provenait d'Amérique du Sud.

¹⁷ « L'objet théâtral est défini par sa fonction ; il est sélectionné (Éco) par le producteur des signes, le praticien, pour exprimer quelque chose qui sera à la fois lui et autre chose que lui : cet acte qui est selon Eco “ un premier niveau de signification active ”, est appelé par lui “ ostension ”, “ est en même temps le signifiant et le référent d'un acte référentiel ” ». En règle générale, les signes théâtraux sont *homomatériels* (...), Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur*, Paris, Les Éditions sociales, 1996, p. 127.

¹⁸ « il [l'objet de la représentation] a en outre une ou plusieurs fonctions particulières ; comme tout signe (selon Peirce), il peut être index, icône ou symbole, *index* quand il a avec autre chose un rapport de continuité (...), l'icône de quelque chose, ressembler directement à quelque chose (...), le *symbole* d'une réalité concrète ou abstraite, un drapeau rouge peut être le symbole de la révolution (...). », *ibid.*, p. 132-133.

vêtement, puisqu'elle est portée sur le corps. Mais, lorsque l'objet associé aux paroles de la chanson « Souffle les vents »¹⁹ virevolte durant la manipulation, il nous rappelle plutôt la brise du vent. À d'autres moments, le tissu qui tourbillonne sous l'effet d'une agitation brusque nous renvoie à un vent devenu violent. Le début de la séquence permet de confirmer cette observation. Joujou fait son entrée dans le spectacle et tourne d'abord à droite, en un angle de 360 degrés pour revenir face aux spectateurs. Le tissu virevolte doucement durant les mouvements et donne cette impression de brise (*Figure 2.4.*).



Figure 2.4.

La conteuse tire ensuite l'extrémité de l'objet tenu dans sa main droite vers le bâton de pluie. Elle tourne alors à gauche, en un angle de 360 degrés et tourne une fois de plus, mais vers la droite, pour revenir face aux spectateurs et agiter le tissu

¹⁹ « L'objet figure sur scène en liaison : (...) b) avec le discours verbal qu'il ponctue en redondance ou en différence (...) », *ibid.*, p. 152.

de gauche à droite et de haut en bas. Le tissu se déplace rapidement dans les airs et tourbillonne sous l'effet de la manipulation. L'objet, icône du vent, devient ainsi l'index de la tempête et d'un vent violent (*Figure 2.5.*).



Figure 2.5.

Lorsque Joujou remue cette fois le pommeau du bâton de pluie en fredonnant « Souffle les vents ! Souffle les vents ! », le bâton de pluie évoque l'icône d'un instrument de musique, car il émet un son rythmé et musical durant la manipulation. Le bâton est également l'index du tonnerre et de la pluie, puisque le son transmis par les cailloux qu'on agite dans le cylindre (synchronique avec l'objet précédent et accompagnant la phrase « Souffle les vents »²⁰) est l'indice d'un ciel orageux. La conteuse déplace ensuite la pièce de tissu derrière elle, et

²⁰ « L'objet figure sur scène en liaison : a) avec d'autres objets ou éléments visuels avec lesquels il forme non seulement tableau, mais discours, il est un élément esthétique, mais il est aussi un élément signifiant (...) », Anne UBERSFELD, *ibid.*, p. 152.

d'autres éléments de la séquence se combinent entre eux (vecteur connecteur)²¹. Avec ledit accessoire, Joujou se met à tourner vers la droite et donne l'impression de ne plus pouvoir s'arrêter. La danse de Madame Turenne présente alors le spectacle d'un corps emporté par le mouvement du vent et de la tempête. La danse effectuée avec les objets transforme rapidement ce corps en un élément faisant partie intégrante d'un ciel fictif. Ainsi, au même titre que le tissu et le bâton de pluie, Joujou, la conteuse de la fable, est transformée en objet. Pour les spectateurs, la représentation du corps prend ainsi un autre sens (vecteur embrayeur).

Anne Ubersfeld soutient qu'il est possible de jouer avec des traits caractéristiques d'un objet ou d'un être humain de manière à parvenir à les inverser : « Un être humain peut devenir objet ; en ce cas, sa gestuelle devra construire les traits non animés, non humains²². » Dans notre exemple, le ciel orageux se révèle plutôt animé par des forces de la nature *non humaines*. Le corps de Joujou demeure également un objet animé, tandis que les accessoires qui le prolongent sont agités avec autant d'énergie. La fin de la séquence vient confirmer cette dépense d'énergie. Après avoir tourné sur elle-même d'une manière continue, Joujou s'arrête enfin devant les spectateurs. Elle balance son bâton de pluie dans sa main droite, en lui imprimant un mouvement rapide qui se termine au ralenti. Puis, elle agrippe l'extrémité du bâton avec la main gauche pour

²¹ Au sujet de la dynamique de vectorisation, voir la précision notée au chapitre 1 (p. 21) sur Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 63.

²² Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 148.

remonter rapidement l'objet vers le haut. La main droite se dessaisit ensuite du bâton et vient se poser dans un mouvement de ralenti sur le pommeau de l'objet. La main gauche se dessaisit à son tour du bâton et la droite, qui est demeurée sur le pommeau, porte le bâton au sol. Le dernier geste s'effectue encore une fois dans un mouvement de ralenti et se joint aux autres durant la manipulation du bâton (vecteur connecteur). La conteuse affiche alors une mimique béate avec un sourire paisible et des yeux clos (un geste figuratif pantomimique qui manifeste un état de béatitude) (*Figure 2.6.*).



Figure 2.6.

Selon Michel Bernard, l'usage fréquent et contradictoire du ralenti et de l'accélération tirerait son influence du cinéma. Dans notre exemple, l'usage du ralenti révélerait une « esthétique par la lenteur harmonieuse d'une forme gestuelle déployée dans l'espace²³ », alors que l'accélération du mouvement serait

²³ Michel BERNARD, *loc. cit.*, p. 424.

utilisée « pour provoquer le changement de rythme et par là raccourcir une durée, augmenter la manifestation d'une dépense d'énergie, etc.²⁴ »

Dans un même registre, nous retrouvons « la répétition rituelle des mouvements, des attitudes et des postures et l'apparent désordre, l'incohérence hystérique, l'anarchie festive d'une motricité non maîtrisée²⁵ », lors d'une séquence où Joujou cherche un conte. Avant de commencer sa recherche, Joujou demande aux spectateurs de faire « une petite musique occupationnelle, le temps [qu'elle] trouve [s] on histoire ». La musique rythmée associée au contexte de la scène (la recherche de l'histoire) est donc liée au temps qui s'écoule, puisque Joujou l'affirme dans son discours. Curieusement, les sons et les onomatopées prononcés par les spectateurs, synchroniques par rapport au désordre créé par l'anxiété de Joujou qui cherche son conte, rappellent une minuterie qui marque le temps. L'état d'anxiété de Joujou s'accroît durant le décompte, car elle doit bénéficier du temps nécessaire pour trouver son histoire. La musique émise remplit ainsi la fonction d'index en nous référant à une minuterie et serait « l'équivalent d'une sorte d'adverbe²⁶ », car elle détermine l'action (la recherche endiablée d'un conte). Émise par les spectateurs, la musique devient également un objet²⁷, puisque « deviennent objets par le travail producteur du comédien des

²⁴ *Ibid.*, p. 424.

²⁵ *Ibid.*, p. 424.

²⁶ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 152.

²⁷ L'objet peut, à la limite, être invisible. Anne Ubersfeld nous en donne un exemple dans l'acte III de *La Cerisaie (Tchékov-Strehler)* où un billard qu'on ne voit pas, mais dont on entend le son des boules qui s'entrechoquent détermine un type d'action : les personnages ont des comportements ludiques, *ibid.*, p. 152.

choses qui n'ont guère vocation d'objets et qu'on ne nommerait pas ainsi (...)»²⁸ ». En somme, même si, en principe, le public ne joue pas la fable, selon Marie-Madeleine Mervant-Roux²⁹, le fait d'être interpellé directement par un personnage permettrait aux spectateurs de jouer les personnages intermédiaires et de se rapprocher de l'acteur. Le public participe alors au jeu interactif en produisant une musique objet de spectacle.

Enfin, l'action de Joujou durant cette séquence laisse d'abord paraître une répétition des mouvements et des attitudes, lorsqu'elle s'affaire de table en table et agite des objets. Joujou se tourne d'abord à droite, jette un regard dans l'espace, et se dirige aussitôt vers une petite table recouverte d'un tissu rose. Elle remue les objets qui s'y trouvent et se tourne vers l'avant en agitant son bâton de pluie. Puis, elle saisit de l'autre main (la gauche) son bâton. Avec la main droite, elle remue le tissu bleu qui est suspendu à la manche de son bras. Elle reprend ensuite le bâton de la main droite et avec la main gauche, elle agite davantage le tissu bleu. Elle s'entoure de l'objet en tournant sur elle-même pour revenir dans sa position initiale et sortir du tissu dont elle est couverte. À cet instant, Joujou lève la jambe gauche, puis la droite en créant l'illusion de s'empêtrer dans le long tissu. Elle déclare alors d'une voix faible : « J'en ai marre, mon histoire ! » La gestuelle de Joujou traduit ici d'autres caractéristiques liées à ce jeu : « l'apparent désordre, l'incohérence hystérique, l'anarchie festive d'une motricité non maîtrisée³⁰ », relevée plus haut par Michel Bernard. Le tissu bleu dans lequel elle s'empêtre

²⁸ *Ibid.*, p. 126.

²⁹ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *loc. cit.*, p. 74.

³⁰ Michel BERNARD, *loc. cit.*, p. 424.

présente « un dérèglement affolé de la gestuelle³¹ » conduisant à une motricité non maîtrisée et au désordre. Mais cette motricité non maîtrisée ne semble guère cohérente avec la quête de Joujou, car l'objet recherché (une histoire à raconter) qui, en principe, est invisible et relève de l'imaginaire ne risque pas de se trouver en agitant un bâton ou sous un tissu dans lequel on s'empêtre (*Figure 2.7.*).



Figure 2.7.

En fait, l'objet-conte est l'icône d'un récit que le public ne verra jamais comme un objet réel, à moins de le découvrir sous la forme textuelle d'un livre. L'objet-conte est également l'indice du spectacle qui ne pourra avoir lieu sans que la conteuse n'ait eu au préalable une histoire à raconter.

Joujou poursuit néanmoins ses actions (vecteurs accumulateurs). Elle lève d'abord le bras gauche qu'elle agite de haut en bas. Sa main droite transfère le

³¹ *Ibid.*, p. 424.

bâton à sa main gauche qui agite à son tour le tissu bleu, pendant qu'elle s'écrie : « Ah ! Ah ! Ah ! Mon histoire ! » La conteuse se tourne aussitôt vers l'arrière où l'on voit des tables recouvertes de tissus. Sur ces tables, elle remue différents objets : maracas, tambourin, mobile fait de métal. Elle fait tomber malencontreusement le mobile. Ces objets, bruyants lorsqu'ils sont agités, sont les icônes d'instruments de musique. Mais ils demeurent également l'indice d'un désordre apparent, car les bruits qu'ils émettent n'ont aucune qualité musicale. Joujou ne les agite jamais avec rythme durant la séquence. Elle ne cherche pas à produire de la musique.

Enfin, la conteuse retourne à la première table couverte de tissu rose et bouge à nouveau des objets bruyants : deux mobiles et un maracas. Puis, en se tournant vers l'avant, Joujou plie les bras et ouvre les mains et les doigts en s'exclamant : « Ha ! ». Le visage prend soudain une expression ahurie. La gestuelle est figurative pantomimique, puisqu'elle mime l'effet de surprise. Elle amène également le public d'un niveau de sens à un autre (vecteur embrayeur), puisque les spectateurs finissent par saisir l'attitude de Joujou, lorsqu'elle déclare : « Ça me revient, mon histoire. » Les bras redescendent alors à la hauteur de la taille et les mains se joignent sur l'abdomen, tandis que les doigts s'entrecroisent. Ces gestes expressifs relèvent à la fois d'une gestuelle figurative et pantomimique, car ils prolongent les gestes qui les précèdent.

La conteuse exprime ensuite un sentiment de gêne, en posant les mains de chaque côté de la tête pour finir par déclarer : « Elle est dans ma tête. » Puis, elle

continue d'afficher cette gêne en exprimant d'autres gestes pantomimiques (vecteur accumulateur) (*Figure 2.8.*), jusqu'à ce qu'elle s'asseye dans un fauteuil afin de raconter l'histoire.



Figure 2.8.

Bref, ce désordre apparent et les caractéristiques qui en découlent reflètent une dépense d'énergie évidente, comme pour le premier trait que nous avons relevé : l'usage contradictoire du ralenti et de l'accélération. Un tel dynamisme se retrouve également dans d'autres séquences du jeu.

2.2. La voix : une énergie

Le jeu de Madame Turenne, que nous venons d'analyser sous l'angle de l'expression corporelle, fait également appel à la différenciation vocale des personnages du conte. La voix de la narratrice et des divers protagonistes est exprimée avec autant d'invention que pour la partition corporelle. La séquence où Joujou raconte comment Ti Pinge est malmenée par sa tutrice en est un bon

exemple. Joujou campe la situation en annonçant que « Toute la journée, c'était Ti Pinge par-ci, Ti Pinge par là (...) ». Avec un accent d'insistance³², la narratrice donne du relief à l'adjectif indéfini « toute ». En même temps, elle tourne le tronc vers la droite et dans un geste idéatif, elle balaye l'espace avec un bras comme pour désigner la dimension de l'espace comparable à l'étendue d'une journée. Joujou revient ensuite face au spectateur avec une mimique grave. Elle poursuit en mentionnant : « Ti Pinge par-ci, Ti Pinge par-là », en tournant le tronc vers la droite. Le bras gauche plie pour se retrouver à la verticale pendant que la main est ouverte et descend rapidement. Le bras opposé de la conteuse est légèrement plié, alors que la main est ouverte et descend plus bas en coordination avec la main gauche. Le tronc revient ensuite face aux spectateurs et les gestes idéatifs qui expriment l'ampleur de l'abus sont répétés du côté gauche pour se joindre aux gestes précédents (vecteur connecteur) (*Figure 2.9.*).



Figure 2.9.

Le dramaturge et comédien Dario Fo réfère, pour sa part, au vocabulaire du cinéma pour expliquer le mode de jeu de l'acteur. Le jeu de Madame Turenne

³² Gina BAUSSON et Marie LAVALLÉE, *Guide d'interprétation théâtrale*, Montréal, Leméac, 1997, p. 84.

rejoint l'exemple de la caméra du public proposé par Dario Fo (une caméra cérébrale fictive, détenue par le spectateur, qui dirige la perception du spectacle). Ainsi, dans *Ti Pinge*, l'angle de prise de vue du public se tourne d'abord vers la narratrice de l'histoire. Il suit les directions qu'elle indique, dont le geste idéatif qui marque l'étendue d'une journée et les gestes idéatifs qui soulignent l'ampleur de la maltraitance, associée à « Ti Pinge par-ci, Ti Pinge par-là ». Enfin, Joujou emprunte subitement la voix de Madame M : « Ti Piiiiinge ! », en adoptant une voix nasillarde dont l'intensité est forte, alors qu'elle accentue avec insistance la syllabe « inge » et tourne le tronc vers la droite en affichant une mimique agressive. Le tronc est alors légèrement plié et les bras demeurent le long du corps (*Figure 2.10.*). La gestuelle, comme la voix, est pantomimique. Les signes s'empilent (vecteur accumulateur).



Figure 2.10.

Joujou mime ainsi un personnage autoritaire en amplifiant vigoureusement ses gestes et sa voix. Cette « surgestuelle » lui « permet de rendre le geste clair et de

lui donner son style³³ ». La prise de vue du public se tourne à cet instant vers Madame M et la suit dans ses déplacements. Puis, un revirement survient, lorsque Joujou répond à l'appel de Madame M par la voix de Ti Pinge : « Oui, Madame. » Le tronc est légèrement penché et tourné vers la gauche (geste pantomimique). Les bras demeurent le long du corps, mais les mains s'ouvrent, paumes tournées vers le sol. La voix est douce et son intensité est faible. L'ensemble de la gestuelle, qui permet aux signes de se combiner (vecteur accumulateur), renvoie à un personnage soumis (*Figure 2.11*). La caméra du public se focalise alors sur un enfant et suit les déplacements de Ti Pinge en différentes prises de vue.



Figure 2.11.

Selon Anne Ubersfeld, le conteur, maître d'œuvre de la représentation, deviendrait à la fois l'émetteur E1 du discours de l'histoire et l'émetteur E2 des

³³ Dario FO, *Le gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990, p. 127.

discours des personnages. Le discours et la gestuelle énergiques de Joujou, rattachés aux personnages et à la voix de la narration, soutiendraient ainsi l'auditoire dans son effort à imaginer la fiction. Cette gestuelle, jointe à l'usage modulé de la voix, libère par son dynamisme une énergie irradiante dont le public s'imprègne.

3. La sollicitation du public pour une participation active à la dramatisation

Lors de la représentation, Joujou Turenne privilégia une interaction constante avec son public. Cette réciprocité aura permis à la conteuse d'enrichir son histoire par le biais de jeux corporels, de modulations vocales et musicales. Parmi ses nombreux échanges avec l'auditoire, nous avons retenu les exemples qui illustrent le mieux son approche de la performance.

3.1. L'acte rituel : une ouverture sur le conte

Après avoir mimé le vent dans une danse endiablée, Joujou s'adresse ainsi à l'auditoire : « Messieurs, dames, société, je vous dis honneur, vous me dites respect. » Le bras gauche de la conteuse est dirigé vers l'avant et balaie l'espace du côté droit. La main est ouverte et la tête suit le mouvement. Le geste marque la progression de la pensée. Une pensée tournée vers les spectateurs, puisque l'intention de Joujou, soulignée dans le geste et le discours (acte illocutoire)³⁴, est de dicter une valeur précise : « respect ». L'acte illocutoire a donc un caractère directif indiqué par le verbe performatif « dire », marquant ainsi une obligation.

³⁴ Au sujet des énoncés performatifs, voir la précision notée au chapitre 1 (p. 27) sur Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008.

L'ordre est cependant adouci, grâce au timbre de la voix empreint de douceur³⁵ et grâce à une courte introduction : « Messieurs, dames, société », utilisée comme procédé de mitigation³⁶.

Joujou poursuit ensuite l'échange en annonçant la formule convenue « Honneur ». L'un de ces bras remonte légèrement et redescend pour inviter les spectateurs à répondre à l'acte illocutoire mimo-gestuel, de nature directive, qui commande une réponse. À première vue, ces interventions possèdent toutes les caractéristiques propres à un acte rituel. La nature phatique de ce contrat, marqué par une séquence d'ouverture « Honneur » et une séquence de clôture « Respect », nous en donne un exemple. Dans un tel échange, le caractère rituel a « pour fonction d'offrir aux interactants des réponses toutes faites³⁷ ». Par sa valeur illocutoire, l'acte rituel de Joujou en est un de salutation : « le salueur manifeste qu'il prend en compte la présence de l'autre dans son champ perceptif et qu'il est disposé à engager avec lui un échange communicatif (...)»³⁸ ». En général³⁹, selon C. Kerbratt-Orechionni, la salutation initiale est suivie d'une salutation réactive. L'intervention du public qui répond par la réplique convenue « Respect » atteste alors la valeur perlocutoire de la salutation initiée par la conteuse.

³⁵ « La valeur taxémique d'un acte de langage découle de sa valeur illocutoire intrinsèque, mais aussi bien sûr de sa formulation, qui peut être plus ou moins brutale, ou au contraire adoucie par l'un ou l'autre de ces procédés de « figuration » (la prosodie jouant dans cette affaire un rôle déterminant, ainsi que l'accompagnement mimo-gestuel) (...) », *Ibid.*, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, p. 104.

³⁷ *Ibid.*, p. 111.

³⁸ *Ibid.*, p. 111.

³⁹ « Ce principe admet, bien entendu, des exceptions ; par exemple lorsque la salutation est suivie dans le même tour de parole par un autre acte de langage, il est possible d'enchaîner directement sur le deuxième acte, en « oubliant » la salutation. », *Ibid.*, p. 111.

Enfin, la salutation de Madame Turenne est de nature royale, puisque celle-ci a pris soin de préciser : « Je suis une descendante de la reine Sarraouinia, de la princesse Yenenga, de la reine Aminata. » Les spectateurs se voient ainsi transformés en sujets d'une Cour royale pour les besoins de la représentation. Cet échange hiérarchisé est bien reçu par le public qui se prête volontiers au jeu. Les moyens utilisés pour adoucir la demande en sont responsables. Mais « le type d'activité dans lequel s'inscrit l'échange⁴⁰ » est également un facteur contextuel déterminant la réussite de l'acte de langage. Dans notre exemple, le spectacle est l'activité dans laquelle a lieu l'acte rituel. Le spectacle rend alors le public coopératif envers la conteuse qui joue un personnage royal pour les besoins de la représentation. Bref, au lieu de poser une distance, qui serait habituellement présente dans un échange hiérarchisé, notre exemple démontre qu'un rapprochement entre les interactants se produit, car selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, le fait d'être interpellé par un personnage de spectacle crée un rapprochement⁴¹. La communication étant établie, Jujou peut alors anticiper une ouverture sur le conte et être assurée de la participation du public à la représentation.

3.2. Chant et danse pour une dramatisation énergique du conte

Tout au long du spectacle, la participation de l'auditoire ne se limite pas qu'à des réponses convenues. Chanter et danser sont également requis. Nous avons relevé quelques exemples qui pointent les interventions de la conteuse pour solliciter la participation du public à la dramatisation. L'une de ces situations se

⁴⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁴¹ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 74.

présente au début du spectacle : après avoir salué l'auditoire et avoir expliqué les origines de son personnage, Joujou fredonne un air en prononçant les paroles : « Souffle les vents ». Elle agite à ce moment la pièce de tissu bleu que nous avons décrite dans la section précédente. Puis elle cesse d'agiter le tissu et lève un bras à la hauteur de la poitrine et ouvre la main. Elle remue les doigts de cette main en balayant l'espace de droite à gauche avec tout le bras. Le regard de Joujou est alors dirigé vers l'auditoire. La gestuelle et le regard se font invitants.

L'assertion « Souffle les vents » prononcée avec la gestuelle offre une signification différente que si l'on s'en tient à la première valeur de la requête. En effet, la valeur littérale de la phrase formulée indirectement est un ordre souligné par un marqueur lexical, le verbe performatif « souffler » conjugué à l'impératif. La conteuse ordonne donc au vent de souffler. La valeur dérivée de cette assertion est cependant livrée par un marqueur mimo-gestuel que nous venons de signaler (mouvement du bras avec les doigts agités et regard dirigé sur le public). La gestuelle et l'expression du regard deviennent alors une requête adressée au public pour qu'il chante les paroles. L'acte illocutoire est directif, puisqu'il s'agit de commander aux spectateurs l'acte de chanter.

Une autre situation se produit lors d'un énoncé chanté. Joujou raconte que le Génie des bois marche dans la forêt pour chercher Ti Pingé. La conteuse fait un pas en avant et ouvre les bras et les mains. Puis, les bras s'écartent doucement et elle fait un pas en arrière, tandis que le tronc se penche vers l'avant, alors qu'un bras, dont la main est ouverte, se tend vers l'auditoire. À ce moment, le public

répète la première phrase chantée par Joujou : « Mwen pwal chèche Ti Penj ». (TP, 23) La conteuse fait ensuite un pas en arrière et fredonne une autre phrase : « Lè ma retounen ». (TP, 23) Les bras de Joujou bougent en suivant le rythme de la chanson (geste pantomimique qui imite l'action de marcher). Les bras et les mains s'ouvrent à nouveau et se tendent vers l'auditoire qui répond « Lè ma retounen ». Bref, à chaque nouvelle phrase formulée par Joujou, le geste des bras et des mains qui s'ouvrent et se tendent vers l'auditoire est présent. Les spectateurs décodent alors cette gestuelle et la considèrent comme un appel à la participation. La participation active du public par le biais de la chanson représente donc une avenue intéressante, car ce type d'activité sert à la dramatisation de l'histoire. Le chercheur William Moebius, s'appuyant sur le témoignage d'un griot sénégalais, avance que le chant comme la dramatisation et la danse serviraient, en outre, aux conteurs africains :

La présence du conteur dans un espace qui ne se divise pas en *proscenium* et auditoire, qui exige la participation active des auditeurs et auditrices à tout moment, est centrale dans l'expérience du couple conte/musique et au coeur de l'expérience dramatique, comme l'affirme Babacar Mboup, un griot du Sénégal, ancien élève de l'école William Ponty : « La technique dramatique du conteur qui est à la fois chanteur, danseur et acteur a influencé des formes dramatiques [africaine]. [...] À côté du numineux, le conte préfigure le genre dramatique⁴².

À l'égard de cette synergie des formes artistiques, nous avons relevé une dernière situation qui permet à la conteuse d'en tirer profit. Durant cette séquence (pivot du conte), Joujou raconte comment le personnage de Granbwa se fait duper par Ti Pingé et ses amies. Toutes les fillettes prétendent alors être Ti Pingé et

⁴² William MOEBIUS, « Conte et musique : trahison ou invention. L'exemple des États-Unis aujourd'hui », dans Jean Perrot (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2004, p. 274-275.

provoquent la colère de Granbwa. Joujou se lance alors dans une danse endiablée en ouvrant et levant les bras à la hauteur de la poitrine, lorsqu'elle déclare : « Et toutes les jeunes filles se mirent à chanter en levant les bras, comme vous le faites à présent. » L'assertion est indirecte, puisque la valeur littérale sous-entend que le public doit exécuter l'action de chanter en levant les bras. Mais la valeur dérivée laisse plutôt entendre que l'action désirée n'est pas encore réalisée et qu'un ordre est formulé pour qu'elle s'accomplisse. L'acte illocutoire est directif et est indiqué par un marqueur lexical : le verbe performatif « faire ». La requête est adoucie grâce à une courte introduction « Et toutes les jeunes filles se mirent à chanter en levant les bras » qui est utilisée comme procédé de mitigation. Joujou renchérit ensuite la demande en s'exclamant : « Allez ! Allez ! Allez ! » Le verbe « aller », à l'impératif, est un marqueur lexical qui accuse le caractère d'obligation que prend cette fois la requête. L'ordre d'exécuter les actions décrites plus haut est à nouveau prononcé. Le public répond à la demande et Joujou poursuit avec un autre énoncé performatif : « Et puis en virevoltant les hanches. » L'assertion livrée indirectement est formulée avec un marqueur lexical, le verbe « virevolter ». La valeur littérale renvoie à la présentation d'une action, mais la valeur dérivée annonce plutôt une requête. L'acte illocutoire est alors directif, Joujou sommant l'auditoire de danser après l'avoir amené à chanter. Le recours au chant, à la danse et au jeu d'acteur permet ainsi à la conteuse de dévoiler l'histoire en impliquant activement les spectateurs dans la forme dramatique.

3.3. Évaluation de l'attention de l'auditoire

La conteuse privilégie avant tout le partage de l'expérience dramatique avec l'auditoire, mais, dans cet exercice, un manque de dynamisme n'est pas bien perçu. Elle propose d'abord un contrat énonciatif qui engage le public : « Messieurs dames société, si je vous dis krik ! Vous me dites ? » Nous retrouvons à cet instant une question, mais qui est en fait une requête. La valeur littérale du verbe performatif « dire » laisse sous-entendre : vous me dites quoi ? Alors que la valeur dérivée est : vous allez me dire précisément l'onomatopée « krak ». Comme pour l'acte rituel, une telle formule possède « une fonction phatique (d'après les fonctions du langage du linguiste Roman Jakobson) puisqu'elles servent à établir puis maintenir le contact entre l'énonciateur-conteur unique et son énonciataire-public collectif⁴³ ». Enfin, le marqueur prosodique à l'oral créant un schéma mélodique ascendant⁴⁴, marque la forme interrogative de la requête. La gestuelle souligne également la requête au public par l'usage invitant du bras, main ouverte qui balaie l'espace de gauche à droite. L'acte illocutoire se révèle ainsi directif, puisque l'auditoire reçoit l'ordre de répondre par un mot convenu.

Le public répond par l'onomatopée « krak », mais avec une voix dont l'intensité manque d'ardeur. Joujou recule alors d'un pas et mime l'insatisfaction en affichant une mimique empreinte de déception. Elle explique alors aux spectateurs « que ce sont avec ces paroles [qu'elle pourra] faire sortir les paroles du vent venu de la mer ». Pour être conforme à la demande (maxime de pertinence⁴⁵), le public doit alors formuler les paroles avec plus d'énergie, car s'il

⁴³ Thierry CHARNAY, *loc. cit.*, p. 75.

⁴⁴ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid*, p. 94.

livre « un petit krak de rien du tout, ça fera une petite histoire de rien du tout ». « Une petite histoire de rien du tout » laisse entendre la possibilité que l'histoire soit d'une durée très courte ou de faible envergure. L'insatisfaction conduit ainsi Joujou à faire une autre requête indirecte, formulée comme la précédente par le biais d'une question (indiquée par un marqueur prosodique) : « Si je vous dit krik ! Vous me dites ? » La requête se révèle cependant très différente de la première intervention. La valeur littérale de la question exprime l'ordre de répondre un mot, mais la valeur dérivée sous-entend que le public doit répondre « krak » avec une forte intensité dans la voix. L'acte illocutoire reste, par le fait même directif, car Joujou exige qu'on lui réponde avec énergie. Le public réagit aussitôt à la demande et la conteuse, après avoir reçu la réponse, approuve en s'écriant avec enthousiasme : « Ah ! » Après cette intervention, l'échange est loin d'être terminé. Elle est suivie par d'autres requêtes similaires qui s'avèrent tout aussi satisfaisantes pour la conteuse. Pour C. Kerbratt-Orecchioni, « l'échange ouvert par une question ne se clôt pas toujours avec la réponse : celle-ci peut être suivie d'une troisième intervention, dite évaluative⁴⁶ ». En évaluant ainsi plusieurs fois la motivation du public, Joujou semble vérifier l'attention que celui-ci porte au spectacle. La séquence suivante illustrera la validité de cette observation.

Joujou prononce cette fois une variante du contrat énonciatif : « Yé krik ». La requête possède les mêmes caractéristiques que celles du premier énoncé que nous venons d'analyser. Les spectateurs répondent aussitôt « Yé krak », avec une voix dont l'intensité est faible. La conteuse affiche aussitôt une mimique fâchée. Son

⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

bras droit fait un mouvement vers l'arrière et son tronc se retrouve de profil. Elle déclare : « La Cour dort, qu'elle se réveille ». La gestuelle colérique et l'assertion conjugée au subjonctif présent avec le verbe performatif « réveiller » marquent le caractère directif de l'acte illocutoire. L'assertion prend une forme indirecte, puisque la valeur littérale est l'ordre adressé à la Cour de se réveiller, alors que la valeur dérivée concerne plutôt l'attention dynamique (une réponse exprimée par une intensité forte de la voix) exigée par la conteuse.

Joujou évalue ensuite son auditoire comme dans l'exemple précédent. Elle déclare : « Alors quand je dis : Yé krik, vous dites ? » Elle déplie les bras qui se tendent vers les spectateurs pour indiquer l'interrogation (marqueur mimo-gestuel). L'acte illocutoire est directif, puisqu'on donne l'ordre de répondre par un mot convenu. La nature du contenu propositionnel est la même que dans la séquence que nous venons de commenter et l'évaluation se répète à travers une autre intervention. Pour le chercheur Thierry Charnay, le contrat énonciatif consiste en effet à

obtenir l'acquiescement de l'assemblée [...] par la captation de son attention pour ainsi permettre de passer du réel quotidien au fictif merveilleux, pour ne pas dire mythique, où les règles du possible sont différentes⁴⁷.

3.4. La participation active du public à la narration

Fait intéressant, le jeu d'acteur laisse encore beaucoup de place à la narration de l'histoire. Cette narration, à laquelle les spectateurs participent dans une

⁴⁷ Thierry CHARNAY, *loc. cit.*, p. 74.

atmosphère ludique, se montre souvent aussi expressive que la danse et le chant. Nous avons relevé deux passages où Joujou, dans son rôle de narratrice, n'hésite pas à partager la dramatisation du conte avec l'auditoire.

Ainsi, au début de la fable, Joujou raconte qu'après la mort de ses parents, « Ti Ping n'eut d'autre choix que d'aller vivre avec une parente éloignée ». Elle poursuit en disant : « Une parente éloignée qui ne l'aimait guère. Qui ne l'aimait guère ! Mais qui ne l'aimait ? » La requête est indiquée par un marqueur prosodique (schéma mélodique ascendant de la voix) et par un marqueur mimo-gestuel. Lorsque Joujou déclare « Mais qui ne l'aimait ? », elle se lève du fauteuil où elle se tenait et, au terme de ce mouvement, l'un de ses bras se tend vers l'avant. La main est ouverte et les doigts s'agitent. Le regard et la gestuelle sont dirigés vers l'auditoire. La voix, le geste, ainsi que le regard invitant, sont à nouveau décodés par les spectateurs comme un appel à la participation. L'acte illocutoire est directif puisque le public est encouragé à se manifester. Joujou invite les spectateurs à répéter le mot qu'elle vient de prononcer « guère », afin de dramatiser avec eux la narration et de démontrer ainsi le caractère tragique de l'histoire (une enfant qui est détestée par sa tutrice).

Dans une autre séquence, la conteuse demande à nouveau au public de collaborer à la narration. Elle décrit la marche d'un personnage : « Le pas décidé elle marchait clopéti, clopéta, clopéti et ... » La main de Joujou est ouverte et tendue en direction des spectateurs qui répondent aussitôt « clopéta ». La requête est alors soulignée par ce marqueur mimo-gestuel qui invite les gens à répondre.

L'acte illocutoire est donc directif puisqu'il s'agit d'une demande. L'implication du public dans la dramatisation permet alors de souder davantage l'assemblée. L'imaginaire de Joujou se développe encore une fois d'une manière ludique avec la complicité des spectateurs.

4. Conte et performance

Dans le conte publié, nous avons relevé un certain nombre d'éléments d'oralité relayés par des marques graphiques et typographiques. Si la version imprimée cherche ainsi à transposer la nature orale du conte, nous croyons que, pour la narratrice, il s'agit d'instituer une réelle interaction avec le lecteur à l'image de la relation qu'elle établit avec les spectateurs.

Mais la version imprimée de *Ti Pingé* ne peut recréer la même interaction qui s'établit entre Joujou Turenne et son public. Ainsi, le recours au dialecte créole a pour fonction de rassembler les spectateurs lorsqu'ils répondent à l'invitation de chanter, alors que les chants, illustrés par des notes de musique sur un support papier, n'incitent pas clairement les lecteurs à se livrer à l'activité. Les effets répétitifs proposés sous la forme de locutions doubles et de répétitions enfantines contribuent à instaurer une structure *ritualisante* avec les spectateurs qui reconnaissent, de cette manière, le talent de la conteuse, mais ils n'ont pas le même impact auprès du lecteur. La prestation de Joujou, qui est présentée avec une gestuelle expressive, crée des effets dramatiques que l'on retrouve transposés dans le conte publié, mais la version textuelle, qui ne dispose pas des moyens physiques du corps, doit composer avec un vocabulaire, une ponctuation, une

calligraphie surdimensionnée et des illustrations pour créer des effets de surprise. Pour le chercheur Paul Zumthor, la notion de performance⁴⁸ expliquerait ce contraste entre la version publiée du conte et la version du spectacle. Selon Zumthor, un texte deviendrait performant s'il provoque des réactions physiologiques chez le lecteur, tel que le rire, la tristesse, la peur, etc. Toutefois, les moyens employés, pour faire réagir un lectorat, sont évidemment très différents de ceux que le performer met en branle pour son auditoire. Corrélativement, ces deux formes d'expressions n'induiront pas exclusivement les mêmes réactions physiologiques ou ne feront pas toujours réagir un lecteur et un spectateur de la même manière.

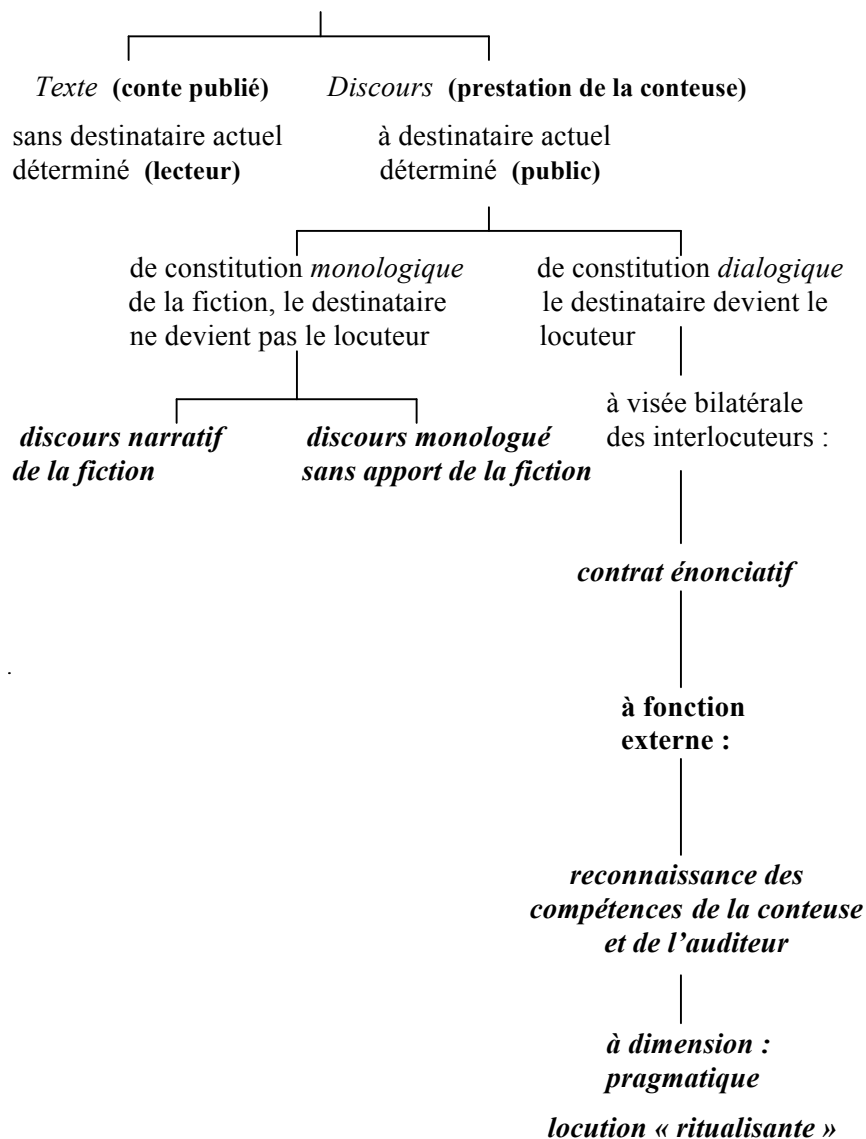
Mais entre Joujou et son public se crée également une coopération très différente de celle qu'on retrouve entre un auteur et son lectorat⁴⁹. Les recherches logiques sur le dialogue de Francis Jacques⁵⁰ démontrent comment un discours entre locuteurs peut créer une interaction comparable aux rapports qu'entretiennent des participants à un jeu de stratégie. Pour Francis Jacques, l'auteur ne peut déterminer clairement son destinataire, même s'il a déjà une idée du type de lecteur qu'il cherche à joindre au moment de la rédaction de son œuvre. Cependant, le récit oral de la fable, que nous avons convenu d'appeler « discours narratif de la fiction » et le discours monologué en marge de la fiction (tous deux de constitution monologique) s'adresse aux spectateurs présents lors de la

⁴⁸ Paul ZUMTHOR, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

⁴⁹ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

⁵⁰ Francis JACQUES, *Dialogiques, recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

prestation. Mais, puisque de tels discours ne nécessitent pas l'intervention verbale d'un locuteur, le public est essentiellement à l'écoute de la conteuse, jusqu'à ce que celle-ci lui propose un contrat énonciatif qui lui permettra de prendre la parole. Dans ce jeu, les intérêts des locuteurs sont bilatéraux, puisque c'est dans un esprit compétitif que chacun cherche à vérifier les compétences de l'autre en matière de contage ou d'écoute. C'est également dans un esprit de coopération, visant la réussite du spectacle, que chacun se prête au jeu des locutions *ritualisantes* où il s'agit d'énoncer ou de répondre à la formule convenue. Le schéma 2.12. de la page suivante, inspirée du modèle dialogique de Francis Jacques, illustre bien la structure dialogique du discours de Joujou Turenne dans *Ti Pingé*.

Schéma. 2.12. Le jeu dialogique⁵¹ dans *Ti Pinge*

⁵¹ Le schéma dialogique dans *Ti Pinge* s'inspire du schéma dialogique de Francis Jacques. Nous y avons fait quelques ajouts en caractère gras, en plus d'y retrancher deux branches (l'affrontement verbal et l'entretien dialectique) qui ne correspondent pas au contenu du discours de Madame Turenne. Cf. Francis JACQUES, *loc.cit.*, p. 310.

Ajoutons que notre lecture pragmatique de la gestuelle, des objets et de la voix démontre comment Joujou Turenne transige avec le public durant sa performance. La souplesse expressive de la conteuse, que nous avons analysée à la lumière du concept de focalisation de Dario Fo, joue un rôle important dans l'interaction qui s'établit entre celle-ci et les spectateurs. Ainsi, le regard et l'écoute du public se tournent vers Joujou, l'émettrice E1 de l'histoire, et la suivent dans son discours et ses déplacements, jusqu'à ce que la voix et la gestuelle de cette narratrice empruntent les traits d'un protagoniste et devienne l'émettrice E2 d'un tout autre discours : celui d'un personnage de conte.

Mais le jeu se prolonge par le biais de la danse et du chant, notamment lorsque Joujou personnifie des éléments naturels qui l'amènent à se fondre dans un monde imaginaire où le vent et le feu prennent vie. Dans les passages qui ont attiré notre attention, la conteuse, transformée en un vent et un feu parfois violents, perd momentanément sa fonction de narratrice, sans avoir à tenir le rôle d'un personnage de conte. Joujou fredonne alors une phrase pour personnifier le vent et prononce des onomatopées pour représenter le crépitement du feu et inviter l'auditoire à en faire autant. Ces interludes animés par le chant et la danse sont toujours réalisés avec dynamisme, même si l'énergie varie entre la mobilité et l'immobilité de la conteuse et dans un mouvement accompli au ralenti.

Mais le dynamisme de Joujou se traduit également par une énergie irradiante qui lui permet d'interagir avec l'auditoire. Par exemple, dans une séquence, la conteuse qui se met à la recherche de son conte répète certains gestes, pendant que

les spectateurs qui fredonnent une musique se transforment en objet de spectacle. Les spectateurs chantonnet alors à la demande de Joujou, mais se laissent aussi emporter par son énergie. Pour la conteuse, c'est l'occasion de poursuivre un jeu d'acteur sous les traits d'un narrateur-personnage annoncé dans le prologue. Dans ce discours monologué, la narratrice affiche sa descendance royale en empruntant les traits d'un personnage⁵².

Certaines locutions *ritualisantes* nous rappellent cette nature royale qui installe un cadre hiérarchique pour les échanges avec les spectateurs. La présence de ce cadre hiérarchique transparaît dans une salutation rituelle où la narratrice déclare aux spectateurs : « Honneur ! », dans l'attente d'une réponse : « Respect ! » L'interaction avec l'auditoire par le truchement d'une autre locution *ritualisante*, nous rappelle l'adresse d'une princesse à sa cour royale : « Messieurs, dames, société, est-ce que la Cour dort ? » formule à laquelle les spectateurs doivent répondre : « Non, la Cour ne dort pas. » Au lieu de poser une distance qui serait habituellement présente dans un échange hiérarchisé, un rapprochement entre la conteuse et son public se manifeste, par le simple fait (selon Mervant-Roux) d'être interpellé par un personnage de spectacle.

Enfin, entre ce narrateur-personnage et l'auditoire, nous avons observé plusieurs types d'interactions soutenus par des actes de langage. Ces échanges ont

⁵² Pour le dramaturge Patrice Pavis, le jeu d'un personnage se reconnaît par le biais d'une convention fictionnelle, entre celui qui joue un rôle et le public. Ainsi, Joujou Turenne endosse le rôle d'un personnage royal, car les spectateurs la perçoivent extraite de la réalité et porteuse d'un rôle à jouer. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 55.

pour but d'aller chercher l'attention, d'initier à une salutation rituelle, d'inciter à chanter, à danser et à développer avec les spectateurs la narration de l'histoire. Pour la conteuse, il s'agit alors d'agir et de faire réagir les spectateurs pour les bénéfices d'une bonne performance.

Chapitre 3
Fred Pellerin : catalyser l'imaginaire
dans *L'entraîn à vapeur*

Le conte s'est fait connaître prodigieusement sur les scènes du Québec et à l'étranger grâce au talent d'un conteur de la relève : Fred Pellerin. Le sympathique *conteux* du village de Saint-Élie-de-Caxton transporte depuis quelques années son univers fantastique dans de grandes salles. Ses performances se caractérisent par la verve de son discours et l'humour dont il fait preuve. Cet autodidacte dans les arts de la scène a porté à l'écran l'un de ses personnages, Babine, et a mis à profit son expérience musicale qu'il a développée dans ses spectacles de contes, pour produire un récital et un CD de chansons traditionnelles québécoises en 2008.

Le conte *L'entrain à vapeur*, que nous nous proposons d'analyser, est un récit de vie relatant les avatars d'un homme fort et des habitants de son village. Fred Pellerin est l'auteur de cette histoire qu'il présente avec d'autres contes dans son recueil *Comme une odeur de muscle*. L'œuvre a été publiée en 2005 aux Éditions Planète Rebelle, après avoir fait l'objet d'une tournée de spectacles. Pour cette étude, nous avons utilisé une version commercialisée d'une captation vidéo, qui a été réalisée à la salle Ludger-Duvernay du Monument-National, en mai 2007, à Montréal.

L'étude de *L'entrain à vapeur* cherchera à démontrer que, dans sa posture de conteur, Fred Pellerin sollicite constamment l'imaginaire du public ou du lecteur. L'analyse pragmatique de cette narration nous permettra de cerner la structure séquentielle de la fable en tenant compte de ses différents procédés et des caractéristiques du discours monologué. Cette démarche révélera ainsi les dimensions performatives et les articulations du discours fictionnel. Enfin, une

étude pragmatique, reposant cette fois sur la gestuelle et le discours, nous éclairera sur le rapport au public du conteur et sur son jeu d'acteur.

1. Effet cognitif du discours

Le discours narratif, servant de prologue au conte *L'entraîn à vapeur*, est de nature biographique. Fred Pellerin est à la fois narrateur et acteur de son histoire. Il présente sa grand-mère qui lui transmet les aventures d'Ésimésac « l'homme le plus fort du monde de Saint-Élie-de-Caxton¹ ». Dans la version éditée du conte et durant la dernière partie du spectacle où l'histoire est présentée, la structure séquentielle du discours narratif et les monologues, dont la fiction est absente, sont conçus de manière à sensibiliser le lecteur ou l'auditoire à un problème social. En prenant modèle sur l'analyse pragmatique du texte narratif de Jean-Michel Adam, nous chercherons ce que *L'entraîn à vapeur* peut signifier.

Le récit biographique est introduit dans le recueil grâce à un procédé narratif emprunté à l'oral : *l'Entrée-préface et Résumé*². En quelques propositions, l'histoire biographique est annoncée :

Ma grand-mère qui me racontait des histoires. D'une façon à se réinventer le monde en permanence. Jusqu'à refaire toutes les origines. Et à puiser à toutes ces genèses pour se rénover le quotidien. Ma grand-mère est devenue un leitmotiv. Loquace. Presque une locomotive. (EV, 125)

¹ Fred PELLERIN, « L'entraîn à vapeur » dans *Comme une odeur de muscle*, Montréal, Planète Rebelle, 2005, p. 137 ; le conte *L'entraîn à vapeur* sera dorénavant identifié sous la forme abrégée EV, suivie du numéro de la page.

² Jean-Michel ADAM, *op. cit.*, p. 182.

Jean-Michel Adam désigne l'*Entrée-préface et Résumé* comme « une ouverture du tour de parole narratif ». Pour un locuteur voulant engager un récit, il s'agirait « d'interrompre le mécanisme des tours de parole pour monopoliser l'espace interactif et se transformer en narrateur³ ». La transposition de ce procédé narratif oral dans une version textuelle permet alors de solliciter l'attention des lecteurs en dévoilant le sujet de la narration et en faisant valoir l'intérêt et le but de l'histoire.

La première proposition de *l'entraîn à vapeur* agit en tant qu'embrayeur de la narration, une *Entrée-préface*, alors que celles qui lui succèdent s'enchaînent en une gradation évaluative pour résumer ce qui va suivre. La dernière phrase présente la locomotive comme une métaphore de la parole d'une grand-mère conteuse « devenue un leitmotiv. Loquace. » (*EV*, 125) Le récit aurait alors la puissance d'une locomotive, ou serait aussi bruyant que la rutilante mécanique, pour se faire entendre par d'éventuels lecteurs. Un tel discours anticipe de manière implicite le message socialisé de l'œuvre conçu pour atteindre le lecteur. Corrélativement, la métaphore souligne l'importance du discours narratif en ajoutant de l'intérêt à la fiction. Le lecteur peut donc imaginer des histoires fascinantes, puisqu'une grand-mère conteuse « réinventait le monde en permanence. Jusqu'à refaire toutes les origines » (*EV*, 125). La locomotive s'inscrit également comme thème de la narration en brillant par son absence, car à Saint-Élie-de-Caxton « on se doutait bien qu'on aurait jamais le train » (*EV*, 125). Enfin, non seulement ces histoires auraient pour but de transmettre un message,

³ Jean-Michel ADAM, *op. cit.*, p. 183.

mais elles présenteraient aussi une fonction ludique en cherchant à « puiser à toutes ces genèses pour se rénover le quotidien » (EV, 125).

Dans la version publiée, l'auteur emploie *l'Entrée-préface et Résumé* pour présenter une histoire qu'il a déjà annoncée. Le récit biographique est, en effet, présenté au chapitre zéro du recueil et dans les premiers moments du spectacle. Puis, il est réitéré en une suite logique au début de tous les autres chapitres comme dans l'ouverture des différentes parties de la représentation. Ainsi, lorsque l'auteur poursuit la narration de l'histoire : « On repartait. La pierre de l'église épuisée d'anecdotes. (...) On passait devant la Quincaillerie Gendron » (EV, 125), il raconte la dernière étape du parcours des actants (Pellerin et sa grand-mère), identifiés par le pronom indéfini « on ». Un changement de focalisation apparaît aussitôt puisque l'auteur qui décrivait jusqu'à présent sa grand-mère en observateur prend, dès cet instant, part à l'histoire. C'est d'ailleurs par le biais de sa conscience que le lecteur apprendra dans quel contexte aura lieu l'histoire d'Ésimésac : « Ma grand-mère me répétait que c'était là l'ancienne gare du village. Une gare. Alors qu'on sait tous que le chemin de fer n'a jamais allongé ses rails jusqu'à Saint-Élie-de-Caxton. » (EV, 125)

Dans la dernière partie du spectacle où figure *L'entrain à vapeur*, *l'Entrée-préface et Résumé* de la fiction biographique est absente. Pellerin commence plutôt la narration en décrivant le chemin parcouru avec sa grand-mère : « On marchait, là on sort de la côte de l'église, là on repasse sur la rue

principale, là on passe devant le... le marché général Gendron. » Puis, Pellerin digresse vers un discours promotionnel en s'écartant de la narration de l'histoire :

Qui est un... qui est le marché général, qui date et qui est à vendre, y est à vendre. Ha ! Ha ! Quelqu'un qui a un rêve là, réalise-le. T'es pas obligé de faire un marché général si t'as d'autres idées : une chocolaterie. Par exemple une chocolaterie, ben ça serait ben le fun que tu le fasses.

Dans ce discours monologué qui s'écarte de la fiction, Pellerin s'adresse aux spectateurs en utilisant un pronom personnel à la deuxième personne du singulier. L'adresse au public et le discours promotionnel visant à encourager une offre d'achat accentuent l'interaction du conteur avec l'auditoire. Mais nous pouvons aussi présumer qu'en informant les spectateurs de la mise en vente du marché général et en leur proposant de changer la vocation du commerce, le conteur cherche bien plus à rendre les lieux de sa fiction clairs à l'esprit du public qu'à discuter des mérites d'une entreprise commerciale. Ainsi, il semblerait que les monologues servent beaucoup moins à prendre le public comme interlocuteur qu'à « mettre à l'épreuve la capacité de l'acteur à faire exister la fiction et la capacité [du public] d'y croire⁴ ».

Une telle digression au sein de la narration permet aussi d'insérer des éléments réalistes dans le conte, puisque le magasin général comme le village de Saint-Élie-de-Caxton existent vraiment. Fred Pellerin ancre donc son histoire dans un lieu réel et parfois même il convoque des faits et des personnages authentiques, lorsque

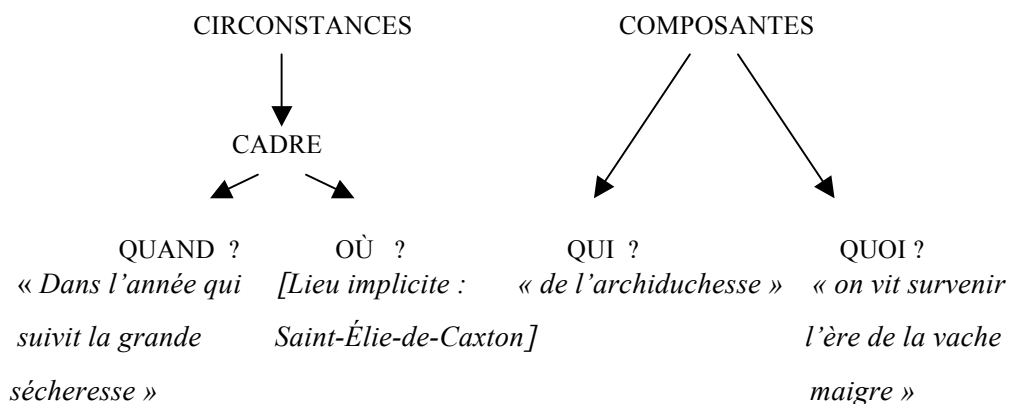
⁴ Anne Françoise BENHAMOU, Serge SAADA, Danièle STERN, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul? », *Dossier : Le monologue, Alternatives théâtrales n° 45*, Bruxelles, 1993, p. 26.

le discours monologué est enchâssé dans la narration : « Ça c'est l'année qui a fait frère. (...) C'est l'année des records. As-tu entendu parler de ça ! (...) Des records, moi j'ai fouillé dans les archives (...) », « Au centième, y ont donné une baguette. (...) J'ai vu, j'ai vu Nagano, l'autre jour y avait un reportage sur *Enjeux*, de Nagano ». En mettant ainsi à l'épreuve sa capacité à faire exister la fiction, le conteur introduit son public dans l'histoire qui va suivre. L'histoire est d'ailleurs vite engagée, lorsque le discours est enchâssé dans le conte d'Ésimésac : « C'est dans... [pour définir le marché général] c'est l'ancienne gare. Qu'y est dans... qu'y a pas eu l'train. Nous on a pas eu l'train. Ben c'est ça, qu'est-ce tu veux j'te dise. » Pellerin s'adresse à nouveau à l'auditoire, mais contrairement au discours qu'il vient de tenir, il reprend son rôle de narrateur en présentant les lieux de sa fiction : « Pis c'est que, Charrette a eu l'train. Dans le village au sud de Saint-Élie eux y ont eu l'train. » La première proposition sert d'embrayeur à la narration (une Entrée-préface). Les phrases qui suivent viennent résumer la situation. Un résumé qui ajoute de l'intérêt à l'histoire d'Ésimésac par son caractère tragique : « Pis nous y avait pas l'train, fait qu'y en avait pas de mangeaille. Fait qu'y tombait. » et par la révélation du sujet de la narration : « Y avait la famine qui décime et des familles entières (...) ».

Dans la version publiée, l'auteur suspend le récit biographique et aborde le conte d'Ésimésac en le présentant avec un sous-titre : « L'ère de la vache maigre ». Le sous-titre annonce la situation initiale avec le thème de la famine. Un thème qui n'est pas développé dans cette partie du conte, puisque le discours narratif digresse rapidement vers un monologue dont la fiction est absente. Mais,

la première énonciation est bien narrative : « Dans l'année qui suivit la grande sécheresse de l'archiduchesse, on vit survenir l'ère de la vache maigre. » (EV, 127) À cette étape, l'auteur expose les circonstances et les composantes situationnelles de son histoire pour orienter le lecteur. Ce procédé narratif *d'Orientation-exposition* occupe « le rôle de base thématique à partir de laquelle la suite événementielle se déroule⁵ ». Il vise surtout à renforcer l'attention des lecteurs sur les différentes composantes qui sont exposées. La figure 3.1. illustre ces composantes (qui ?), (quoi ?) et circonstances (où ?) et (quand ?) du conte.

3.1. ORIENTATION (EXPOSITION)



Ainsi, l'histoire se déroule dans l'année qui a suivi la grande sécheresse, alors que la situation initiale se présente sous l'ère de la vache maigre. Comme le héros, le lieu, qui est décrit amplement dans les histoires précédentes, n'est pas annoncé. Mais, l'archiduchesse (un actant déjà présenté dans un morceau antérieur) fait son apparition par le biais d'une rime interne : « grande sécheresse de

⁵ Jean-Michel ADAM, *op. cit.*, p. 179.

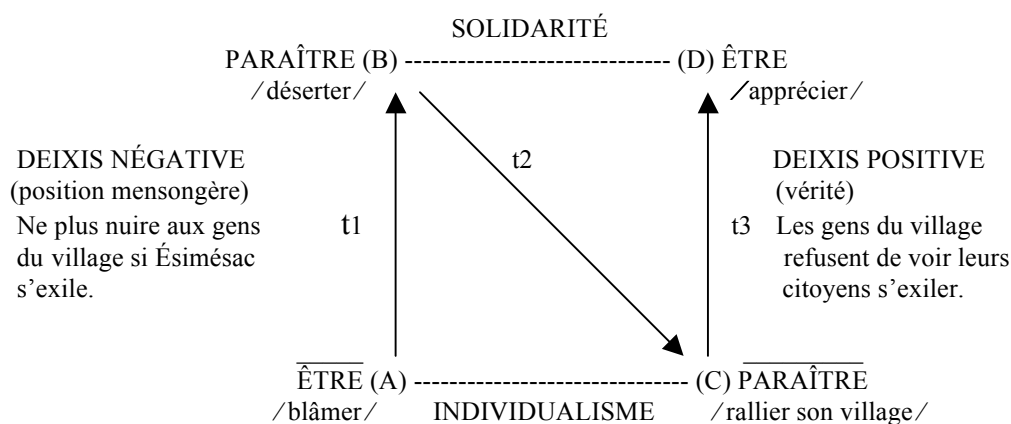
l'archiduchesse. » Ce procédé stylistique emprunté à l'oralité vient amplifier l'importance de cette grande sécheresse en l'associant au statut royal d'une « archiduchesse ». Puis, les énoncés suivants s'écartent aussitôt de la fiction narrative pour basculer dans un discours d'opinion. L'auteur disserte alors sur l'astrologie et les diseurs de bonne aventure contemporains : « Ensuite parce que ça nous coûte des trois dollars et quarante-neuf pour se faire tirer un futur incertain d'une minute dans des cartes qu'on ne nous permet même pas de brasser. » (EV, 127) Il cède ensuite à la digression afin de mieux revenir au conte : « On a l'air de s'égarer, mais il n'en demeure pas moins que suivant la sécheresse, on vit poindre la vache maigre. » (EV, 128) Le discours d'opinion, qui semble contraire à celui de la fiction, est pourtant mis en rapport avec l'histoire lorsque le groupe nominal « Une ère connue » se connecte à la dernière expression de l'énoncé inaugural : « l'ère de la vache maigre ».

Pellerin associe ensuite la famine aux prédictions astrologiques contemporaines, qu'il juge sans objectivité : « D'abord parce qu'on nous réduit les signes à des publicités dans les journaux. (...) À donner le goût de changer de signe pour éviter de se faire prendre. » (EV, 127) Pourtant, « À l'époque, la bonne aventure ne se remettait pas en question ». (EV, 128), Mais les gens sont en partie responsables de leur destin, car même si « on vit poindre l'ère de la vache maigre » (EV, 128), le narrateur sarcastique affirme qu'« on récolte ce que l'on sème ». (EV, 128) Le discours présente ainsi la famine comme un événement surnaturel que la nature humaine a provoqué. Le geste diabolin du héros, fixer un chapelet sur une corde à linge pour s'assurer d'une météo favorable, est à l'origine de cette

sécheresse qui a conduit à la famine. En somme, tout le discours monologué (dont la fiction est omise) et l'histoire biographique offrent de l'information sur le conte qui va suivre. L'auteur-conteur crée une sorte de prologue à l'histoire d'Ésimésac et prépare le lecteur et le public à découvrir ce que le conte peut signifier.

Enfin, pour comprendre l'histoire d'Ésimésac et pour saisir la fiction comme un tout, le carré sémiotique de Greimas s'avère un outil essentiel. À la *Figure 3.2.*, nous présentons nos résultats concernant les transformations de l'intrigue, mise en corrélation avec la structure élémentaire de la signification :

3.2 CARRÉ SÉMIOTIQUE



A. Non-être : Ésimésac Gélinas, l'homme fort du village de Saint-Élie-de-Caxton est blâmé pour un geste qu'il a posé dans un épisode précédent : « (...) Ésimésac suspendit son chapelet sur la corde à linge. Pour s'assurer du beau temps

du lendemain⁶. » Les villageois jettent l'anathème sur lui durant la messe de minuit, car depuis ce jour, le chapelet est demeuré coincé sur la corde à linge pendant que la sécheresse et la famine sévissent. Ainsi, peut-on poser, en cet endroit du carré, le sème blâmer ou anathématiser.

B. Paraître : C'est avec colère et tristesse qu'Ésimésac quitte l'église, lieu du rassemblement. Dans la version éditée comme dans le spectacle, Ésimésac déclare qu'à l'avenir, il ne nuira plus à sa communauté : « Si c'est de ma faute, ce sera la dernière fois que c'est de ma faute. » (*EV*, 138) Le héros déserte ensuite son village et fuit ainsi les mauvaises critiques (le pôle A). Les sèmes Paraître + Non-être produisent alors une deixis négative, puisqu'en partant, Ésimésac cause un préjudice à ses pairs qui désirent garder leurs citoyens. Le forgeron déclare notamment: « c'est mon meilleur client. » (*EV*, 140)

C. Non-paraître : Lorsque les villageois retrouvent Ésimésac étendu sur les rails du chemin de fer du village voisin, ils constatent que l'homme ne veut plus revenir parmi eux. Ésimésac opte pour le suicide, un choix désespéré et personnel (sème individuel) qui ne prend pas en considération les intérêts des villageois : « Parce que dans le fin fond de chacun, il y avait la crainte que l'homme fort déménage. » (*EV*, 138) Ainsi, même si le héros n'est plus à blâmer (sème Non-être) et qu'il semble désormais apprécié par sa communauté (sème Être), il n'a point l'intention de rallier son village (sème Non-paraître).

⁶ Fred PELLERIN, « Le dresseur de vent II », dans *Comme une odeur de muscles*, Montréal, Planète rebelle, 2005, p. 105.

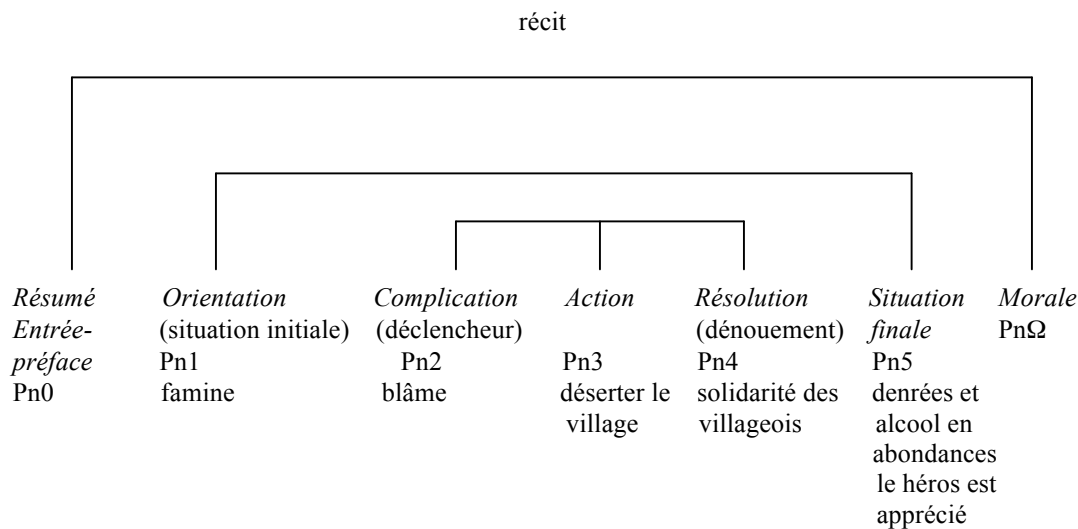
D. Être : Ironiquement, c'est le village qui se rallie à Ésimésac lorsque les citoyens prennent place sur les rails. Par chance, le chauffeur de la locomotive applique les freins en apercevant les gens « fusionner dans une seule et même ombre ». Les wagons déraillent alors à un pied du héros qui place une « pichenotte finale dans l'œil du train ». Tous se retrouvent sains et saufs dans cette aventure. Non seulement les villageois ont retrouvé l'homme fort, mais les denrées du train assurent un réveillon de Noël où la nourriture et l'alcool sont partagés. Après une telle aventure, la famine n'est plus qu'un triste moment à se remémorer. Les gens s'enivrent dans un climat de fête et le héros se sent à nouveau apprécié par ses pairs (le pôle D s'additionne au pôle C). Ainsi, la désertion d'Ésimésac (sème Paraître) et le fait d'être apprécié par ses pairs (sème Être) démontrent la solidarité des gens d'un village qui refusent de voir leurs citoyens s'exiler.

Fred Pellerin termine la narration avec un discours monologué qui expose le problème social qu'engendre la désertion des villages : « C'est un fragment de légende, comme il en est dans chaque racoin de la carte. Comme on en trouve dans tous ces villages qui se meurent de se voir disparaître. De la mappe et de la réalité. Avec l'exode massif vers des villes aimantées. » (*EV*, 147) L'auteur expose ensuite les pertes que les gens risquent de subir en laissant les villages s'éteindre : « Toutes ces rumeurs, ces légendes, ces chansons, ces recettes de cuisine qui s'effacent à mesure que l'oralité des villages se tait. » (*EV*, 148) Le discours prend aussitôt la forme d'une morale : un procédé narratif emprunté à l'oralité. Pour Jean-Michel Adam, la morale met fin à l'histoire et aboutit à des conclusions pour le présent. En terminant par une morale, le conte de Pellerin entend dénoncer un

fait de société : la désertion des villages au Québec. Le point de vue du conteur est alors transmis dans la version publiée et orale du conte afin de sensibiliser le lecteur ou l'auditoire à cette problématique sociale.

Enfin, la morale vient clore le déroulement séquentiel du conte⁷ (*Figure 3.3*). À partir de cette figure, nous pouvons résumer l'aventure d'Ésimésac qui présente des séquences narratives analogues dans la prestation et dans la version publiée de *L'entrain à vapeur*.

3.3 Structure narrative de *L'entrain à vapeur*



La séquence PnΩ met fin à l'histoire en nous rappelant le but du conte : l'exode des villages, tel que le carré sémiotique l'a objectivé. Puis, le lecteur et l'auditoire retrouvent aussitôt le récit biographique porteur d'une mémoire vivante qui clôt le spectacle et le recueil de contes.

⁷ Voir en Annexe III, pour un tableau comparatif des différentes séquences narratives de la prestation et de la version publiée du conte transcrite par nos soins.

Bref, si les histoires de Fred Pellerin sont conçues afin de sensibiliser le lecteur et l'auditoire à un problème social, l'éloquence du conteur qui enchâsse des discours d'opinion à la fiction a aussi un net effet cognitif sur l'auditoire⁸. Comme nous l'avons déjà souligné, ces discours ne sont pas uniquement engagés dans l'intention de prendre directement le public comme interlocuteur. Pour le conteur, il s'agirait surtout de mettre à l'épreuve sa capacité à faire exister la fiction et d'amener les spectateurs à y croire. Mais en procédant ainsi, le conteur qui était jusqu'à présent narrateur d'une histoire endosse un rôle de bonimenteur⁹ en séduisant le public par un discours trompeur fait de démesure. La version éditée qui emprunte à l'oralité les digressions du conte, brille également par la voix de ce personnage :

On en croise encore de ces descendants des plus fêtards. Les yeux injectés de sang et qui prennent des aspirines en se levant chaque matin. Pour traiter un mal de tête qu'ils se transmettent depuis deux ou trois générations. (EV,147)

2. Une dynamique de l'échange

Lors du spectacle, Fred Pellerin livre son histoire avec une gestuelle et un fréquent recours à l'adresse qui dénotent une volonté de maintenir un contact étroit avec l'auditoire. Le public est nombreux à assister à la représentation dans la grande salle du Monument-National. Le conteur offre une performance sur une scène au décor dépouillé, composé d'une guitare, d'une chaise et d'une lampe

⁸ Voir l'étude de Jean-Michel ADAM, *op. cit.*, 1994.

⁹ Alexandre Cadieux prend pour exemple le conte *Jos Violon*, dont l'auteur, Louis Fréchette, décrit le conteur de sa fiction comme un hâbleur, un gouaillier et un ricaner. Pour Cadieux, « ce rôle de bonimenteur constitue une seconde nature pour le conteur (...) » : Alexandre CADIEUX, *Le conte québécois : quelques voyageements*, dans *Contes et conteurs, Jeu, n° 131 Revue de théâtre*, n° 131, Montréal, février 2009, p. 114.

vieillot. La simplicité et l'obsolescence du décor rappellent les veillées d'autrefois décrites par Louis Fréchette dans les contes de Jos Violon. Chez Fred Pellerin, le violon a été troqué pour une guitare et un harmonica et le site de la veillée a changé de dimension. Malgré le contexte moins intime de l'activité, qui se déroule sous les projecteurs de la scène d'un grand théâtre, Fred arrive par d'habiles stratagèmes à établir une relation chaleureuse avec la salle.

Le conteur développe ce lien avec les spectateurs en procédant de différentes façons. Ainsi, durant sa prestation, il lui arrive de profiter d'un incident pour entretenir une complicité avec l'auditoire. Par exemple, dans une séquence, il raconte comment la locomotive a dévié de sa trajectoire : « Et la locomotive s'est engancé¹⁰ dans un déraillement de... de... compensatoire. » Fred est assis sur une chaise, son bras droit s'élève en prononçant la phrase et revient à la hauteur de la poitrine en mentionnant le mot déraillement. La main droite se joint alors à la gauche. Les gestes d'action fusionnent (vecteurs accumulateurs)¹¹. Le conteur poursuit ensuite sa phrase avec deux césures qui rendent son discours hésitant. Les mains s'élèvent alors vers le ciel à trois reprises pour revenir à la hauteur de la poitrine. Ces gestes d'action placent le conteur dans un état d'introspection jusqu'à ce qu'il complète sa phrase avec le mot « compensatoire ». À ce moment, les spectateurs ne saisissent pas le sens de l'expression. Ils rejettent l'élément narratif en riant. Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux : « Le public peut exercer une

¹⁰ L'expression du conteur provient du mot *engeance* qui signifie accroître. Le train, dans *L'Entrain à vapeur*, semblait probablement grossir en se rapprochant des villageois : Paul ROBERT, *Le Petit Robert 1, dictionnaire*, Paris, Le Robert, 1986, p. 645.

¹¹ Au sujet de la dynamique de vectorisation, voir la précision notée au chapitre 1 (p. 21) sur Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 63.

action de spécification (indiquer si l'action montre des faits existants ou inexistant, possibles ou impossibles), (...) Elle [la salle] intervient dans le processus de gestation du sens¹². »

En constatant l'incident, le conteur interrompt aussitôt la narration et se met à l'écoute du public. Sa tête et son regard tournent rapidement à droite pour revenir face à l'auditoire et se diriger à gauche. L'index de Fred se positionne furtivement sur l'oreille. Une oreille, que les tenants de la *synergologie*¹³ diront être à l'écoute, alors que l'annuaire près de la bouche place une timide barrière entre les rires de la salle et le conteur. À cet instant, une dynamique de l'échange apparaît, car le jeu s'observe en « entrevoyant l'assistance, on écoute le jeu en entendant toujours en même temps l'assistance¹⁴ ». Fred Pellerin suspend ainsi l'illusion de la fiction pour être à l'écoute des spectateurs. Puis, il définit le mouvement « compensatoire », qu'il attribue au déraillement de la locomotive et termine l'explication avec humour : « Tu r'tiens juste le mot "compensatoire" là, tu vas être capable de l'expliquer à tes amis. » La tête du conteur tourne à gauche et le regard se dirige au sol. Les mains sont jointes paume contre paume et battent légèrement au rythme de la voix. En prononçant l'adjectif « capable », Fred laisse retomber ses mains sur ses genoux. Il fait une césure et dépose son regard sur l'auditoire, après avoir affirmé que le public pourra donner une explication pour le lapsus. Ces gestes idéatifs ponctuent la parole et permettent de développer la suggestion faite aux spectateurs (retenir le mot « compensatoire » pour en

¹² Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 193.

¹³ La *synergologie* est l'étude du rapport entre le langage du corps et les mots qui révèle le non-dit.

¹⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 77.

expliquer son sens). La césure met cependant en relief le complément de l'énonciation (tes amis) et vient briser le rythme du discours, de la gestuelle et de la voix pour marquer un changement dans le sens (vecteur sécateur). Ainsi, la valeur littérale de cette proposition suggère aux spectateurs d'expliquer à leurs amis, un mot, qu'il faudra au préalable retenir de manière mécanique. Mais la valeur dérivée sous-entend plutôt une raillerie adressée aux spectateurs. Le conteur réduit l'explication à sa plus simple expression, comme si l'auditoire n'avait pas la capacité de saisir un élément plus complexe dans sa narration. L'humour devient alors un agent de relation efficace, puisque le rire qu'il entraîne atteste la réaction immédiate des spectateurs. En profitant d'une réaction négative de la salle, Pellerin arrive ainsi à s'entretenir avec les spectateurs qui réagissent cette fois positivement en riant à son explication teintée d'humour. L'humour semble donc omniprésent dans les contes de Fred Pellerin. Dans une autre séquence, Fred rit autant que l'auditoire en racontant une anecdote :

Pis y avait la... y avait la chorale de Solange. Ah ben, à Saint-Élie... à Saint-Élie... Ça, c'est pas un jeu de mots, ok? À Saint-Élie là, la maîtresse de chorale sais-tu comment qu'à s'appelle? Solange Chanson.

Fred se tient debout et rit en commençant son discours. Le bras droit, la main ouverte et la tête sont dirigés à gauche de l'auditoire, alors que le regard fixe le sol. Ces gestes déictiques¹⁵ évoquent la chorale qui sera bientôt présentée. Le bras droit du conteur fléchit ensuite et sa main vient replacer un verre de ses lunettes. Sa tête s'élève légèrement pour revenir aussitôt dans sa position initiale, alors que ses

¹⁵ Pour une étude pragmatique du spectacle, voir la précision notée au chapitre 1 (p. 17) sur Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 63.

deux mains se réunissent. Ces gestes d'action idéatifs engagent le corps et préparent le conteur en organisant et rassemblant ses idées, avant de prendre la parole.

Enfin, le bras droit de Fred Pellerin retourne pointer à nouveau la gauche de l'auditoire en un geste déictique, pendant qu'il s'esclaffe. Lorsque Fred mentionne l'existence de la chorale, il pointe la salle de l'index droit en riant. L'index fait un mouvement de vague et le tronc suit le rythme du doigt (*Figure 3.4*). Ces gestes figuratifs et pantomimiques expriment l'amusement du conteur et permettent d'exercer une certaine connivence avec la salle. De plus, le rire qu'il émet aurait la spécificité de placer celui-ci du côté du public¹⁶. Dans un lieu comme le théâtre, le rire permet alors au conteur de franchir le quatrième mur et de renforcer sa connivence avec la salle.



Figure 3.4.

¹⁶ Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, le rire de l'acteur placerait celui-ci du côté du public : Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 74.

Lorsque Fred mentionne le nom de son village, sa main droite tombe dans l'autre main. Son regard fixe ensuite ses mains qui se joignent, puis il s'adresse à la salle : « Ça c'pas un jeu de mots, ok ? » (*Figure 3.5.*) Ses mains jointes montent et descendent légèrement en suivant le rythme des mots. Tous ces gestes se combinent (vecteurs accumulateurs) pour ponctuer efficacement la parole. La gestuelle exprime alors la sincérité par le regard du conteur qui s'abaisse et par ses mains rassemblées humblement, comme pour se recueillir dans une prière¹⁷.



Figure 3.5.

Enfin, Fred Pellerin poursuit son discours en demandant aux spectateurs s'ils connaissent le nom de la maîtresse de chorale. Ses mains descendent à la hauteur de la taille et se réunissent pour s'ouvrir ensuite légèrement en restant jointes par le bout des doigts. Le conteur fournit aussitôt une réponse à la question posée :

¹⁷ À noter que cette dernière posture est présente à différents endroits du spectacle et dans les exemples antérieurs que nous avons analysés.

Solange Chanson. La main droite se sépare de la gauche un bref instant pour ensuite revenir la joindre et le conteur hoche la tête en conservant le sourire moqueur qu'il a adopté depuis le début de son discours. Ces gestes pantomimiques nous révèlent l'esprit gouaillieur du bonimenteur. Dans ces moments, le conteur suspend la narration et endosse le rôle de ce personnage qui provoque régulièrement le rire des spectateurs. Le conteur, narrateur de l'histoire, quitte donc momentanément la fiction pour jouer cette fois un rôle autre que celui d'un personnage de conte. Pour reconnaître le jeu d'un personnage, il existerait, selon Patrice Pavis, une « convention fictionnelle » entre celui qui joue un rôle et les spectateurs. Dans la situation présente, Fred Pellerin incarne ce bonimenteur, car le public peut le considérer « extrait de la réalité ambiante et porteur d'une situation, d'un rôle, d'une activité fictifs ou du moins distincts de sa propre réalité de référence¹⁸ ». Ainsi, le discours du bonimenteur est loin de la vérité, loin du monde réel. Le but de son jeu est de faire croire à son monde fictif. Le public sait qu'il est dans l'illusion comme le conteur qui a

conscience de jouer un rôle pour son observateur (...) [Une fois que la] convention est établie, tout ce que l'observé fait et dit n'est plus pris comme argent comptant, mais comme une action fictionnelle qui n'a de sens et de vérité que dans le monde possible où observé et observateur conviennent de se situer¹⁹.

Dans l'exemple précédent, l'humour du bonimenteur est fait de démesure. Le nom de la maîtresse de chorale « Chanson » se présente en un néologisme de sens, puisqu'il peut aussi représenter une chanson que les spectateurs associent à la

¹⁸ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

chorale. L'auditoire réagit alors à la blague en riant avec plaisir. L'humour entraîne à nouveau une prompte réaction de la salle. L'esprit moqueur du bonimenteur permet donc d'entretenir la relation avec les spectateurs, mais la ruse du personnage sert aussi à maintenir ce lien en faisant croire à la fiction. Ainsi, à la fin de l'histoire, le conteur prétend que son héros n'a plus jamais fait l'usage de sa force. Il ajoute que certaines personnes lui affirment pourtant le contraire. Il tente alors de démontrer qu'il détient la vérité de cette histoire, grâce au sérieux d'une recherche historique auquel il se serait livré :

Fait que toute ce que j'pourrais te dire là, à mon égard, c'est : j'ai une démarche. J'ai une consultation au niveau des archives, alors... Et j'ai aucun détail qui aurait pu permettre que j'te l'dise y forçait encore. Fait que tsé là, moi, me mettre à inventer des niaiseries pour faire mon... mon... non.

Fred Pellerin se tient debout, ses bras fléchissent, les mains dont l'index et le pouce se touchent se maintiennent à demi fermées. Ses mains gagnent les épaules, puis descendent à la hauteur de la poitrine, pour se réunir et se fixer par le bout des doigts. La gestuelle sert à la réflexion avant la reprise de la parole. Lorsque le bonimenteur mentionne alors qu'il a une démarche, il hausse les épaules tout en pliant les bras. Ses mains se séparent et se ferment à demi, index contre pouce, pour aller rejoindre une nouvelle fois les épaules et redescendre ensuite à la hauteur de la poitrine. La main droite tombe alors dans l'autre main. Ces gestes d'indication s'enchaînent (vecteurs accumulateurs) en ponctuant la parole du conteur. Fred Pellerin cherche ainsi à convaincre le public de la véracité de ses propos. Dès lors, son discours prend avant tout appui sur le sérieux d'une démarche que celui-ci prétend avoir entreprise.

Dans ce discours, il précise : « J'ai... et j'ai aucun détail qui aurait pu permettre que j'te l'dise y forçait encore. » L'argument est d'abord marqué par une brève césure qui passe presque inaperçue, puisque les mains s'assemblent et battent au rythme des paroles qui reprennent aussitôt. En affirmant « y forçait encore », le conteur penche la tête sur sa gauche pendant que ses bras font un mouvement de recul et que ses mains s'ouvrent et se referment (*Figure 3.6.*).



Figure 3.6.

Ces gestes idéatifs viennent ponctuer la parole du bonimenteur, ce qui fait rire les spectateurs. Ces derniers ne sont pas dupes de la ruse du conteur. Ce qui les fait rire autant, c'est cette lucidité qui permet de voir comment le bonimenteur s'y prend. Lorsque Fred Pellerin prétend avoir vérifié les archives de son village, les spectateurs ont conscience qu'il joue le rôle du bonimenteur et qu'en l'occurrence, il n'est pas détenteur d'une vérité tirée du monde réel. S'il détient une quelconque

vérité, elle a pour fondement un monde imaginaire. En somme, les spectateurs s'amuse de l'espièglerie du bonimenteur qu'ils reconnaissent instantanément. Cette reconnaissance permet de mettre en place la convention fictionnelle décrite plus haut. En réaction à ce jeu, le rire du public demeure une résultante du rapport que le conteur établit avec la salle. Lorsqu'il provoque son public avec ses facéties, la dynamique de l'échange est renforcée réciproquement entre le conteur qui fait rire et l'auditoire qui s'amuse. Qu'il profite d'un incident durant le spectacle ou bien qu'il ricane ou encore qu'il fasse crouler de rire la salle, Fred Pellerin semble toujours considérer son public comme un interlocuteur capital.

3. Un monde imaginaire à recréer

Durant la représentation, Fred Pellerin insuffle aux spectateurs les images d'un univers fantaisiste, non seulement par le caractère animé de son jeu, mais également lors de ses nombreuses adresses à l'auditoire où il fait usage d'actes de langage. Dans ces occasions, le conteur cherche à produire une atmosphère plus intime en faisant appel aux spectateurs à la deuxième personne du singulier. Ces interventions lui permettent de catalyser l'imagination du public de différentes façons.

Ainsi, lorsqu'il s'adresse aux spectateurs, c'est parfois pour les impliquer dans l'histoire. La séquence du train qui fonce sur les villageois démontre bien ce procédé. Pellerin raconte : « Rendu là, chienne pas chienne, le seul espoir qui te reste, tu te dis : qu'i pèse sur l'gaz ! » L'énoncé permet au conteur de faire surgir

l'image de ce train par un acte illocutoire représentatif (expositif)²⁰. La gestuelle qui accompagne la phrase soutient l'acte illocutoire : assis sur une chaise, le conteur bat le sol de ses pieds au rythme d'un son, diffusé dans la salle, qui rappelle le bruit d'un train en marche (geste figuratif iconique). L'horreur de la situation est représentée par le visage tendu du conteur, un débit rapide et un timbre élevé de la voix. Pellerin engendre de cette manière un sentiment d'angoisse qu'il réalise par un geste idéatif de marquage.

Enfin, lorsqu'il termine cette gestuelle en pointant l'auditoire de la main gauche, il l'interpelle à la deuxième personne du singulier avec un marqueur lexical : le verbe performatif « dire ». La valeur littérale de cette assertion est un constat qui implique le public. Dans cette situation, celui-ci devrait se dire : « qu'i [le chauffeur] pèse sur l'gaz ! » Mais, la valeur dérivée de l'énoncé, soutenue par une gestuelle très représentative, prend beaucoup plus la forme indirecte d'une requête. Comme le soutient Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'auditoire peut interpréter l'énoncé en fonction du site où il est prononcé et de la connaissance des événements qui doivent avoir lieu²¹. Dans l'exemple présent, il s'agit d'un spectacle de conte où le public connaît la finalité de la représentation : plonger dans un univers imaginaire. Le conteur invite ainsi l'auditoire à imaginer la situation et à éprouver un sentiment d'urgence pour connaître la suite du conte.

²⁰ Au sujet des énoncés performatifs, voir la précision notée au chapitre 1 (p. 27) sur Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

Fred Pellerin s'adresse également aux spectateurs pour leur expliquer certains éléments de l'histoire. À la fin du conte, il décrit le personnage d'Ésimésac d'une façon amusante. Dans une posture assise, Fred a le coude droit appuyé sur une guitare tenue sur ses genoux. Au début de l'énoncé, il formule un morphème interrogatif, alors que sa main droite est ouverte vers le ciel en un geste idéatif qui le prépare à la réflexion qui va suivre : « Tsé ? Quand c't une légende là... c'parce que y... attache-toi pas trop. » Le morphème interrogatif « Tsé ? » est un marqueur morpho-syntaxique livré à l'auditoire sous la forme d'une question directe. Au Québec, cet acte illocutoire expressif a une fonction conversationnelle et correspond à « tu sais »²². L'expression sert beaucoup plus à retenir l'attention d'un interlocuteur qu'à valider un savoir.

Une fois l'expression formulée, le conteur n'attend pas une réponse du public. Il enchaîne plutôt son discours avec une explication décousue marquée par deux césures, et termine l'énoncé avec une requête qui prend la forme d'un impératif : « attache-toi pas trop ». La main gauche de Fred tombe sur le manche de la guitare et il hausse les épaules en un geste idéatif qui marque la progression de son raisonnement. La requête directe a un marqueur lexical : le verbe performatif « attacher » et un marqueur syntaxique souligné par l'inversion d'un pronom sujet « toi ». Le conteur pose un acte illocutoire directif dont la valeur de recommandation fait rire les spectateurs, puisque le verbe « attacher » exprime un lien affectif qui rappelle la situation du héros du conte. S'attacher au héros ne serait donc pas recommandé puisque sa mort, évoquée ultérieurement, risquerait

²² *Ibid.*, p. 45.

de nous affliger. La requête amuse, car la perspective d'être attristé par la mort d'un personnage de fiction est démesurée. Selon Mervant-Roux, il est possible pour l'auditoire de prolonger un mot de la scène : « Le rire peut assumer cette fonction de soulignement [en dotant la séquence] d'une nouvelle dimension symbolique, paradigmatique, poétique²³. » L'énoncé de Pellerin a donc la fonction perlocutoire de générer le rire, tout en stimulant l'imagination des spectateurs sur ce qu'il risque d'advenir au héros.

Pour la conteuse Stéphanie Bénéteau, ce qui caractérise le conte « c'est l'endroit où il se passe. (...) le conte se passe dans l'imaginaire de l'auditoire²⁴ ». Les exemples que nous avons relevés démontrent que les énoncés performatifs indexent la part d'imagination réclamée des spectateurs et incitent ces derniers à s'acquitter de leurs rôles d'auditeurs actifs. Ainsi, Fred Pellerin construit son histoire en la ponctuant d'actes de langage, et c'est alors au spectateur que revient la tâche de recréer l'univers fantastique du conte. Mais, si le discours narratif de Pellerin agit sur l'auditoire, les digressions de ce judicieux bonimenteur y réussissent tout autant.

Par exemple, Fred n'hésite pas à impliquer le public dans son univers en se servant d'un thème du conte. Au début de la fiction, il s'adresse à l'auditoire en révélant la problématique de l'histoire : la famine : « Prends la graine la plus grosse parce que c'est ça que tu vas grugeotter c't automne. » Le conteur se tient

²³ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 193.

²⁴ Michel VAÏS, « Conter ou donner un show ? Les Entrées libres de Jeu », *Jeu n° 131 Revue de théâtre*, Montréal, février 2009, p. 87.

debout, ses bras sont pliés et la main droite à la hauteur de la taille repose dans celle de gauche. Il somme les spectateurs de faire une action : prendre la plus grosse graine pour se nourrir. Il s'agit donc d'une requête, mais le conteur ne s'attend pas, bien entendu, à l'accomplissement de sa demande. La requête se présente alors indirectement, puisque Pellerin pose un acte illocutoire représentatif, en évoquant une graine qui se distinguera toujours par la petitesse de sa taille même si on « prend la plus grosse ». Le conteur invite donc l'auditoire à imaginer la rareté de la nourriture. Mais son intervention cause aussitôt l'hilarité dans la salle. Les spectateurs s'attardent alors sur le sens d'un mot qu'ils perçoivent avec la double connotation du mot « graine » propre à l'agriculture et associée à l'organe sexuel mâle dans la langue populaire²⁵. Le sens dérivé de ce mot l'emporte au point d'en venir à expulser presque entièrement son sens littéral. L'acte illocutoire représentatif se résume donc par un trope risible, puisqu'il contraste avec le trait naïf du conte et met en branle l'imaginaire des spectateurs.

Dans une autre séquence, Fred Pellerin se lance dans un discours pour justifier l'hiver froid dans son histoire. Il interpelle les spectateurs, comme si ces derniers avaient été témoins de l'événement raconté : « As-tu entendu parler de ça, Montréal ! L'année qui a fait frète. » Le conteur se tient debout, ses mains sont jointes par le bout des doigts et pointent le sol. En prononçant l'énoncé, il sépare la main droite de la gauche et l'élève pour la ramener presque aussitôt dans sa position initiale. Il marque le mot « ça » avec un timbre élevé de la voix.

²⁵ Gaston DULONG, *op. cit.*, p. 225 : L'auteur attribue plusieurs sens à ce mot, dont celui que nous vous proposons.

L'énoncé complexe²⁶ se présente alors, à la fois comme une question indiquée par un marqueur syntaxique qui entraîne l'inversion du pronom sujet « tu » et à la fois comme une assertion émise par un marqueur prosodique à l'oral. Ainsi, lorsque le conteur pose un acte illocutoire expressif en interpellant le public par le nom de la ville où il se trouve, il enchaîne rapidement en mentionnant « L'année qui a fait frète ». La question est donc esquivée au profit d'un apport d'information permettant d'enrichir l'imaginaire des spectateurs qui admettront l'existence d'un hiver froid dans l'histoire.

Un facteur contextuel est le principal responsable de l'aspect que prend cet énoncé, « à savoir le type d'activité dans lequel s'inscrit l'échange²⁷ ». Comme nous l'avons mentionné à maintes reprises, le spectacle de conte est un événement ayant pour but de susciter l'imaginaire. Mais, l'événement permet également une « spectacularisation » du conte, pour emprunter l'expression à l'essayiste et conteur Jean-Marc Massie qui cherche ainsi à définir la parole conteuse entourée des procédés et techniques scéniques : éclairage, décor, accessoire, musique. Dans cet environnement, il s'avère plus ardu d'obtenir une réponse des spectateurs, étant donné leur grand nombre dans une vaste salle. Fred Pellerin évite alors d'interroger directement son public et formule parfois des assertions émises sous les apparences de questions. En procédant ainsi, le conteur adopte une forme monologique dont la spécificité consiste à maintenir une distance avec le

²⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ *Ibid.*, p.90.

public²⁸. Cette distance, atténuée par l'usage d'un pronom sujet « tu » et d'un nom de ville par lequel l'auditoire est interpellé, accentue la complicité entre le conteur et son public. Le public se voit d'ailleurs interpellé à quelques reprises sous le vocable « Montréal » ou sous l'appellation « Monument ». En s'adressant ainsi à l'auditoire, le conteur crée une métonymie, puisqu'il substitue au groupe de spectateurs le nom d'une ville et celui d'une salle de spectacle qu'il associe à ce qu'il présume être leur lieu de provenance.

Au début du conte, Fred Pellerin cherche, de cette manière, à faire comprendre au public que ses personnages ne désirent pas aller à la messe dans le village voisin : « Tsé, écoute ben l'Monument, moé, j't'ai-tu dis : " tu iras voir mon spectacle à Trois-Rivières ? " Non. » Le morphème interrogatif « tsé » est employé une fois de plus pour retenir l'attention du public. L'énoncé est d'abord prononcé en un acte illocutoire directif et prend la forme d'une requête. Un marqueur syntaxique permet l'inversion du pronom sujet « Monument ». Dans une posture debout, Pellerin réunit ses mains en joignant le bout des doigts. Lorsque l'attention du public est à nouveau demandée : « (...) écoute ben l'Monument (...) », Fred élève ses bras à la hauteur de la poitrine et ouvre les mains. Puis, il reprend aussitôt avec une question directe : « Moé, j't'ai-tu dis : " tu iras voir mon spectacle à Trois-Rivières ? " » À cet instant, il joint les mains l'une dans l'autre en les unissant du bout des doigts pour mieux les séparer par la suite et les pointer vers le ciel. Ses bras tombent à la hauteur de la taille et ses

²⁸ Irène ROY, (dir.), *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 259.

mains se réunissent à nouveau. Ces gestes d'action viennent soutenir l'acte illocutoire déclaratif formulé avec une césure, avant que la ville de Trois-Rivières ne soit citée. La comparaison territoriale démesurée fait rire les spectateurs, puisque, contrairement à la situation du conte, où le héros se rend aisément à pied dans le village voisin, une grande distance sépare Trois-Rivières de Montréal (lieu du spectacle). Demander au public montréalais d'assister à une représentation à Trois-Rivières risquerait d'autant plus de mettre en échec l'énoncé performatif dont les conditions de réussite ne pourraient être assurées²⁹. Enfin, le conteur souligne l'interrogation avec un marqueur prosodique de la voix. Mais il n'attend pas une réplique de la salle et offre une réponse qui soulève encore le rire. Par sa valeur d'exemple amusante, la question met en branle l'imagination des spectateurs tout en faisant référence à un élément de l'histoire.

Les énoncés performatifs que nous venons d'analyser ne sont que quelques exemples parmi les nombreux actes de langage dont la valeur perlocutoire permet de concevoir un monde imaginaire. Comme pour le monologue théâtral³⁰, le conteur arrive à employer ces énoncés performatifs afin de mettre à l'épreuve sa capacité à faire exister la fiction et à amener l'auditoire à y adhérer.

4. Le bonimenteur : un puissant relationniste

Une approche pragmatique du conte *L'Entrain à vapeur* nous a permis de mettre à jour la structure narrative du conte. Combinée aux discours amusants

²⁹ Catherine KERBRATT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 90.

³⁰ Anne Françoise BENHAMOU, Serge SAADA, Danièle STERN, *loc. cit.*, p. 26.

d'un personnage, la narration sensibilise le lecteur et l'auditoire à un problème social : la désertion des villages au Québec. Différents procédés narratifs sont utilisés par le conteur. Ils ont pour but de créer un effet cognitif : *L'Entrée-préface et Résumé* sollicite l'attention des lecteurs en dévoilant le sujet de la narration et en démontrant l'intérêt et le but du conte, *l'Orientation-exposition* vise à renforcer l'attention des lecteurs et à le situer par rapport à l'histoire, *la Morale* se révèle plutôt sous la forme d'un discours monologué connecté à l'histoire. Ce procédé, emprunté à l'oralité, fait entendre le point de vue de Fred Pellerin. Il est présent dans la version publiée et orale du conte, et a pour effet de conscientiser le lecteur et l'auditoire à une problématique sociale. On retrouve d'autres types de monologues qui s'écartent de la fiction, particulièrement dans le spectacle, où ils s'articulent autour de la narration de l'histoire. Ces monologues entraînent un rapport pragmatique au public en prenant appui sur une gestuelle et un jeu d'acteur qui traduisent le caractère ludique de l'événement.

Ainsi, l'éloquence du conteur, qui enchâsse des monologues en réflexion au discours narratif, se manifeste régulièrement sous les traits du bonimenteur. Dans ces moments, Fred Pellerin suspend provisoirement la fiction pour endosser le rôle de ce personnage qu'une convention fictionnelle entre lui et son public permet de reconnaître. La ruse et l'esprit gouailleur du bonimenteur provoquent fréquemment le rire de l'auditoire. L'action de celui-ci donne lieu à une réaction de la salle, qu'on attribue à une dynamique de l'échange. Dans cette dynamique, le regard et l'écoute sont des composantes qui servent à maintenir l'attention de l'auditoire lorsqu'un incident se produit. Le rire de ce bonimenteur mérite la

sympathie du public et place aussitôt le conteur du côté de la salle. En somme, l'humour produit par la gestuelle et le discours de Fred Pellerin soutient de part en part la réception empathique du public.

Dans son discours, Pellerin fait régulièrement usage d'actes de langage. Qu'il s'adresse aux spectateurs pour les impliquer dans son histoire ou pour leur inculquer certains détails narratifs, ses énoncés performatifs entraînent toujours chez ces derniers un effort d'imagination. Ils conditionnent ainsi les spectateurs à s'acquitter de leur rôle de co-créateur du spectacle. Alors que le conteur met à l'épreuve sa capacité à faire exister la fiction, la valeur perlocutoire de ses actes de langage permet aux spectateurs de recréer un monde imaginaire. En procédant ainsi, le bonimenteur motive son auditoire et arrive à lui faire croire à sa fiction. Dans une position de narrateur, Fred Pellerin motive également les spectateurs tout en développant la trame de la fiction. Mais, cultiver la relation avec eux demeure beaucoup plus à la portée du bonimenteur. L'humour et la ruse sont de solides moyens qu'il a à sa disposition pour y arriver.

Enfin, l'environnement où se déroule la performance a inéluctablement un effet sur la relation du conteur avec son public. Sur la scène d'une grande salle de théâtre, la production de Fred Pellerin contraste avec le cadre plus intime des écoles, des salons, des bars et des cafés où l'on retrouve le plus grand nombre de conteurs au Québec. Dans ces lieux, un plus petit auditoire rend la relation du conteur avec le public très différente. La contrainte du quatrième mur y est évidemment absente. De plus, la scène y est moins présente. Elle comporte

habituellement des éclairages qui masquent la vue du conteur sur la salle. Mais, si le conteur ne voit plus le public de la scène, il arrive encore à l'entendre. Le regard fait place à l'écoute et c'est ce qui peut expliquer les nombreuses interventions de Fred Pellerin soutenues par une écoute active de la salle. Mervant-Roux propose la distinction suivante entre la scène et la salle :

identifier le théâtre à la scène c'est privilégier le dramatique, c'est effacer les spectateurs. Appeler « théâtre » la salle, c'est donner de l'importance à la masse du public, à son rassemblement, à l'événement social qu'est une représentation³¹.

D'une manière analogue, Fred Pellerin raconte sur une scène au décor dépouillé et met l'accent sur l'auditoire tout en privilégiant l'événement social que produit le conte.

³¹ Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 74.

Conclusion

Cette recherche nous aura d'abord permis de dégager des outils essentiels pour l'étude de la performance des conteurs. Ces outils, principalement empruntés à l'approche pragmatique appliquée au théâtre, auront servi à analyser les actes de langage et les ressources expressives du conteur. Une telle démarche nous aura amenée à mieux comprendre la prestation des conteurs en général et plus précisément celles d'André Lemelin, de Joujou Turenne et de Fred Pellerin. La version publiée de leurs contes, analysée par une approche structurale et pragmatique du texte narratif, nous aura aussi éclairée sur les points de convergence et de divergence par rapport à la version orale de la prestation.

Dans le conte *Jos Gallant* d'André Lemelin, les informants, indices, actions des personnages (fonctions cardinales et catalyses) de la prestation diffèrent parfois de ceux de la version éditée, puisque le conteur procède à un métissage en fusionnant les systèmes référentiels et les formes symboliques du conte. Lors du spectacle, cette façon de faire permet au public d'assister à une multiplication de digressions qui touche aux éléments de l'histoire et qui diffère de ce que nous avons relevé dans le conte édité. L'art du métissage contribue à enrichir le canevas qui consiste à livrer le conte en prenant appui sur les nœuds de la fiction, par le truchement de répétitions, d'additions et de suppressions. Lemelin qualifie cette démarche de *savoir-faire du conteur*. Elle permet à celui-ci de moduler le canevas de son histoire et de mieux retenir l'attention des spectateurs grâce aux modifications ou aux adaptations qui en découlent. Le conteur a donc la possibilité d'accentuer les articulations du discours fictionnel, en transformant son

récit à chacune de ses représentations, afin d'offrir au public une occasion d'entendre, de voir et de ressentir le conte d'une autre manière.

L'analyse du discours narratif de Lemelin démontre que le canevas offre une grande liberté au conteur, qui n'est pas dans l'obligation de suivre une partition écrite de manière rigoureuse. Dans le spectacle de contes *Jos Gallant*, plusieurs fonctions cardinales et catalyses de l'histoire (actions qui ne peuvent être supprimées sans affecter le discours) diffèrent par rapport à celles de la version publiée. Dans la prestation de Fred Pellerin, les nombreuses digressions du conteur pousse ce dernier à endosser un rôle de bonimenteur (un personnage qu'une convention fictionnelle entre le public et le conteur permet de reconnaître). Les commentaires du bonimenteur amusent par leur démesure. Ils sont utilisés pour insérer des référents réalistes parallèlement à la fiction, comme le discours sur le marché général (un commerce bien réel dans le village du conteur). En ancrant ainsi son histoire dans des lieux, des situations et des personnages authentiques, Pellerin ajoute une touche concrète à sa prestation.

Dans le spectacle *Ti Pingé* de Joujou Turenne, le bonimenteur prend les apparences d'une princesse, qui assume un rôle de narratrice dans un monologue introductif. Par sa déclaration « Je porte en moi la mémoire du passé », cette arrière-petite-fille de la reine de Quisqueya se fait dépositaire de la mémoire culturelle de son peuple. Comme le discours du bonimenteur, la présentation de ce peuple fait appel à un élément authentique qui permet à la narratrice de mieux définir son monde fantaisiste. Mais si Joujou Turenne et Fred Pellerin s'en

remettent tous deux aux digressions de leur personnage, ils ne construisent pas leurs discours d'une manière similaire. Fred Pellerin livre, en effet, son spectacle à partir d'un canevas alors que Joujou Turenne, qui conte en s'appuyant sur un canevas durant sa prestation, utilise pour son monologue d'introduction et pour l'épilogue un texte déjà écrit. De plus, même si le canevas lui offre la possibilité de modifier en cours de spectacle les articulations de son discours fictionnel, Joujou conserve en grande partie le vocabulaire et la structure de son conte publié.

L'analyse de *Ti Pinge* nous a d'ailleurs fait découvrir des éléments graphiques et typographiques qui permettent à la narratrice de transposer les marques d'oralités dans la version imprimée du conte. Pour Joujou, il s'agit alors de reproduire à l'écrit certaines formes d'interaction avec les spectateurs. La princesse narratrice anime le public durant le spectacle en l'invitant à chanter en créole, à danser et à répondre à des formules convenues (locutions *ritualisantes*). Mais l'équivalence qui est recherchée entre la version imprimée et la version orale du conte est difficile à atteindre, car le support papier ne peut agir sur les lecteurs d'une manière analogue à la performance¹ que permet le langage du corps.

Pour Fred Pellerin, il s'agit plutôt de sensibiliser le public et les lecteurs à une problématique sociale. Pour y arriver, le conteur développe les articulations de la fiction en employant différents procédés narratifs. Ainsi, *L'Entrée-préface et Résumé* permet de suspendre le mécanisme des tours de parole pour s'approprier

¹ Pour Paul Zumthor, la performance d'un texte narratif comme d'une prestation provoquerait chez le récepteur différents effets physiologiques, tels que la joie, la colère, la tristesse, etc. Paul ZUMTHOR, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

l'espace interactif et devenir narrateur. Transposé dans la version imprimée de *L'entrain à vapeur*, le procédé narratif sollicite l'attention des lecteurs en dévoilant le sujet de la narration et en démontrant l'intérêt et le but du conte. *L'Orientation-exposition* utilisée exclusivement dans le conte publié situe les lecteurs par rapport à l'histoire, alors que *La Morale* clôt le texte et le tour de parole pour faire entendre le point de vue du conteur. Produit sous une forme monologique, en marge de la fiction, ce procédé apparaît après la chute du récit et permet au conteur de développer un argument et d'y prendre position.

L'analyse pragmatique de *L'entrain à vapeur* nous a démontré comment l'aventure d'Ésimésac pouvait être mise en rapport avec *La Morale* de Fred Pellerin. Si, au début de l'histoire, Ésimésac qui ne voyait que le mauvais côté de la situation croyait pouvoir éviter de nuire aux villageois en désertant, la fin de l'aventure présente la vérité dans une deïxis positive révélée par le carré sémiotique de Greimas. Comme le héros, le lecteur ou le public comprend que l'exil d'un citoyen cause un préjudice à la communauté de son village. En développant cet argument, Fred Pellerin crée une *Morale* sociale, car il dénonce un fait de société : la désertion des villages au Québec. Bref, en empruntant différents procédés narratifs ou stylistiques à l'oralité, Fred Pellerin et Joujou Turenne semblent chercher à recréer les dimensions performatives de la prestation dans le conte publié. Nous présumons que les éléments d'oralité que nous avons relevés ont pu se retrouver dans la version imprimée, après avoir été racontés à maintes reprises en spectacle. Contrairement à André Lemelin qui a écrit son conte avant de le présenter devant un public, Joujou Turenne et Fred Pellerin ont

d'abord raconté leur histoire avant de la mettre sur papier. Malheureusement, le passage d'une littérature orale à l'écrit n'a pu être approfondi dans les limites de ce mémoire.

Enfin, l'examen de la relation entre le public et le conteur aura permis de nous interroger sur le statut du narrateur. Dans le spectacle *Jos Gallant* d'André Lemelin, l'analyse pragmatique de la gestuelle et de la voix du conteur démontre une force *marionnettisée* que le corps déploie en un jeu musculaire antagoniste de flexion et d'extension. Mais le jeu antinomique de la rythmique et du mouvement présente un corps en transe avec des pieds qui frappent en cadence et des bras qui s'élèvent. Cette gestuelle singulière réfère à la définition du conteur proposé par Dandurand (puisque le conteur se met dans la position d'objet-signé), mais aussi au morcellement d'un corps, à l'image d'une montagne secouée par un séisme. Bien que l'ensemble de la gestuelle apparaisse centrale dans la prestation de Lemelin, la *marionnettisation* du corps est également présente dans les autres spectacles de contes que nous avons analysés.

Chez Joujou Turenne, ce jeu accompagne un dynamisme, voire même une énergie irradiante, qui lui permet d'interagir avec le public. Cette énergie transforme Joujou en force de la nature qui l'entraîne hors de son rôle de narrateur personnage. Le concept de focalisation de Dario Fo définit bien l'interaction de la conteuse avec les spectateurs. Ainsi, l'attention du public se tourne d'abord vers l'émetteur de l'histoire, un narrateur personnage représenté par la princesse antillaise. Les spectateurs suivent alors cette narratrice dans son discours et ses

déplacements, jusqu'à ce que sa voix et sa gestuelle empruntent les traits et le discours d'un personnage du conte. Dans le spectacle *L'entrain à vapeur*, Pellerin quitte provisoirement sa position de narrateur pour endosser fréquemment le rôle de bonimenteur que nous avons décrit plus haut. Le rire de ce personnage suscite la sympathie du public et place le conteur du côté de la salle. Son humour et sa gestuelle donnent lieu à une réaction de l'auditoire, que l'on attribue à une dynamique de l'échange. Le regard et l'écoute tendus vers la salle servent au bonimenteur à mettre l'auditoire aux aguets lorsqu'un incident survient.

À la lumière de cette étude, nous constatons que la gestuelle et la voix du conteur peuvent difficilement faire l'objet d'une mise en scène rigide. Puisque la prestation, qui a le canevas pour support dramatique, demeure d'une certaine manière un art de l'improvisation, une modification du discours narratif risque évidemment d'induire un changement dans la gestuelle et de produire un nouveau rapport pragmatique au public. Il est sans doute possible qu'un geste du conteur puisse revenir au même endroit dans une autre prestation, si le public l'a bien accueilli. Mais la gestuelle, la voix, les mimiques comme le discours du conteur ne pourront être définitivement figés grâce à la liberté qu'offre le canevas.

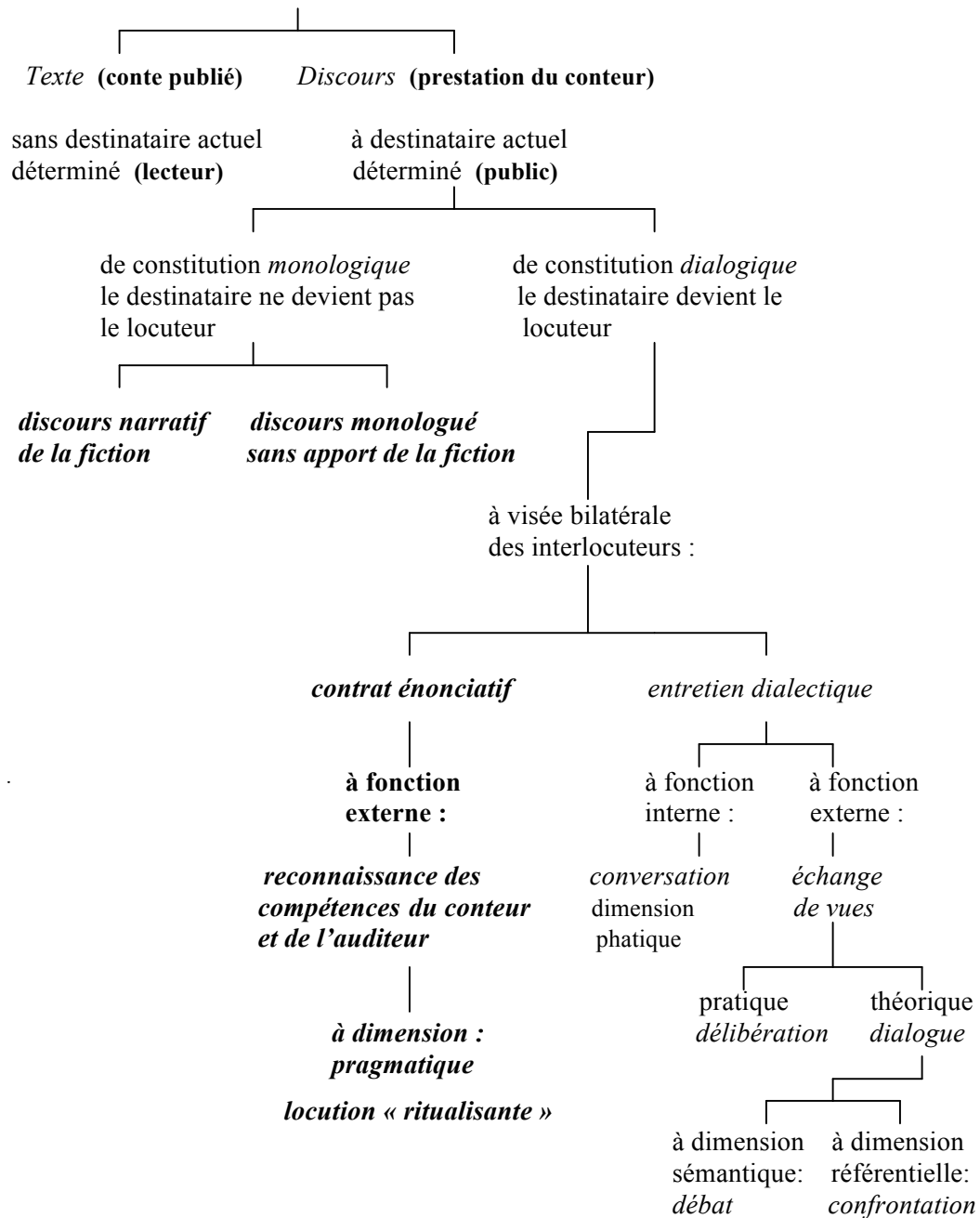
Enfin, à l'étude pragmatique de la gestuelle des conteurs, nous avons ajouté l'analyse des actes de langage. Dans la prestation du conte *Jos Gallant*, les énoncés performatifs d'André Lemelin visent à guider l'auditoire à travers la fiction. Ainsi, les nombreuses requêtes que Lemelin adresse aux spectateurs sont en fait des demandes pour que ceux-ci adhèrent à la fiction, attribuent un nouveau

nom au héros, souscrivent à la même opinion et fassent travailler leur imagination. La réponse des spectateurs s'observe par un silence qui vient confirmer à Lemelin l'attention accueillante de son auditoire. Pour Mervant-Roux, le silence du public correspondrait à un échange où les spectateurs demanderaient de cette façon au conteur d'aller plus loin, de les emmener plus loin. C'est précisément à cette tâche que s'emploie Lemelin lorsqu'il oriente l'auditoire dans l'imaginaire de *Jos Gallant*.

Dans la prestation de *Ti Pingé*, plusieurs interventions de Joujou Turenne sont soutenues par des actes de langage. Les énoncés performatifs ont alors pour but d'aller chercher l'attention, d'initier à une salutation rituelle, d'inciter à chanter, à danser et à développer avec les spectateurs la narration de l'histoire. En procédant ainsi, la conteuse cherche à faire réagir le public pour le bénéfice d'une bonne performance. L'interaction avec les spectateurs se fait régulièrement par le biais de *locutions ritualisantes*. Ces formules, échangées entre Joujou et les spectateurs, ont permis de démontrer qu'une coopération entre les locuteurs se développe différemment de celle qu'on retrouve entre un auteur et son lectorat. Le modèle du schéma dialogique de Francis Jacques révèle comment cette forme de dialogue, comparable aux rapports maintenus entre des participants à un jeu de stratégie, est partagée entre Joujou et son public lorsque s'établit entre eux le contrat énonciatif. Dans un esprit de compétition et de coopération, chacun cherche à vérifier les compétences de l'autre en matière de « contage » et d'écoute. Mais le jeu dialogique aurait pu se poursuivre différemment, si un spectateur était intervenu par une question ou par une critique liée à l'histoire. Le

schéma dialogique aurait alors conservé une branche pour définir l'entretien dialectique, comme nous l'avons illustré à la *Figure 4.1.* de la page suivante. Néanmoins, la possibilité d'un tel dialogue entre un conteur et un spectateur n'a pu être vérifiée dans ce mémoire, puisqu'un membre du public n'a jamais pris la parole durant les prestations des conteurs. De plus, le dialogue semble difficile à envisager avec le public nombreux propre aux grandes salles, comme c'est le cas avec le spectacle de Fred Pellerin.

Dans le spectacle *L'entrain à vapeur*, les énoncés performatifs de Pellerin n'attendent donc pas de réponse verbale de l'auditoire. Ils visent surtout à catalyser l'imaginaire des spectateurs. Le conteur suscite leur imagination, en outre, en les interpellant familièrement à la deuxième personne du singulier ou en leur expliquant certains détails de l'histoire avec humour. Les actes de langage de Pellerin indexent alors la part d'imagination réclamée des spectateurs pour les inciter à s'acquitter de leurs rôles d'auditeurs actifs. Ainsi, Fred Pellerin propose les éléments de sa fiction en les ponctuant d'énoncés performatifs, et c'est aux spectateurs que revient la tâche de recréer l'univers fantaisiste du conte.

Figure. 4.1 Le jeu dialogique¹ du conteur

¹ Le schéma dialogique du conteur s'inspire du schéma dialogique de Francis Jacques. Nous y avons retranché une branche portant sur l'affrontement verbal et fait quelques ajouts en caractère gras. Cf. Francis JACQUES, *Dialogiques*, Paris, PUF, 1979, p. 310.

Enfin, dans les prestations que nous avons analysées, il n'y a que Fred Pellerin qui présente son conte sur une scène. Par sa dynamique de l'échange, Pellerin favorise la salle en donnant de l'importance au rassemblement, à l'événement social que représente le conte. Joujou Turenne et André Lemelin sont aussi près de leurs publics, mais ils interagissent différemment avec des auditeurs moins nombreux dans un lieu plus petit, et par conséquent, plus intime. Toutefois, la prestation de Fred Pellerin démontre qu'il est possible de maintenir une relation avec le public, malgré la scène qui crée une distance avec la salle et malgré les éclairages qui masquent la vue du conteur.

Des interactions fréquentes avec les spectateurs furent relevées suffisamment dans la prestation des trois conteurs pour prétendre à une spécificité liée aux spectacles de conte. Les dimensions performatives, notées dans les rapports du conteur avec son public, expliquent sans doute le succès de cette culture populaire qui permet aux gens de se rapprocher de l'esprit des soirées d'autrefois.

Annexe I

**Schéma et tableau comparatif : séquence narrative
dans *Jos Gallant***

Structure narrative dans *Jos Gallant*

récit

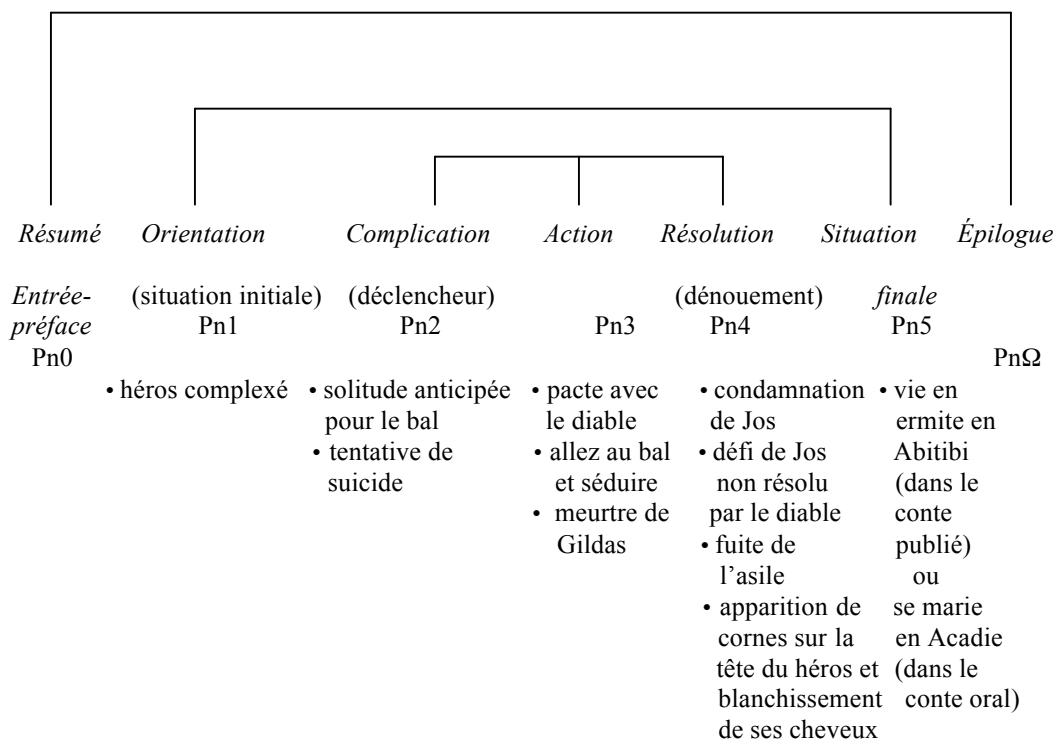


Tableau comparatif : séquences narrative

<u>VERSION PUBLIÉE</u>	<u>TRANSCRIPTION DU SPECTACLE</u>
Pn0) [Le prologue est absent de la version publiée du conte.]	Moi quand j'étais jeune, ça fait quand même un p'tit bout de temps. On allait, on allait... on partait de l'Abitibi et on allait à St-Romuald dans le bout de Sainte-Foy (...) y avait des grosses soirées familiales dans les années soixante. (...) Pis là j'me suis dit j'aimerais bien... pas recréer cette ambiance-mais me rapprocher un peu de cet esprit de convivialité. Alors, d'où le pourquoi de faire des soirées de contes chez moi. Ben j'veis vous conter une histoire pour introduire les conteurs d'à soir et parlant d'Abitibi ça va être une histoire de par chez nous. C't'une histoire que ça fait longtemps que j'ai conté, c'est dans les premières histoires que j'ai trouvées.

VERSION PUBLIÉE

Pn1)

C'est l'histoire d'un gars qui venait de Taschereau, village situé à une cinquantaine de milles au nord de Rouyn-Noranda. Le gars s'appelait Joseph O'Neil. Sa mère était Canadienne- française *sic* et son père Écossais. Tout un mélange ! Ça fait qu'il buvait fort, pas mal fort. De la bagosse faite par le bonhomme avec un petit alambic caché dans la forêt. Pourquoi buvait-il tant ? Parce qu'à force de s'empiffrer comme un goinfre avec les ragoûts de sa mère, il était devenu baquèse comme ça se peut pas et, à vingt-deux ans, il n'avait pas encore farodé avec une jolie. (*JG*, 49)

Pn2)

Alors, un soir, il s'était paqueté plus qu'à son habitude parce qu'il savait qu'il serait encore tout seul le lendemain pour le bal à l'huile, ça se déroulait dans le temps de nos grands- pères et c'était un genre de veillée privée où chacun apportait sa propre boisson. (Aujourd'hui, on appelle ça un... party.) Bref, ce soir- là, il était si triste et si imbibé de boisson qu'il avait eu l'idée de se tirer sous un train pour en finir avec son calvaire de gars qui poignait pas. Mais avant qu'il ne s'élanse sous le freight qui arrivait à toute vitesse, v'là- tu pas que Satan apparut devant lui. (*JG*, 50)

Pn3)

- Joseph O'Neil, a dit Satan, qu'est- ce que tu fais là ? Donne- moi plutôt ton âme et je te ferai beau comme un sauteux de clôture. (...) Joseph O'Neil avait signé le pacte de Satan en y posant son pouce, qu'il s'était écorché exprès, et s'était évanoui. Le lendemain matin, il s'était réveillé (...) Jos a repensé au bal à l'huile qui avait lieu dans la soirée. Le temps a passé si vite qu'on aurait dit un gros décalage horaire. Quand il est arrivé dans la bâtisse, à la brunante, le caleur appelait déjà les compères et la danse était en train de débiter au son des violoneux qui zigonnaient à qui mieux mieux sur leur instrument. Jos traversa la salle et invita Mary Taylor (...) Gildas Chiasson s'est rapproché par derrière

TRANSCRIPTION DU SPECTACLE

C'est l'histoire d'un gars qui s'appelait Joseph O' Neil c'un gars qui vivait dans l'coin de Rouyn- Noranda. (...) Bon Joseph parce qu'on suppose que ça mère devait être canadienne- française et O'Neil parce qu'on suppose que son père devait être écossais ou irlandais. Ça on est pas sûr, mais on sait qui buvait en maudit par exemple. Y faisait d'là bagosse, d'l'alcool frelatée avec une manière d'alambic pour distiller finalement son alcool. Et Joseph buvait un coup fort parce qu'y arrêtait pas de manger les pâtés de sa mère. Y était devenu baquèse, gros comme s'pas possible pis y buvait pour compenser, finalement pour oublier qu'y était gros.

Et ça allait relativement bien sauf qu'un soir y avait une soirée le lendemain un bal à l'huile. Un bal à l'huile parce que dans c'temps là tu dansais au fanal. On appelle ça un bal à l'huile. Pis là y savait qui serait tout seul et c'était la goutte qui a fait déborder le vase pis y a viré une brosse. Pis là y a eu la noire idée d'en finir avec son calvaire de gars qui pognait pas fait qu'y a eu l'idée d'aller se tirer sur l'train. (...) Joseph O'Neil s'met devant le train, s'offre, et c'est là que le Yable, Satan, Belzébuth, Lucifer est apparu. Y a pris Joseph O'Neil y te le tassé sur le bord de la traque pis le train est passé dans l'beurre.

le Yable y a dit : « Écoute- moi ben l'jeune, j'm'en va te faire beau comme... comme un sauteux de clôture donne-moi ton âme ».(...) Joseph y s'est mordu l'pousse pis avec le sang qui coulait y a signé le pacte du yable. Pis là, y s'est évanouie parce qu'en Abitibi qu'en tu signes un pacte avec le Yable tu t'évanouie. (...) Joseph O'Neil lui y s'est réveillée le lendemain (...) Y a r'pensé au bal à l'huile qu'y avait dans soirée. Hey ! l'temps à passé vite y s'est r'trouvé dans salle paroissiale. Y avait les danseux qui étaient prêts à danser, les chanteurs qui étaient là, monsieur l'curé en train de donner le signal pour la danse. Joseph O'Neil, Jos Gallant maintenant, traverse à travers tout ce

VERSION PUBLIÉE

suite Pn3)

de Jos Gallant, en hypocrite, puis l'a poussé. (...) Jos, toujours en garde, n'a pas laissé le temps à Gildas de le frapper et l'a atteint d'un solide coup de poing sur la tempe. (...) C'est à ce moment- là que tous ont vu le visage épouvanté de Mary et ont compris que Gildas était mort. (*JG*, 50- 54)

Pn4)

À la suite du procès qu'ils lui ont fait à Amos, Jos Gallant avoua qu'il était Joseph O'Neil. (...) Le juge s'étouffa de rire et déclara Jos Gallant « aliéné mental ». Jos fut donc transporté à Montréal et enfermé dans un asile. (...) L'année s'écoula et Satan réapparut (...)

- Pour ça, a continué Jos Gallant, pour que je te mette au défi, j'ai besoin d'une bonne sciote bien aiguisée.

Aussitôt le diable a fait apparaître une scie pour couper les arbres. (...)

- Ce que tu fais avec, a répondu Jos Gallant, c'est que tu te coupes la tête juste pour voir si tu peux vraiment rester éternel.

Satan a cessé de rire. Ou il se coupait la tête et il voyait s'il était éternel – lui même ne le savait pas – ou il ne faisait rien et Jos Gallant était libre comme l'air. « Ah ! le sacrement, qu'a pensé Satan, il m'a ben eu. » Le diable a crié si fort que Jos Gallant a r'volé à l'autre bout de la pièce. (...) Jos Gallant est sorti de sa cellule (...) Mais avant de franchir les portes, il s'est revu dans un miroir (...) Jos Gallant avait maintenant sur la tête grandes cornes toutes croches qui lui ont fait tellement peur, quand il s'est vu, que ses cheveux ont devenus blancs d'un seul coup. (*JG*, 54-57)

VERSION DU SPECTACLE

beau monde là et s'en va drette devant Mary Teyler, (...) À même pas eu l'temps de laissé Jos Gallant faire sa demande à s'est élançé a avait un quick sur le nouveau de la place. (...) Pis là, quand Gildas a eu l'intention de foncer sur lui, comme un un taureau, Jos Gallant a pas eu l'choix et s'est tassé. (...) Fait que là Jos Gallant y a pu le choix, faut qui s'défende. Fait qu'y te lâche un swing mon ami pis bang ! (...) Pis là quant y ont vu le visage de Mary Teller épouvanté, y ont compris que Gildas était mort.

Fait qu'y ont faite un procès quand même, à Amos. Le juge a d'mandé à Jos Gallant de s'expliquer. Jos Gallant a dit qu'y s'appelait pas Jos Gallant premièrement mais Joseph O'Neil. (...) Le juge s'est r'tenu un p'tit bout d'temps, t'as vu les lèvres, les doubles lèvres inférieures qui se sont mises à trembler. (...) Si ben que l'juge est tombé à terre. Y s'est r'levé dans un nuage de mousse. Y a pris son p'tit marteau pis y a crié : « coupable ! » Y a déclaré pauvre Jos Gallant de fou, d'arriéré mental et l'a fait transférer dans un asile à Montréal. (...) l'année a passé et Satan est r'venu (...) « Pour ça, j'ai besoin d'une sciote aiguisée pour couper les arbres. » (...) « Moi ce que je veux que tu fasses avec ma sciote, c'est de t'couper la tête avec, juste pour voir si tu peux rester vivant ». Là le Yable y a arrêté de rire. Ou y s'coupait la tête pis y voyait si y vivait ou pas ou y'a coupait pas pis Jos Gallant était libre. Parce que les suicides de Yables, c'est pas dans Bible c'est affaires- là. Fait que l'yable y te lâché un tabar... en tout cas. (...) Pis la porte d'la cellule s'est ouverte de par elle- même et Jos Gallant alias Joseph O'Neil s'est retrouvé libre. (...) Y ouvre la dernière porte pis à la dernière porte y se regarde dans l'miroir (...) Jos Gallant avait maintenant ça tête deux grosses cornes toutes croches. Qu'y ont faites tellement peur quand y s'est vu que ses cheveux sont devenus tout blancs.

<u>VERSION PUBLIÉE</u>	<u>VERSION DU SPECTACLE</u>
<p>Pn5) La rumeur veux aussi qu'il se serait coupé les cornes, du mieu qu'il pouvait, bien sûr, aurait changé de nom et se serait acheté un petit lopin de terre non loin de Senneterre pour y vivre en ermite. (<i>JG</i>, 57- 58)</p>	<p>Fait qui s'est r'trouvé en Acadie. (...) avec la sciote du yable tu peux couper n'importe quoi, fait qui s'est coupé les cornes du mieux qu'y pouvait. (...) Pis là y était devenu un bucheux. (...) Pis y avait le look sur une belle p'tite fille du village. (...) Ben, croyez-le, croyez-le pas y se sont mariés. Y ont faites des enfants (...) y contait des histoires pis là ses enfants se sont mis à conter des histoires à leurs enfants (...) Ben juste avant qu'y invente la radio. Pis là ça contait moins, pis encore ben moins avec le téléphone pis presque pu pantoutte avec la TV pis pantoutte avec l'urbanisation !</p>
<p>PnΩ) [L'épilogue est absent de la version publiée du conte.]</p>	<p>Mais c'est pas tout à fait vrai ce que je ce que je vous dis parce qu'y avait encore du monde qui se sont mis à conter en France depuis un p'tit bout de temps. Au Québec depuis un autre p'tit bout d'temps pis encore un p'tit bout d'temps en Acadie. La parole s'est r'levé pis est restée vivante.</p>

Annexe II

Tableau comparatif : séquence narrative dans *Ti Ping*

VERSION PUBLIÉE

Pn0)

Je suis une descendante de la reine Sarraounia, de la princesse Yenenga, de la reine Aminata. Toutes ont régné en Afrique, il y a très très longtemps. Je suis l'arrière- petite fille d'Anacaona, reine de Quisqueya. Quisqueya, l'autre nom d'Haïti avant l'arrivée de Christophe le colon. (...) (TP,11)

Pn1)

Un homme était veuf et pour cela se remaria. Mais de son premier mariage, il avait eu une petite fille qu'il avait appelée Ti Pingé. Malheureusement, peu de temps après son remariage, l'homme et sa deuxième épouse moururent à leur tour. T i Pingé devait désormais vivre avec une parente éloignée qui ne l'aimait guère. (...) Toute la sainte journée c'était Ti Pingé par- ci, Ti Pingé par- là.

- **Ti Piiiiiiiinge !**
- Oui Madame.
- **Est- ce que tu as bien étendu le linge sur la corde ?**
- Oui, Madame !
- Ti Piiiiiiiinge ! (...) (TP, 13- 14)

Pn2)

Un jour, Madame M, qui malgré tous ses défauts était en train de préparer sa succulente « dous lèt », (...) et le feu crépitait (...) Le feu était mort !

Madame M était bien mal prise. Elle cria

- Ti PIIIIIIINGE !

Pas de réponse

- TI PIIIIIIINGE !

(...) Ti Pingé n'était pas là ! (...)

Madame M n'eut d'autre choix que d'aller chercher elle- même ses brindilles et son bois sec dans les bois. (...)

Toujours est- il que Madame M entendit Granbwa, et à peine eut- elle le temps de tourner la tête qu'apparut devant elle Granbwa en personne. (...)

- Mais je peux vous aider, madame. Ni une, ni deux, Granbwa de sa hauteur craqua quelques brindilles sèches (...)
- Alors, ils marchèrent chez Madame M qui dit :
- Maître Granbwa, comment pourrais-je vous remercier...

TRANSCRIPTION DU SPECTACLE

Je suis descendante de la reine Sarraounia, de la princesse Yenenga, de la reine Aminata. Toutes réunies en Afrique, il y a de cela très très très longtemps. Je suis l'arrière petite fille d'Anacaona, reine de Quisqueya. Quisqueya, l'autre nom d'Haïti avant l'arrivée de Christophe, le colon (...)

(...) Ainsi chantait un homme devenu veuf. Alors, peu de temps après, il se remaria. Mais de son premier mariage, il avait eu une petite fille qu'il avait appelé Ti Pingé. Ti Pingé, douce gentille, et tant attendu, donc tant aimée. Malheureusement pour Ti Pingé, peu de temps après le remariage de son père voilà que et son père et sa nouvelle belle mère devait partir pour le pays des ancêtres. (...) Ti Pingé n'eut d'autre choix que d'aller vivre avec une parente éloignée. (...) Toute la journée c'était Ti Pingé par- ci. Ti Pingé par- là. Ayayayaya !

- Ti Piiiiinge
- Oui Madame.
- Est-ce que tu as mis le linge sur la corde?
- Oui Madame.
- Ti Piiiiinge ! (...)

Madame M, tout de même, n'avait pas que des défauts. Elle était une cuisinière hors paires.

(...) Et l'une de ses recettes préférée c'était la dous lèt. (...) Et le feu crépitait (...) Son feu était mort.

- Ti Piiiiinge ! Ti Piiiiinge !

Pas de réponse, Ti Pingé était à l'école.

Madame M n'eut d'autre choix que d'aller chercher elle- même son bois afin de rallumer son feu. (...) En faite, elle entendit un chant. (...) Et bien, à ce moment même, à peine eu-t-elle le temps de se retourner, elle vit devant elle, parole de conteuse, Granbwa en personne. Ayayaye yayaye ! Ouais ! Mes amis. (...)

- Euh, justement madame, peut-être pourrais- je vous aider.

(...) Ni une, ni deux, la dame toute excitée laissa faire Granbwa qui ramassa (...), un tas de brindilles. (...) Et voilà, après avoir marché, ils se rendirent donc à la maison de Madame M. (...) Vous vous souvenez, M pour méchante, M pour Mauvaise, M pour malveillante et ben justement, arrivée là- bas,

VERSION PUBLIÉE

suite Pn2)

À peine eut- elle le temps de terminer sa phrase qu'il lui vint une idée :

- Tiens ! Tiens ! Tiens ! J'ai une jeune fille à la maison qui ne m'est d'aucune, mais absolument d'aucune utilité. Si vous voulez, je vous en cadeau. Marché conclu !

Alors comme on est dans un conte, c'est à ce moment précis que Ti Pinge arriva de l'école. (...) Forcément ! Autrement, l'histoire aurait été trop courte et trop banale. Ti Pinge entendit donc la combine.

(TP, 15- 23)

Pn3)

Granbwa arriva à la rivière, et ce qu'il vit le déconcerta... Il est vrai que Madame M avait dit à Granbwa que Ti Pinge serait vêtue de rouge... sauf qu'il y avait une deuxième fillette également habillées tout de rouge. Vous avez deviné que Ti Pinge avait divulgué la nouvelle à ses camarades de classe.

Fâché, Granbwa demanda :

- Laquelle d'entre vous est Ti Pinge ?

C'est alors qu'une fillette sortit du Groupe et annonça :

- C'est moi Ti Pinge Un !

Granbwa s'avança pour l'attraper mais Aussitôt une deuxième fillette sortit du Groupe et annonça :

- C'est moi Ti Pinge Deux !

(...) Maître Granbwa atteignit un état de colère tellement extrême (...) C'est ainsi que Maître Granbwa arriva chez Madame M (...)

- Maître Granbwa, ne vous fâchez pas tant. Il s'agit d'un petit malentendu, mais demain soir aux premières lueurs de la lune, j'enverrai Ti Pinge chercher de l'eau à la rivière. Elle sera vêtue de bleu.

(...) Vous avez encore deviné que Ti Pinge a vite fait de divulguer la nouvelle à ses camarades.

(TP, 24- 27)

TRANSCRIPTION DU SPECTACLE

madame M qui dit « Euh ! Maître Granbwa, comment pourrais-je vous remercier de votre bonté. Ah ! Tiens ! Il me viens une idée ! J'ai à la maison une jeune fille qui ne m'est d'aucune, aucune, mais alors d'aucune, mais tout à fait d'aucune utilité. Je vous la donnerai. Je vous en ferai cadeau. Marché conclu ». (...) À ce moment même, Messieurs, dames, société, Ti Pinge arrivait pour entendre la fin de la combine. Aye ! Oh !

Arrivée à la rivière, Granbwa fut surpris de voir une, deux, trois, dix, quarante, une fourmilière de jeune filles habillées toutes de bleu. Oh Granbwa s'inquiéta : « Laquelle d'entre vous est Ti Pinge ? » C'est alors qu'une sortie du lot, en allant ainsi, en faisant aller ses hanches et en chantant et en dansant : « C'est moi Ti Pinge 1 ! » Et Granbwa vient pour l'attraper au même moment où elle se faufile et une deuxième arrive : « C'est moi Ti Pinge deux ! » (...)

Oh là ! là ! Granbwa était tellement fâché, qu'il était fââââché ! Il s'avança dans cet état de colère. Il fendit l'ai et arriva à madame M. (...)

Et ! Madame M qui répond :

- Heh ! Mais c'est pas croyable ! Mais je... je... je n'y comprend rien.

Vous avez compris. Elle a raconté ça à ses camarades. Ah ! Le lendemain, Granbwa eut cette fois pour consigne que Ti Pinge allait être habillée tout de rouge.

- Oui ! Elle sera tout de rouge. Je vous le promet.

Et, évidemment, vous avez deviné que Ti Pinge arrivait de l'école à ce moment- là. C'est parce que c'est arrangé avec le gars des vues.

<u>VERSION PUBLIÉE</u>	<u>TRANSCRIPTION DU SPECTACLE</u>
<p>Pn4)</p> <p>Arrivé à la rivière, même scénario : Granbwa vit une quarantaine... puis une fourmilière de fillettes habillées en bleu. Il fronça les sourcils et demanda :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Laquelle d'entre vous est Ti Pinge ? - Et une fillette sortit du groupe en clamant : - C'est moi Ti Pinge Un ! <p>Une deuxième annonça :</p> <ul style="list-style-type: none"> - C'est moi Ti Pinge Deux ! (...) <p>Granbwa était si fâché (...) Granbwa en avait assez. Il attrapa Madame M par la crinière, la souleva, l'emporta et en fit son otage, (...). (TP, 28-31)</p>	<p>Arrivé à la rivière, il y avait une jeune fille habillée toute de rouge. Et puis une deuxième ! (...)</p> <p>Granbwa demanda alors : « Laquelle d'entre vous est Ti Pinge ? » Et une jeune fille arriva :</p> <ul style="list-style-type: none"> - C'est moi Ti Pinge Un ! <p>Oh ! Même scénario. Granbwa vient pour l'attraper, aussitôt une deuxième arrive.</p> <ul style="list-style-type: none"> - C'est moi Ti Pinge deux ! (...) <p>Granbwa était tellement fâché (...) Maître Granbwa manqua de patience. Il se transforma en une tour de colère. (...) Granbwa était si fâché, qu'il attrapa madame M par la crinière, l'a transporta et l'emporta dans les bois. Il paraît qu'au moment où je vous parle, elle travaille toujours pour payer sa méchanceté (...).</p>
<p>Pn5)</p> <p>(...) libérant ainsi Ti Pinge de l'esclavage. Il paraîtrait qu'après cet épisode, Ti Pinge connut, comme beaucoup d'enfants de son âge, la joie de vivre, le respect, l'espoir et le bonheur... l'histoire ne rapporte pas comment. Il paraîtrait également que jusqu'à ce jour, Madame M travaille jour et nuit dans les bois pour payer sa malveillance. (TP, 31)</p>	<p>Ti Pinge pu grandir dans la joie, dans le rêve et puis elle pouvait aller à l'école et puis... l'histoire ne le dit pas comment, mais il paraîtrait même qu'elle aurait pu avoir une vie heureuse. Ainsi, elle pu être délivrée des griffes de cette madame M que je ne vous souhaite pas de rencontrer. (...)</p>

Annexe III

Tableau comparatif : séquence narrative dans L'entraîn à vapeur

VERSION PUBLIÉE

Pn0)

P. 125 Ma grand-mère qui me racontait des histoires. D'une façon à se réinventer le monde en permanence. Jusqu'à refaire toutes les origines. Et à puiser à toute ces genèses pour se rénover le quotidien. (...) On repartait. La pierre de l'église épuisée d'anecdotes. (...) On reprenait le chemin. (...) Ma grand-mère me répétait que c'était là l'ancienne gare du village.

Pn1)

P. 126 Alors qu'on sait tous que le chemin de fer n'a jamais allongé ses rails jusqu'à Saint-Élie-de-Caxton. Par opposition, le village de Charrette, une autre pétale municipale voisine, eut droit à son train. P.127 Dans l'année qui suivit la grande sécheresse de l'archiduchesse, on vit survenir l'ère de la vache maigre. P.129 Les enfants, comme toujours, furent les premiers à avoir faim. À la rentrée scolaire, ils se rongeaient les ongles(...) Mi-novembre, l'école en entier se digérait les parois intérieures de l'estomac. Début décembre, pour n'aider personne l'hiver se jeta dans le paquet. P. 133 Le 24 décembre, l'église voulait fendre sous la plénitude. P.134 Tous les enfants du village avaient été déguisés en anges.

Pn 2)

P. 135 La messe allait bon train. Jusqu'à ce critche... boum. (...) Un enfant s'était malencontreusement dévelcrotté pour venir s'écraser dans une rangées du fond. (...) Le docteur s'était pointé d'intervention. (...) Ce ne fut qu'après s'en être dévelcrotté et ausculté une bonne douzaine qu'il osa un diagnostic. P.137 (...) il s'approcha du curé pour ne lui annoncer qu'à lui. (...) Mais, le bedeau n'était pas loin. (...) Et il répéta de son mieux. (...) – Que toute cette misère est due au chapelet d'Ésimésac Gélinas sur la corde à linge. (...) Ça s'emportait. (...) Des voix multiples (...) prenaient connaissance de la grande bavure.

TRANSCRIPTION DU SPECTACLE

On marchait, là on sort de l'église, là on repasse sur la rue principale, là on passe devant le... le marché général Gendron. Qu'y est un... qu'y est le marché général, qui date et qu'y est à vendre d'ailleurs (...) Dans les... dans les années de gare, ma grand-mère elle disait que dans les années de gare c'était supposé d'amener l'opulence.

Pis c'est que, Charrette a eu l'train. (...) Dans les... dans les années de gare, ma grand-mère elle a dit que dans les années de gare c'tait supposé d'amener l'opulence. Le monde eux y était supposé de pu manquer eu autre d'affaire dans c'temps là. Parce que ça le monde eu autre, là le train y était supposé de redistribuer la mangeaille dans l'territoire. Pis nous y avait pas l'train, fait qu'y en avait pas de mangeaille. (...) Après la crise, l'archiduchesse, qu'est-ce-qui reste ? Pu grand chose. (...) Fait que le monde ben... Y croupissait de faim. Les enfants s'mangeaient les ongles ! (...) Y avaient commencé à s'digérer le ventre, en d'dans. (...) Pis là, l'hiver pogne, (...) Ça, c'est l'année qui a fait frète. (...) Y ont montés une équipe d'anges là, trente six anges suspendus.

La messe allait son train ! Pis entre deux couplets de Sa berger, pcritch ! y a un ange qui dévelcrotte, qui est venu s'effoïrai dans le siège d'Eugène Garant. (...) ... qui fasse venir le docteur Cosette ! Fait que le docteur Cosette y a reçu (...) y te les a toutes stétoscopisés, ses trente-six (...) Quand y a eut fini y a dit : (...) Y disent que toute la famine, la faim, pis la misère, pis la difficulté « bebele, bebele », ça faute du chapelet d'Ésimésac pogné ça corde à linge dans le fond de la cour chez eux (...) *Stoolage*. (...) - Ah c'est lui !

- Ben non, la misère ça l'touche pas c'est nous autre ! C'est lui, de sa faute !

VERSION PUBLIÉE

Pn3)

P.138 Avec autant de colère que de tristesse.(...) - Si c'est de ma faute, ce sera la dernière fois que c'est de ma faute. L'homme (...) prenait la fuite. (...) Et tout le monde demeurerait coi. (...) Parce que dans le fin fond de chacun, il y avait la crainte que l'homme fort déménage. (...) - On va aller voir de quel côté il part. Le forgeron Riopel avait parlé. La foule suivait. (...) P.139 Le déserteur marchait pressé. (...) Ésimésac s'immobilisa. Il tomba à genoux entre les rails. (...) Il se coucha sur la traque. (...) Pour éviter que quelqu'un ne vienne l'enlever de sa dernière volonté, il sortit la langue et l'appliqua sur le tronçon gelé.

Pn4)

P.140 La cohorte des suiveux s'était cachée pas très loin (...) le forgeron s'avança vers les rails. Il rejoignit Ésimésac et s'étendit au-dessus de lui. (...) La belle Lurette (...) rattrapait son père et s'étendait derrière lui (...). Et ainsi de suite (...) le village complet gisait là. P.143 Et au moment précis où la locomotive posa son phare sur les gens du village, l'effet contrasta. P.144 Les ombres de tous ceux qui gisaient se levèrent. Devant l'urgence, le chauffeur y alla d'instinct. Sur toutes les manettes de freins disponibles. (...) Et le train s'arrêta. P.145 Ésimésac fut le premier à se remettre sur ses pieds. Il s'avança (...) et appliqua la pichenotte finale à tout ce pathétique. (...) Le train vacilla puis s'effondra dans la neige (...)

TRANSCRIPTION DU SPECTACLE

Y a regardé tout l'monde avec une colère de r'tiennage (...) Y dit : « R'gardé moi ben Saint-Élie, j'vous promet que si c'est de ma faute, ça sera pour la dernière fois c'était de ma faute. Y a sorti de l'église solennel, pis y a marché. Le monde y ont resté pris (...) Y ont dis plein d'affaires, tsé y s'disaient des affaires entre eux autres : psch, pschu. – D'après moi y va déménagé. – Ben voyons dont (...) Y en a un tout près : « On pourrait faire une battue ». – Une battue ! Envoye ! (...) Tout l'monde marche au poursuivant... en poursuivant. (...) Y s'est assis entre les deux railles, y s'est étendu de tout son long (...). Y s'est sorti la langue. Y se l'ai appliqué sur la raille gelée de Noel.

Tout l'monde était caché dans un bosquet pas loin de chez pépé Grivard. (...) Bon, le forgeron là y a dit chu pas capable. (...) y a été s'coucher sur les railles, sur les épaules de son meilleur client. (...) La belle Lurette est v'nue se coucher sur les épaules de son père. (...) Tout l'monde est là sur un mile de long ! (...) Pis un moment donné au bout de quelqu'minutes, ça venue dans l'écho gelé d'une nuit trop frète dans l'boute du bord de Saint-Paulin. [bruit du train fait à l'harmonica]. Aouaye ! Ça rentre. Ça s'en vient. (...) Pis au dernier moment quand la lumière du train c'est déposé sur l'monde du village que ça créé comme effet ? Ça levé toutes les ombres. (...) Y a vu trop d'ombres d'un seul coup, y a fourré breaks ! y a appliqué la pichenotte finale dans l'œil du train. Cling. Et le train c'est effoïré !

<u>VERSION PUBLIÉE</u>	<u>TRANSCRIPTION DU SPECTACLE</u>
<p>Pn5) P.145 C'était un convoi de fret. De la marchandise plein les conteneurs. Une livraison qui se déversa en corne d'abondance. (...) Inutile de mentionner le réveillon garni. Une brosse virée magistralement. (...) P.146 Puis, on comprit la force mobilisatrice de l'homme à la ceinture dorée. (...) L'ombre d'Ésimésac, aussi grande fût-elle, n'aurait jamais pu à elle seule s'imposer devant tant de tonnes de ferraille propulsées. On arrêta de s'acharner sur l'homme le plus fort du monde de Saint-Élie-de-Caxton. (...) Ésimésac remit sa ceinture aux membres du conseil municipal en poste, se prétendant incapable de l'assumer plus longtemps. Il continua de forcer dans l'ombre.</p>	<p>Dans la nuit bleue, en se dégerbant ! De denrées périssables, pis non périssables S'était tu un réveillon ? Oui, ben, c'était une brosse profonde. (...) Y avait sa force, ça avait été celle de rassembler toutes les ombres autour de lui pour en créer une qui allait transcender la somme, la force du nombre, changer le cours des jours. Y a été au conseil municipal un soir y s'est arraché sa ceinture. Y a mis ça, ça table à Micheline. Y a pu jamais forcé.</p>
<p>PnΩ) P.147 C'est un fragment de légende, comme il en est dans chaque racoin de la carte. (...)</p>	<p>C'que j'veous ai raconté icit à soir, c'est des boutes minuscules d'une légende énorme qui habite Sainte-Élie-de-Caxton. (...)</p>

BIBLIOGRAPHIE

I – CORPUS PRINCIPAL :

LEMELIN, André, « Jos Gallant », *Jos Gallant et autres contes inventés de l'Abitibi*, Montréal, Planète Rebelle, 2004, p. 39-46.

PELLERIN, Fred, « L'entraîn à vapeur », *Comme une odeur de muscle*, Montréal, Planète Rebelle, 2005, p. 125-148.

TURENNE, Jouvou, *Ti Pingé*, Montréal, Planète Rebelle, 2006.

II – CORPUS SECONDAIRE :

COURNOYER, Jacques, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIXe siècle*, Montréal, Fides, 2003.

FERRON, Jacques, *Contes, édition intégrale : Contes du pays incertain, Contes anglais, Contes inédits*, Montréal, L'Arbre / HMH, 1985.

FRÉCHETTE, Louis, *La maison hantée et autres contes fantastiques*, Montréal, Éditions CEC, 1996.

III – BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif, Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Éditions Nathan, 1994, p. 182.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications, L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. Points, 1981, p. 7- 33.

BAUSSON, Gina et LAVALLÉE, Marie, *Guide d'interprétation théâtrale*, Montréal, Leméac, 1997.

BENHAMOU, Anne Françoise, SAADA, SERGE, STERN, Danièle, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Dossier : Le monologue, Alternatives théâtrales n° 45*, Bruxelles, 1993.

BERNARD, Michel, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », *Bulletin de psychologie*, tome XXXVIII, n°370, Paris, 1990, p. 421- 424.

CADIEUX, Alexandre, « Le conte québécois : quelques voyages », *Contes et conteurs, Jeu, Revue de théâtre*, n° 131, Montréal, février 2009.

CHARNAY, Thierry, « Aux limes du conte, Les formules d'ouverture », dans Jean Perrot (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 73- 86.

DANDURAND, Anne, *Le conte et ses conteurs*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992.

DEMERS, Jeanne, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, Vol. 12, avril 1976, p. 3- 23.

-----, *Le conte, du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005.

----- et GAUVIN, Lise, « Frontières du conte écrit, quelques loups-garous québécois », *Littérature*, n° 45, Éditions Larousse, p. 5- 23.

DE LA SALLE, Bruno, « Conte et mémoire, entre écriture et oralité », dans Jean Perrot (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004, p. 159- 172.

DULONG, Gaston, *Dictionnaire des canadianismes*, Montréal, Larousse, 1989.

FO, Dario, *Le gai savoir de l'acteur*, traduit de l'italien par Valeria Tasca, Paris, L'Arche, 1990.

GOLDSTEIN, K, *La structure de l'organisme*, Paris, Gallimard, 1951.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986.

JACQUES, Francis, *Dialogiques, recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF, 1979, p. 259-329.

JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théories et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008.

KRISTEVA, Julia, « Le geste, pratique ou communication », *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1968, p. 29- 51.

LANDRY, Tristan, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit, Les frères Grimm et Afanas'ev*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005.

LEMELIN, André, *Le conte ne fait pas le conteur !* <http://www.andrelemelin.com/frames/contepasconteur.html>, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.

MASSIE, Jean-Marc, *Petit Manifeste à l'usage du conteur contemporain*, Montréal, Planète Rebelle, 2001.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

MOEBIUS, William, « Conte et musique : trahison ou invention. L'exemple des États-Unis aujourd'hui », dans Jean Perrot (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E. –Peter Lang, 2004, p. 271- 277.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

PROPP, Vladimir Iakovlevich, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

RÉCANATI, François, *Les énoncés performatifs*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

ROY, Irène, (dir.), *Figures du monologue théâtral ou seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, 2007.

TURCHET, Philippe, *La synergologie*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2000.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996.

-----, *Lire le théâtre 2*, Paris, Belin, 1996.

-----, *Lire le théâtre 3*, Paris, Belin, 1996.

VAIS, Michel, « Conter ou donner un show ? Les Entrées libres de Jeu », *Jeu, Revue de théâtre*, n° 131, Montréal, février 2009.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Preamble, 1990.