Document généré le 12 juil. 2025 01:11

Voix et Images

APOSTROPHES ET ENTRELACS DES VOIX
La performance du juste
APOSTROPHES AND INTERLACING OF VOICES
THE PERFORMANCE OF THE JUST
APÓSTROFOS Y ENTRELAZADO DE VOCES
LA ACTUATIÓN DE LOS JUSTOS

Luc Bonenfant

Volume 46, numéro 2 (137), hiver 2021

L'art du conte dans la culture contemporaine au Québec

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1086109ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1086109ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bonenfant, L. (2021). APOSTROPHES ET ENTRELACS DES VOIX : la performance du juste. *Voix et Images*, *46*(2), 85–98. https://doi.org/10.7202/1086109ar

Résumé de l'article

Art oral, le conte du renouveau repose sur un *hic et nunc* énonciatif qui appelle une double présence : celle de l'artiste ; celle de son auditoire. Le conte oral n'existe en effet que lorsqu'il est proféré *et* entendu. Dans ce contexte, on comprendra que l'adresse (sous forme d'apostrophe ou autre) est le procédé rhétorique privilégié par les conteurs afin d'engager l'attention de leur auditoire. Cet article réfléchit aux enjeux formels et esthétiques de l'adresse en contexte de conte pour ensuite en découvrir les corollaires éthiques. Dans la mesure où « la capacité d'échanger des expériences » (Benjamin) se trouve au coeur de l'acte de conter, l'adresse du conte serait tout autant un appel à être entendu qu'un appel à entendre l'autre. Ce faisant, l'article éprouve l'hypothèse selon laquelle le procédé formel d'apostrophe, dans l'art du conte, ne trouve son sens plein que dans la dimension sociale, voire biopolitique de la multitude (Negri), de sa réalisation.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

APOSTROPHES ET ENTRELACS DES VOIX
La performance du juste

+ + +

LUC BONENFANT
Université du Québec à Montréal/
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

L'art est donc l'un des produits du travail collectif[1].

L'art du conte tel qu'il se déploie dans le renouveau est un art strictement oral[2]. De ce fait, il appelle deux types de présences : celle du conteur, dont la présence est d'ordre scénique[3] ; celle de l'auditoire, qui est un corollaire de la première puisque la parole du conte n'est pas de l'ordre du soliloque. À cet égard, on aura tôt fait de remarquer que l'art du conte repose sur des mécanismes performatifs au premier chef desquels se trouve l'apostrophe, l'interpellation semblant constituer la condition formelle nécessaire de tout acte de contage. On ne raconte pas une histoire sans chercher à engager l'attention de celui à qui on s'adresse.

Malgré leur caractère d'évidence, les propositions précédentes m'intéressent en raison des conséquences esthétiques et éthiques qu'on peut en dégager. Précisons pour cela que si l'art du conte connaît actuellement une effervescence au Québec[4], c'est sans doute parce que nous assistons en Occident à un renversement des valeurs qui laisse place à la possibilité d'une immanence esthétique permettant que le juste se retrouve. Dans ce contexte, l'art du conte apparaît comme un art qui nous invite à entendre que « [c]omprendre ce qu'est l'art aujourd'hui, c'est comprendre comment la douleur d'un monde perdu peut s'aventurer sur un continent nu et inconnu, pour créer de l'être — nouveau[5] ». C'est à cette aventure démocratique que participerait pour nous y convier l'art du conte.

Je fais conséquemment l'hypothèse que l'apostrophe, en tant que moyen formel privilégié par l'ensemble des conteurs, n'a de sens qu'à partir de sa dimension

1 Antonio Negri, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art* suivies de *Métamorphoses : art et travail immatériel*, traduit de l'italien par Judith Revel, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essai », 2009, p. 54.

2 Sur la naissance du renouveau du conte et son lien intrinsèque à l'oralité (dans les contextes scolaires ou de festivals), voir Ronald Larocque, « Le renouveau du conte », *Québec français*, nº 145, printemps 2007, p. 57-59.

3 J'entends « scénique » en son sens le plus large, c'est-à-dire en y incluant la possibilité — historique, voire ancienne — du fauteuil ou de la bûche au coin du feu.

4 Cette effervescence n'est toutefois pas propre au Québec. Il s'agit d'un phénomène occidental, voire mondial.

5 Antonio Negri, *Art et multitude*, p. 29.

sociale, voire politique. Si elle peut à première vue paraître négligeable parce que trop courante, l'apostrophe constitue à mon sens l'un des signes primordiaux de la réalisation de l'aventure démocratique proposée par l'art du conte. Ce faisant, il s'agira d'abord pour moi de saisir la singularité formelle et esthétique de l'apostrophe au sein de cet art. Je chercherai ensuite à en découvrir les corollaires éthiques dans la mesure où « la capacité d'échanger des expériences[6] » se trouve justement au cœur de l'acte du conte. L'appel à l'autre, dans l'art du conte, ne serait donc pas seulement un appel à être entendu. Il serait aussi un appel à entendre l'autre par l'échange qui naît de l'acte de raconter.

Par la voie de ses apostrophes, le conte convie à réaliser le fantasme d'une pensée esthétique fondée sur l'idée de la collectivité en nous enjoignant de repenser les liens qui unissent le destinataire à l'œuvre. Ce qui pourrait initialement y apparaître comme un déficit (soit la place moins grande laissée à la composition écrite) forme plutôt le socle d'une légitimité esthétique nouvelle.

UN GESTE TRANSITIF

« C'est pour vous dire qu'une fois, c'était[7] […]. » Cette formule, que le conte écrit reprend sous la formule consacrée du « Il était une fois », pose d'emblée la spécificité du conte oral. Car là où le conte écrit renvoie à un événement dont l'antériorité temporelle ne peut pas être fixée de manière précise, le conte oral appelle avec cette formule un événement préalable pour en actualiser la manifestation à ceux qui sont directement interpellés par l'adresse. Là où la formule écrite renvoie de manière essentielle et impersonnelle à un passé fantasmé (le conte écrit s'adresse à un lecteur *potentiel*), la formule orale impose ce passé à une conscience actuelle puisque c'est à ceux qui sont précisément là pour l'écouter, à ce *moment précis* de l'interpellation, que le conteur s'adresse : « C'est pour *vous* dire… » Le conte oral vise quelqu'un de spécifique, qu'il engage en retour à recevoir la voix qui s'adresse à lui. L'adresse du conte requiert la présence physique de l'autre. Car enfin, sans un auditoire, le conte oral aura été dit sans être perçu, devenant du coup fantomatique, inexistant (sa performance nécessitant la médiation d'une altérité en présence pour en témoigner). Il diffère en cela du conte écrit, dont l'apostrophe est d'ordre figural, dans l'attente différée de la réalisation lecturale de son signe.

« C'est pour vous dire qu'une fois, c'était… » : malgré l'effet de connivence qu'elle crée et bien qu'énoncée par un sujet individuel, cette apostrophe se distingue

6 Walter Benjamin, « Le conteur », *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, préface d'Élise Pestre, traduit de l'allemand par Cedric Cohen Skalli, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2018 [2011], p. 54.

7 Michel Faubert, *Contes*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Paroles », 2016, p. 15. L'*incipit* est celui du conte « La fille aux mains coupées » (p. 15-29). Faubert le reprend dans les contes suivants de son recueil : « Premier ouvrage de la journée » (p. 63-66), « Le vieux qui va vêler » (p. 67-71) et « Adèle » (p. 95-109). Jocelyn Bérubé ouvre par exemple son conte « La princesse embêtée en trois paroles » avec la formule suivante : « Une fois, c'est pour vous dire qu'il y avait […]. » Jocelyn Bérubé, *Des héros ordinaires*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Paroles », 2015, p. 13.

toutefois de l'adresse lyrique, laquelle est d'ordre autotélique. Jonathan Culler a récemment mis en lumière les principes et les effets de cet autotélisme. Dans un poème lyrique, « [l]'apostrophe diffère des autres figures en ce qu'elle ne joue pas sur le sens ou l'ordre des mots mais sur le circuit de la communication lui-même […] », écrit Culler, pour qui l'apostrophe lyrique « connote l'acte poétique lui-même ». C'est ainsi que « [l]a personne visée par l'adresse n'est guère le vrai destinataire mais une figure convoquée pour des raisons poétiques[8] […] ». Or l'auditeur convoqué par le conteur est une personne[9]. Et si « une fonction simple de l'adresse lyrique, sous ses différentes formes, est d'interrompre l'histoire par le discours[10] […] », la fonction de l'adresse du conte est au contraire d'ouvrir l'histoire (à entendre ici au sens de récit), et même plus largement la diégèse, du conte. Peu importe la forme qu'elle prend, la formule d'adresse du conte est essentiellement incarnée. Sa transitivité doit être entendue au sens littéral : « Écoutez-moi, vous à qui je m'adresse maintenant… » Entendre un conte, c'est donc recevoir un geste en présence[11], par l'acceptation de son apostrophe. L'adresse du conte sert une fonctionnalité précise : celle de capter l'attention et d'attiser la connivence de quelqu'un de précis.

On dira donc dans un premier temps que l'adresse du conte est *transitive*[12] ; elle appelle un public avec qui le conteur cherche à établir une relation unique et

---

8 Jonathan Culler, « L'adresse lyrique », *Fabula. La recherche en littérature*, avril 2020, en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Adresse_lyrique (page consultée le 28 juin 2021).

9 L'adresse étant une (des multiples) trace(s) du conteur, sa circulation allant du corps du conteur vers celui de l'auditeur, il est tentant de penser celle-ci (et *in fine* le conte en général) comme un geste lyrique parce qu'il y aurait « lyrisme dès qu'il y a circulation ; rien de plus lyrique que le sang » (Thierry Roger, « Mimiques : notes sur le geste poétique », Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger [dir.], *Les gestes du poème*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015, Publications numériques du CÉRÉdI [Centre d'études et de recherche éditer/interpréter], en ligne : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?mimiques-notes-sur-le-geste.htmlhttp://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/./?mimiques-notes-sur-legeste.html [page consultée le 28 juin 2021]). Quand Nadyne Bédard dit par exemple, dans son spectacle *Le pari du silence* : « C'est mes souvenirs, ils m'appartiennent », elle semble poser d'emblée le paradoxe du lien lyrique par le partage de souvenirs qui ne sont désormais plus seulement les siens, mais aussi ceux des auditeurs qui viennent de les recevoir et dans lesquels ils pourront même se reconnaître, montrant que « [l]e "sujet lyrique" n'est pas le centresource d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier » (Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 67). Car tout intime soit-il, comme c'est le cas chez Bédard, le sujet lyrique n'est-il pas quant à lui un sujet relationnel dont la compréhension repose sur la situation de son articulation ? Dans le cas du conte, cette situation serait celle de la coprésence du conteur et d'un auditoire et de la porosité partagée de leurs expériences. L'ami lecteur qu'appelait Baudelaire serait ici un auditeur bienveillant, ouvert aux possibilités partagées des expériences subjectives. L'analogie rencontre ici sa limite : l'ami lecteur interpellé par Baudelaire est d'abord une *figure* textuelle, voire autotélique ; l'auditeur convoqué par le conteur est une personne réelle, donc sociale.

10 Jonathan Culler, « L'adresse lyrique ».

11 Paul Zumthor distingue trois plans de gestualité, « trois niveaux de mouvement corporel : la mimique (regard et mouvements du visage) ; le geste au sens étroit (mouvement d'un membre, spécialement tête, buste, bras, mains) ; et la danse (mouvement complet du corps) ». Paul Zumthor, « Oralité », texte présenté par Philippe Despoix, *Intermédialités/Intermediality*, nº 20, supplément, automne 2012-printemps 2013, p. 287. J'entends pour ma part le geste au sens le plus large, soit celui que Zumthor nomme « danse » et qui recouvre les deux précédents.

12 Suivant la démonstration de Culler, on pourrait déduire que l'adresse lyrique est quant à elle intransitive du fait de son « son absence de fonctionnalité ». Jonathan Culler, « L'adresse lyrique ».

privilégiée. C'est d'ailleurs là qu'elle se distingue aussi de l'adresse dramatique, même si le conte du renouveau est le plus souvent performé sur une scène, à l'instar du théâtre[13]. En effet, l'adresse théâtrale est fondée sur un double rapport : celui au public, celui au partenaire de jeu[14]. Ce double rapport ne peut tout simplement pas exister dans l'art du conte puisque le conteur se trouve généralement seul sur scène. Son adresse est donc une adresse simple, qui vise expressément son auditoire.

+

Ni lyrique (malgré le sujet individuel qui l'énonce) ni dramatique (bien qu'elle s'énonce sur une scène), on ajoutera que l'adresse, dans l'art du conte, est aussi le plus souvent *répétitive*, non pas tant par le fait de sa formulation lexicale que celui de son principe, c'est-à-dire que le conteur ne répète pas tant inlassablement la même formulation, mais convoque constamment l'attention de l'auditoire par une série d'adresses qui visent à maintenir la connivence installée par l'apostrophe initiale. Qu'il s'agisse de Steven Slab demandant « Le 1er juillet 1999, vous rappelez-vous ? » ou, après s'être directement adressé à une femme dans le public : « Mettons, tu vas à cantine, kossé tu t'commanderais, mettons ? Vite de même, tsé », s'exclamant à tous : « Sacrament, était prête, elle[15] ! » ; qu'il s'agisse de Judith Poirier précisant « pour toutes sortes de raisons que j'ai pas l'temps d'vous raconter[16] » ou relayant le souhait de bonheur de son personnage (« Ti-Jean et cette jeune femme-là de la mer Rouge ont vécu heureux, longtemps, aimants. Ils vous en souhaitent tout autant ») pour conclure son conte de trois minutes avec les mots suivants : « J'espère que vous avez fait un beau voyage, avec moi[17] » ; qu'il s'agisse de Rémi Villemure qui, après l'apostrophe de son *incipit* (« Ti-cul ! Non, non, va-t'en pas, on s'en va t'conter une histoire… »), enchaîne en disant : « Pour ceux qui nous connaissent pas, on est les jumeaux Adam », pour finalement interpeller plus de treize fois son auditeur dans un conte qui dure tout juste six minutes : « […] ça fait qu'on a au moins 5 minutes pour

---

13 Le rapport entre théâtre et conte suscite de nombreuses discussions qui dépassent le cadre de ma réflexion. Sur la question, on consultera notamment : Alberto Garcia Sanchez, « Conte en scène », *La Grande Oreille*, nº 70, été 2017, p. 14-23, et le dossier de la revue *Jeu* consacré à la question, sous la direction de Michel Vaïs : « Conte et conteurs », *Jeu. Revue de théâtre*, 131, 2009, p. 68-142.

14 « [D]ans le jeu d'acteur, l'adresse au public […] n'est pas la seule. Ce n'est même pas, en principe, la première. Des adresses, pour l'acteur, on en connaît au moins deux : celle au public, admettons-la, mais aussi, et peut-être surtout, celle qui se dirige vers le partenaire. […] On doit vraiment parler à son interlocuteur sur scène, ou le regarder, ou l'écouter. On ne doit pas s'absenter, se distraire, en attendant d'avoir à reprendre la parole ou l'initiative. On doit s'adresser, en vérité. Et si adresse au public il y a, et en général on suppose qu'il y en a en effet, l'acteur ou l'actrice se voit alors le siège d'une étrange division, le pratiquant d'une double adresse, puisqu'il doit s'adresser simultanément à son partenaire, et à la salle. » Denis Guénoun, « L'adresse au sans-visage. (Remarques sur le jeu des acteurs) », *Fabula. La recherche en littérature*, février 2020, en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Adresse_au_sans_visage (page consultée le 28 juin 2021).

15 Steven Slab, *ÉTÉ '99 au Camping Chevalier Cuivré*, spectacle produit et initialement présenté en 2019. Pour voir des extraits de ce spectacle : https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=oq14FkARpes&feature=emb_title et https://www.youtube.com/watch?v=9I3vrMccaB4 (pages consultées le 28 juin 2021).

16 Judith Poirier, « Le roi est mort », en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=h9YaSAYiFHI (page consultée le 28 juin 2021).

17 *Ibid.*

vous jaser d'que'ke chose…», «*tu* d'vrais voir en bas d'chez nous, y'a pu un chat, y'a pu d'bataille […]», «on continue[18]?»: voilà autant d'exemples d'adresses répétées qui apparaissent propres à l'art oral du conte et dont on ne saurait faire la liste exhaustive tant le principe de répétition apparaît largement utilisé par les conteurs pour capter l'attention de l'auditoire.

Il faut probablement considérer avec Zumthor que les effets de récurrence, dans la performance orale, «constitue[nt] sans doute un facteur de théâtralité[19]». À force de répéter, Villemure finit par prendre les traits de cet enfant-conteur qu'il incarne, enfant qui cherche l'attention constante de ceux à qui il parle. Chez Fred Pellerin, dont les adresses sont souvent humoristiques[20], ou chez Paul Bradley, qui dit d'emblée à propos de l'histoire qu'il s'apprête à livrer: «elle va te plaire, te changer les idées[21]», l'adresse contribue à exposer la mise en scène de la parole. Quoi qu'il en soit, en apostrophant de la sorte son auditoire, le conteur, toujours, se rappelle à lui pour mieux assurer la radiance de sa présence, laquelle nécessite en retour celle de l'auditeur. Quand Nadine Walsh s'exclame: «J'vous entends toute dire: Lilith! Lilith! Lilith[22]!», elle quitte momentanément son récit pour s'adresser à ceux qui l'écoutent afin d'assurer leur adhésion au propos. Elle interrompt donc son récit pour se mettre en scène, mais aussi pour mettre en scène l'auditeur qui participe *ici*, *maintenant*, à la réception de son conte.

UN GESTE, MÊME EN ABSENCE

Le cas de *Nouvelle vague. Contes contemporains* montre que l'art du conte n'échappe peut-être jamais à cette disposition de l'apostrophe transitive[23]. L'horizon sensible délimité par *Nouvelle vague* a ceci de particulier qu'il relève entièrement de l'idée

18 Rémi Villemure, «Le jeu du sous-marin», en ligne: https://www.facebook.com/103373577735428/videos/215291622914379/ (page consultée le 28 juin 2021). Ce conte comprend aussi une série de questions («[C]'est quoi l'affaire? Ça a viré une brosse à grandeur de la planète […], c'est-tu ça?») ou de syntagmes marquant la temporalité («ça, c'était avant, c'était dans l'ancien temps…») dont on pourrait penser qu'ils s'adressent aussi à l'auditoire et qui seraient donc autant d'interpellations indirectes s'ajoutant aux apostrophes explicites dans le réseau interpellatif de ce conte.

19 Paul Zumthor, «Oralité», p. 299.

20 J'ai abordé cette question à propos de Pellerin dans «"Car dans l'fond de mon cœur, c'est vous qui parlez". Le conteur, l'auditeur, le conte et son auralité», Marie-Andrée Beaudet, Micheline Cambron et Lucie Robert (dir.), *La littérature comme objet social II. Mélanges offerts à Denis Saint-Jacques*, Montréal, Nota bene, coll. «Études culturelles», 2019, p. 195-215.

21 *Le conte en quarantaine 2*, en ligne: https://www.youtube.com/watch?v=Ts0gap8UC38 (page consultée le 28 juin 2021).

22 *Femmes pirates ou crise de foi(e)*, en ligne: https://www.youtube.com/watch?v=nrWqENGIJq0&list=PLfOsXuopklFzz9sXusoXkWuRx5IZnyRE-&index=8&t=0s; on peut voir d'autres extraits de ce spectacle sur https://www.youtube.com/watch?v=SMRDTIQXZj4 (pages consultées le 28 juin 2021).

23 Ce recueil est le produit d'une démarche artistique commune de la part de six conteurs et conteuses provenant d'horizons disciplinaires divers (arts visuels, théâtre, musique ou littérature). Ces artistes «revendiqu[ent] le conte comme art à part entière», qui plus est comme un art résolument contemporain ainsi qu'en font foi les phrases liminaires de l'introduction: «Nous sommes conteurs. Conteurs contemporains. Une urgence à cœur, celle de parler d'aujourd'hui.» Céline Jantet (dir.), *Nouvelle vague. Contes contemporains*, Montréal, Planète rebelle, coll. «Paroles», 2018, p. 6-7.

d'album (livresque et discographique), sans part spectaculaire pouvant le composer. Pour le dire autrement : *Nouvelle vague* n'est pas l'édition d'un spectacle préalablement donné dont il serait une des variations possibles, non plus qu'il ne sera l'objet de spectacles éventuels qui le modifieraient en retour. De fait, la personne qui lit ou écoute *Nouvelle vague* ne se trouve pas directement et immédiatement en face de la personne qui raconte. De ce point de vue, *Nouvelle vague* apparaît comme un objet clos, tant sur le plan de sa composition que de son mode de communication.

Cette difficulté ne semble cependant pas perçue comme un empêchement par les conteurs du collectif. La version audio du recueil laisse en effet entendre le désir palpable de rallier la personne qui se trouverait à l'écoute, et ce, dès les premiers mots proférés par Céline Jantet sur la piste initiale du disque :

> Bonjour. Ça va bien ? C'est pas enregistré en spectacle, non. C'est un album conçu pour toi. Pour tes oreilles. Tu permets que j'te tutoie [24] ?

Tout au long de cette première piste dont le titre est lui-même une apostrophe (« Installe-toi »), la conteuse ne manque pas d'appeler cet autre qui est à l'écoute, comme s'il s'agissait de conjurer l'absence de sa personne : « On s'est dit que c'était les meilleures histoires pour faire connaissance avec toi. Alors, prends ton temps […]. »

On aura vite compris que le « tu » auquel s'adresse ici Céline Jantet est en fait un « vous » dans la mesure où la conteuse entend rassembler plus d'un auditeur. L'appel de l'autre ouvre le paradoxe de la réception du conte oral enregistré, à la manière de toute parole fixée par les moyens de la technologie : « Disque, cassette, radio, *media* auditifs, éliminant la vision, atténuent l'aspect collectif de la réception ; en revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs [25]. » Dans cette ouverture du nombre procurée par le médium du disque [26], Jantet tente de faire apparaître son auditeur en en forgeant une figure générale à laquelle chaque auditeur pourra individuellement adhérer, dans la complicité sollicitée par la conteuse. « Que tu sois dans ton auto ou dans ton fauteuil préféré, en métro ou à pied, on va être à côté de toi » : Jantet s'adresse à un auditeur qui affairé, voire préoccupé, qui flâneur ou nonchalant. Aussi bien dire qu'elle s'adresse à tout le monde parce qu'à personne en particulier. Quel qu'il soit, c'est dans la proximité de cet auditeur que Jantet souhaite installer la parole des conteurs du collectif : « Installe-toi. C'est parti. » Il s'agit bien pour elle d'appeler la manifestation de celui qui, dans un mode plus

---

24 Céline Jantet, « Installe-toi », Céline Jantet (dir.), *Nouvelle vague*.

25 Paul Zumthor, « Oralité », p. 288.

26 On dira la même chose du livre dont le texte écrit, comme l'enregistrement, se donne à lire de manière démultipliée aux lecteurs possibles. Notons toutefois que le livre et le disque compact forment deux objets distincts, le second ne contenant pas tous les contes du premier. À la différence du livre, qui s'ouvre sur une « introduction » agissant à titre de manifeste artistique, le disque s'ouvre avec la piste « Installe-toi ». La piste finale du disque, « La dernière track… », renvoie toutefois au livre afin de marquer que ces objets distincts sont le fruit conjoint d'une même création : « Étienne ! Qu'est-ce t'en penses si on mettait une dernière track comme les tounes cachées des années 1990 ? "Nous sommes des conteurs contemporains. Nous avons à cœur de parler de ce qui nous touche aujourd'hui. Nous sommes là." On pourrait dire ça et renvoyer aussi au premier et au dernier textes du livre pour comprendre notre démarche. » « La dernière track », Céline Jantet (dir.), *Nouvelle vague*.

traditionnel de racontage, se trouverait face à la conteuse. Et les autres artistes de ce collectif ne font pas autrement : Carine Kasparian ponctue son récit de « Même toi » ou de « Figure-toi » alors que Jérôme Bérubé s'exclame soudainement : « Heille, imagine ! » Jantet en rajoute même dans la dernière piste du disque intitulée « La dernière track… » : « T'es encore là ? On voulait te remercier, toi aussi. Pour nous avoir écoutés. La prochaine fois qu'on conte par chez toi, viens nous voir, ça f'rait plaisir [!] Bon, c'est la fin, on s'dit à la prochaine… » Suivant ce vœu, il y aura retour, en personne, des uns et des autres. En apostrophant son auditeur, Jantet s'assure de lui faire savoir que sa présence est essentielle à la parole des conteurs de *Nouvelle vague*.

+

La transitivité, l'immédiateté et la répétitivité sont donc autant de principes structurels de l'adresse qui permettent au conteur d'assumer une posture énonciative singulière. Et le conteur de toujours finalement dire implicitement à son auditoire : *Je vais te mentir à toi, et tu adhéreras en retour à mon mensonge*.

LE MENSONGE EN PARTAGE

Dans l'art du conte, les situations les plus extraordinaires sont reçues comme autant de phénomènes familiers. Ces situations pourront parfois provoquer le rire ou l'inconfort par leur caractère incongru, mais toujours seront-elles acceptées comme vraies. L'art du conte est un art du mensonge partagé.

Pour y parvenir, certains conteurs comptent sur le principe de « l'homme qui a vu l'ours[27] », c'est-à-dire sur l'idée d'une connaissance de première main de la situation racontée, façon d'assurer la crédibilité de leur récit, aussi invraisemblable soit-il. Dans « Le loup-rignal », un loup a « mangé l'derrière [du] char[28] » de Jérôme Bérubé avant que celui-ci n'enfourche un orignal qui avait entre-temps fracassé son pare-brise afin d'échapper aux crocs de son assaillant. Bérubé raconte son récit à la première personne, précisant que c'est « une histoire vraie, […] une histoire qui [lui] est

27 Pour Daniel Laforest, « [l]'expression se rattache à l'ancienne importance de l'oralité en tant que ligne de démarcation certes réductrice, mais fort influente dans l'imaginaire culturel entre la ville et les campagnes. Elle repose sur l'accord implicite voulant que l'authenticité et la véracité d'un récit soient tributaires avant tout d'un rapport du dire au faire exempt d'intermédiaire ou de médiation. L'instance qui a vu et expérimenté de première main est l'instance qui dira vrai. C'est donc aussi une affaire de légitimité. Mais c'est une affaire de légitimité sise dans la langue, dans la construction même du discours. L'homme qui a vu l'ours est celui qui a "droit de citer" — et par là aussi "droit de cité" — non seulement parce qu'il a vécu l'expérience du danger, mais avant tout parce qu'il a été *sur place et en est revenu*. Partant, il peut bien embellir son récit de toutes les fleurs de rhétorique qu'il voudra ou lui conférer une dimension littéralement plus grande que nature, celui-ci ne risquera pas la défaveur puisqu'il restera le récit né d'une instance qui connaît de première main l'odeur des bêtes et des sous-bois. » Daniel Laforest, « Les territoires de la rumeur dans l'œuvre de Lise Tremblay. Une approche des régions comme réseaux langagiers », *Voix et Images*, vol. XLV, nº 3, printemps-été 2020, p. 97.

28 On peut voir un extrait de ce conte sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=RW-J67TzdUc (page consultée le 28 juin 2021).

arrivée[29] », en assurant ainsi l'authenticité, tout se passant ici comme si sa situation personnelle était universelle. La transposition de *topoï* historiques du genre du conte dans le Québec contemporain[30] permet à Bérubé d'élaborer un récit aux accents initiatiques qui aurait pu être vécu par n'importe qui d'autre que lui, et dont la part de fantaisie — de fantastique ? — n'empêche aucunement l'adhésion des auditeurs, lesquels se délectent de l'anecdote sans jamais la remettre en question.

Un conteur peut évidemment choisir de raconter un fait extraordinaire sans pour autant utiliser la première personne ou que son conte prenne les accents d'un récit vécu. C'est là que la rhétorique de l'apostrophe prend tout son sens pour produire l'acte de foi nécessaire à l'acceptabilité du récit et de ses incongruités logiques. Renée Robitaille n'a pas rencontré l'ogre de son conte, qui débute ainsi : « Dans un village, les hommes sont terrorisés parce que chaque jour un ogre affamé descend la montagne pour venir les dévorer tour à tour[31]. » Du point de vue sémiotique, l'univers proposé par la conteuse s'inscrit dans ce que Todorov nomme le « merveilleux pur » ; le personnage surnaturel étant ici considéré comme allant de soi, il ne provoque aucune réaction particulière chez les autres personnages du conte, sinon de la terreur, elle-même plutôt causée par la peur de la mort que par la peur du caractère pourtant irréel de l'ogre. Il importe peu que la conteuse ait ou non « vu » l'ogre pour que ses auditeurs en acceptent eux aussi l'existence. En ce sens, la conteuse et ses auditeurs se situent sur le même plan que les personnages du conte, et adhèrent à l'idée d'un univers merveilleux où les règles empiriques du monde se trouvent suspendues pour tous.

+

Qu'il soit ou non énoncé à la première personne du singulier, l'art du conte installe en somme un régime d'écoute qui est celui de la suspension volontaire de l'incrédulité. Coleridge, qui s'applique à nommer le concept, écrit ceci :

> *In this idea, originated the plan of the* Lyrical Ballads*; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*[32].

---

29 Jérôme Bérubé, « Le loup-rignal », en ligne : https://nous.tv/fr/node/39201 (page consultée le 25 août 2020).

30 Il ne s'agit pour autant pas de n'importe quel Québec puisque le conte « Le loup-rignal » se déroule en région, sur la route 138 entre Québec et Baie-Comeau. L'anecdote plus précisément résumée ici a eu lieu « dans la région des Escoumins », conformément à l'hypothèse proposée par Daniel Laforest selon laquelle l'expression « l'homme qui a vu l'ours » désigne « un des régimes dominants de la production d'authenticité du régional dans la culture francophone au Québec ». Daniel Laforest, « Les territoires de la rumeur dans l'œuvre de Lise Tremblay. Une approche des régions comme réseaux langagiers », p. 97.

31 Renée Robitaille, « Le dessert », en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=YsrFifOZb9o (page consultée le 28 juin 2021). L'ogre, on le sait, est un personnage typique des contes de fées, classe de texte au sein de laquelle on ne saurait toutefois ranger le conte de Robitaille.

32 « De cette idée est né le plan des *Lyrical Ballads*, dans lequel il a été convenu que je devais diriger mes efforts vers des personnes et des personnages surnaturels, à tout le moins romantiques, de manière à transférer

Plutôt qu'un *contrat* de lecture (c'est ainsi que Valéry, par exemple, comprend la notion[33]), la suspension de l'incrédulité impose plutôt selon Coleridge un *régime* de lecture, régime qui implique un acte de foi de la part du lecteur (ou, dans le cas du conte, de l'auditeur), ainsi que le formule Nelson Charest : « La "suspension of disbelief" […] est un acte de *croyance*, car elle dit : ce discours est *incroyable*, mais ne soyez pas incrédules et acceptez de le considérer comme vrai ; d'ici à la fin vous aurez souscrit votre croyance[34]. »

Certes, il faut admettre que les propositions de Coleridge concernent strictement la poésie écrite, et même plus proprement ses *Lyrical Ballads*. Pourtant, du fait même de sa situation énonciative particulière, l'art du conte m'apparaît justement plus proche de la poésie (même écrite) que des formes brèves de la fiction (nouvelle, conte écrit, *novella*…). Comme en font foi les exemples des contes de Bérubé et de Robitaille tout juste cités, l'imagination, dans le conte oral, n'est pas d'abord « canalisée par des qualités descriptives mimétiques, […] les *analoga* qu'on trouve dans la fiction lui f[aisant] défaut[35] ». À l'instar du poème, l'art du conte se situe donc « non pas au-delà mais en dehors de l'opposition entre le vrai et le faux, entre la vérité et l'erreur ou le mensonge, comme en dehors de l'opposition entre le bien et le mal[36] ». C'est ainsi que, en répondant aux interpellations constantes du conteur, l'auditeur acceptera de bousculer son univers de croyances pour considérer comme vrai ce qui resterait autrement incroyable, voire absurde ou impossible. L'adhésion de l'auditeur au récit est ainsi vécue moins comme une rupture ou un abandon de la logique présidant au monde réel que comme un engagement de son assentiment.

À l'instar de Coleridge pour qui le concept de « suspension de l'incrédulité » vise l'*intelligence singulière* du lecteur, le conteur cherche dans un premier temps l'*attention individuelle* de chacun de ses auditeurs qui, en acceptant de se soumettre à ce régime de réception de l'incrédulité, fait donc corps avec le conteur dans la croyance désormais acceptée du mensonge construit par l'univers invraisemblable qui est raconté. Rapidement toutefois, le contexte oral propre à l'art du conte fait en sorte que cette suspension se trouve déplacée dans le cadre plus large de l'ensemble

---

depuis notre nature intérieure un intérêt humain et un semblant de vérité suffisants pour procurer sur le moment à ces ombres de l'imagination cette suspension volontaire de l'incrédulité, qui constitue la foi poétique. » Samuel Taylor Coleridge, « Chapter XIV », *Biographia Literaria*, en ligne : https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014 (page consultée le 28 juin 2021) ; je traduis.

33 Valéry parle d'« aliénation » quand il évoque le lecteur de roman, lequel impose selon lui « une fausse réalité qui exige la docilité de l'âme, et donc l'abstention du corps ». Le poème, au contraire, « doit s'étendre à tout l'être », il « exige de nous une participation qui est plus proche de l'action complète ». Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1374-1375. Il est vrai que Valéry range le conte dans le genre du roman, mais c'est qu'il ne prend en compte que le conte écrit, faisant fi des modalités orales et performatives du conte. Nous entendons ici le conte comme un art de la parole et, ce faisant, dans la foulée des propositions de Zumthor, comme un art qui engage le corps tout entier, à l'instar du poème chez Valéry.

34 Nelson Charest, *Vaisseau, le grand poème. Coleridge, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Nelligan, Valéry*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du XIXe siècle », 2008, p. 283 ; Charest souligne.

35 Dominique Combe, « Poésie, fiction, iconicité. Vers une phénoménologie des conduites de lecture », *Poétique*, nº 61, 1985, p. 46.

36 Henri Meschonnic, « Ni vrai, ni faux, le poème », Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005, p. 25.

au sein duquel se subsument les individualités. Quand Michel Faubert dit : « Vous vous rappelez l'épine [37] ? », il s'adresse sans doute tout autant à la mémoire de chacun de ses auditeurs qu'il espère que la mémoire des uns ravivera celle des autres pour qu'ainsi continue son conte. Si chaque auditeur reçoit le conte individuellement, c'est dans la portée commune de cette réception que le conte advient comme événement. Le conteur vise finalement tout autant les intelligences individuelles que l'intelligence collective de ceux à qui il s'adresse.

Dans l'art du conte, l'auditoire fonctionne en somme comme un ensemble immanent de singularités, c'est-à-dire ce que Negri appelle une multitude :

> La multitude postmoderne est un ensemble de singularités dont l'outil de vie est le cerveau et dont la force productive est la coopération. En d'autres termes : si les singularités qui constituent la multitude sont plurielles, la manière dont elles entrent en relation est coopérative [38].

Avec Negri qui différencie la *multitude* de la *masse* [39], je souligne que, en tant qu'attitude communautaire, la multitude repose nécessairement sur les individualités qui la composent. L'art du conte apparaît justement multitudinaire parce que c'est par la force conjuguée de l'énonciation (du conteur) et de ses diverses réceptions (celles des individualités formant l'auditoire) qu'il prendra son plein essor. Dans « La fileuse de temps [40] » d'Ariane Labonté, le travail d'interprétation et de réception du conte et de ses nombreux jeux de mots ne se réalisera pleinement que dans la coopération active des écoutes singulières [41]. Même quand il s'énonce au « vous », l'appel du conteur est un « tu » poli, qui a cependant pour effet de devenir collectif par le lien de connivence qu'il produit, comme chez Steve Bernier : « Ça vous es-tu déjà arrivé [42] [...] ? » Chaque auditeur — qui fait déjà corps avec le conteur — fait ici aussi corps avec les auditeurs qui lui sont coprésents. La croyance en la réalité du texte devient dès lors affaire commune alors que la multitudinarité n'est pas seulement affaire de coopération interactive ; comme le souligne Negri, elle est plus proprement constitutive de son objet : « Toute production est par conséquent un événement de communication [et] le commun se construit à travers des événements multitudinaires [43]. »

---

37 Michel Faubert, « La fille aux mains coupées », *Contes*.

38 Antonio Negri, *Kairòs, Alma Venus, multitude*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 147. Negri utilise le mot « postmoderne » dans un sens chronologique, c'est-à-dire que l'adjectif renvoie pour lui à un temps historique qui succède à l'ère moderne. Suivant cette chronologie, on s'avisera de ce que l'avènement du renouveau du conte correspond assez étroitement aux « temps postmodernes » du philosophe.

39 « À la place de la "masse", il y a donc maintenant la "multitude" — qui est précisément la tension toujours ouverte des singularités multiples au sein de la constitution du commun. » *Ibid.*, p. 136.

40 Ariane Labonté, « La fileuse de temps », Céline Jantet (dir.), *Nouvelle vague*, p. 22-33.

41 L'auditeur individuel pourrait peiner à décoder tous les jeux de mots du fait même de leur nombre. La coopération active des écoutes individuelles, au sein de l'auditoire, permettra toutefois de réaliser le potentiel sémantique de chacun de ces jeux de mots en liant les uns aux autres les décodages sémantiques effectués individuellement.

42 Steve Bernier, « La dame blanche », en ligne : https://www.facebook.com/StevenSLABxConteur/videos/2828832750534585/ (page consultée le 28 juin 2021).

43 Antonio Negri, *Art et multitude*, p. 150. Le processus de la multitude semble assez proche de celui de la réception telle que l'entend Jauss, fondée sur l'expérience de l'œuvre par le lecteur et le changement ainsi

+

L'adhésion requise de l'auditeur, une fois réalisée dans la multitudinarité de l'auditoire, effectue elle-même un geste de retour vers le conteur. Avec Zumthor, « [o]n pourrait ainsi sans paradoxe distinguer deux rôles dans la personne de l'auditeur : celui de récepteur et celui (au moins, virtuel) de co-auteur[44] ». Ce serait donc par la force conjuguée des individualités co-autrices de l'auditoire multitudinaire que l'acte de foi nécessaire à la réalisation esthétique du conte se produit[45]. Conteurs et auditeurs semblent de la sorte vivre au sein d'une même diégèse, d'un même univers mental et esthétique au sein duquel ils font finalement communauté par l'*ethos* partagé du mensonge qui est le leur, en tant que partie prenante de la multitude qui génère le conte. Tout se passe ainsi comme si les apostrophes, pourtant le fait vocal du conteur, assignent auditeurs et conteur à une écoute *active* des uns et des autres[46]. On dira que c'est par là que l'art du conte fonde une éthique (collective) de l'être au monde.

L'AGENTIVITÉ *DANS* LE TEXTE

Cette éthique engage une mobilité, une ouverture, dont rend compte la structure même des textes, lesquels sont souvent faits d'improvisations et d'apartés. On pensera par exemple aux digressions chez Fred Pellerin, qui sont autant d'exercices d'improvisations stylisées :

> Moé, j'ai pas de textes, dit Pellerin ; fait que, le premier soir, j'arrive en avant, y a rien […], je zigonne, fait que, là, je rode pour attacher mes histoires […], j'ai mes structures d'histoire, j'ai mes canevas […], pis je jazze dedans jusqu'à tant que ça vienne à se déployer à mon goût, que ça se tienne entre les parties, parce que j'aime ben ça quand la somme des contes fait un métaconte[47].

Le récit se déploie donc sur scène au gré de la réception par le public des structures initiales du canevas, faisant en sorte que le conte final de Pellerin est un conte multitudinaire dans la mesure où sa construction aura été réalisée dans la relation dialogique établie avec l'auditoire.

---

induit de sa vision du monde.

44 Paul Zumthor, « Oralité », p. 286.

45 On imagine assez mal un auditeur prenant à partie le conteur et les autres auditeurs pour insister sur le caractère mensonger du conte qu'il entend étant donné la convention de foi requise par l'art du conte.

46 Nelson Charest indique que la suspension de l'incrédulité est « essentiellement *dialogique* : elle ne dit pas comment conserver intactes ses propres croyances, mais plutôt comment accueillir le discours de l'autre, qui risque d'ébranler ses croyances — et ainsi, possiblement, créer du déplaisir ». *Vaisseau, le grand poème*, p. 238 ; Charest souligne. Le déplaisir n'est pas nécessairement négatif. Chez Burke par exemple, la douleur et l'effroyable participent de l'avènement (en quelque sorte phénoménologique) du sublime.

47 Cité dans : David Pomerleau, *L'*ethos *dans l'*actio *du conteur Fred Pellerin. Les sept épreuves*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2017, f. 45.

Dans le conte nº 5 de la soirée Conte + Forme[48], Jérôme Bérubé construit son récit en fonction des mesures données par la répétition constante d'un signal sonore tout autant que des réactions impromptues des membres du public. Dans cet exercice de style, Bérubé doit interrompre sa narration chaque fois que le signal est émis pour ensuite la reprendre, à la manière d'une course à relais[49]. Cette contrainte formelle oblige le conteur à raconter autrement une histoire qui appartient pourtant déjà à son répertoire, puisqu'il s'agit d'un épisode de *Mâle en route*[50]. S'il en connaît donc le canevas, Bérubé ne peut toutefois pas prévoir le déroulement exact de ses paroles puisque son récit dépend tout à la fois de la répétition obsédante de la sonnerie et des réactions des individualités qui composent son public. Le conteur en arrive à construire des formules parfaitement saugrenues qui portent pourtant paradoxalement le condensé du récit initial provenant de *Mâle en route* : « Un moment donné, j'roulais la nuit dans mon auto pour devenir un homme. » Et tout au long de cette épreuve textuelle, Bérubé se nourrit des rires et des autres réactions provoqués par ces incongruités pour reprendre la suite de son récit. La scénographie de l'art du conte étant multitudinaire, ce qui a été initialement pensé par Bérubé comme un exercice *formel* met finalement en place un dispositif qui « supporte une certaine scène de la parole[51] », ici celle de la réitération, l'appelant à se déployer en regard d'une présence (celle du public), et montrant que

> *[v]oice is a form of reflexive agency. The exchangeable narratives that constitute our voices are not random babblings that emerge, unaccountably, from our mouths, hands and gestures. Voice is a form of agency, and the act of voice involves taking responsibility for the stories one tells, just as our actions more generally, as Hannah Arendt argues, "disclose" us "as subjects"*[52].

Et si « [l]e contage est un art d'interprétation improvisé ; c'est du jazz[53] », il produit par la force conjuguée de sa multitudinarité une aventure *dans* le langage, son rythme surgissant du continu entre les corps (ceux des auditeurs, celui du conteur)

---

48 Produite par La Quadrature, cette soirée a été diffusée le 22 septembre 2020 au bar Le Jockey dans le cadre des Dimanches du conte. On peut voir un extrait de la performance de Bérubé en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=3TfxAVMFVmU (page consultée le 28 juin 2021).

49 Pour une description plus exhaustive de la construction de cette performance, voir l'échange entre Jacques Falquet et Nicolas Rochette dans le présent numéro, plus précisément la page 28.

50 Ce spectacle a été présenté sur diverses scènes du Québec depuis 2019. Pour une description du spectacle, voir http://conte.quebec/individu/jerome-berube (page consultée le 28 juin 2021).

51 Dominique Maingueneau, « Mode de généricité et compétence générique », Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007, p. 58.

52 « La voix est une forme d'agentivité réflexive. Les récits échangeables qui constituent nos voix ne sont pas des babillages aléatoires qui émergent de manière inexplicable de nos bouches, de nos mains et de nos gestes. La voix est une forme d'agentivité, et tout acte vocal implique de prendre la responsabilité des histoires que nous racontons de la même manière que, comme le soutient Hannah Arendt, nos actions nous "dévoilent" en tant que "sujets". » Nick Couldry, *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*, Los Angeles, Sage, 2010, p. 8 ; je traduis.

53 Ben Haggarty, « Cherchez l'œil du critique » [traduction de Jacques Falquet], collectif Littorale (dir.), *L'art du conte en dix leçons*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Regards », 2007, p. 45.

et le langage qui s'y déploie afin de témoigner ultimement de l'organisation communautaire de son discours.

> Chaque subjectivité génère, à travers son rapport à la multitude, des mots dans le langage, des fils dans les rapports sociaux, des biens dans le travail. La multitude possède en elle-même la capacité de rendre beaux les produits du langage tout autant que ceux des relations sociales ou de la production. Et tout cela doit faire mûrir la multitude jusqu'à un niveau de beauté global[54].

La voix du conte ne serait donc jamais le seul fait et geste du conteur, mais bien plutôt le résultat esthétique de la multitude composée chaque soir, à chaque livraison. « En conséquence, l'"œuvre" est unique, car elle n'a d'existence réelle qu'une seule fois (lorsqu'on entend une voix la dire ou la chanter) ; répétée, elle n'est plus identiquement la même[55] », puisque réitérable et conséquemment différente. En ce sens, l'acte esthétique du conte oral est finalement aussi un acte *politique* proportionnel à l'importance que le conteur accorde à chacune des individualités qu'il contribue à lier dans l'écoute de son conte. Il reconfigure ainsi chaque fois l'espace des possibles[56] alors que « [*w*]*e cannot simply take voices, and the spaces in which they appear, as given*[57] ». Une voix ne se matérialise que dans un contexte (fût-il sociologique, politique ou autre). Dans le cas — esthétique — du conte, ce contexte est tout autant celui de la socialité de son oralité que celui d'une performativité dont le signe le plus visible, soit les adresses et autres apostrophes, ouvre au commun de la multitudinarité. La voix conteuse semble bien préférer la malléabilité relationnelle à l'autorité univoque du sens.

+

À cet égard, jamais la formule avec laquelle Benjamin concluait son essai en 1936 n'a-t-elle semblé si pertinente : « Le conteur est la figure dans laquelle le juste se rencontre lui-même[58]. » Car à travers les voix qui le constituent, l'art du conte permet de croire à nouveau en cette « valeur de l'expérience » dont le penseur entrevoyait pourtant alors la chute. Le conte du renouveau ouvre à la possibilité d'un réenchantement du monde par le déplacement qu'il offre d'une appréciation désormais immanente de l'art : « Le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience

---

54 Antonio Negri, *Art et multitude*, p. 129.

55 Paul Zumthor, « Oralité », p. 273.

56 « Ici, la singularité est plus importante que l'universel (que dis-je ? Elle est bien autre chose, autrement plus valorisante) ; et cette multitude qui prend la place de l'universel — et les corps qui la constituent — est bien plus puissant [*sic*] que n'importe quelle forme de l'universel (l'universel : l'"humanité", le "droit", la "loi", le *Gattungswesen*, et toutes les belles histoires qu'on a bien voulu nous raconter afin d'adapter les vieilles valeurs du pouvoir à la nouvelle expérience de la vie). » Antonio Negri, *Art et multitude*, p. 114.

57 « Nous ne pouvons tout simplement pas tenir pour acquis les voix et les espaces où elles apparaissent. » Nick Couldry, *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*, p. 130 ; je traduis.

58 Walter Benjamin, « Le conteur », p. 106.

pour ceux qui écoutent ses histoires[59]. » Et ces histoires d'apparaître en retour comme autant d'angles d'approche par lesquels l'auditoire, en y participant activement par le moyen de la suspension volontaire de l'incrédulité, confirme la possibilité cathartique de son art. « Nous voulons […] faire mouche avec ce qui nous touche dans ce monde déjanté[60] », écrivent d'ailleurs les conteurs de *Nouvelle vague*, portés qu'ils sont par l'« urgence […] de parler d'aujourd'hui[61] ». Comme s'il s'agissait pour eux de faire écho à la proposition de Negri selon laquelle

> [l]a différence entre les réactionnaires et les révolutionnaires consiste en ceci : les premiers nient la massive vacuité ontologique du monde, tandis que les seconds l'affirment. Les premiers sont donc voués à la rhétorique, les seconds à l'ontologie. Les premiers se taisent, les seconds souffrent du vide. Les premiers réduisent la scène du monde à un oripeau esthétique, les seconds l'appréhendent pratiquement. Seuls les révolutionnaires peuvent par conséquent pratiquer la critique du monde, parce qu'ils ont un rapport vrai avec l'être. Parce qu'ils reconnaissent que ce monde inhumain, c'est pourtant bien nous qui l'avons fait. Parce que son manque de sens est notre propre manque de sens, et sa vacuité notre vacuité[62].

Or l'art du conte, quand il se donne la peine de la multitude, répond à cette vacuité par une poétique permettant de retrouver la plénitude et la valeur de nos expériences pour ainsi désormais mieux les « échanger[63] ». En paraphrasant Negri, on dira qu'il refuse la rhétorique et ses oripeaux au profit de la critique du monde. Le conte serait donc là où le juste parle.

---

59 *Ibid.*, p. 62.
60 « Introduction », Céline Jantet (dir.), *Nouvelle vague*, p. 8.
61 *Ibid.*, p. 6.
62 Antonio Negri, *Art et multitude*, p. 41-42.
63 Walter Benjamin, « Le conteur », p. 54.