

## Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes  
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



# De « la belle forme orale » à la « pâleur du texte imprimé »

Nicole Belmont

Number 16-17, Fall 2009, Spring 2010

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/045127ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/045127ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Belmont, N. (2009). De « la belle forme orale » à la « pâleur du texte imprimé ». *Port Acadie*, (16-17), 25–31. <https://doi.org/10.7202/045127ar>

Article abstract

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les collecteurs de littérature orale ne semblaient pas conscients de l'écart profond entre le conte entendu oralement et sa transcription. Ils stigmatisaient souvent les conteurs « *trop prolixes* » (Luzel en Basse-Bretagne), ou « *toujours longs, diffus, et tout à fait incapables de recommencer dans les mêmes termes* » (Bladé en Gascogne). Appartenant à la culture lettrée, il leur était impossible de concevoir qu'un texte soit mouvant, jamais exactement le même à la réitération. À partir de l'enregistrement sonore, la possibilité de transcrire tout (y compris peut-être les silences) pose de nouveaux problèmes. C'est que cette transcription est, le plus souvent, illisible et rend sa lecture courante impraticable. Pour être intelligible, elle doit subir des réaménagements, dont il est nécessaire de définir la nature et les limites, en s'appuyant sur la critique de ces oeuvres anciennes.

## De « la belle forme orale » à la « pâleur du texte imprimé »

Nicole Belmont  
École des hautes études  
en sciences sociales, Paris

### Résumé

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les collecteurs de littérature orale ne semblaient pas conscients de l'écart profond entre le conte entendu oralement et sa transcription. Ils stigmatisaient souvent les conteurs « *trop prolixes* » (Luzel en Basse-Bretagne), ou « *toujours longs, diffus, et tout à fait incapables de recommencer dans les mêmes termes* » (Bladé en Gascogne). Appartenant à la culture lettrée, il leur était impossible de concevoir qu'un texte soit mouvant, jamais exactement le même à la réitération. À partir de l'enregistrement sonore, la possibilité de transcrire tout (y compris peut-être les silences) pose de nouveaux problèmes. C'est que cette transcription est, le plus souvent, illisible et rend sa lecture courante impraticable. Pour être intelligible, elle doit subir des réaménagements, dont il est nécessaire de définir la nature et les limites, en s'appuyant sur la critique de ces œuvres anciennes.

Travaillant sur les contes de tradition orale depuis de longues années, j'ai été confrontée à la question de leur transcription, bien que n'ayant pas eu la possibilité de faire des collectes. Les textes, déjà publiés ou archivés, que j'utilise comme matériaux de recherche, se présentent sous forme écrite. Mais les techniques disparates de transcription, leurs partis pris, sans oublier les contraintes imposées par le seul usage du papier et du crayon, m'ont amenée à réfléchir sur ce problème fondamental.

\* \* \*

Les collecteurs français du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, qui entreprennent, tardivement, de recueillir la littérature orale et, d'une manière générale, toutes les manifestations de la culture populaire, expérimentent fortement la difficulté de transcrire la parole du conteur ou de la conteuse, de passer donc de l'oral à l'écrit. Mais aucun d'entre eux ne considère que cette difficulté provient d'une différence de nature entre l'oral et l'écrit, et aucun ne peut envisager l'idée que oral et écrit ne soient pas équivalents. Quelques folkloristes vont jusqu'à incriminer les

conteurs eux-mêmes. François-Marie Luzel en Basse-Bretagne dénonce ceux qui « *se donnent carrière* » :

Chaque conteur a ordinairement deux méthodes pour débiter ses récits, l'une toute simple allant droit au fait et dépouillé de digressions et de détails prolixes et inutiles; l'autre dans laquelle il a recours à ses derniers moyens et met souvent en scène les personnes présentes, c'est ce qu'ils appellent *rei tro*, se donner carrière.<sup>1</sup>

En Gascogne, Jean-François Bladé stigmatise certains conteurs « *toujours longs, diffus, et tout à fait incapables de recommencer dans les mêmes termes* », et il privilégie les autres qu'il décrit ainsi :

Ceux qui possèdent ces traditions marchent au but par la voie la plus brève. Si on les prie de recommencer, chacun d'eux le fait constamment dans les mêmes termes, et quand on leur fait traiter séparément le même thème, on ne relève, dans les faits, qu'un petit nombre de variantes, et on constate, dans le style, de nombreuses similitudes.<sup>2</sup>

Ceux-ci sont des conteurs modèles, qui éliminent ce que l'oralité a de foisonnant et de non maîtrisable, pour livrer un texte, prêt pour l'écriture, dont il a un des caractères fondamentaux, la réitérabilité<sup>3</sup>.

Le reproche adressé aux conteurs qui « *se donnent carrière* » serait en quelque sorte d'avoir trop de mémoire, de puiser des épisodes ou des motifs dans d'autres récits pour allonger celui qu'ils sont en train de raconter. Le reproche inverse, l'oubli, leur est également et aussi fréquemment adressé. Pour les collecteurs, les versions incomplètes sont la conséquence des défaillances de la mémoire, ce qui légitime entièrement à leurs yeux la fabrication de « belles » versions, bien pleines, en fusionnant plusieurs récits ou en insérant des fragments de récits. Bladé, encore lui, déclare :

Il est absolument nécessaire de rapprocher des fragments plus ou moins considérables et dispersés dans la mémoire d'un nombre variable de narrateurs. [...] Le résultat que j'ai obtenu, sans le moindre parti pris, m'a conduit à rétablir [...] un certain

- 
1. François-Marie Luzel, *Contes du boulanger*, introduction de Françoise Morvan, Rennes, 1995 (première édition en 1870), p. 20–21.
  2. Jean-François Bladé, *Contes de Gascogne*, Paris, Maisonneuve, 1867, p. vii.
  3. C'est également la qualité que reconnaissent les frères Grimm à l'une de leurs rares informatrices d'origine populaire, Dorothee Viehmann.

nombre de contes plus ou moins longs, mais qui n'existent plus que par fragments dans la mémoire de diverses personnes de qui je les tiens. [...] Ce travail me porte à croire que les contes dont il s'agit existaient encore tout entiers, il y a peu de temps, dans le souvenir de plusieurs personnes.<sup>4</sup>

Le collecteur détient la vérité du conte et, s'il en a la possibilité, il en rétablit l'exactitude et la totalité, l'intégralité morcelée par la mémoire défaillante. Il en reconquiert la forme primitive altérée par les oublis successifs des conteurs.

La méfiance envers les informateurs amène les collecteurs à préférer ceux qui sont illettrés. Guy Latry, qui a publié la collecte entière de Félix Arnaudin, lequel a fait œuvre de collectage dans les Landes, lui aussi à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, caractérise la figure idéale du conteur, selon les folkloristes de l'époque<sup>5</sup>. Plus il est âgé, vierge d'influences extérieures (lecture des journaux, service militaire), plus il est supposé proche de l'origine du conte, de sa source purement populaire. Et, de même, moins il est déformé par les esthétiques étrangères, plus il est considéré comme proche de la naïveté populaire. De ce point de vue, les femmes sont susceptibles d'être des conteuses plus fiables que les hommes, car elles sont tenues plus à l'écart des influences dévastatrices de la modernité. Si bien, d'ailleurs, que ces informateurs, comprenant vite l'image idéale que se forment d'eux les collecteurs, s'efforcent de s'y conformer. À Arnaudin, Marianne de Marioulan déclare : « *Tous les contes que je vous donne, je les ai appris chez nous, de mon père, de ma mère, ou aux veillées de dépouillage du maïs.* » Cependant Marianne sait lire et écrire, elle transcrit elle-même des contes pour Arnaudin. Marguerite Philippe en revanche, la meilleure conteuse de Luzel, sa « *conteuse ordinaire* », ne sait ni lire ni écrire. Elle sillonne la Bretagne, se rendant dans les lieux de pèlerinage pour le compte de personnes qui ne pouvaient s'y rendre — « *pélerine par procuration* » —, et elle retient tout ce qui s'y raconte le soir aux veillées pour le rapporter fidèlement à Luzel. Dans la liste que Bladé donne de ses informateurs, il privilégie les illettrés, et en général tous ceux qui n'ont pas eu de contact avec les modes de vie urbaines et modernes. D'une de ses informatrices il dit :

Je l'ai connue jeune, simple, naïve. De ses lèvres, de beaux contes s'échappaient alors, dans leur clarté virginale, dans leur allure fière et rythmique. À courir le monde, Catherine devait

4. *Revue de l'Agenais*, octobre 1875.

5. Guy Latry, « Représenter dans l'écriture — Collecte et transcription chez les folkloristes à travers un exemple gascon », *Cahiers de littérature orale*, n° 52, p. 115–132.

perdre le plus précieux de ses dons. Chez elle, le souvenir des faits vit toujours; mais, avec les croyances premières, la belle forme s'en est allée pour jamais.<sup>6</sup>

Un peu avant dans ce texte, Bladé parle de « *la belle forme orale* » et de « *la pâleur du texte imprimé* »<sup>7</sup>.

Nannette Lévesque, la conteuse et chanteuse dont Victor Smith a recueilli tout le répertoire — exemple unique dans l'ensemble des collectes de cette époque —, elle non plus ne sait pas lire. « *Elle ne peut lire une seule lettre, la mémoire seule a agi chez elle* »<sup>8</sup>, déclare-t-il. D'où la nécessité de noter son répertoire en entier, alors que d'autres conteurs et conteuses, auprès de qui V. Smith collecte en Haute-Loire, écrivent leurs récits, à son intention, dans des cahiers d'écolier<sup>9</sup>. À propos du premier conte qu'il recueille auprès d'elle — il s'était adressé à elle d'abord pour son répertoire étendu de chansons —, il raconte les difficultés qu'il rencontre, et que Marie-Louise Tenèze rapporte dans son édition. Il s'agit du « Conte des sorcières », une belle version très personnelle de la « Fille du diable » (T 313).

« Chaque fois qu'elle dit ce conte, chaque fois elle le dit avec des variantes de forme »; puis : « Nannette Lévesque m'a dit ce conte deux fois. La première et la seconde, il n'était pas tout à fait semblable. C'est à la deuxième que je l'ai copié. J'ai voulu le repasser et me le faire dire une troisième, mais dès le commencement je me suis aperçu de différences et j'avais tellement de peine à la suivre sur mon texte que je lui ai dit de s'arrêter. À peine mon troisième récit correspondait-il en bas de ma première page. »<sup>10</sup>

Remarquons que les variantes des textes chantés ne portent pas, elles, sur des écarts narratifs, mais des écarts de mots. Le pauvre Smith déclare dans un article de la *Romania* (II, 1873), à propos de la chanson « Le mauvais riche » : « *Elle dictait d'une façon désespérante. Je faisais répéter, elle changeait sans cesse la forme du mot.* »

6. *Op. cit.*, p. xxxiii.

7. *Id.*, p. xxxii.

8. Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, *Nannette Lévesque, conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, Paris, Gallimard, 2000, « Le langage des contes », p. 17. Dans cette même collection sont parus : Geneviève Calame-Griaule, *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien* (2002) et Bernard Saladin d'Anglure, *Être et renaître inuit, homme, femme ou chamane* (2006).

9. *Contes du Velay*, recueillis par Victor Smith, commentaires de Marie-Louise Tenèze, Retournac, Société des amis du musée de Retournac, 2005.

10. Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, *op. cit.*, p. 54.

Les transcriptions de V. Smith n'ont pas été retouchées par lui. Sa mauvaise santé ne lui permet plus de travailler et il envoie ses manuscrits à Emmanuel Cosquin, qui, par bonheur, n'en fait rien, et ceux-ci aboutissent à l'Institut catholique, après la mort de celui-ci. Cependant dans sa lettre d'envoi, Smith souhaite que Cosquin les publie après les avoir « *revus pour être présentables* ». Il précise à un autre correspondant en 1881 (Eugène Muller, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal) :

M. Cosquin a, vous le savez, des volumes à moi qu'il a bien voulu accepter de lire et de franciser et d'annoter, s'il en vaut la peine... Le 3<sup>e</sup> vol. est en grande partie écrit par moi sous la dictée d'une vieille octogénaire, née dans l'Ardèche... Ces contes présentent encore de bien grandes lacunes. On y pêchera ce qu'on pourra.<sup>11</sup>

Lacunes, le mot est lâché. Dans une autre lettre au même E. Muller, il dira :

Nos contes sont, pris isolément, pleins de lacunes — ils sont en même temps plein[s] d'alliages. Il faut à la fois, par la connaissance des variantes, combler les vides que chaque leçon séparée présente et, par la comparaison et l'étude, désagrèger chaque conte des éléments hétérogènes qui s'y sont mal à propos introduits — il faut, en un mot, rendre aux contes leur suite et leur unité.<sup>12</sup>

Voici, de nouveau formulés, les reproches habituels faits aux conteurs — ils en font, à la fois, trop et pas assez : lacunes et alliages, c'est-à-dire contaminations selon le vocabulaire des spécialistes des contes. C'est un malentendu impossible à dissiper entre collecteurs et conteurs. Les premiers ne supportent pas la mouvance du texte oral. Non seulement elle complique singulièrement la notation, mais surtout elle ne coïncide nullement avec l'idée que ces représentants de la culture lettrée se font d'un texte, nécessairement immuable, puisqu'il est figé dans l'écrit et dans le respect dû à l'auteur.

Emmanuel Cosquin, pour sa part, accepte les versions incomplètes et les lacunes éventuelles qu'il signale dans ses remarques; il ne cherche pas à fondre des versions entre elles ni à incorporer des fragments pour enrichir un texte, et même il stigmatise le procédé<sup>13</sup>. Il publie parfois, à la suite, une autre version recueillie. C'est qu'en effet, les remarques qui sui-

11. *Op. cit.*, p. 488.

12. *Ibid.*

13. *Contes populaires de Lorraine*, édité et préfacé par Nicole Belmont, Arles, Philippe Picquier, 2003.

vent chacun de ses récits empruntent à d'autres versions recueillies dans l'Europe entière, le Moyen-Orient et l'Asie. Il reconstitue ainsi la configuration supposée complète du conte, idéale et factice puisque aucun récit n'en fournit jamais la totalité. Il reconstitue ce que j'ai appelé la mémoire du conte. Les retouches qu'il opère concernent la langue, trop correcte pour être authentique, si ce n'est quelques termes et tournures dialectales.

En fait il n'est pas possible à ces collecteurs d'imaginer les opérations intellectuelles complexes de la mémorisation et de la remémoration d'un conte sans le secours de l'écriture. Ils ne peuvent concevoir un texte sans cesse remis en jeu, ouvert, voire béant, qui ne sera plus tout à fait le même à la performance suivante et que la transmission modifie sans cesse. Je citerai de nouveau Luzel parlant des « *bons conteurs* » opposés à ceux qui se « *donnent carrière* » :

Les bons conteurs, plus calmes, plus sobres, mystérieux et ayant l'air de croire à ce qu'ils disent, y croyant même parfois, vont droit au but et n'embarrassent pas leurs récits de réflexions ni d'épisodes étrangers. On dirait qu'ils récitent exactement une leçon apprise par cœur.<sup>14</sup>

Ce qui a été appris par cœur peut en effet être redonné à chaque fois dans les mêmes termes. Il est impossible de le faire pour des récits aussi complexes, aussi longs, et qui risquent à chaque moment de s'emmêler les uns les autres dans la mémoire. Ce qui est mémorisé, c'est l'itinéraire du héros et de l'héroïne et les images fortes qui ponctuent cet itinéraire. Ce ne sont pas des mots qui sont retenus, mais des péripéties, dont la mémoire a enregistré la séquence. La remémoration, au moment de conter, doit permettre de faire apparaître ces images mentales dans le bon ordre, puis de les verbaliser. C'est une « mise en mots » de quelque chose qui n'est pas conservé verbalement. Opération cognitive complexe, difficile à imaginer lorsque la culture ne s'exprime que dans et par l'écriture. Il s'ensuit également que toute nouvelle « mise en mots », toute nouvelle « verbalisation » d'un même récit se fera suivant le même procédé et introduira nécessairement des variantes, que ce soit des oublis ou des ajouts.

Si nous connaissons un peu mieux ces mécanismes que les premiers collecteurs de la tradition orale, le problème de la transcription n'en reste pas moins difficile à résoudre. Comme le dit Vivian Labrie : « *La transcription ne sera jamais autre chose qu'un être hybride rendant sous une apparence textuelle la non-textualité de l'oral.* »<sup>15</sup>

---

14. François-Marie Luzel, *Contes du boulanger*, op. cit., p. 22.

15. Vivian Labrie, *Précis de transcription de documents d'archives orales*, Québec,

Le plus difficile peut-être sera d'accepter des récits nécessairement lacunaires. L'habitude du texte écrit qui, d'une part, fixe définitivement le récit — « *Notre parole, nous l'embaumons, disait Roland Barthes, telle une momie, pour la faire éternelle* »<sup>16</sup> —, mais plus encore, qui en fait un objet plein, saturé en quelque sorte, parfait, fermé, tolère encore mal que tout ne soit pas dit. En fait, les lacunes, les non-dits ne sont pas dommageables à l'écoute, qui est alors dynamique. L'imaginaire de l'auditeur rejoint celui du récit véhiculé par le conteur et il comble les lacunes inévitables, dues aux failles de la mémoire. Il devient en quelque sorte son propre conteur. En revanche la lecture tolère plus mal les lacunes. De manière générale, elle transforme radicalement la nature du conte : les images mentales que la parole transmet et que l'écoute reçoit sous forme de figurations et de mises en scène sont converties en mots disposés en phrases, visibles, et non plus auditives. L'œil se substitue à l'oreille, laquelle est moins impérieuse. La vue est un sens qui impose ses critères d'évidence. À l'ouïe on peut échapper, et l'écoute n'interrompt pas nécessairement le travail mental. Il s'ensuit, entre autres effets de l'écriture, que les figurations et mises en scène issues des images mentales données par le conteur perdent de leur force au profit du fil narratif, du cheminement de l'histoire racontée. Il s'ensuit également que, converti en signes visuels de l'écriture, le conte risque alors de se réduire à son contenu manifeste, qui est simple, naïf, ingénu, porteur donc des caractères attribués à l'enfance. C'est en ce sens que l'écriture a contribué à faire coïncider conte et enfance, en renvoyant les récits transcrits sur les utilisateurs désignés par les caractères que, prétendument, ils partagent : la simplicité, la naïveté, la non-distinction du contenu manifeste et du contenu latent, l'absence de profondeur.

\* \* \*

Ce point de vue, apparemment pessimiste, ne l'est en réalité pas, car nous connaissons tous, pour l'avoir souvent expérimentée, la vigueur expressive du conte d'origine orale, dont on ressent parfois qu'elle fait littéralement éclater sa forme écrite.

---

Institut québécois de recherche sur la culture, p. 30.

16. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 11.





Jean-Louis Robichaud



Nicole Belmont