

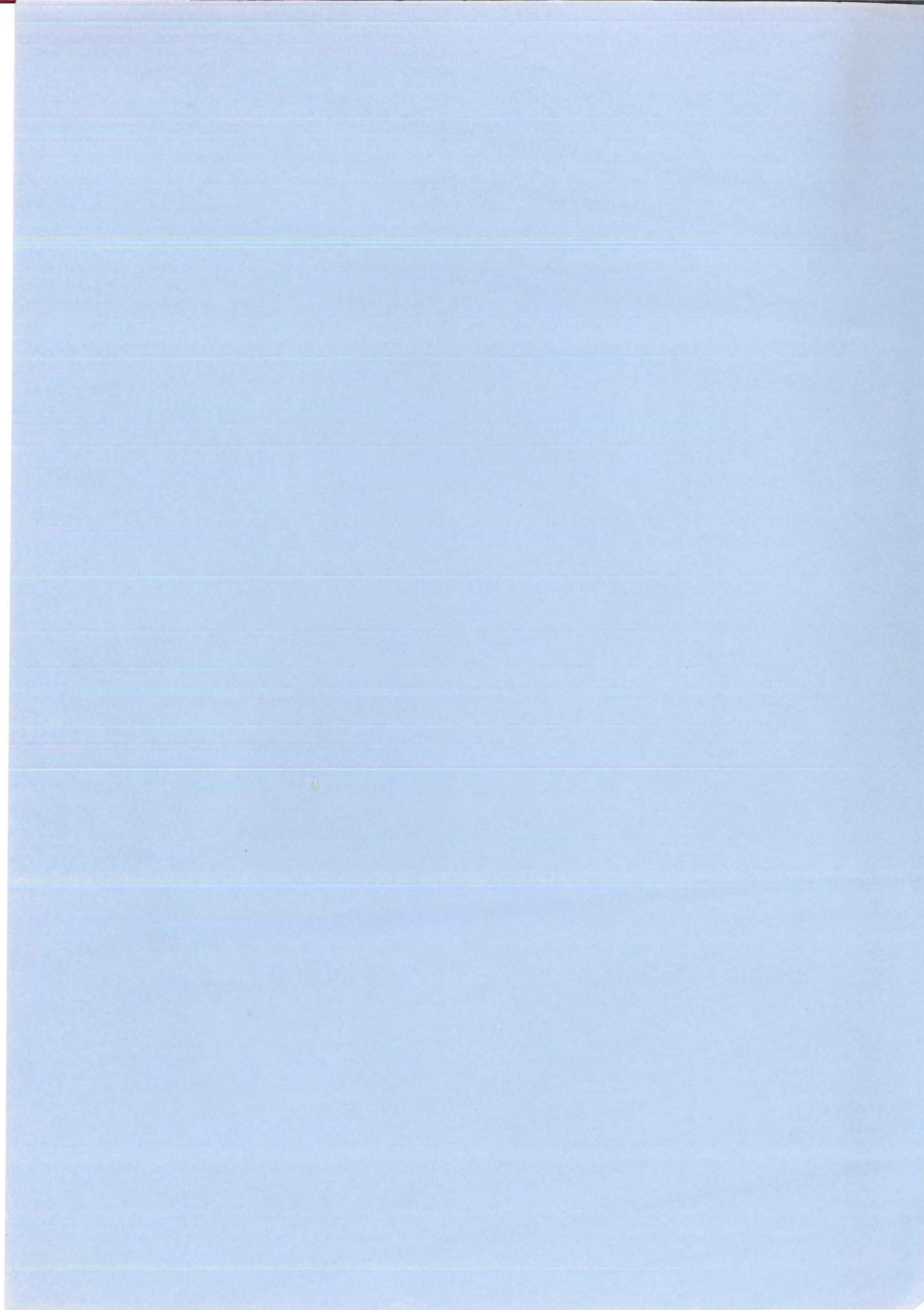
ET SI ON FAISAIT DES HISTOIRES...

1. Dis, raconte-nous...



CONTES DES TRADITIONS ORALES ET PRATIQUE D'ANIMATION





Et si on faisait des histoires...

1. Dis, raconte-nous...



Marie-Gabrielle PHILIPP

CONTES DES TRADITIONS ORALES ET PRATIQUE D'ANIMATION



Signification du calligramme (réalisé par Monsieur Ghani ALANI) figurant sur la couverture : "Lequel donc des Bienfaits de votre Seigneur nierez-vous tous deux ?" (Extrait de la Sourate LV, Le Bienfaiteur).

sommaire

INTRODUCTION

Point de départ de la démarche d'animation..... pp. 1 - 5

CONTES, CREATIVITE, COMMUNICATION, PRATIQUES CREATRICES

De quelques repères "théoriques" pp. 7 - 18

LA DEMARCHE D'ANIMATION

Description pp. 19 - 25

LA SEQUENCE D'ANIMATION

Description pp. 27 - 31

ASPECTS TECHNIQUES DU TRAVAIL D'ANIMATION

Le choix du répertoire pp. 32 - 45

La restitution du conte pp. 45 - 49

La recherche des modulations pp. 49 - 52

LE CONTE DE MESSAOUDA

Deux versions pp. 54 - 57



Mon expérience d'animation auprès d'enfants immigrés à l'école primaire, des quartiers ouvriers du Bas-Puteaux au ghetto de la cité de transit de Gennevilliers fut un long trajet. C'est de cet itinéraire, poursuivi dans le doute et l'incertitude à l'écoute de leurs réactions que je partirai.

Impressionnant le silence médusé de l'enfant étranger brusquement transplanté et plongé dans l'univers sonore et langagier de la classe où il ne repère guère que quelques mots. Quels mots ? A vrai dire essentiellement ceux qu'il a fallu "s'incorporer" en en mimant le sens, ceux qui règlent et commandent le rituel des comportements imposés, et qui, s'ils sont suivis d'effet montrent que l'on a compris, que l'on participe, que l'on rentre dans le rang, et qui tout à la fois servent à se faire oublier.

Terrible la crispation du corps de cet enfant, tout entier tendu, à la recherche de quelque signe qui lui signifierait son existence, une place possible.

Déroutante la mécanique des approches structuro-globales où, au travers de situations et de dialogues types il avait à maîtriser le langage, pour ensuite oser se risquer. Mais que risquer, pour qui, pourquoi ?

Plus terrifiant et lourd de sens le geste de Mohammed, frappant d'une pioche imaginaire le seuil en béton de sa classe en préfabriqué de l'école du "ghetto", à la cité de transit de l'école du 51 route du Port de Gennevilliers, aujourd'hui disparue, et la psalmodie qui l'accom-

Le calligramme reproduit la première phrase du Coran : Au nom du Dieu miséricordieux et clément.

pagnait "c'est l'travailleur immigré, c'est l'travailleur immigré."

Que disait-il par là, depuis ce territoire réservé à la gestion de la "différence", de toutes les exclusions qu'on lui avait fait subir ? Quelle place cette expérience et ses références occupaient-elles dans l'univers de la classe ?

La venue des comédiens du Théâtre Arabe dans l'Immigration devait, au travers du personnage de Djaha, donner l'occasion à Mohammed et à ses camarades de risquer leurs premières improvisations. Venaient, en rejouant, à se métaphoriser les expériences vécues et celles que l'on désirait vivre, indiquant le chemin à explorer. Depuis, au travers de la fréquentation des contes des traditions orales et de l'animation de séances d'ateliers auprès de jeunes immigrés, ici non-francophones, là, nés en France, sont apparues, au fil du temps, des constantes qui ont aidé à définir une démarche.

La visée de départ fut de déclencher. Elle ne fut jamais que de mettre les enfants en position de prendre la parole, de leur permettre d'introduire, à égalité avec la langue normée, leurs propres pratiques langagières tout en travaillant, par une approche ludique à l'élargissement de leur compétence linguistique à leur donner ou à préserver en eux le goût et la saveur du langage, par sa manipulation même, sans toutefois en faire oublier ses fonctions essentielles de communication et d'échange.

La démarche fut celle du détournement.

Détour pour aménager à l'intérieur de la structure scolaire une aire d'écoute et de réciprocité. Détour pour créer une situation où l'enfant pourrait davantage être soi, avec tout ce qui le constitue, son univers de références, ses émotions, ses regards, son histoire, son corps, où tous les autres déterminants du langage seraient réintroduits. Il était question d'aller au-delà des étiquettes multiples sous lesquelles l'institution l'avait enseveli : "enfant d'une autre culture", enfant socio-culturellement défavorisé", "enfant à problèmes", cumulant tous les handicaps", afin qu'il puisse se dire, être entendu et accepté là où il est.

Détour pour le ramener à l'essentiel, à lui-même, à ce lieu où la parole est chevillée au corps et à l'expérience. Quelle expérience ? Qui d'autre, mieux que lui, pourrait la dire.

Détour donc au travers de l'inconnu pour accompagner et pousser toujours plus loin cette construction de ses propres repères.

Détour au travers des mots, afin que, par eux, le sens se signifie et s'échange.

Le lieu de ce détournement fut le conte. Il ne fut jamais qu'une proposition qui au travers d'un choc émotif donnait accès à un espace propre, une motivation ouverte, invite à vivre pour soi et en relation avec d'autres quelque chose de différent.



La direction de travail avait été formulée en ces termes à l'égard des maîtres qui coanimaient ces séances dans une perspective de recherche et de formation :

Contes et expression⁽¹⁾

L'accès à la communication et à l'expression langagière étant largement déterminé par l'accès à des formes et des contenus qui ont à voir avec l'expérience constitutive de l'enfant de travailleur immigré : langue, pratiques et références culturelles qui se constituent dans l'immigration (langue et culture du pays d'origine des parents), nous nous attacherons à ce que au travers de situations d'expressions langagières, orales et écrites, s'éclaire le rapport entretenu avec l'ensemble des codes et des références en présence. Pour ce faire, nous rechercherons et expérimenterons des techniques susceptibles de débloquent et de catalyser le potentiel d'expression créatrice langagière, en français, d'aider à l'appropriation de formes d'expression nouvelles. En effet, on peut considérer qu'à partir d'un travail d'expression, centré sur la subjectivité, des modes et formes d'expression nouvelles, empruntant des éléments au contexte particulier de l'immigration, peuvent se faire jour, se créer et favoriser la constitution de repères propres.

D'autre part ce travail devrait permettre d'interroger le rapport des enseignants et adultes à l'imaginaire des enfants et la place qui lui est faite dans l'institution scolaire et au delà.

Support

Le support privilégié pour ce travail sera les contes de la tradition populaire, des différentes cultures, que nous ferons fonctionner sous leur double aspect de "mémoire culturelle" et de "machine à inventer".

Ce travail d'expression pourra prendre différentes formes et viser tant l'oral que l'écrit, selon qu'il se centre sur :

- l'explicitation des éléments socio-culturels véhiculés par les contes et leur mise en relation avec des réalités vécues.

(1) Extrait du projet de Recherche-action : Accueil des réalités socio-culturelles à l'école. Ecole du Port de Gennevilliers, 1980.

- l'accès à la maîtrise d'un savoir narratif dès que se pose le problème de la réutilisation de ces éléments en vue de la création de ses propres histoires.
- la mise en forme et/ou la traduction de contes recueillis auprès d'interlocuteurs (parents notamment) de la culture d'origine.
- l'exploration des émotions et réactions collectives et individuelles suscitées par les thèmes ou les éléments formels des contes (matrices, jeux de mots, allitérations, formules, formules rimées, proverbes) amenant à des manipulations plus subjectives de la langue (vers l'expression "poétique").

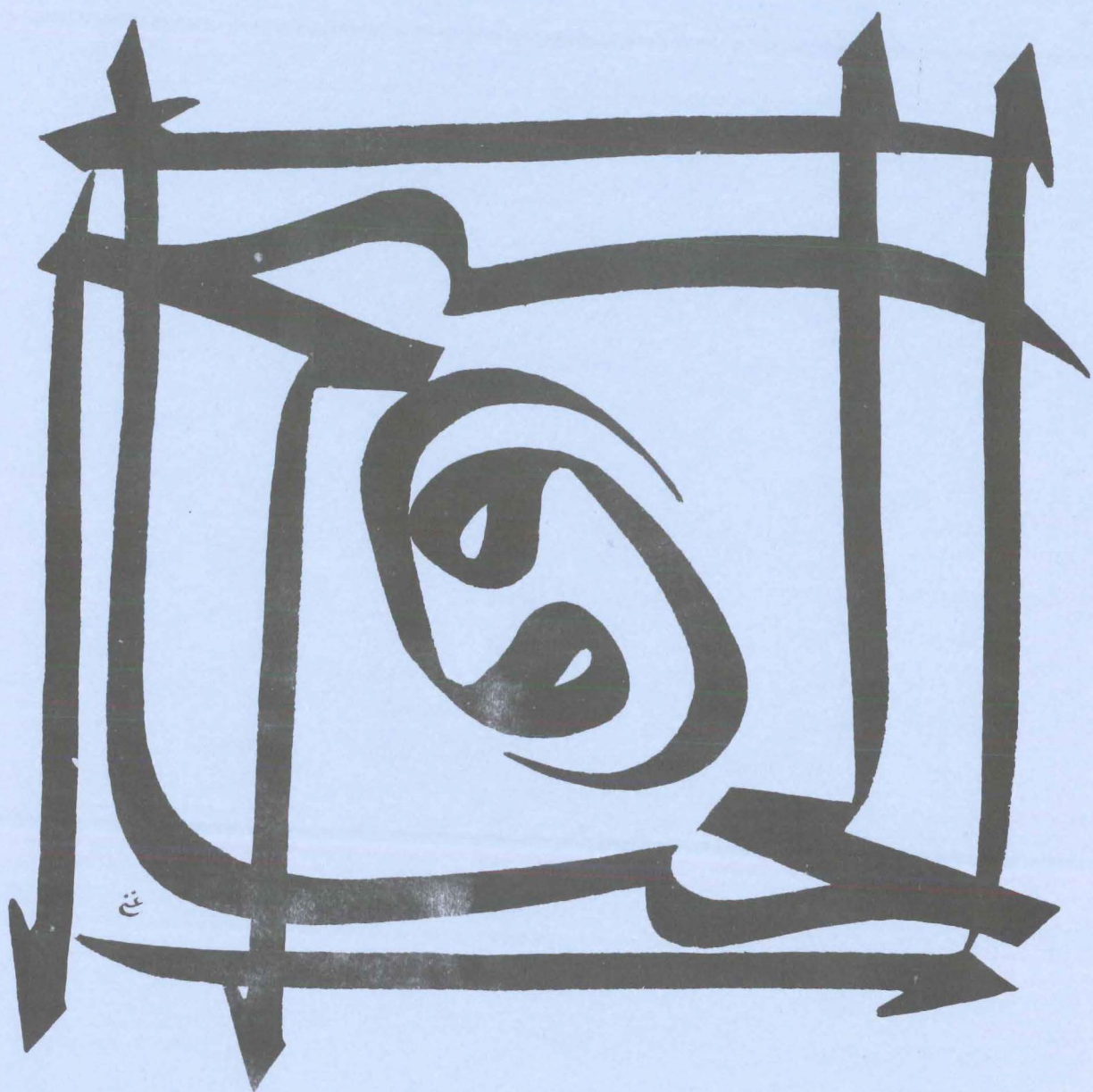
Objectifs

Il s'agira de poser le problème de l'existence de différentes cultures dans le groupe, la classe, l'école et d'ouvrir à la culture de l'autre, réalité reconnue, acceptée et valorisée.

- permettre aux enfants de se réapproprier des savoirs culturels, à partir de fragments éclatés qui leur appartiennent, de les aider à les resituer dans le contexte d'une connaissance plus générale sur les cultures, les pays d'origine, l'histoire, l'immigration.
- élargir et approfondir les moyens d'expression à partir d'un jeu sur les connotations affectives et culturelles.
- rechercher avec les maîtres les incidences de l'introduction des techniques utilisées sur les pratiques de classe tant au niveau des nouveaux contenus d'enseignement qui peuvent apparaître (activités d'éveil : domaine de l'histoire, de la géographie, des techniques mais aussi de la lecture et de l'écriture) que des méthodes et des démarches et ainsi à travailler à l'articulation entre activités d'expression et activités d'apprentissage.

Propositions

Animations d'ateliers, décloisonnés, c'est-à-dire qui regroupent des enfants de deux classes, de langues et de cultures différentes. Après une phase de démarrage, visant au déblocage de l'expression, à la mise en place des règles de fonctionnement du groupe, les étapes et les objectifs qui correspondent à chacune des étapes devront être déterminés avec les enseignants qui collaboreront à l'animation.



CONTES, CREATIVITE, COMMUNICATION, PRATIQUES CREATRICES

Aborder avec des enfants le vaste répertoire des littératures orales, donc fondées sur le verbe, c'est les confronter à la créativité langagière, ici infinie et inépuisable. Celle-ci se manifeste dans les contes et ses multiples variantes, s'impose dès lors que l'on s'arrête aux multiples liens que les contes entretiennent avec les formules, formulettes, proverbes, énigmes, devinettes, menteries qui annoncent les non-sens, - autant de jeux langagiers réglés. S'appuyer sur ces remarquables embrayeurs du langage et de l'imaginaire était un moyen de solliciter la créativité des enfants. Mettre ces derniers, par le truchement de la voix et du geste, au contact de textes oraux, c'était les placer en quelque sorte au coeur du langage et de ses mécanismes de production. L'enfant, même non francophone, guidé par des structures fixes et répétitives, à l'intérieur desquelles surgit une variation pouvait dès lors progressivement "se faire l'oreille", "se frotter" à des langages différents, à des parlers autres que le langage normé de ses manuels scolaires, langages sociolinguistiquement plus riches, pour y puiser et découvrir le langage comme liberté. Dès lors qu'il était entraîné par le conteur à participer à l'élaboration du "*texte oral*", il entrait dans le champ de la communication ludique, était entraîné à un jeu où le matériau verbal appelle à en créer un autre, à risquer son propre langage, celui de Puteaux ou de Gennevilliers.

En effet, la créativité langagière des contes, caractéristique du genre, puisque "s'y réalise le plus aisément cette stratégie de la nécessité et du contingent, de la contrainte et de la liberté qui est le propre du jeu"⁽¹⁾ se manifeste à différents niveaux :

la variabilité

Universellement pratiqués, caractérisés par une organisation structurelle rigide, les contes manifestent la permanence de leurs thèmes au travers d'une multiplicité de variantes à l'intérieur et à l'extérieur d'une même aire culturelle donnée. Ces variations, porteuses

(1) V. Görög-Karady et C. Seydou : Littérature, n° 45.

de significations, tant lexicales que sémantiques, ne sont pas indépendantes des modes d'expression multiformes qu'ils présentent. Elles constituent pour le pédagogue, l'animateur en situation de contage un matériel diversifié (versions d'un même conte) et d'une richesse infinie où il pourra puiser. Cette variabilité, due précisément à leur inscription dans l'oralité, est celle même qui retient le regard de l'anthropologue, du linguiste et de l'ethnolinguiste. Cette variabilité se réalise de deux façons⁽¹⁾:

- soit ces éléments variables d'un même conte sont des équivalents, donc permutable, et les transformations n'affectent que superficiellement le sens du récit : une même signification s'exprime par des signifiants différents.
- soit ces éléments variables traduisent des sens différents. Dans ce cas une même "histoire" est conduite vers des orientations multiples voire divergentes.

On se reportera à l'étude des différentes versions du conte des "deux filles", conte type 480 dans la classification internationale d'Aarne-Thompson, de G. Calame Griaule⁽²⁾ encore aux études d'Y. Verdier des différentes versions du Chaperon Rouge : Grands-Mères, si vous saviez... Le Petit Chaperon Rouge dans la Tradition Orale⁽³⁾.

Le jeu combinatoire avec un ensemble de règles : les structures fixes.

Cette créativité ou richesse multiforme des contes qui se manifeste par l'existence de multiples variantes se retrouve aussi au niveau des règles qui font d'eux ce que P. Delarue appelait "une construction cohérente et logique, oeuvre d'art véritable à l'épreuve du temps". Ces règles qui déterminent l'ordre des séquences narratives et que

(1) Calame-Griaule et alii : de la variabilité du sens et du sens de la variabilité. Colloque CNRS, 1982.

(2) Recherche, Pédagogie et Culture, nov.-déc., 1975.

(3) Cahiers de Littérature Orale (CLO), n° 4, 1978.

Propp a mises en lumière, les conteurs les utilisent, même s'ils n'en dissertent pas. C. Brémond les a comparées aux différentes pièces d'un puzzle, d'un mécano que le conteur aurait à sa disposition et qui lui permettent d'adapter différemment le récit à son public selon la situation d'énonciation. Dans une situation autre, ces règles, transformées en contraintes, en consignes de jeu deviennent dès lors des matrices de production de textes⁽¹⁾, ossature ferme qui tient l'enfant qui s'essaie à son propre texte comme elle tient le conteur.

L'actualisation

Structure fixe mais néanmoins ouverte à des contaminations, ou à des enrichissements d'épisodes divers, telle est la liberté du conte. Par ailleurs, même si le conte, de par sa transmission et sa reproduction orale est un produit collectif, l'acte par lequel il vient à être communiqué est un acte créatif : le conteur réactualise le conte en procédant à des transformations plus immédiates, plus circonstanciées, soit en intégrant dans "son texte", canevas plus ou moins fixé, des éléments descriptifs relatifs à des lieux, à des traits de personnages réels, connus de l'auditoire, soit encore en transposant des événements, selon son talent, la receptivité de l'auditoire, et le degré d'innovation acceptable dans la communauté. Ainsi chaque variante comporte-t-elle des éléments anciens et des éléments nouveaux. Cette plasticité du conte se vérifie dès lors que la tradition orale est encore vivante. Mais indépendamment de ce fait, force est de constater que ce phénomène - qui tient à la communication - se réalise à des degrés divers dans toute situation de contage. Ainsi "chaque actualisation d'un conte peut-elle être conçue comme un filtre qui conserve les morceaux solides - noyaux résistants - et laisse passer et disparaître les autres, plus contingents. Ces derniers seront éventuellement placés mais peuvent aussi réapparaître par la suite⁽²⁾".

(1) Italo Calvino ; G. Rodari ; F. Debyser : Le tarot des 1001 contes, B.E.L.C.

(2) Calame Griaule, op. cit.

"Entre les mains des vrais conteurs", dit M.L. Theneze⁽¹⁾ "l'actualisation est volontiers consciente". Elle est fondée sur une connaissance psychologique du public qui s'intéresse davantage au concret et à l'individuel qu'à l'abstrait et au général. Certains vont même jusqu'à s'attribuer leurs récits en les mettant à la première personne. Mme Girbal, la conteuse de l'Aubrac, interrogée par M.L. Theneze, disait à ce propos: "Il faut bien les baptiser pour vous les raconter" et encore "Si vous voulez conter un conte il faut bien qu'il vous intéresse en quelque chose, quoi, que vous connaissiez" justifiant ainsi l'introduction dans le récit de détails de la vie quotidienne. S'il s'agit là d'artifices pour capter l'attention, ceux-ci nous indiquent toutefois l'attitude du conteur face à son récit : il a besoin, pour faire vivre le conte devant auditoire de le vivre, de le charger de vie réelle".

Position paradoxale que celle du conteur qui, confronté à la multiplicité des variantes, choisit celle d'entre elles qui lui paraît la plus pertinente à la situation dont il contribue par ailleurs à créer le sens par les inflexions, les intonations de sa voix, les gestes de son corps et détient en même temps de façon implicite dans sa mémoire les règles de génération des récits qu'il narre. Cette position peut être rapprochée de celle du pédagogue qui utilise les contes, travaille à la mise en évidence du sens porté par les structures formelles, à la perception et à l'appropriation des règles par des techniques d'analyse, induit par une manipulation des règles à la transformation de ces dernières, en jouant de la créativité même de celles-ci. Deux mises en garde nous semblent néanmoins devoir être faites sur ce point. En effet le jeu de démontage des règles risque de devenir très vite abstrait et purement formel, se réduisant peu à peu à un pur exercice de virtuosité analytique, peut-être satisfaisant intellectuellement mais desséchant et lassant à la longue. Défaut, à notre sens de bon nombre d'exercices scolaires d'analyse du conte en ses fonctions dès lors que cette acuité n'est pas réinvestie pour susciter la créativité et productivité propres du sujet. Quant à la manipulation des règles, en quelque sorte à vide, elle éloigne le sujet de la perception même qu'il produit

(1) M.L. Theneze: L'Aubrac : Ethnologie contemporaine, Paris, CNRS, 1965

du sens en se jouant de la contrainte. Le risque encouru dans l'un et l'autre cas est d'aller à l'encontre du but recherché : l'expression du sujet en tant que personne.

La communication "créative"

Cette communication créative, réalisée par le conteur quoique la juxtaposition des termes puisse apparaître comme un pléonasme constitue un autre niveau où se réalise la créativité. Celle-ci, sans l'acte d'énonciation du conteur, dont nous avons déjà parlé, n'a pas de réalité en elle-même. Le "texte oral" est toujours pris dans "une stratégie ludique" dont le jeu est réglé à l'avance et où l'auditoire pris à partie par le conteur tient sa place, joue son rôle d'interlocuteur dans la communication, participe donc à la création ou récréation du texte par le jeu des questions et des réponses, la récitation des formulaires. L'institution même du conte, la réunion au cours de laquelle un récitant prend la parole face à un auditoire peut être définie comme un acte culturel puisque cette réunion est alors le "lieu où le système culturel et idéologique se transpose et se concrétise dans le système social"⁽¹⁾.

Dans les sociétés traditionnelles, le *texte oral* signifie en effet la valeur et en même temps la participation à la communication, affirme et renforce la cohésion du groupe. "Le texte comme sens et l'échange comme pratique, proposent à côté ou à l'intérieur d'institutions comme la famille, le clan, l'école... une vision unitaire de la culture". Dans nos civilisations occidentales caractérisées par la disparition du fait oral - du moins sous les formes ritualisées et fixées du conte, faute d'un support économique et social, qui en constituait le sens et l'ancrage réels, et finalement en tant que pratique sociale même si nous assistons à la résurgence du conte dans les pratiques-spectacles des conteurs, la portée des contes se trouve fortement réduite. Seules subsistent encore leurs fonctions didactique et esthétique, totalement efficaces à l'école. Il convient néanmoins de nous réinterroger sur ces fonctions pour nous demander comment la "créativité" langagière, sémantique et communicative des contes peut rencontrer, étayer et développer

(1) Fabre : La tradition orale du conte occitan.

la créativité de l'individu ou des groupes et contribuer à réorienter les pratiques pédagogiques. La créativité, pour se manifester - bon nombre de travaux de psychologues et de théoriciens, de Piaget à Winnicott en passant par Osborn nous l'ont appris - a besoin d'un espace particulier, lieu propice à une certaine distanciation. Celle-ci est généralement produite par l'aménagement d'un espace-temps différent en rupture avec l'espace-temps ordinaire, même s'il y est objectivement inscrit, d'une aire de liberté que le jeu réalise parfaitement. Or cette fonction ludique a de tous temps présidé à la communication du texte oral :

La fonction ludique

Elle présente les traits pertinents qui correspondent à la définition générale du jeu relevés par R. Caillois⁽¹⁾.

- une activité libre

La communication du texte oral est toujours un objet de divertissement. La fonction plaisir y est associée.

- une activité séparée

Elle est déterminée dans le temps et l'espace. Universellement des contes sont dits la nuit au moment où les activités productives ont cessé et à des époques précises de l'année, selon les différentes cultures. En Kabylie, lorsque les femmes triaient les figes, en Bretagne se souvient J. Hélias "le mois de novembre est le mois des contes... On ne conte pas pendant l'été rouge de la moisson où la fatigue de chacun est trop grande ni au temps des semailles qui préoccupaient toujours les paysans⁽²⁾". Encore aujourd'hui les contes sont généralement dits aux enfants avant l'endormissement.

- activité incertaine

La trame du texte quoique fixée et maintenue par des règles précises, permet néanmoins à la créativité du conteur de s'exercer par le biais de l'actualisation.

(1) R. Caillois : Les jeux et les hommes, Paris, 1958.

(2) J. Hélias : Le cheval d'orgueil. Cf. également Règles sociales de récitation des contes en Haute-Volta, D. Rey, Recherche Pédagogie et Culture, mai-août 1977.

- activité improductive

- activité réglée

La communication du texte se déroule suivant un rituel dans toutes les cultures. La récitation du conte proprement dit peut être précédée par des jeux, par lesquels s'engagent conteur et public, tels l'échange de devinettes, de proverbes, de formules visant à lever l'interdit de conter comme en pays mossi, seul par le conteur ou avec un complice.

- activité fictive

Le message transmis par le conte selon un code symbolique joue sur les franges entre le réel et l'irréel.

Cette fonction ludique est elle-même associée à une fonction didactique puisque le conte transmet la vision propre du monde à un groupe social donné : elle s'accompagne d'un plaisir esthétique lié à la pluralité de sens qu'il propose en relation avec l'expérience consciente ou inconsciente du sujet.

Aussi l'une des conditions nécessaires à ce que se produise ce contact privilégié avec la matière imaginaire du conte qui réveille en chacun de nous, même adulte "ces noyaux d'enfance", et "l'impression, comme dit si justement C. Péju non pas du déjà vu mais du toujours su, une espèce de reminiscence, de reconnaissance immédiate", est-elle pour le pédagogue, qui a choisi de s'engager avec ses élèves sur les voies de la créativité, de préserver cette aire de jeu. Pour notre part, l'introduction du conte comme support d'une pratique d'animation est un moyen de concilier créativité, expression et communication moyennant une certaine vigilance quant à l'interrelation de ces différents facteurs.

Expression et Communication

L'expression, quelle qu'elle soit, n'est jamais gratuite et s'inscrit dans une interrelation. Elle est toujours un acte qui se réalise sous une forme discursive auquel répond un autre acte et ainsi de suite. Sens et significations s'échangent et s'interprètent à partir d'un code culturel communément partagé. Elle présuppose deux interlocuteurs

situés, deux sujets inscrits dans une réalité sociale, ayant chacun des intentions à la fois conscientes et inconscientes au plan de la communication, qui jouent pleinement au niveau de l'échange interpersonnel. Ce qui caractérise les relations de communication au plan des pratiques aussi bien verbales que symboliques c'est, nous rappellent les théoriciens de la communication⁽¹⁾, que chaque individu pose et met en jeu une "définition de soi" et que les réactions face à celle-ci, qui peuvent être de l'ordre de la confirmation, du rejet ou du déni sont déterminantes. Aussi dans le cadre de la pédagogie en général la place faite à l'expression de l'enfant, l'accueil fait à la fois aux contenus et aux formes de celle-ci est-elle déterminante, non seulement au niveau de ses apprentissages et de la construction des savoirs mais aussi de la construction de sa personnalité. C'est par le biais de l'expression que se réalisent les processus de socialisation et d'éducation. Le rôle de l'école est d'y contribuer en créant des situations motivantes telles que l'enfant acquiert les moyens de plus en plus assurés de maîtrise de la langue, sans que cet apprentissage s'effectue en quelque sorte en dehors de la personne, afin que cette langue soit parmi les instruments efficaces de son insertion non seulement scolaire mais sociale. La question des rapports entre expression et communication prend une importance considérable dès lors qu'en raison de facteurs socioculturels, comme c'est le cas pour les enfants de travailleurs immigrés et à un degré, peut-être moindre pour les enfants de travailleurs français, on peut constater une distance maximale entre leur univers de référence et celui de l'école. Cet univers de référence est non seulement méconnu mais objet de dévalorisation, de par l'inégalité qui affecte les rapports entre culture dominante et cultures dominées ou minoritaires, dans la société d'abord et dans l'école ensuite qui n'en est que le reflet. Longtemps, les "problèmes linguistiques" ont contribué à masquer les limites mises à l'établissement de relations de communication. Ces limitations se situent au niveau des représentations préalables à la communication, au statut dévalorisé dans lequel sont tenus la langue maternelle et les pratiques langagières de l'enfant,

(1) Watzlawick, J.M. Beavin, D. Jackson : Une logique de la communication, Paris, Seuil, 1972.

et qui sont le reflet de son statut social dévalorisé. Ces limitations préexistent à l'énoncé du message et viennent à déterminer et orienter la relation de communication. Phénomènes qui ont été observés aussi bien chez les adultes que chez les enfants.

Aussi viser à l'expression de l'enfant, c'est aménager tout d'abord une situation où sa parole puisse être accueillie pour être entendue, et reconnue, qu'il s'agisse de l'enfant français ou immigré - et ce réciproquement. La démarche pédagogique ne peut-être que globale. Et à l'intérieur de celle-ci, la médiation du "vécu" telle qu'elle s'effectue au contact des contes, en tant que "vécu" à la fois réel et imaginaire, exprimé, dès qu'il est mis en forme et donc reconstruit, par l'enfant est-il production de sens. Trop souvent cette production de sens, dans le cadre de la classe, n'est pas prise en compte pour elle-même mais comme indice du degré d'appropriation chez l'élève des moyens d'expression, valorisée pour cela seulement, c'est-à-dire qu'elle n'est plus perçue comme une production discursive née d'une interaction et ouvrant à une autre. Le déplacement effectué quant à l'utilisation des contes, par une pratique d'animation, rend ce phénomène plus perceptible. Les pratiques d'expression auxquelles donne lieu dans cette situation le conte, oblige...nt nécessairement, dès qu'il y a production, (perçue par les enfants comme valorisante car objet d'un véritable travail de création au cours duquel les dimensions affectives et cognitives ont été mobilisées) le sujet à se poser la question de leur finalité, en terme de productions socialisées : des productions qui sont destinées à être communiquées à des interlocuteurs réels non seulement présents dans l'institution mais dans la communauté éducative ou culturelle au sens large. Effet de multiples interactions dont il est le produit individuel et plus souvent collectif, le texte de lui-même appelle des réactions, l'instauration d'un réseau de communication, d'un lieu collectif à la fois de reconnaissance et d'échange. Un tel lieu peut se circonscrire à celui de la classe et s'en satisfaire. Mais le désir du sujet, les rapports entretenus avec son texte peuvent le pousser à aller au-delà, à s'affirmer et à s'exposer pour recevoir confirmation de son message. Il ne s'agit pas de "faire pour du semblant mais pour de vrai". Ainsi l'expérience relatée dans la Fabrique des

Contes⁽¹⁾, rend perceptibles les implications tant au niveau communicatif qu'esthétique que prend le texte dès lors que le destinataire en est défini. La définition du destinataire, en l'occurrence d'autres enfants de l'école, des membres de la communauté, membres de la fratrie, parents, provoque une interrogation sur la communicabilité du texte et ses conditions de réception. Elle réintroduit un questionnement sur la conformité ou non conformité du texte avec des normes ouvrant à un travail en fonction de l'intention de communiquer, et du contexte de la communication. Elle donne lieu à un entraînement à l'art de conter.

La mise en place par la médiation du conte d'un dispositif développant l'expression et la communication a pour visée dans cette démarche d'élargir progressivement celui-ci en s'appuyant sur les éléments de sa dynamique même. Point de départ en quelque sorte "construit", ce dispositif, pris en charge par les enfants, vient à être redéfini, de façon autonome par eux, devient leur propre création, le moyen pour eux d'être confirmés dans leur façon de se dire et de se montrer, d'être reconnus en tant que "producteurs" et créateurs de leurs propres formes d'expression.

D'aucuns décèleront dans les lignes qui précèdent quelque relent de démagogie, nous feront grief de nous illusionner sur les capacités créatrices de l'enfant quelque peu hypostasiées pour les besoins de la cause. D'autres encore n'y verront qu'un discours humaniste. Nous objecterons à ces éventuels détracteurs que l'exigence des enfants face à leurs formes d'expression est fonction de l'intériorisation de l'exigence définie envers eux par le pédagogue en termes de critères d'évaluation - critères clairs préalablement établis. En deça, le pédagogue doit rester un "accompagnateur", vigilant et attentif aux processus qu'il contribue à mettre en branle. Il s'agit là d'une option fondamentale liée au choix et à la finalité des méthodes actives en éducation, centrées sur l'apprenant : les pratiques langagières y sont aussi des pratiques sociales, traitées en tant que telles ; elles portent en elles

(1) M.G. Philipp : La fabrique des contes, BELC; 1981, multigr.

mêmes des germes de transformation de la réalité sociale, qui doit se réaliser aussi dans cet ailleurs proche, qui est la société, et dont l'école fait partie. L'école tout en étant un lieu de transmission de normes et de codes ne peut-elle pas être également un lieu de production, un lieu où l'on apprend à maîtriser codes et normes, à les subvertir pour forger, à partir de cette connaissance, sa propre expression, travaillant à l'adéquation de ces formes à sa propre vision ? C'est ainsi que l'on devient "créateur de langue", c'est le propre des "horribles travailleurs" dont parlait Rimbaud dans la lettre du Voyant.

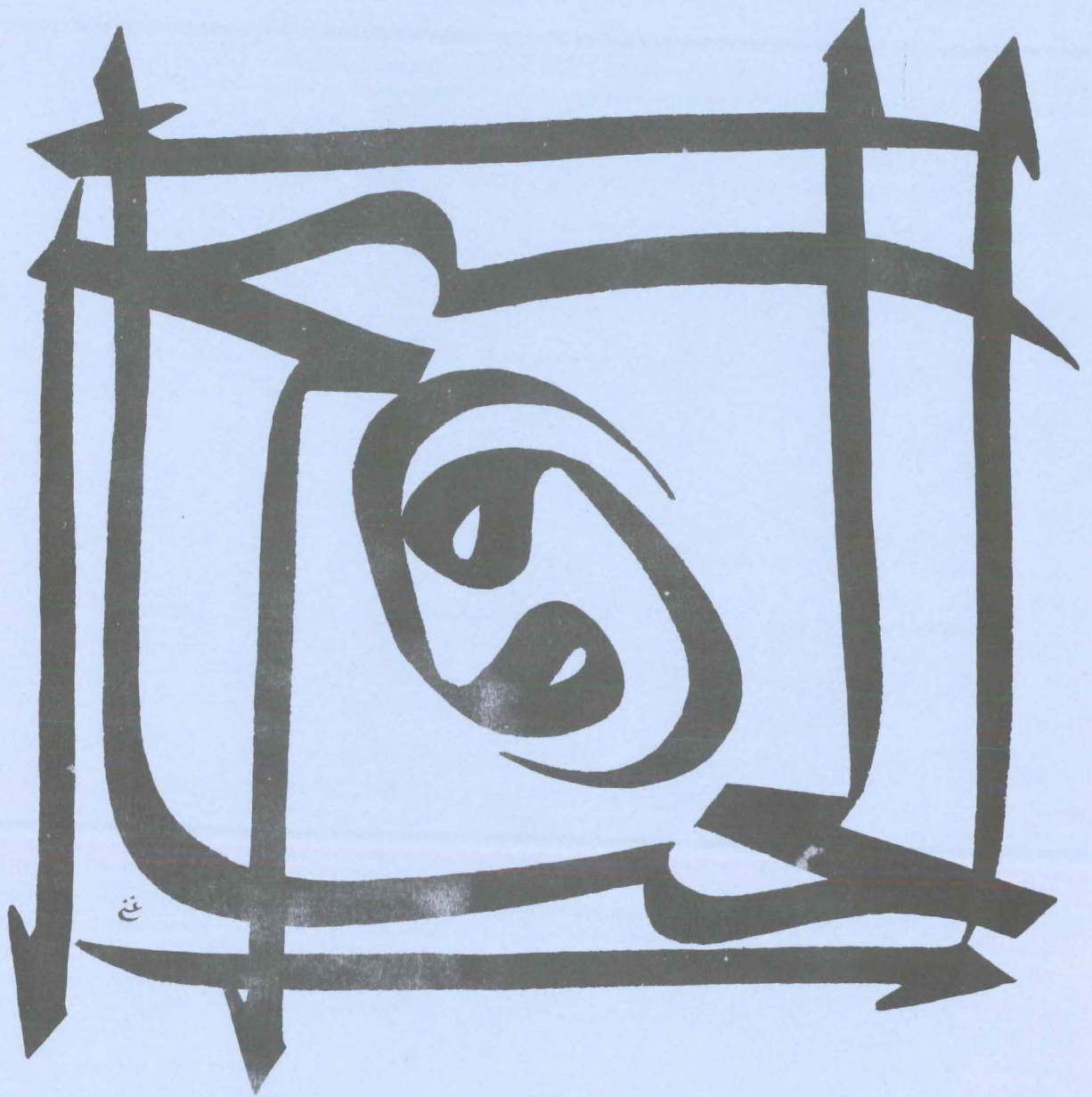
Expression, création et communication

Il existe certes des différences entre l'oeuvre du créateur et la production "créative" en situation scolaire : différences de conditions de production qui tiennent à la nécessité intime du créateur à exprimer, pour l'écrivain par exemple, dans une langue qui est sienne sa vision, à un travail entrepris dans la solitude; différences de point d'application puisqu'il s'agit essentiellement d'une recherche liée à l'approfondissement d'une "obsession" qui délimite "le lieu" où il crée. Pourtant les psycholinguistes et les psychologues théoriciens de la créativité (et de l'apprentissage) font ressortir que les mêmes processus de destruction, restructuration sont à l'oeuvre dans tout travail créateur. Et tout créateur placé "entre la vie et la mort" nous dit N. Sarraute, situant son acte dans cette tension entre solitude et communication à autrui, a besoin une fois son acte mené jusqu'à accomplissement, d'en soumettre "le produit" au regard d'Autrui, pour qu'il lui donne un sens non plus univoque mais pluriel. L'individu placé en situation interculturelle, du fait de sa transplantation, et de la situation de domination où il se trouve a besoin d'un espace de liberté pour construire des stratégies où il "puisse faire mouvement en quête de pouvoir, de sens en expliquant, signifiant le monde et soi-même, d'autonomie, de légitimation et de réalisation de soi"⁽¹⁾. Le domaine de l'expression et de la création ouvre à ces stratégies. Cela est également vrai pour tout individu. La différence d'enjeu se situe au niveau de l'accès à

(1) TAP. L'identité culturelle : le Pouvoir et le sens.

une véritable reconnaissance sociale. "Créer, ce n'est pas consommer, ajoute N. Fares, c'est avant tout créer des pratiques de créations, participer à une création dans les lieux collectifs et conflictuels de la reconnaissance sociale. C'est en ce sens que l'interculturalité veut dire quelque chose".





LA DEMARCHE D'ANIMATION

Elle vise à aménager une situation de communication au sens large et à travailler à partir des éléments qui y apparaissent.

Cette situation est toujours une situation motivante et stimulante au cours de laquelle se réalise l'implication progressive de chacun des participants en tant que personne. La motivation est créée de fait par le conte dont le contenu exerce une fonction de catalyseur. Elle est stimulée par le rituel et les échanges qui en accompagnent la narration. C'est la narration du conte qui ouvre à un processus d'expression qui se noue, se développe et se travaille au travers des interactions réciproques entre conteur-animateur et participants, participants entre eux. Les réactions, émotions, interprétations, résonances évoquées par le narrateur du conte constituent les points d'ancrage à partir desquels l'animateur construit alors les sollicitations propres à soutenir le processus amorcé lors du contage.

De nombreux facteurs interviennent dans la construction d'une démarche :

- le cadre spatio-temporel (structure classe ou atelier)
- la durée
- le style d'animation et la personnalité du conteur
- les personnalités qui forment l'auditoire (groupe de participants)
- le choix des contes
- l'introduction de techniques et la construction des sollicitations.

Nous nous attacherons plus particulièrement à ces deux derniers aspects.

Le conte

Il constitue à lui seul une motivation, du fait de la conjonction qu'il autorise entre le matériel d'images et de symboles dont il est porteur et l'imaginaire de ceux qui viennent à l'écouter. "Les mots tissent, dit G. Jean à propos de la "parlerie des contes" en dehors de leur sens immédiat et racontent autre chose". Les contes sont un creuset pour l'imagination créatrice, un lieu où l'on peut toujours retourner et d'où l'on peut toujours repartir. Ils constituent une mise

à l'épreuve de l'imagination créatrice. Les propriétés symboliques du matériau ont été explorées par les analystes⁽¹⁾ qui, lorsqu'ils ne s'en servent pas à des fins thérapeutiques, construisent au travers des interprétations théoriques de véritables grilles, que nous ne retiendrons pas, dans la mesure où elles nous semblent réductrices, et n'interfèrent pas, du moins directement, au plan du travail de l'expression où nous nous tiendrons. En effet notre propos ne consiste pas à décrypter le sens des signes, des images mais à nous servir du dynamisme des images, et de leur mouvance perpétuelle propice au travail d'association, pour celui qui est ému et se laisse porter par elle.

"La saisie de tous les sens manifestes et sous-jacents", explicites ou implicites qui caractériserait l'idéal de l'entente des contes" dans les sociétés où les textes oraux ont gardé toutes leurs fonctions, (G. Calame Griaule) nous préoccupe certes, bien que "cette familiarité vécue de l'intérieur n'implique pas pour autant l'appréhension sûre ni surtout la formulation claire de toutes les significations possibles, mais bien moins que les "effets de sens" qui viennent à jouer aux franges mêmes. Ces "effets de sens" entrant en relation avec d'autres chaînes d'éléments présents dans le psychisme humain provoquent la formation de nouvelles significations. C'est en ce sens que l'on a pu dire que les significations du conte étaient inépuisables. Novalis, le premier avait indiqué la similitude entre conte et rêve au niveau de la circulation des énergies du désir inconscient dont Freud dégagera les processus essentiels :

- la condensation : rattachement d'un faisceau d'idées et de sentiments à un symbole ; son mécanisme a été mis en relation avec le procédé rhétorique de la métaphore se développant sur l'axe de l'association par ressemblance.
- le déplacement : transfert d'une idée ou d'un sentiment d'un support manifeste à un autre qui le représente de façon plus ou moins adé-

(1) Cf. pour l'interprétation freudienne travaux de Bettelheim sur les stades: Psychanalyse des contes de fées et pour l'interprétation Jungienne, cf. M.L. von Frantz.

quate, dont le mécanisme inconscient peut être mis en relation avec le procédé de la métonymie où la liaison de contiguïté est en cause.

- la "scission" (spaltung, splitting) ou le clivage d'un objet significatif en deux éléments, l'un prenant des valeurs positives, l'autre négatives.

Ces procédés de symbolisation qui se marquent au niveau textuel par des configurations d'images particulières servent à l'analyste⁽¹⁾ à mieux élucider le sens et les multiples dimensions du conte. Ils sont au nombre des instruments heuristiques de la méthode quand il s'agit de dégager les significations culturelles, "la vision du monde spécifique" que tend à présenter le conte. "Cela dit, nous ne prétendons évidemment pas que la symbolique puisse toujours être dégagée par la seule analyse textuelle. En effet, chaque élément constitutif du conte est porteur d'un sens hors texte qui est la résultante de toutes ses occurrences dans le système culturel en question. Et il prend dans le texte, un sens particulier, qui lui est assigné par sa fonction syntagmatique dans l'organisation linéaire du récit et par sa situation paradigmatique dans le système que constitue l'ensemble du corpus. Il faut donc, concurremment, recourir et à l'étude des textes comme constructions signifiantes en soi, et à l'ethnologie pour éclairer le sens culturel, sans oublier de tenir compte des commentaires formulés par les intéressés eux-mêmes (conteur et auditoire)".

Il importe pour le travail d'animation de reconnaître que ces mêmes processus sont à l'oeuvre dans l'activité créatrice et figurent en quelque sorte aux deux bouts de la chaîne : le conte tel qu'il est donné à entendre et les transformations auxquelles il peut donner lieu dès lors que l'on utilise certaines techniques de stimulation. La question est alors de savoir si l'une ou l'autre des techniques utilisées parvient à stimuler de façon plus efficace l'un ou l'autre de ces processus.

Bien que le rapprochement entre le rêve et le conte permette de mieux appréhender la similitude des processus en jeu, l'espace-

(1) Cf. G. Calame-Griaule et alii : De la variabilité du Sens et du Sens de la variabilité, op. cit.

temps qui caractérise l'un et l'autre ne saurait être confondu. Le conte, au moment même où il s'énonce par "il était une fois..." s'inscrit dans un temps et une durée indéterminée, il situe de fait celui qui le reçoit sur une "autre scène", la scène de l'imaginaire. Celle-ci n'est autre que le réel mais un réel légèrement décalé par rapport à son espace et à son temps propre. Aussi le recours à "cette autre scène" permet-elle à celui qui se saisit du conte, d'oser risquer ses propres histoires, de construire, reconstruire, remodeler au gré de ses fantasmes et de ses représentations le réel, en tirant parti de cette différence d'emplacement. Loin d'offrir un lieu d'évasion hors du réel ou de confusion entre réel et irréel, les images mentales libérées par le conte viennent-elles jouer à la frange du réel, tel que chacun le vit, et permettent-elles ensuite dans le travail créateur de trouver ces filiations régulières du réel à l'imaginaire dont parle Bachelard dans *L'Air et les Songes*.

Les techniques de sollicitation

Ces techniques n'ont de sens que rapportées aux propriétés du "matériau" qui en constitue l'ancrage : les contes et autres manifestations du texte oral et à la démarche d'ensemble où elles prennent place. Nous les considérerons comme des motivations qui viennent se greffer sur les modulations propres au conte que peuvent porter les procédés verbaux et rhétoriques d'une part, les schèmes narratifs et thèmes imaginatifs d'autre part, bien que ces deux derniers éléments soient étroitement liés. Celles, indiquées dans l'ouvrage⁽¹⁾ ne constituent que des pistes pour le pédagogue-animateur curieux de se risquer sur des voies buissonnières susceptibles de faire sortir des cadres et carcans répétitif, fortement normés et peu impliquants des exercices de manipulation du langage.

Elles sont des techniques qui empruntent aux principales méthodes de créativité :

l'analyse thématique : qui consiste à isoler des thèmes directeurs en vue d'une exploration du champ.

(1) M.G. Philipp : Et si on faisait des histoires, BELC.

la méthode des opérations

Cf. techniques de concassage.

la méthode des analogies : fondée sur la recherche de parentés conceptuelles et des comparaisons.

l'analyse morphologique fondée sur l'analyse structurale, et l'approche combinatoire.

l'identification

la méthode des associations appliquée à l'exploration des chaînes associatives liées à un thème et celles des associations forcées sur un thème - image - mots.

la méthode des matrices à partir de l'utilisation des fonctions dégagées par l'analyse structurale des contes et des schémas dynamiques rendant compte de la construction de types de récits.

Parmi les techniques de créativité, proprement dites, les plus appropriées à élargir et à soutenir les résonances de texte oral, on retiendra :

le brain storming, en tant que technique d'exploration rapide.

le concassage

les associations libres et forcées

Le brain-storming :

Technique de recherche et de production d'idées, il vise à faciliter les processus associatifs par émission spontanée et incontrôlée des idées et des intuitions.

Il s'agit de trouver collectivement et très rapidement le maximum d'idées en un minimum de temps.

Déroulement : 1. choix du thème ; 2. recherche collective d'idées ; 3. classement.

Après le choix du thème, l'animateur demande aux participants de se conformer aux quatre consignes suivantes :

- dire tout ce qui passe par la tête même les idées les plus folles, sans se censurer.

- ne jamais critiquer
- écouter et se servir des idées des autres
- rechercher la quantité et non la qualité des idées

Le brain-storming se déroule alors pendant un temps qu'on s'est fixé par avance. 5 à 10 minutes, tandis que l'animateur relance, stoppe la critique sans bloquer, stimule par sa posture (débit, rythme, gestes), subvertit la chaîne des calembours. Il note tous les éléments sur un grand tableau de papier, puis procède avec les participants à des classements.

Le concassage :

Cette technique vise à stimuler la déconstruction des perceptions et des représentations possibles d'un objet : perceptions liées à l'univers technique (matières, formes qui l'organisent), fonctionnel (usages et fonctions), et sociologique (circonstances sociales de cet usage). Il s'agit en quelque sorte d'"étranger" peu à peu l'objet de ses univers de références pour lui en inventer d'autres, en poussant l'investigation sur des axes antithétiques :

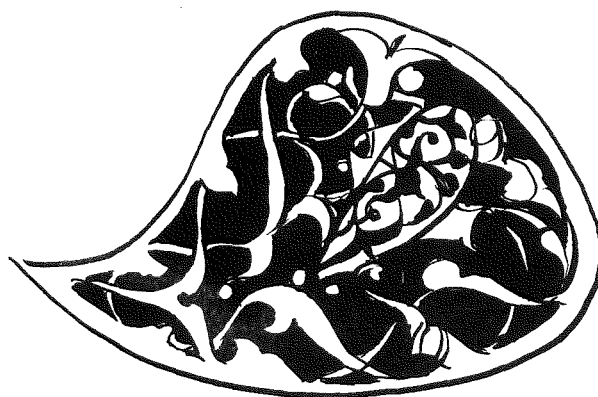
- augmenter
- diminuer
- supprimer
- isoler
- combiner
- inverser
- modifier

La technique s'applique plus particulièrement aux objets qui définissent les motifs des contes : anneau, bague, tapette, bâton, pieu, calebasse, poêle, fève, poils au menton, chaussures en fer, chapeau pointu, etc. et aux attributs "matériels" des personnages.

Ces sollicitations empruntées aux techniques de créativité s'en écartent quant à leur stricte application. **Elles ne sont** en quelque sorte jamais **utilisées "à froid"** ou de façon mécanique en vue de créer par des exercices une disponibilité générale favorable à la fluidité ou à la flexibilité, mais à **soutenir un espace de création, ouvert**

par l'écoute des résonances du texte oral dans sa singularité, et dans ce qui, dans cette singularité est de l'ordre du partagé, de l'ordre de l'inconscient. Elles requièrent de l'animateur une attitude de recherche, d'attention dirigée vers ses propres réactions au matériau, le texte qu'il a intériorisé et passé par la voix, et aux effets qu'il a constitué à susciter auprès des participants. Elles viennent s'inscrire dans ce lieu particulier où se tissent les interprétations plurielles des multiples sens possibles qui peuvent être donnés à un texte, et à mettre sur les voies d'un cheminement vers la création d'un langage propre. **Interprétations à traquer et à entendre avant que de proposer des consignes qui viennent à découper et à élargir l'échancrure à laquelle s'étayera une nouvelle expression.**

En effet, ces sollicitations, tels des filets tendus viennent à soutenir et à accompagner, parfois à stimuler le cheminement de l'expression et de l'imaginaire provoqués par cet agencement complexe d'éléments en interaction qui est une séquence d'animation.



قوله

LA SEQUENCE D'ANIMATION :

Elle se décompose en une série de moments en continuité où se joue une dynamique des interactions qui vient à caractériser le processus d'expression.

- La narration du conte

- Les réactions à la narration, c'est-à-dire les interprétations plurielles plus ou moins explicitées dans le fil desquelles arrivent les sollicitations.

- La production orale ou écrite, individuelle ou collective. S'y incorpore "ce qui est dit", le dit tel qu'il s'élabore et se construit dans le groupe lors des interactions et que transcrit⁽¹⁾ l'animateur. Il s'agit de mettre à la disposition des participants tout le matériel verbal, spontanément produit, matériel brut où se côtoient trouvailles, bonheurs d'expression mais aussi éléments bruts à travailler, donnés dans le premier jet, auxquels s'ajoutent ceux recueillis lors des sollicitations.

- La lecture des productions et leur échange.

Celle-ci peut constituer un point de départ d'une autre production orale et écrite pour l'individu ou le groupe qui l'entend et est invité à y réagir, non point en énonçant des jugements de valeur (seul interdit) mais en évoquant ce qui l'émeut ou l'atteint dans le texte. Le processus d'expression et de création s'amorce par conséquent au moment de la narration, se noue au travers des interprétations plurielles qui succèdent à celle-ci, se travaille à partir des sollicitations qui tentent de faire apparaître un fil conducteur parmi la multiplicité des fils entremêlés. Il prend effet à partir des phénomènes qui caractérisent l'oralité et le dynamisme organisateur de l'imagination et du langage, soutenu dans notre hypothèse par des techniques de sollicitation.

(1) La transcription ou le retour à la voix est une procédure commode qui vise à empêcher l'arrêt du jaillissement ou du flux verbal né de la pulsion et de l'émotion. L'animateur exerce une fonction de scribe mais n'intervient pas au niveau de la sélection de la réécriture. Il recueille le matériel verbal le plus exactement possible afin que celui-ci puisse ensuite être utilisé. Il en fait retour oralement et très rapidement, à deux reprises successivement lorsqu'il s'agit d'enfants encore très jeunes qui n'ont pas encore une maîtrise suffisante de la graphie (GS - Maternelle ou CE1).

- L'oralité :

On relèvera les similitudes entre les phénomènes inhérents à la narration du conte lors d'une séquence d'animation dans un atelier et d'une séance de récitation orale dans une civilisation de l'oralité pour indiquer ensuite les interrelations entre narration et sollicitation. Sans vouloir faire de jeu de mots, nous dirons que l'oralité du conte éveille et provoque en chacun les mécanismes ou les ressorts de sa propre oralité. G. Calame Griaule⁽¹⁾ attire l'attention sur le fait que la "narration d'un conte est un phénomène complexe dont les éléments, étroitement amalgamés dans la réalité peuvent se décomposer de la façon suivante :

- *un texte* transmis par la mémoire orale et dont on affirme souvent qu'on le dit "comme on l'a entendu", bien que l'on admette des possibilités de variantes, essentiellement stylistiques, dues au talent particulier du narrateur.
- *un conteur* qui réactualise ce texte à une occasion donnée et lui communique un caractère dramatique (au sens étymologique de mise en action) au moyen des ressources de son corps et de sa voix.
- *un contexte* culturel et social dans lequel s'inscrit le contact qui lui donne son sens.
- *une langue* par laquelle passe le texte et dont les procédés expressifs permettent de le situer à un certain niveau de discours esthétique.
- *un auditoire* enfin, qui réagit aux divers effets dramatiques et stylistiques et dont les marques d'approbation sont un important stimulant pour le conteur.

Le processus de communication du conte peut être défini "par trois traits structurels" : c'est une communication audiovisuelle, largement publique et caractérisée du point de vue social⁽²⁾. En d'autres termes, toute pièce est mémorisée puis mise en scène de la voix et du geste par un individu-conteur pour un groupe-auditoire. Ces mêmes traits définissent la communication dans un atelier. Cependant, la

(1) Ce qui donne du goût aux contes. Littérature n° 45, février 1982.

(2) Cf. Fabre-Lacroix : La tradition orale du conte occitan .

différence essentielle se situe au niveau du contexte culturel et social (cf. ci-dessus). Les interprétations du sens vont subir des variations en fonction de l'hétérogénéité culturelle et sociale de l'auditoire, c'est-à-dire que des effets de reconnaissance culturelle peuvent jouer ou ne pas jouer. Elles ne se font pas en référence à une tradition dont les références seraient largement partagées sur le plan des connotations, mais sont fonction de la réinterprétation des éléments symboliques.

Lors de la narration se produit la rencontre d'un texte porté par une voix et une gestuelle et des imaginaires. Ces imaginaires mobilisés vont continuer à "réagir" ou à "vibrer" au fil de sollicitations plus dirigées et que structurent consignes et contraintes précises. La dynamique qui s'engage prend effet à partir d'éléments dont les propriétés sont :

- *un texte*, le conte : récit rapide qui emporte "ravit", mettant en scène un personnage, animal ou humain dont le cheminement pour parvenir à un but se caractérise par une traversée d'épreuves. Celle-ci peut être réussie ou échouer. Nous importe le schéma dynamique du récit, d'un trajet, (comme dans le mythe), sans surcharge. Ce trajet peut être envisagé comme une métaphore de la voix ou de l'expression qui prend corps en nous comme, d'ailleurs, de l'écriture. Ce trajet se déroule selon un scénario, en images successives qui drainent d'autres images. Celles-ci viennent réveiller en nous "des noyaux d'enfance qui sommeillent"⁽¹⁾. Nous ne distinguerons pas du texte, la langue en ce sens que la langue est le conte, et la métaphore du conte, le moment où la parole devient don de langage. Le pouvoir du conte étant d'ouvrir à cet espace intermédiaire entre le dedans et le dehors, dont parle Winnicott, d'engendrer cet espace potentiel. Fédida définit le conte tant par la créativité propre à la parole que par le pouvoir d'engendrer la réalité au moyen de l'illusion." Les images du conte participent des images originaires du mythe qui sont co-extensives de la parole qui les engendre. Ce sont les mots en actes, vécus du conte par le conteur qui ont la capacité de prendre en charge les contenus

(1) Cf. Peju

fantasmatiques inconscients." Se produisent en effet lors de l'écoute du conte des phénomènes de projection, d'identification, puis par l'énoncé des formules de clôture, de distanciation.

- *un animateur-conteur*, qui incarne "la parole conteuse" (cf. ci-dessus) et communique au texte son caractère dramatique. Il est le passeur qui fait voyager dans l'espace et le temps et fait passer le message par l'ensemble des ressources à sa disposition : gestes, mimiques, débit de la voix, intonations, effets vocaliques divers, rythmes qui vont avoir des incidences sur l'auditoire. Ces incidences venant à leur tour, dans un mouvement circulaire à influencer la pratique du contage. Sans doute une étude très fine de la proxémique nous ferait-elle percevoir la dynamique des interactions conteur-auditoire et permettrait de guider le choix des sollicitations ultérieurement proposées en fonction des réactions, voire de les réorienter. On retiendra des études analytiques des gestes et des attitudes⁽¹⁾ des conteurs les éléments qui, selon toute probabilité, se retrouvent au niveau de toute narration chez un praticien du contage. A savoir qu'il existe des "gestes propres à la narration, qui varient avec chaque texte parce qu'en étroite correspondance avec l'histoire racontée (ce sont des gestes symboliques) et une autre catégorie de gestes moins conscients pour le narrateur et qui accompagnent son discours sans présenter de signification particulière": Gestes phatiques en référence à R. Jakobson, dont la fonction essentielle est de maintenir le contact avec l'auditoire⁽²⁾. Toutefois nous sommes loin de la communication théâtrale qui donne à voir et non à imaginer. La communication des contes s'effectue par un ensemble de signes symboliques : gestes, regards, intonations. Ils soulignent certains actes et peuvent être intentionnels. Mais ils sont aussi la marque du rapport de l'énonciateur à son énoncé, des rapports subtils qui s'établissent lors du contage, à partir des réactions de l'auditoire entre celui-ci et le sujet énonciateur, le conteur.

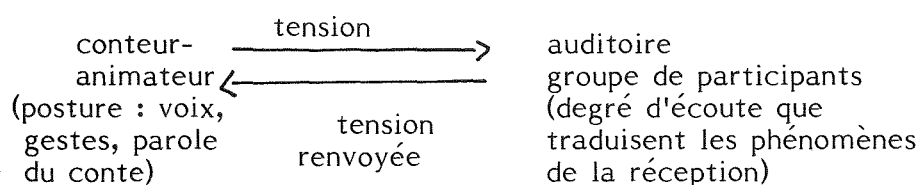
(1) Sandor, Derive, Scheub, Calame Griaule (1977), Bernus (1980).

(2) Calame Griaule, op. cit.

- un auditoire, les participants, qui captés par "la parole conteuse" vont aider à ce que le conte se dise dans la proximité nécessaire de leurs regards et de leurs réactions. La complicité qui s'instaure et se traduit par une sorte de tension que trahissent la position du corps, les regards, les réactions souvent fugitives, jusqu'à l'implication progressive par la voix est absolument nécessaire à la "portée" du conte par le conteur, à la vie du conte. Ce va-et-vient entre conteur et participants s'effectue dès lors que le rituel est mis en place et qu'une espèce de qualité de silence, peut-être faite de ferveur, nécessaire à une écoute intérieure, s'est établie.

Le processus d'expression :

Si nous voulions schématiser les différents moments d'une dynamique, celle du processus d'expression, nous distinguerions :



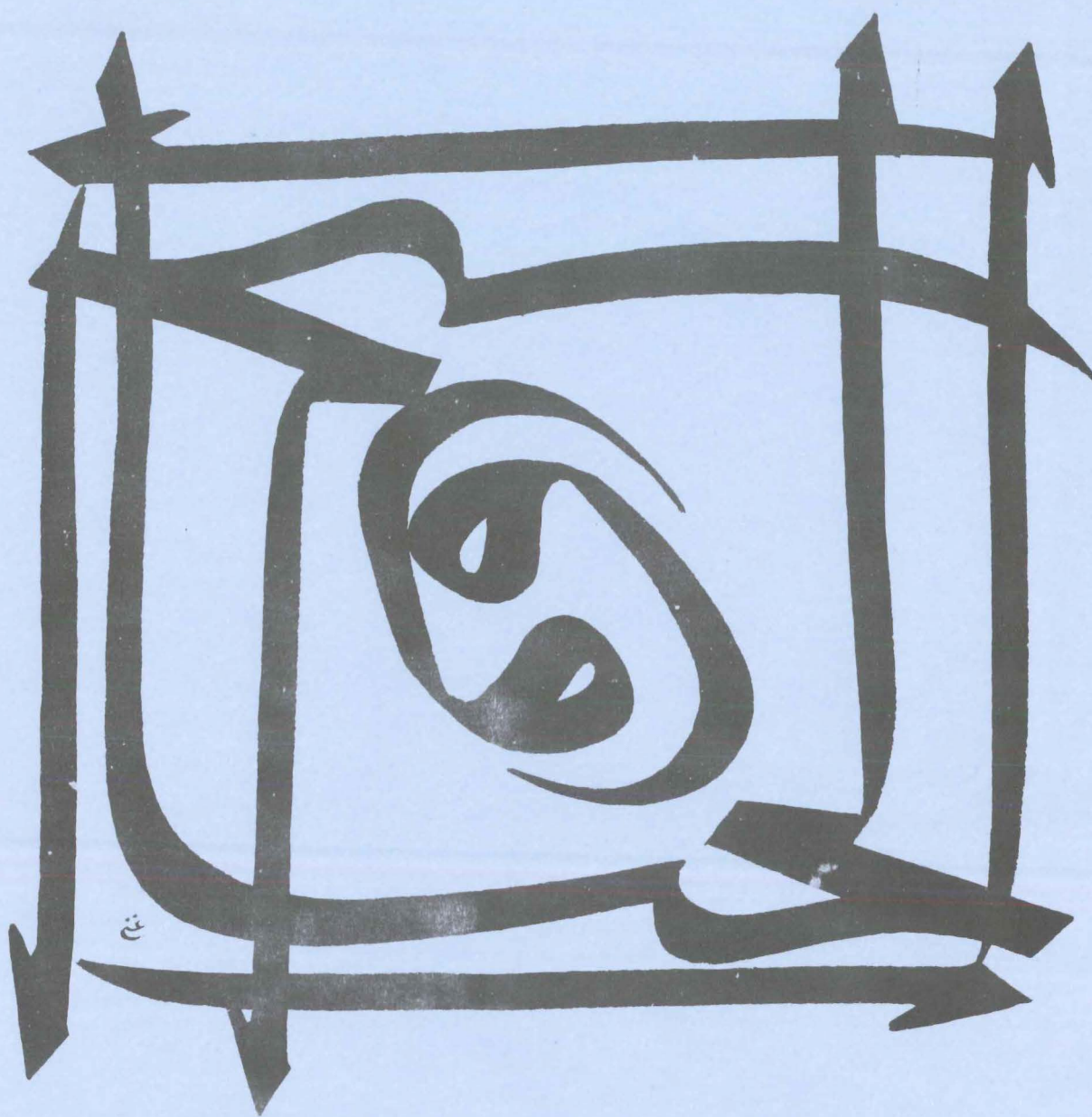
a) le niveau du conte et du contage :

une sorte de continuum fait de gestes, de paroles se crée et mobilise chez les participants les mécanismes inconscients à partir desquels vient à son tour émerger le "désir" de dire, en fonction des schèmes d'images. Ce continuum peut être caractérisé par une tension, tension créée par le conteur que l'on pourrait définir comme la résultante d'un équilibre réalisé entre texte, voix et gestes, et qui va lui être renvoyée.

b) le niveau des sollicitations :

C'est dans cette tension qui renvoie au niveau émotif, imaginaire et irrationnel et donc des affects qui viennent à être mobilisés que sont introduites des stimulations d'ordre technique. Il n'y a pas rupture, à notre avis, du continuum mais réorientation, prise de distance pour revenir d'autre façon aux affects. L'animateur qui n'exerce plus la fonction de conteur opère entre les marges de sa propre sensibilité et de celle des participants, repérant des indices, des interprétations qu'il rapporte à des éléments rationnalisables, à des embrayeurs.

c) le niveau de la production du texte oral ou écrit.



ASPECTS TECHNIQUES DU TRAVAIL

La place déterminante que tient dans une pratique d'animation le texte proposé, sa narration et les multiples possibles qu'il peut faire surgir nécessite que nous nous arrêtions à certains aspects techniques de ce travail. Ceux-ci renvoient globalement à un savoir-être qui n'exclut pas un savoir-faire : savoir choisir, savoir conter, savoir reconnaître et prévoir à l'avance les éléments inducteurs d'un texte ; en d'autres termes, se posent à l'utilisateur des contes des problèmes relatifs au choix du répertoire, à la restitution du conte et à la recherche des modulations.

1. LE CHOIX DU REPERTOIRE

Le choix des contes et autres textes oraux est une longue quête nécessitant d'importantes et vastes lectures, et la fréquentation des répertoires des différentes traditions orales. Cette recherche se trouve aujourd'hui facilitée - et ce depuis ces cinq dernières années - par le nombre croissant des éditions de qualité, souvent bilingues et pour le domaine français présentant des variétés dialectales, qui se trouvent sur le marché⁽¹⁾.

De plus en plus ces éditions comportent l'indexation de la version présentée au conte-type de référence dans la classification internationale établie par A. Aarne et S. Thompson⁽²⁾. Ceci facilite considérablement la recherche thématique des contes dans l'esprit d'une approche comparative, attentif à l'ensemble des expressions culturelles et à la diversité des formes artistiques.

Le terme conte-type désigne le conte traditionnel le plus représentatif d'un ensemble de contes groupés en fonction de leur "parenté génétique". Le "type" forme cependant un tout narratif qui ne "dépend d'aucun conte pour sa signification". Aussi les contes se rattachant à un même type sont-ils considérés comme des versions.

(1) Notamment pour le domaine français la collection Récits et Contes populaires dirigée par J. Cusenier chez Gallimard ; pour le reste, cf. bibliographie sélective au BELC.

(2) A. Aarne et S. Thompson : The types of the Folktale, 1979 (rééd.) ; diff : Maisonneuve et Larose.

A l'intérieur d'une aire culturelle commune, les versions sont différentes les unes des autres en raison de l'assemblage des motifs, à partir desquels se constitue une unité narrative. Le motif désignant la plus petite unité narrative ("A motif is the smallest element in a tale having a power in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it. .. Most of the items are found worthy of note because of something out of ordinary, something of sufficiently striking character to become a part of tradition, oral or literary). Common place experiences, such as eating and sleeping, are not traditional in this sense. But they may become so by having attached to them something remarkable or worthy of remembering"⁽¹⁾). Une certaine liberté préside à leur agencement ; permutable avec d'autres qui leur sont comparables, les motifs constituent ce qu'on appelle des variantes.

Aussi un même type se diversifie-t-il en un certain nombre de versions, un même motif en un certain nombre de variantes.

Pour le domaine français, on se reportera au Catalogue raisonné établi par P. Delarue et M.L. Thenèze, qui adopte la classification internationale et présente tantôt une version intégrale, tantôt un résumé, une analyse des différentes versions, un relevé des différents éléments narratifs (motifs) et donne les références bibliographiques des recueils des folkloristes et des collecteurs. Outre la version de Perrault, P. Delarue a rassemblé 34 versions du Petit Chaperon Rouge sous le conte type T. 333, cf. pp. 373-383 (1976)⁽²⁾.

Deux motifs de ce conte appartiennent en propre à la tradition orale. Celui d'une part du choix du chemin offert à la petite fille par le loup lors de leur rencontre : "Quel chemin veux-tu prendre, le chemin des épinglettes ou celui des aiguillettes". Celui d'autre part du repas cannibale proposé par le loup qui lui offre en souper la chair et le sang de sa grand-mère. Corrélatif à ce dernier le motif

(1) P. Delarue : Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer, Vol. I Contes merveilleux.

P. Delarue et M.L. Thenèze, vol. 2. Contes merveilleux.

M.L. Thenèze : vol. 3 : contes d'animaux. Paris, Maisonneuve et Larose.

(2) Cf. définition de Stitt Thompson in The Folktale, University of California Press, 1977, Vol. 1

de la voix (petit oiseau ou voix d'anges) qui renseigne l'enfant sur la véritable nature de son dîner. A l'inverse le motif de la coiffure de la fillette, son fameux chaperon rouge, est complètement absent des versions populaires. Il est à noter que les motifs revêtent une signification particulière dans le contexte ethnographique qui leur est propre⁽¹⁾. Leur signification est souvent difficile à saisir. Ces éléments sont d'ordinaire mis au compte de l'"incongru" ou du "merveilleux" des contes.

La référence à la classification internationale Aarne-Thompson est très utile à l'étude comparative des contes européens, mais il serait artificiel de vouloir rattacher à un des types de cette classification l'un ou l'autre conte qui appartient à une aire culturelle différente, notamment maghrébine. L'intérêt résidera davantage dans la comparaison des motifs pris individuellement :

Ainsi à première vue on pourra constater une certaine similitude entre le conte merveilleux français du Merle Blanc⁽²⁾, le conte slave d'Yvon à la recherche des Pommes de Jouvence et de l'Eau de vie et le conte maghrébin de Kahl⁽³⁾ (Prince noir). Ce dernier pourrait se rattacher au cycle des "Fils en quête d'un remède merveilleux pour guérir leur père" CT 550-551 A.T.. Seule l'étude de chaque motif et de leur agencement permettra d'aller à la rencontre de leurs significations et du sens lié au contexte culturel propre à chaque conte.

L'intérêt par ailleurs du Catalogue raisonné réside dans sa classification par genres, qui peut ainsi guider le choix des contes.

(1) Cf. l'étude de Y. Verdier pour le Chaperon Rouge ^{CLO}n° 4, 1978.
(2) Le Merle Blanc, ou la quête de l'oiseau rare (l'oiseau d'or). Grimm n° 57: Der goldene Vogel conte-type 550, cf. P. Delarue-Theneze : le conte populaire français, tome 2, pp. 347-357 ; texte et étude d'une version.

Ce conte-type présente des interférences nombreuses et étroites (schéma structural, motifs) avec le conte-type n° 551. Les fils en quête d'un remède merveilleux pour leur père ; Grimm, n° 37 Das Wasser des Lebens , cf. P. Delarue-Theneze (M.T.), op. cit., pp. 358-364.

(3) Sous la rubrique Contes Mythiques, cf. J. Scelles-Millie : contes mystérieux d'Afrique du Nord, pp. 13 à 24.

Quatre sections y sont distinguées :

- I. Contes proprement dits :
 1. Contes merveilleux
 2. Contes religieux
 3. Nouvelles (contes réalistes)
 4. Histoires d'ogres stupides
- II. Contes facétieux
- III. Contes énumératifs ou randonnées
- IV. Contes animaux

Le choix "raisonné" d'un conte peut donc être effectué en fonction :

1. de la préférence pour l'aire culturelle à laquelle il appartient ;

A l'intérieur de cette aire, des différentes régions qui la constituent, régions limitées à un cadre naturel et caractérisées par une unité culturelle.

2. du genre dont il relève

Le genre est généralement spécifié dans le titre ou le sous-titre du recueil : contes merveilleux etc. Certains recueils comportent des subdivisions pour chaque genre, indiquées généralement dans la table des matières.

3. du thème, au sens de sujet du développement narratif. Seuls des ouvrages sérieux et soucieux d'une qualité scientifique mentionneront le conte-type de référence de la version présentée.

4. de la version, des variantes et des motifs

Il faudra dans ce cas se référer aux travaux et publications scientifiques. Pour le domaine français à la revue Ethnographie française (CNRS) et à l'indispensable instrument de référence que reste le Catalogue de P. Delarue. Cet ouvrage donnant accès aux références bibliographiques des recueils des collecteurs.

Il faudra encore distinguer entre :

1. contes d'auteurs : Perrault, Grimm, dans une certaine mesure H. Pourrat⁽¹⁾ et I. Calvino.

(1) H. Pourrat : cf. série des contes publiés dans Le trésor des contes, Gallimard. I. Calvino : Contes populaires italiens, Denoël, cf. exposé des critères de retravail des versions populaires que l'écrivain s'est donné dans l'Introduction de l'ouvrage, pp. 18-19.

2. contes traditionnels remaniés, revus par les collecteurs.
3. contes directement transcrits et notés de la tradition orale, qui ont besoin d'une approche préalable à la voix pour être appréciés.
4. contes d'éditeur, contes vulgarisés adaptés à un public dont l'âge et la nationalité peuvent varier.

Cette dernière catégorie de contes dont les arrangements portent les traits d'un assujetissement à un contexte social et politique sinon d'une édulcoration infantilissante, fonction de la représentation que leurs adaptateurs se font de l'enfance devrait, à notre avis, être écartée. L'élimination, à notre sens, des contes d'auteur, et plus particulièrement ceux de Perrault mérite un examen des différents niveaux où se réalise le phénomène d'adaptation : mode de transmission, fiction et fonction.

Les contes de Perrault devraient être abordés pour ce qu'ils sont : des oeuvres écrites et littéraires. Ils sont des adaptations littéraires du texte oral qui ont quitté le domaine de l'oralité pour entrer dans celui de l'écrit et non de simples transcriptions. J. Cusenier dit à ce propos "Ne me parlez pas du génie de Perrault. Il a fait subir au conte un appauvrissement extraordinaire"

1. Mode de transmission

Diverses modifications affectent le conte au plan de sa transmission et de sa formulation. On remarquera la disparition des caractéristiques liées à la présence d'une instance énonciatrice : suppression des phénomènes suprasegmentaux (intonation, débit, timbre et hauteur de la voix) et des marques paralinguistiques et kinésiques (mimiques, gestes). Le contact n'est plus collectif mais individuel, il est aléatoire et non plus rituel. Les fonctions de cohésion sociale et de convivialité dont l'oralité est le vecteur cèdent le pas au plaisir solitaire de l'appréciation littéraire.

La réduction des variations sociolinguistiques opérées au profit d'une homogénéité lexicale, syntaxique et stylistique - caractéristique de l'écrit - enlève aux contes cette saveur spécifique qui est la leur. Disparaît avec celles-ci l'ancrage du conte dans un lieu, une histoire, une époque, la mentalité d'"un terroir".

Disparaît au plan stylistique la richesse des formules d'introduction pour le systématique "il était une fois".

J.P. Sartre⁽¹⁾ évoque en ces termes les impressions que lui procuraient la lecture de Perrault par sa mère : "C'était l'histoire qui parlait. Des phrases sortaient qui me faisaient peur : c'étaient des vrais millepattes, elles grouillaient de syllabes et de lettres. Assurément ce discours ne m'était pas destiné...". "Quant à l'histoire, elle était endimanchée : le bûcheron, la bûcheronne et leurs filles, la fée, toutes ces petites gens, nos semblables, avaient pris de la majesté ; on parlait de leurs guenilles avec magnificence, les mots déteignaient sur les choses, transformant les actions en rites et les événements en cérémonies".

2. Fiction

a) les motivations des personnages.

Ces "fonctionnaires" de l'intrigue comme se plaît à les nommer Cl. Brémond vont être dotés de motivations qui ressortent au "vraisemblable psychologique" cher à Perrault et à son époque. Alors que dans les contes populaires "les motivations donnent parfois au conte une coloration brillante et tout à fait particulière... appartiennent à ses éléments les plus instables"⁽²⁾. Rien de plus étranger aux contes populaires que la logique et la rationalité contraignante des actions. Ainsi le loup "n'osa" manger le Petit Chaperon Rouge "à cause des bûcherons qui étaient dans la forêt... La Belle au bois dormant se blesse avec le fuseau "parce qu'elle était fort vive et un peu étourdie".

b) les motifs

Les variations des motifs, leur actualisation selon le contexte culturel sont caractéristiques des contes populaires. La transformation que leur fait subir Perrault leur enlève une part de leur force poétique et symbolique. Dans les versions populaires la femme de Barbe Bleue

(1) J.P. Sartre : Les mots, N.R.F. Gallimard, 1964.

(2) V. Propp : Morphologie du conte, p. 91 les motivations.

se retire dans sa chambre non pour prier mais se revêtir de ses plus beaux habits. La séance de deshabillage, véritable strep-tease est supprimée. La chambre où il lui est défendu d'entrer ne représente plus l'interdit qui, transgressé mène à la mise en scène d'un meurtre rituel mais au châtement de l'infidélité conjugale. Bienséance et vraisemblance, valeurs dominantes au XVIIe siècle y obligent. Cendrillon ne jette plus le sel dans le feu pour faire croire qu'elle s'épouille. Le Petit Chaperon Rouge ne se perd plus sur le "chemin des aiguillettes ou des épinglettes", ni ne s'échappe pour quelque besoin pressant avec son fil de laine relié à la patte du loup⁽¹⁾. Gommage de toute trace scatologique dans la bouche du loup "Tu fais donc des cordes", de jeu possible sur les double sens. Cette édulcoration et suppression des motifs prive l'imaginaire des détails incongrus, insolites et énigmatiques, qui sont pour lui de véritables amorces, d'où peuvent surgir, du fait de leur force poétique et symbolique des scénarios innombrables.

c) Structure

Le canevas structural à partir duquel le conteur improvise et bricole en fonction de son auditoire, tel l'enfant avec les pièces de son meccano, se voit amputer de ses possibles narratifs. L'écrit ne fixe qu'une seule structure définitivement. En général, les versions populaires du Petit Chaperon Rouge présentent une structure de type amélioration - l'enfant réussit à s'échapper - alors que celle de Perrault privilégie et fixe une seule structure de type dégradation.

d) Fonction

L'adjonction de "moralités" formulées en appendice au texte par Perrault, sont des leçons parfaitement explicites que la tradition populaire laisse volontiers dans l'implicite. La fonction didactique y apparaît comme survalorisée, sentencieuse et appuyée, ce qui n'est pas dans l'esprit du conte populaire.

Les interventions de Perrault sur les versions populaires se situent donc aux niveaux : thématique (passage d'une histoire de

(1) Y. Verdier : Grands-mères si vous saviez... CLO, étude ethnologique et anthropologique de la signification des motifs et de leur enchaînement. *op. cit.*

de transmission-initiation à la féminité à celle d'une réduction loup-petite fille), stylistique, structural (structure en dégradation) et pragmatique⁽¹⁾.

Le texte fixé, littérisé présente par ailleurs une rigidité par rapport au "texte oral" que la tendance chez le pédagogue à sacraliser le texte d'auteur peut encore renforcer. C'est pourquoi, nous l'écartons. Ces textes ont été écrits pour être lus. La limite essentielle dans notre perspective se situe au plan de la transformation des motifs : l'irrationnalité dont ils sont porteurs nous paraît domestiquée, disciplinée et par conséquent leur force inductrice de stimulation réduite.

Ce sont pourtant ces versions littérisées que les enfants ont entendues à la maison ou à l'école, ce sont celles-là que redemande dans un premier temps le public français. Sans doute entre-t-il dans la satisfaction à les réentendre un plaisir qui tient à la répétitivité d'une histoire connue dans ses moindres détails, et aux traces que laisse la célébration d'un rite, liée à un moment particulier, celui de l'endormissement dans nos civilisations occidentales. Pour ma part, je n'ai jamais directement accédé à cette demande, puisqu'il s'agit en ce cas de lire le conte et non pas de le réciter, ce qui peut se réaliser en dehors de la séance d'animation. En revanche, il m'a paru plus opportun en pareille circonstance d'introduire une variante du conte demandé, puisée celle-là dans le répertoire oral. Ce, pour "nourrir l'imagination" des enfants, étendre leur champ d'expérience, leur réceptivité et les deshabituier de l'écoute de la langue écrite, diachronique, irréversible, imposée dans son lexique et sa syntaxe, au bénéfice de la parole, réversible, changeante et orientée vers ce qui peut advenir. Il ne s'agit ni d'écarter ni d'interdire le surgissement de ces contes mais de "travailler" avec eux au moment de l'échange habituel qui clôt la narration de la version proposée, moment où les enfants s'approprient pour de bon la parole, s'initient entre eux à la pratique de la parole conteuse, échangeant des variantes, effectuant des rapprochements... "Tu sais, c'est comme quand...", et l'enfant se met à conter

(1) Nous avons tenu à effectuer cette mise au point, compte tenu des résistances rencontrées, lors des stages de formation auprès des enseignants.

- et les motifs s'échangent et le rapport à la parole se crée. Ce moment est un moment capital, où s'exprime le rapport entretenu avec la culture maternelle et d'autres cultures, où se jouent les rapports des enfants entre eux, et entre ces derniers et la langue. C'est à partir de tous ces matériaux, provoqués par la situation et à sa disposition, que l'enfant sera peut-être conduit, pour son plus grand plaisir, sur les voies de la contamination et de la création.

Est-ce à dire que les contes littérisés ne peuvent être reversés dans le domaine de l'oralité, dès lors que leur narration ou récitation, moyennant quelques libertés prises par rapport au texte, ne serait plus sacralisée ? Nous touchons là au problème de la légitimité de toute intervention sur un texte, qu'il soit littérisé ou "oral", c'est-à-dire retranscrit, relativement fidèlement quand il s'agit des folkloristes ou selon des critères scientifiques par des ethnologues, et des historiens de la littérature orale. Tout texte écrit ou oral, passé par la voix porte les marques de celui qui l'énonce. La familiarité avec le répertoire oral et sa fréquentation nous ont fait préférer ce dernier. Encore faut-il sortir de l'idée abstraite de "peuple" et se placer en face de la personnalité de chaque narrateur-conteur, dont on tient la version entre les mains. Le souci essentiel est alors de préserver la diversité que l'on a cru reconnaître : diversité linguistique du texte elle-même liée à la manière et au style du conteur⁽¹⁾. L'on entrevoit parfois chez certains un monde d'imagination plus fortement ressenti.

Le narrateur occupe une place particulière dans la création poétique, il constitue un des maillons de cette chaîne anonyme par laquelle les contes se sont transmis, et qui, comme nous l'avons vu (cf. actualisation - procédés stylistiques), sont tout autant les auteurs. Le degré et la qualité de l'intervention est donc variable d'un conte à un autre, selon ce que le texte nous suggère, à nous, qui devenons à notre tour un de ces maillons. "La nouvelle vaut pour ce qui est tissé et retissé autour de sa trame par celui qui la raconte, pour ce qui s'y ajoute de nouveau au fil du bouche à oreille". Le conte

(1) Les ouvrages spécialisés indiquent le nom, l'âge, la profession du conteur auprès duquel la version a été recueillie.

est plus ou moins à chaque fois réinvesti. Mais il ne s'agira jamais d'une modernisation du conte, qui suppose un remaniement en profondeur.

La centralité de la position occupée par le narrateur ou le conteur dans le phénomène de la transmission du conte, tant au plan du choix des contes dont il assure la survivance qu'au plan du contage c'est-à-dire de la restitution proprement dite (cf. infra) devrait nous inciter à réfléchir aux critères de choix d'un enseignant qui se propose d'être à la fois conteur et animateur.

S'il existe bien des critères de choix objectifs fondés sur des catégorisations du matériau mises en évidence par les classifications savantes - catégorisations néanmoins arbitraires et relatives aux préoccupations d'une époque et d'un lieu donnés⁽¹⁾, il en est d'autres plus subjectifs, liés à la personnalité et à la pratique de l'animateur.

Au nombre de ces critères, on retiendra :

1 - le plaisir tout subjectif de l'animateur : il en va pour lui comme pour tout conteur professionnel : il est des contes qui plaisent et requièrent plus que d'autres, suscitent au plus profond de soi des réactions qui, plus ou moins explicitées, orienteront l'esprit dans lequel

(1) Aujourd'hui, ethnologues et sociolinguistes travaillent à la collecte et à l'analyse des répertoires oraux, dans des aires culturelles et linguistiques non européennes, comme en Afrique ou dans le Maghreb, remettent en cause la transférabilité des catégories classificatoires établies par les folkloristes à d'autres aires culturelles, eu égard à la spécificité des textes oraux, cf. M. Houis : Pour une taxinomie des textes en oralité, Afrique et Langage n° 10, 2ème trimestre 1978 "L'approche littéraire - Marcel Jousse dirait esthétisante pose les textes en tant que tels, les uns par rapport aux autres, sans les rapporter au contexte communautaire et social de leur énonciation. Cette approche privilégie et isole le contenu sémantique, ou les qualités esthétiques, mais ceci a pour effet de limiter considérablement le champ et la portée du texte, et éventuellement d'en laisser d'autres pour compte. ... Il y a plus. Dans cette perspective, il y a une tendance à figer les types de textes dans des genres plus ou moins universels, en fait préétablis dans des habitudes acquises à l'usage de l'écrit et informées par toute éducation. La référence des textes oraux à des genres précis n'est méthodologiquement valide que s'il est tenu compte au préalable de la vie des textes, en d'autre terme, que si ceux-ci sont insérés dans les situations de communication où ils sont préférés et dans la tradition qu'ils actualisent."

on abordera dès lors le contage. Ce plaisir peut tenir au thème lui-même ou encore aux qualités formelles au travers desquelles le thème se réalise : caractéristiques des personnages, richesse des motifs, schéma dramatique, procédés rhétoriques.

2 - la qualité de "la parole conteuse", à savoir les propriétés métaphoriques et symboliques de la parole poétique qui met en scène divers registres de langage pour faire entendre ce que l'on ne peut dire et permet d'approcher non un savoir mais quelque chose de caché.

3 - la réceptivité du public au thème du conte :

Ce critère est indépendant de celui de l'âge, qui à notre avis constitue un faux problème, fondé sur une vision erronée et restrictive de la portée éducative des contes et de l'enfant⁽¹⁾. On se souviendra que parole poétique, le conte, a une autonomie absolue. Son sens et sa vérité sont plutôt à chercher du côté des perspectives qu'il ouvre.

4 - la disponibilité du public :

L'appréciation de celle-ci est fonction de la sensibilité et de l'intuition du conteur, de sa perception des éléments qui donnent cette coloration particulière au moment de la délivrance du conte. C'est en situation, en définitive, que l'on aura recours à tel conte plutôt qu'à tel autre, à tel enchaînement ou à tel autre, en vue de créer la tension nécessaire à l'écoute et à l'accueil de son message.

5 - des objectifs plus spécifiques, d'ordre pédagogique comme :

- un répertoire puisé aux sources des traditions orales des groupes culturels auxquels appartiennent les différents participants de l'atelier

(1) Cf. P. Jakez Helias : Les autres et les miens : "C'est en vertu de sa liberté que le conte s'adressait à tout le monde. Ce n'est pas vrai qu'il y ait des contes populaires pour les enfants, d'autres pour les grandes personnes. Si cela était, il aurait fallu aussi pour les riches, les pauvres, les maîtres, les serviteurs, les malades des sept péchés capitaux. La même histoire servait de pâture à tous, chacun y démêlait sa part à mesure, y attrapait quelquefois son compte en passant..."

ou de la classe en vue d'ouvrir à l'appréciation de la diversité culturelle dont chacun est porteur. Diversité exprimée dans le conte par le choix ou le refus de certains motifs, la création de certains personnages, l'atmosphère dans laquelle baigne le récit, les caractéristiques stylistiques ; diversité qui donne à chaque conte sa saveur particulière.

- un faisceau de contes visant à l'approfondissement d'un thème : approche "comparative" d'un même conte-type ou des centres d'intérêt qui surgissent au fil des séances d'animation d'un atelier de longue durée⁽¹⁾.

- la prise en compte de difficultés de compréhension linguistique : la question de la compréhension des contes, eu égard aux difficultés linguistiques qu'ils peuvent présenter nous paraît constituer un faux-problème. C'est de "l'art et de la manière" dont restitution et délivrance seront faites (cf. infra) que dépend la **compréhension globale** d'un conte, objectif essentiel pour un travail d'animation. C'est par ailleurs un problème technique d'animation à résoudre : en effet, à la fin de la récitation, des questions très simples, du type : qu'est-ce que vous avez aimé dans ce conte ? ont l'avantage d'enclencher le processus des échanges intragroupe et groupe animateur. Moyen pour celui-ci de vérifier si le conte a été compris dans sa globalité, tout en remontant la trame narrative des actions des personnages au travers des réponses : "quand... et quand et quand... mais moi c'est quand..." et de lancer le groupe sur la piste de l'invention et de la récréation au travers des descriptions et réinterprétations divergentes des motifs qui, ne seront jamais mises sur le compte d'erreurs ("Ah tu crois ça toi...") et des affabulations qu'ils suscitent. Il en est de même lorsque le conte présente une structure narrative très complexe à "débrouiller". Des questions comme : "qu'est-ce qui s'est passé au début ? à la fin ? (l'ordre peut être évidemment inversé) et entre le début et la fin ?"

(1) Cf. M.G. Philipp : La fabrique des Contes, BELC, 1982 (méthodologie d'une pratique d'animation d'ateliers des contes des traditions orales avec des enfants immigrés maghrébins nés en France).

vont permettre de travailler sur la situation initiale, finale et les fonctions intermédiaires. Chaque fonction déplacée ou réinventée sera notée comme un autre possible. Aux "plus mordus" de refabriquer à partir de ces éléments contraints un autre conte.

Toutefois il s'agira de "former l'oreille" en ménageant un accès à l'univers des contes et à leur écoute. A cette fin, on veillera pendant toute cette phase de familiarisation à :

- recourir aux techniques de captatio : amorces, faux-départs, attrapes, comptines avant que de conter "le morceau de choix"⁽¹⁾.
- procéder selon la technique d'enchaînement : récitation de formules d'introduction ; enchaînement de deux, trois contes, de longueur croissante : les deux premiers étant plus proches de l'anecdote, "récit bref et piquant" que du conte tel qu'on se le représente.
- donner des contes relativement courts, bien rythmés, à la structure dramatique facilement appréhendable. On exclura donc d'une toute première séance le conte merveilleux, généralement long et fondé sur une structure complexe.
- privilégier les contes qui incluent des formules et des formulettes, refrains de la complainte ou de la requête, et en soulignent la structure.
- introduire des contes dont les différents épisodes sont marqués par des séquences dialoguées. Les termes du dialogue faisant retour et servant le fil du récit.
- se servir des contes à récapitulation.

Ces éléments entrent peu ou prou au nombre des caractéristiques qui définissent également des genres du répertoire des traditions orales :

- contes - anecdotes
- contes facétieux
(dont la langue et l'univers sont souvent proches des préoccupations de l'auditoire).

(1) Cf. M.G. Philipp : La parole des contes et les techniques de déblocage, BELC, 1985.

- contes d'animaux
- contes de randonnées
(avec ou sans récapitulation)

puis seulement :

- contes merveilleux

Pour faire face aux diverses situations, humeur, réceptivité du public, on se constituera un répertoire suffisamment vaste et varié, comportant un dosage entre ces différents genres. Mais l'important, au départ, avec des enfants très jeunes est de les familiariser avec l'étrangeté des contes, de les surprendre avec des "textes" où les procédés d'étrangement de la réalité ordinaire sont les plus manifestes. Se servir donc "des textes" où le quotidien est mis en scène et fait brusquement événement, où la réalité est stylisée, juste ce qu'il faut pour laisser deviner, derrière les apparences, un monde concret, auquel vient s'accrocher un sens surprenant, celui-là même que concourt à livrer l'histoire.

2. LA RESTITUTION DU CONTE

Elle nécessite l'adoption et le travail d'une posture, la **posture** du conteur. En font partie les éléments suivants :

- **assimilation-imprégnation du conte-intériorisation.** Il y faut un temps un temps plus ou moins long "Il faut prendre le temps de rêver ses contes" disait J. Hélias⁽¹⁾, le temps de les laisser mûrir en nous, que se tissent les multiples liens affectifs qui aideront à mieux le dire, en rendront l'expression plus convaincante.

- **mémorisation**

Il s'agit d'apprendre le conte par coeur et de se construire ses propres repères mnémotechniques en :

- visualisant le déroulement séquentiel du récit (cf. repères de spatialisation)

- mémorisant les phrases-clés, les expressions codées et redondantes, les formulettes et refrains.

- récapitulant cf. procédés de la récapitulation à l'envers qui existent dans de nombreux contes.

- mémorisant les gestes qui accompagnent la narration :

(1) J. Hélias : Le cheval d'Orgueil ; et sur l'art de conter, notamment Les autres et les miens.

- entraînement au contage

Travail sur la mise en voix et la mise en gestes. L'animateur peut parfaire sa technique en s'enregistrant au magnétophone pour améliorer sa diction, en se faisant filmer en situation de contage avec un auditoire réel, afin de prendre conscience de ses mimiques, de l'utilisation de son regard, de ses gestes, de sa posture corporelle.

Les effets dramatiques sur un auditoire sont fonction de l'art d'employer des intonations adéquates, de marquer les pauses ou d'accélérer le débit, d'utiliser des idiophones et d'effectuer des gestes qui miment l'action. "Ce que le texte dit sobrement est donc amplifié et dramatisé par les procédés du style oral". Un autre ressort, est l'actualisation : allusions à la situation d'énonciation, à un référentiel commun à l'animateur et à l'auditoire "alors il monte sur un motoscafo, vous savez celui que vous avez pris ce matin, si la séance se déroule par exemple à Venise... ; on tirera parti des apartés, clins d'oeil qui réfèrent à l'interdiscours des contes... à propos d'un élément du conte : "vous savez il y a souvent des "choses comme ça" dans les histoires", des procédés d'amplification (amplification linguistique, mise en scène par l'intonation, le débit, le geste). Un autre ressort important de la dramatisation dans le récit peut être le chant (refrain chanté qui revient).

- la mise en scène

Participent à cette mise en scène :

- l'aménagement de l'espace et son investissement par le conteur
- l'utilisation des procédés du style oral : gestes, intonations, rythme qui amplifient le texte

1) l'espace

- délimitation d'un espace matériel et scénique propre à la récitation du texte : on utilisera un tapis, une natte pour symboliser cet espace, en réglant la distance entre conteur et auditoire.

- position respective du conteur debout ou assis en tailleur et de l'auditoire, disposé en demi-cercle de part et d'autre du conteur.

- investissement de l'espace par la gestuelle :

- a) position debout (utilisée par les professionnels orientaux et africains)

espace "large"

mouvement du buste, des bras et des mains

- b) position assise (que nous avons adoptée, le conteur prenant place à l'intérieur du cercle décrit par l'auditoire, de façon à voir et à être vu de chacun des participants).

espace restreint

mouvements du buste, des bras et des mains, à l'intérieur d'un carré délimité par le buste et les gestes.

utilisation des axes haut/bas

droite/gauche

devant/derrière

2) procédés de dramatisation

Intonations, effets vocaliques, variations de débit et de rythme (crescendo-decrescendo ; accélération du débit lors de la récapitulation dans les randonnées ; alternance de rythme entre séquences dialoguées et séquences proprement de liaison narratives à l'intérieur d'un même conte mettant en valeur les éléments stylistiques du texte), expressions du visage notamment du regard, et gestes sont des éléments essentiels à l'oralité. Ils contribuent à faire passer l'interprétation qu'a le conteur de son texte. Cette fonction de dramatisation, outre le plaisir qu'elle procure, joue un rôle essentiel dans la communication, puisque c'est de l'ensemble de ces éléments que va dépendre la compréhension du message.

Il s'agira de prendre conscience des éléments stylistiques d'un texte et de rechercher les moyens les plus réussis et les plus stylisés de les "rendre". Toutefois l'art du conteur n'est point celui du comédien. Il ne s'agit point ^{lors} de la délivrance du texte d'imiter la réalité ou d'en donner l'illusion mais bien plutôt de choisir l'ensemble des procédés qui contribueront par la stylisation à la symboliser. Le travail de la voix et de la correction de la diction (pause, débit, intonation, rythme) feront l'objet d'un soin particulier. On pourra pour ce faire, une fois le texte parfaitement mémorisé, s'aider d'enregistrements successifs au magnétophone. L'utilisation de la vidéo permettra de prendre conscience de la posture et de la pertinence des gestes qui

accompagnent la narration. C'est en effet l'art d'employer les intonations adéquates et de faire les gestes au bon moment qui fait le bon conteur. Le brio dramatique peut en effet venir plus finement de ce que le geste mime, fait littéralement voir, comique d'une situation et intensité dramatique donnés tout à la fois. Même redondants, même répétitifs, lorsque le conteur répète un geste particulièrement réussi qui a provoqué soit l'effroi soit le rire, les gestes apportent des informations qui ne sont pas fournies par l'énoncé. On peut se demander avec les analystes de la littérature orale, si en fait elles ne sont pas l'essentiel du message.

Ces études⁽¹⁾ ont mis en évidence deux catégories de gestes :
- les gestes propres à la narration et en correspondance avec l'histoire racontée, dénommés gestes symboliques⁽²⁾, et associés aux motifs essentiels du récit.

- les gestes qui accompagnent le discours sans présenter de signification particulière, gestes phatiques destinés à maintenir le contact avec l'auditoire. Il est à remarquer que "le choix du geste" symbolique, à savoir celui qui résume tous les gestes qui relèvent d'une activité (description d'une technique par exemple, celle du souffleur, du forgeron, du dévidage etc.) "est doublement symbolique, et ne paraît pas dépendre du conteur, c'est la culture qui le lui impose. Il faudra donc étudier ce qui détermine le choix, qui n'est pas forcément le même d'une culture à l'autre".

On tiendra compte et on veillera plus particulièrement au choix :

- des unités gestuelles. Parmi celles-ci on mettra en évidence celles qui accompagnent :

(1) S. Calame-Griaule : Ce qui donne le goût aux contes, Littérature n°45

(2) Gestes symboliques, idéophones : cf. G. Calame-Griaule : Pour une étude des gestes narratifs, Langages et cultures africaines, Paris, Maspéro, 1977 (303-358) et Cahiers de Littérature orale n° 11, 1982. cf. L. Sorin-Barreteau : Pour une étude de la gestuelle et un essai de classification des gestes en traits pertinents. Gestes narratifs et langage gestuel chez les Mofu (Nord Cameroun), C.L.O. n° 11, 1982.

- les verbes du mouvement
- les déplacements des personnages
- les déictiques

Classe de gestes qui disparaissent dès que l'on passe au style indirect ou au discours rapporté.

- à l'enchaînement de ces unités en les reportant à la structuration du récit.

Ces quelques indications serviront à la construction d'un style personnel.

3. LA RECHERCHE DES MODULATIONS

On entendra par modulations les multiples effets de sens que provoquent d'une part la lecture du conte chez le conteur lui-même, ceux d'autre part suscités chez l'auditoire par sa narration. C'est dans le fil de ces réactions qu'interviennent les sollicitations ou techniques, construites en partie en situation et ajustées à cette dernière. Il est en effet remarquable que d'un auditoire à un autre se joue à propos d'un même texte, à chaque fois, quelque chose d'analogue et quelque chose de différent, puisqu'il s'agit d'une rencontre singulière. Rencontre entre un texte, une voix, l'imaginaire du conteur et celui de l'auditoire. C'est à partir de cette différence que les sollicitations viendront à être "calibrées".

Ce calibrage nécessite un travail préalable, sorte de balayage du texte par l'animateur à la recherche des indices propres à susciter des réactions, et mise en relation de ces indices. Cette recherche mettra sur la voie d'un certain nombre d'hypothèses en regard desquelles on utilisera des techniques spécifiques. L'écoute de son propre ludisme est certes une attitude déterminante.

En illustration, nous proposerons le conte de Messaouda et de la mloukhia⁽¹⁾, dont la structure et le thème sont très proches de l'anecdote : une jeune mariée, tenue à l'immobilité lors de la cérémonie rituelle, se laisse prendre à la bonne odeur que dégage le plat "d'épinards" et de poulet préparé pour les convives. La gourmande

(1) Cf. Contes de Ghzala, Aubier p. 200 et pages suivantes.

quitte sa place, se précipite à la cuisine, plonge sa tête dans la marmite pour en laper goulument le contenu mais ne peut en "ressortir".

La structure de l'anecdote est celle-là même du conte : situation initiale - manque - situation finale : manque comblé. Ce schéma dramatique est sous tendu par un processus de détérioration par transgression d'un interdit : règles de bienséance de l'immobilité, de l'abstinence et de quasi-léthargie auxquelles est tenue la jeune mariée. Elles symbolisent l'état de gestation de celle qui est en attente d'une nouvelle naissance qui s'effectuera dans la maison du mari, après séparation (tristesse et abattement) d'avec son lignage et sa mère (cf. motifs de la cuisine, de la marmite et de la nourriture). Ainsi s'agit-il de surmonter une épreuve qui montrera à toute l'assemblée que la "préposée au mariage" est digne du nouvel état qu'elle (ou sa famille qui l'a éduquée) postule. La non conformité avec le comportement exigé : le déplacement à la cuisine et l'attrait de la nourriture et donc la faute vont être punis. Le mariage échouera.

Parmi les possibles à exploiter on notera :

- le thème du mariage (discussion)
- le thème des interdits (discussion)
- le thème des incidents qui surviennent généralement au cours de ces cérémonies
- le thème des personnages : mariée - mère - assemblée - mari - même s'ils ne sont que stylisés (brain-storming)
- le thème de la résolution de problèmes : va-t-on laisser Messaouda la tête dans sa marmite ? Invention d'une suite ou d'une autre fin (brain-storming)
- le thème des bruits : des bijoux, des youyous, des instruments de musique, des voix aigües, suraiguës des femmes, étouffée de la mariée, etc. (association - analogies)
- le thème des réactions de l'assemblée -- dialogue, discours rapporté (techniques d'incitation verbale).
- la recherche et l'inclusion des formules de circonstances, etc. (techniques de déblocage, rimes et rythme)

Le thème du mariage, gestes et pratiques rituelles qui y sont relatifs, viennent à soutenir l'imaginaire. Il est prévisible que le vécu informera l'imaginaire et l'animateur n'aura qu'à en tirer le fil. Un public d'enfants maghrébins est en général intarissable sur le sujet : préparatifs - hammam - pose de henné - défilé-mannequin de la mariée présentant chaque pièce du trousseau - maquillage - habillage - pose du voile. L'évocation de ces phases peut être reprise et donner lieu à un enchâssement de motifs plus ou moins développés ; le formalisme creusant l'attente, et le contraste entre cette longue situation d'ouverture et le dénouement accentuant le ridicule ou la gravité de la situation.

Ces motifs en expansion, pris isolément peuvent être développés et constituer des séquences prémonitoires, en gradation du dénouement final. Chaque motif peut être mis en relation avec un événement particulier, transgression par exemple, à condition que l'on ait travaillé à faire apparaître et énoncer l'ensemble des conventions et comportements, réels ou imaginaires, qui règlent un mariage. Possibilité donc d'enchâssement de motifs, de développement des motifs enchassés suivant ou non la règle ordinaire de triplification.

On peut très bien imaginer que l'auditoire réagira à la fin proposée par le conte. Il s'agira alors de prévoir les moyens d'imaginer soit une suite, soit une autre fin. Le marié, pouvant lui-même venir au secours de la mariée appréciant chez elle ses qualités de non-conformisme et sa force de caractère... l'histoire de la marmite ne peut être qu'une ruse de la mariée qui n'a peut-être aucunement envie de ce partenaire ni de ce mariage !

La consigne pourra être : on va trouver une suite à son histoire. Comment voulez-vous qu'elle se termine ? Bien ? Mal ? Pas du tout ? Et suivant les réponses constituer des groupes séparés pour effectuer une série de brain-storming sur la recherche des moyens, des personnages qui vont intervenir (qui serait-il - comment serait-il - que ferait-il - que dirait-il - où irait-il..), puis procéder à un classement et à un croisement entre moyens et personnages.

Le moment où vont être mises en oeuvre les sollicitations, nées de la discussion et de l'ensemble des réactions qui caractérisent les échanges et dont certaines rencontrent les hypothèses faites avant le contage par l'animateur - se caractérise par un réarrangement de l'espace : l'animateur est à présent debout, le dos au tableau ou à un tableau de papier, prêt à recueillir "le matériel verbal" qu'il restitue par la voix et l'écrit au fur et à mesure.

Le ton de la voix change, se fait plus neutre ou plus incisif ; le débit est rapide et rythmé afin de soutenir la tension. On se reportera pour le travail d'animation aux différents livrets exposant telle ou telle technique en relation avec la spécificité du matériau.

Pour finir, nous laisserons la place à la parole conteuse, celle d'une classe de CP de l'école du Port de la cité de transit de Gennevilliers .



C'était le jour de la présentation de la mariée. Messaouda, la mariée, s'était longuement préparée : elle avait passé du henné sur la paume de ses mains et sur la plante de ses pieds, teint ses cheveux, mis sa robe et ses bijoux : colliers, bracelets, et bagues. Elle trônait maintenant sur son estrade, impassible, les yeux baissés, refusant, comme il se doit, toute nourriture.

A la cuisine on avait pourtant préparé une bonne mloukhia. Son parfum flottait dans toute la maison et lui chatouillait les narines. Elle en avait l'eau à la bouche. Mais Messaouda savait ce qu'il fallait faire et ne pas faire, surtout en ce jour.

La soirée se passait au son des flûtes, des bendirs, des derboukas. Mais plus la soirée avançait, plus la bonne odeur l'agaçait. Quand le moment fut venu de la conduire à la maison du mari, elle se retira pour un petit besoin.

Dans l'entrée flottait plus forte l'odeur de la mloukhia. Elle se dit que maintenant c'était fini, fini de faire semblant de n'avoir ni soif, ni faim, ni sommeil. Elle entra dans la cuisine, chercha autour d'elle quelque chose comme une cuillère. Hélas comment faire ? Elle ne pouvait pas plonger ses doigts embagués, sur lesquels tombaient ses bracelets dans la mloukhia !

Et puis zut ! Elle plongea donc sa tête dans la marmite et se mit à laper comme un petit chien la sauce épaisse. Quand elle en eut assez, elle voulut sortir sa tête. Peine perdue ! elle tirait, tirait, tirait.

Lassée de l'attente et un peu inquiète, sa mère l'appelait : Messaouda ! Messaouda ! Des petits cris sortaient de la cuisine.

Elle y alla : Oh ! ¹¹Lachoumma, la honte ! la mariée, qui avait oublié toutes les bonnes manières avait la tête dans la marmite !

Messaouda, dans sa marmite, ne pouvait plus respirer. Le nez, les oreilles bouchées, elle étouffait. Sa bouche, elle, était pleine de mloukhia.

Sa mère hurlait :

"La oulla, la oulla, ouen benti, ouen benti ?"⁽¹⁾

(1) (expression de lamentation) : où es-tu ma fille ?

Arrive le mari, un beau jeune homme en costume noir, cravate et chemise blanche, qui crie :

"lachoumma, lachoumma⁽¹⁾ !!! " Mais votre Messaouda, c'est une boîte de piment !"

Avec un marteau, il casse la marmite en mille morceaux. Mais celle-ci est toute aplatie sur la tête de Messaouda.

Il s'en va alors chercher le magicien le plus célèbre du monde, Djaha, fort comme Hercule.

"Regardez comme je suis fort !..." dit-il. Et il cassa sa main.

Les invités de s'écrier : "mesquin⁽²⁾, mesquina maintenant nous n'avons plus ni mariée, ni magicien".

Oh la honte, lachoumma, lachoumma, où es-tu ma fille, où es-tu ma fille ? Qu'as-tu fait de notre honneur, l'honneur de ta mère, de ton père et de toute notre famille ? pleurait la mère en se lacérant le visage.

Mais, parmi les invités, il y avait un marchand de pommes qui avait pour ami un marchand de pétards. Tous deux disposent des pommes sur la table, qu'ils creusent pour y loger les pétards.

Où sont les allumettes ?

Tiens, dit l'un, en les sortant de sa poche.

L'autre gratte une allumette et l'approche des pétards. Ce fut une explosion énorme. On aperçoit la tête de Messaouda qui apparaît, toute noire, au milieu de ses vêtements déchirés.

Et voilà que la mariée est nue ! "Lachoumma, Lachoumma !"

(1) la honte

(2) mesquin = le pauvre ; mesquina = la pauvre.

C'était le jour de la présentation de la mariée. Messaouda, la mariée s'était longuement préparée : elle avait passé du henné sur la paume de ses mains et sur la plante de ses pieds, teint ses cheveux, mis sa robe et ses bijoux : colliers, bracelets, et bagues. Elle trônait maintenant sur son estrade, impassible, les yeux baissés, refusant, comme il se doit, toute nourriture.

A la cuisine on avait pourtant préparé une bonne mloukhia. Son parfum flottait dans toute la maison et lui chatouillait les narines. Elle en avait l'eau à la bouche. Mais Messaouda savait ce qu'il fallait faire et ne pas faire, surtout en ce jour.

La soirée se passait au son des flûtes, des bendirs, des derboukas. Mais plus la soirée avançait, plus la bonne odeur l'agaçait. Quand le moment fut venu de la conduire à la maison du mari, elle se retira pour un petit besoin.

Dans l'entrée flottait plus forte l'odeur de la mloukhia. Elle se dit que maintenant c'était fini, fini de faire semblant de n'avoir ni soif, ni faim, ni sommeil. Elle entra dans la cuisine, chercha autour d'elle quelque chose comme une cuillère. Hélas comment faire ? Elle ne pouvait pas plonger ses doigts embagués, sur lesquels retombaient ses bracelets dans la mloukhia !

Et puis zut ! Elle plongea donc sa tête dans la marmite et se mit à laper comme un petit chien la sauce épaisse. Quand elle en eut assez, elle voulut sortir sa tête. Peine perdue ! elle tirait, tirait, tirait.

Lassée de l'attente et un peu inquiète, sa mère l'appela : Messaouda ! Messaouda ! Des petits cris sortaient de la cuisine.

Elle y alla : Oh ! "Lachoumma", la honte ! La mariée, qui avait oublié toutes les bonnes manières avait la tête dans la marmite !

Arrive le magicien :

"que la marmite disparaisse !"

mais la marmite reste...

Les gens expulsent le magicien.

Arrive le mari :

Où est Messaouda ?"

Quand il voit sa femme, il prend une scie, essaie de découper la marmite. Mais c'est une marmite en fer : il n'y arrive pas...

Les gens disent : "Oh la honte ! Lachoumma !" mais ils ne l'expulsent pas parce que c'est le marié.

Arrive un marchand de pétards :

"Voulez-vous un paquet de pétards à trois francs ?"

Le mari donne trois francs, prend des pétards dans le paquet et après les avoir attachés les uns aux autres, les rentre de force dans la marmite. Puis il allume la mèche qui en sort avec un briquet.

La marmite explose.

Messaouda est libre mais un peu noire.

Tous les gens du mariage ont reçu de la mloukhia, de la sauce et de la harrissa sur la tête et sur leurs habits de fête.

Messaouda a été lavée par sa mère qui l'a grondée. Elle pleurait.

Son mari l'a prise par la robe et l'a tapée. Il lui a dit : "je ne veux plus me marier avec toi parce que tu n'as plus de langue".

Le mariage était fini.

Les invités sont partis.

Marie-Gabrielle PHILIPP
Et si on faisait des histoires - TOME I
57 pages © BELC 1986 - ISBN 2 - 905977-14-3

Dactylographie : **Françoise HERNIOU**
Impression : **Dominique BATTINI**
Reliure : **Marc COMA**
Jocelyne MICHEL
Maquette : **Jacques VERDOL**

Tous les calligrammes qui illustrent cette brochure
sont des documents originaux aimablement communiqués
par Monsieur Ghani ALANI, calligraphe à Paris.
Qu'il soit ici chaleureusement remercié pour sa géné-
reuse collaboration.



