La mémoire faite trajet.

Ethnographie des écrits de travail d'un conteur contemporain.

Par Anne-Sophie Haeringer

La question de la mémoire a rarement été traitée en matière de conte, plus largement de tradition orale. Lorsqu'elle l'est, c'est le plus souvent pour faire valoir ces récits (qu'il s'agisse de mythes, d'épopées, de textes sacrés, de contes, etc.) comme mémoire d'une société sans écriture et sans histoire. Dans cette perspective, les analyses portent d'abord sur le contenu de cette mémoire tel qu'il est restitué dans la performance. Il s'agit en particulier de montrer en quoi les variations entre différentes performances d'un même récit résultent d'un jeu entre création individuelle et emprunt à un fonds commun.

Un numéro des *Cahiers de littérature orale* consacré aux « voies de la mémoire » (Belmont et Calame-Griaule 1998) propose un changement de focale en s'intéressant non plus (seulement) aux récits comme mémoire, mais aux « processus » par lesquels ces récits sont mémorisés. Les contributions du numéro consistent alors en comptes rendus nourris des stratégies mnémotechniques inhérentes aux récits envisagés. Les articles font ainsi ressurgir, les uns après les autres, les différents éléments sur lesquels celles-ci s'appuient : le corps et la gestuelle, le texte et ses formules, la prosodie ou encore les images ou les symboles, la société, etc. Mieux, en poussant cette perspective jusqu'à son terme, il devient possible d'appréhender ensemble les cadres de la mémoire et la situation de performance, partant d'examiner ce que la mémoire fait à la performance et inversement. C'est là ce que réussit en particulier la contribution de Denis Laborde à ce même numéro des *Cahiers de littérature orale*. S'intéressant au bertsularisme, cet art d'improviser des poésies chantées que l'on rencontre au Pays basque, l'auteur montre comment la pratique de l'improvisation n'a que peu à voir avec le mythe d'un « jaillissement spontané » et qu'elle consiste plutôt en un « art de la mémoire ». Pour espérer réussir son bertsu, l'improvisateur doit en effet pouvoir « adapter, au moment du chant, un ensemble indéfini d'éléments prédéterminés (des structures formelles,

des mots, des syllabes, des expressions poétiques mis en mémoire) aux contraintes, nouvelles, du thème sur lequel on demande au bertsulari d'improviser » (Laborde 1998, p. 105-106). L'argument de l'ethnologue revient *in fine* à montrer comment la mémoire ne s'oppose pas au présent de la performance, mais fait jaillir l'instant (Laborde 2005).

Dans le cas du renouveau du conte[1] qui retient mon attention, la question de la mémoire dans son articulation au présent de la performance est d'autant plus vive que ce présent s'est perdu, dit autrement que la transmission orale du conte s'est interrompue. Les conteurs d'aujourd'hui accèdent aux contes d'abord à partir d'écrits[2], écrits qui sont en outre, le plus souvent, produits non pas par les principaux concernés, mais par ceux qui les ont observés, à savoir les ethnologues et, avant eux, les folkloristes. Pour autant, il ne faudrait pas réduire trop vite cette redécouverte du conte oral à partir de l'écrit à un simple arraisonnement. C'est là ce que pointe l'oxymore en lequel consiste tout renouveau : une rupture (avec une pratique ancienne oubliée) qui s'énonce dans le mouvement de sa reprise moderne (qui en passe par la convocation d'objets et de supports qui contribuent à produire la pratique oubliée comme traditionnelle)[3].

Les conteurs le disent fort bien lorsque, à l'instar de Jean Porcherot, l'un des conteurs auxquels je me suis attachée (Haeringer 2011), ils bégaient dès que point l'opposition entre oralité et écriture. Après avoir affirmé que les Grecs ont « certainement [raconté l'Odyssée] en en changeant [des bouts], en en ajoutant d'autres » tant qu'elle n'était pas fixée par écrit, le conteur ajoute aussitôt :

Dieu merci ! On est content de pouvoir avoir quand même des traces. Mais si on voulait être logique, dans l'oralité du conte, je dirais, la vie du conte, normalement, l'écriture stoppe à un moment ou à un autre, sauf qu'actuellement, l'écriture a permis une chose, c'est de pouvoir conserver des histoires qui auraient complètement disparu [s'il n'y] avait pas eu des gens pour les collecter.

Les oscillations du conteur disent combien il ne peut choisir — faut-il faire l'apologie de l'écriture ou, au contraire, sa virulente critique ? — sous peine de se contredire. Car si, au plan conceptuel, l'oralité et l'écriture s'opposent comme le vif et le mort[4], tel n'est pas le cas sur le plan de la pratique, beaucoup plus

composite.

De ces oscillations, le problème de la mémoire ne ressort pas indemne. C'est là ce que j'entends documenter, en m'appuyant sur les écrits foisonnants que produit Jean Porcherot pour relancer la transmission orale des contes. Dans un premier temps, j'examinerai comment ces écrits remettent en cause l'opposition entre l'objet texte et la performance, comment les annotations que le conteur dépose dans les marges de ses recueils de contes amènent à considérer l'écrit autrement que comme un processus de « décontextualisation » (Goody 2002). Je montrerai ici qu'enquêter sur la mémorisation des contes aujourd'hui, c'est aussi bien s'inscrire à la suite d'une anthropologie de l'écriture résolument pragmatiste (Fraenkel 2001).

M'intéressant ensuite à un procédé de mémorisation active mis en œuvre par Jean Porcherot, je rouvrirai la question de « l'art de la mémoire » (Yates 1982) et de ses excès. Mettant en vis-à-vis le dispositif de Jean et celui de l'un des bertsulari étudié par Denis Laborde, je suggèrerai que la sophistication de cet art a fait perdre de vue l'importance du trajet dans les lieux de mémoire : le parcours d'un lieu à un autre est devenu un chemin d'abord mental, là où il était, dans la pratique antique, en prise avec le monde.

Il me restera finalement à envisager ce que cet attachement de la mémoire au parcours et au monde fait au conte. Si le conte, tel que le pratique Jean Porcherot, ne se confond pas tout à fait avec la parole ordinaire, il ne saurait en tout cas s'autonomiser dans un objet valant pour lui-même : une œuvre, *a fortiori* un texte.

Défaire l'objectivité du conte fait texte.

C'est à l'occasion d'un stage de contes que Jean anime régulièrement aux Ateliers de la rue raisin[5] que j'ai commencé à entrevoir ses habitudes d'écriture. Le conteur avait en effet distribué à chacun des stagiaires une photocopie d'un conte différent en donnant pour consigne de le travailler seul et d'aller ensuite le raconter à un autre stagiaire. En nous donnant les textes, Jean s'était excusé de ce qu'il avait fait ces photocopies un peu rapidement, à partir

de ses propres recueils de contes et de ce qu'elles étaient, de ce fait, passablement annotées et parfois peu lisibles.

Ces annotations manuscrites, outre lesquelles Jean nous demandait de passer, ont retenu toute mon attention. Une fois le stage terminé, j'ai proposé au conteur que nous prenions le temps de les lire ensemble et qu'il me les commente. Il s'agissait ainsi pour moi de comprendre comment l'écriture pouvait aujourd'hui autoriser la performance orale.

Nous avons donc convenu d'un rendez-vous auquel Jean ne m'a pas laissé me présenter seule avec les photocopies du stage que j'avais précieusement conservées, mais a jugé opportun d'arriver avec un cartable rempli de nouveaux textes et recueils, tout aussi annotés, de quelques mini-disques sur lesquels il lui arrive de s'enregistrer et de son ordinateur au disque dur saturé au point qu'il lui a adjoint des disques durs externes ou des CD gravés. Deux autres entretiens tout aussi documentés ont suivi.

J'ai alors pris le parti de photographier l'ensemble des textes apportés par Jean, de faire des captures d'écran des arborescences de son ordinateur dans leur envergure maximale et de copier quelques-uns de ses fichiers informatiques. Un corpus s'est dessiné au gré de nos déambulations d'un texte à un autre, d'un support à un autre. Aucune exhaustivité n'était visée. J'entendais explorer, avec le conteur, ce qui se déployait, au fil de nos entretiens, comme un monde[6] — bien plus que comme une entreprise taxinomique raisonnée ou un projet analytique — et accéder finalement à la manière dont ce monde était organisé, à l'ordre dont il procédait. C'est de ce monde que je me propose de rendre compte dans cet article.

S'immiscer dans le texte.

Les marges des recueils de textes de Jean sont le lieu privilégié des annotations. Mais certains mots ou expressions sont également encadrés ou soulignés au crayon à papier. Des traits horizontaux traversent parfois la page dans toute sa largeur, découpant le texte en parties autrement plus visibles que les alinéas en début de paragraphe. Au plus près du déroulement linéaire du texte, ces interventions du conteur mettent en évidence ce qu'il appelle le

« squelette » du conte, c'est-à-dire sa trame narrative. Les annotations apposées entre deux paragraphes du texte imprimé fonctionnent alors comme autant de titres descriptifs.

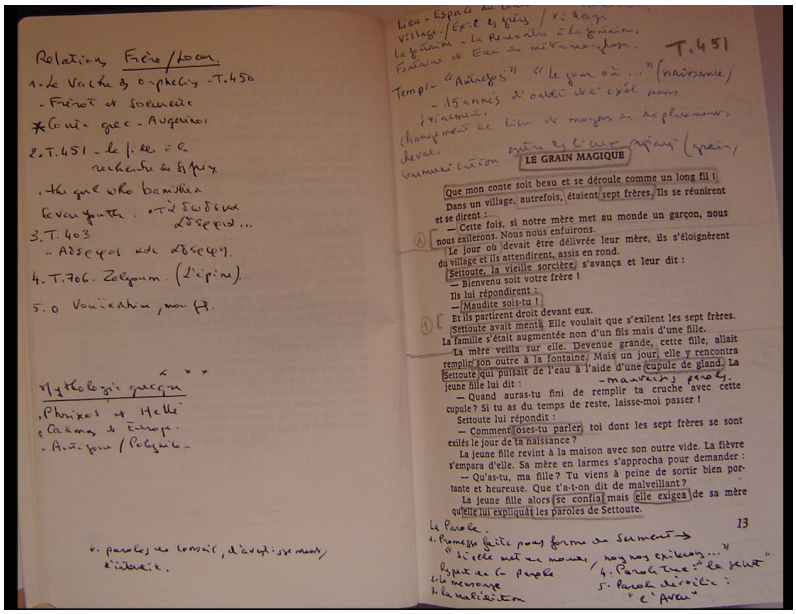


Figure 1 : Amrouche Marguerite Taos, Le grain magique (1996, La Découverte), pages 12 et 13. Photo : Anne-Sophie Haeringer.

Dans le cas présent, le conte intitulé *Le grain magique*[7] est saisi depuis trois points d'entrée. La marge supérieure recense les grandes oppositions spatio-temporelles qui organisent le récit :

Lieu – Espace du Conte

nouveau

Village. / Exil des frères / village

La fontaine. La rencontre à la fontaine.

Fontaine et Eau de métamorphose[8]

Jean met ainsi en évidence des oppositions proches de celles des analyses structuralistes qui traitent de l'initiation : l'accès à un nouveau statut exige du

membre du groupe qu'il quitte son village (domestique, connu) pour séjourner dans la savane ou la forêt (sauvage, inconnu) avant de revenir, transformé dans son village[9]. Dans la marge inférieure du texte, c'est un thème, « la parole », qui permet au conteur de relire le texte. Il y répertorie les différents types de parole présents dans le conte[10]. Sur la page de gauche, en regard du texte, Jean dresse la liste des contes qui traitent, comme *Le grain magique*, des « relations frères/sœurs ».

Pour schématiques qu'elles soient, ces notes ne reviennent pas à épurer le texte. Au contraire, elles travaillent à son échevellement. En soulignant certains mots, en en recopiant d'autres dans les marges, en insérant des titres entre deux paragraphes ou encore en référant à d'autres contes, le conteur met en cause la linéarité du texte.

L'on comprend également que, quand bien même il recourt aux outils de la « raison graphique[11] », à commencer par la tradition critique qu'elle rend possible (Goody 2002), ce travail ne vise pas à faire du conte un objet d'analyse. Si ces annotations empruntent à des méthodes savamment élaborées, elles sont aussi traversées par des considérations très hétéroclites : on trouve par exemple la mention « Hélios » en tête de toute une série de textes que le conteur avait repérés comme étant intéressants à travailler en vue d'un spectacle éponyme. Est également indiqué le niveau scolaire (CP, CE1, etc.) à partir duquel il est possible de raconter tel conte, le texte portant alors la marque de ce que les scolaires sont l'un des publics privilégiés de cet ancien enseignant de lettres classiques qu'est Jean Porcherot. La présence d'astérisques à côté de certains titres vient rappeler au conteur qu'il a envie de travailler ce conte. Dans les marges de certains textes en langue turque, on trouve même parfois quelques exercices de grammaire auxquels Jean s'est prêté, amoureux qu'il est de la Turquie, de sa langue et de ses contes.

Les annotations peuvent aussi être le lieu d'expression de préférences. Commentant les notes en marge d'un conte chinois qu'il vient de raconter, Jean me dit que, de toutes les versions qu'il connaît, il préfère celle dans laquelle l'immortalité est acquise par les héros après la consommation d'un « élixir » plutôt que d'une « pilule », celle qui fait du vol de cet « élixir » par l'héroïne un

acte « égoïste » plutôt qu'une « trahison », celle dans laquelle l'héroïne est reconnue coupable du vol de l'élixir, alors que dans d'autres elle ne l'est pas.

Ainsi, si ces annotations renseignent sur la structure du conte et sur certains éléments d'analyse, elles sont aussi faites d'élections : le goût pour une langue, pour une image ou pour un dénouement plutôt que pour d'autres. Le travail de lecture et de réécriture auquel s'adonne le conteur démultiplie les plans de saisie possibles d'un texte. Celui-ci se déploie suivant son sens, ses thèmes, sa structure, ses images, mais également suivant des choses assez ténues et moins aisées à formuler, comme ce que le conteur aime ou ce qui l'amuse. Se dessine ainsi, d'une note à une autre, un texte touffu qui n'est plus celui, par trop linéaire, du recueil de textes, mais celui que Jean a en main.

Quand les outils de la « raison graphique » défont la partition texte écrit/performance orale.

En dépliant le texte et en l'augmentant d'annotations qui le lient de manière indéfectible à sa personne, le conteur introduit du jeu dans la distinction proposée par Jack Goody entre une « mémorisation créatrice », que l'ethnologue associe à l'apprentissage des récits dans une situation de transmission orale, tel le mythe du Bagre des LoDagaa dans le Nord-Ghana, et une « mémorisation mécanique » inhérente à l'écriture, que l'école généralise et impose (Goody 1977).

L'on comprend en effet que la mémorisation « mot à mot » ou « par cœur » des textes réécrits par Jean[12] ne présente guère d'intérêt pour lui : « J'écris, mais au moment où je raconte, j'essaye pas de me souvenir exactement de ce que j'ai écrit, ça c'est sûr ! »[13]. L'association de la « mémorisation mécanique » à la présence de textes écrits ne résiste pas aux situations dans lesquelles l'écriture est partie prenante de l'action de conter.

Si l'écriture rend possible la définition d'une version canonique d'une œuvre transmise oralement et, de là, sa reproduction à l'identique ; si elle autorise et légitime le développement de la « mémorisation mécanique », pour autant, il n'y a là rien d'irrémédiable. Jack Goody (*ibid.*) remarque ainsi que l'écriture induit aussi parfois un mouvement de « dé-canonisation », comme dans le cas des

textes scientifiques qui sont écrits pour mieux pouvoir être discutés, invalidés et dépassés. Mais il ne s'intéresse finalement pas vraiment à cette dynamique. Ce qui l'inquiète, c'est l'expérience de la canonisation du mythe du Bagre qu'il a faite, qui plus est, à ses dépens. Jack Goody relate comment la publication par ses soins de deux versions du mythe qu'il avait collectées a produit un nouveau rapport de fidélité au texte auprès de certains de ses récitants. Forts du texte écrit, ceux-ci ont pu faire valoir son autorité contre les versions infiniment changeantes qui circulaient oralement :

Il existe maintenant deux versions écrites, que malheureusement certains commencent à considérer comme la vérité, comme l'orthodoxie, à cause du prestige de l'écriture et parce qu'elles ont été récitées par des ancêtres maintenant décédés. Une nouvelle mesure de la vérité, une nouvelle conception de l'archive a émergé. (Goody 2007, p. 173)

Ce dont attestent les écrits de Jean Porcherot, c'est que cette dérive littéraliste et bien réelle ne peut être tenue pour un effet irrésistible du changement dans le mode de communication : à aucun moment, il ne s'agit pour le conteur de stabiliser le texte une bonne fois pour toutes. Au contraire, il collectionne tant et tant de versions différentes d'un même conte que les capacités de stockage de son ordinateur n'y suffisent plus. Son acception du conte comme « art de la relation » ou « art de l'à propos »[14] n'est guère éloignée de la « mémorisation créatrice » :

L'objet de l'apprentissage n'était pas tant un énoncé immuable […], qu'un mode de récitation, une façon de composer son récitatif, d'insérer son discours dans un cadre rythmique relativement standard. En effet, un bon récitant était quelqu'un qui maîtrisait cette technique et qui savait broder sur un incident au cours de sa récitation sans trop d'hésitation. (Goody 1977, p. 186)

En introduisant un vis-à-vis entre l'« énoncé immuable » (de la « mémorisation mécanique ») et une attention pour un « mode de récitation » ou « une façon de composer son récitatif » (caractéristiques de la « mémorisation créatrice »), Jack Goody laisse à penser que ces deux types de mémorisation se distinguent d'abord dans leur rapport à la narration-en-acte. La « mémorisation mécanique » appréhende la narration en tant qu'elle est un produit, là où la « mémorisation

créatrice » la considère comme une production.

Les annotations de Jean invitent finalement à revoir cette partition et à envisager la possibilité que les instruments de la « raison graphique » puissent venir remettre en cause la partition entre l'objet texte et la performance orale. Lors, la question n'est plus tant celle de la différence entre des modes de communication (oral ou écrit). C'est parce que Jean s'est doté d'extensions mécaniques, capables de conserver les énoncés à l'identique (ses recueils truffés d'annotations, ses fichiers informatiques, etc.) qu'il n'a pas besoin de chercher à se souvenir de ce qu'il a écrit. C'est, en un sens, ce que Jack Goody remarque aussi lorsqu'il signale que la « mémorisation mécanique » perd une grande partie de son intérêt avec l'avènement de l'imprimerie (1977).

En déléguant à des machines (l'enregistreur audio, l'imprimerie, l'ordinateur, etc.) le soin de conserver la lettre, le conteur travaille à se rendre pleinement attentif à l'événement en lequel consiste la narration.

Produire des objets à l'identité imprécise.

Alors que je viens tout juste de commencer mon entretien avec Jean Porcherot, deux personnes nous rejoignent[15]. L'une d'elles (P) saisit un ouvrage de contes en langue turque qui se trouve sur la table. Elle le feuillette, survole les notes manuscrites et s'exclame en s'adressant à Jean :

P : T'arrives à t'y retrouver là-dedans ?!

Jean : Bah, j'essaye !

P : Parce que… [Il lit une des notes.] « Un chameau aveugle de l'œil gauche… »

J : Ah, ça je sais lequel c'est ! Je suis en train de le traduire en ce moment. C'est sur le bâtard et sur le thème qu'on retrouve dans Zadig, c'est-à-dire ceux qui savent, à partir des traces qu'ils voient sur le sol, deviner que le chameau est aveugle, que la femme qui est sur le chameau est enceinte, rien qu'en voyant sur la route les traces. C'est un thème vachement intéressant, sauf qu'il est difficile à raconter parce que c'est quand même sur le bâtard, c'est-à-dire que sur les trois frères, y en a un qui est bâtard, et on sait pas lequel, c'est dans la

manière dont il agit qu'on va retrouver que c'est le bâtard, donc il peut pas hériter… du père. Mais ça, c'est un thème qu'on trouve chez les Arabes. J'ai une version arabe de ce thème.

Une troisième personne arrive alors, interpelle le conteur et suspend l'échange.

La lecture par un tiers d'une annotation de l'un de ses recueils de contes suffit à Jean pour qu'il reconnaisse aussitôt l'histoire dont il s'agit. Ce qui m'intéresse, plus que la vivacité du conteur, c'est la manière dont il reconnaît l'histoire. Jean articule des plans descriptifs hétérogènes. Il évoque d'abord l'actualité de ce texte — il est en train de le traduire —, puis son thème — « la bâtardise » — qu'il commente, en remarquant qu'il est une variation de « Zadig ». Il en donne une formulation ramassée — « ceux qui savent deviner que le chameau est aveugle, que la femme qui est sur le chameau est enceinte, etc. » et enchaîne ensuite sur une considération pratique : dans la mesure où le conte traite de la bâtardise, Jean estime qu'il « est difficile à raconter ». Le conteur résume alors la trame d'ensemble, ce qui lui donne l'occasion de faire un nouveau lien, entre ce texte et une version arabe qu'il connaît déjà. Cette prolifération des plans (pratique, thématique, symbolique, analytique, etc.) et leur enchevêtrement sont infinis. Le jeu aurait pu continuer longtemps si Jean n'avait pas été interrompu.

L'anecdote donne à voir que ce que Jean reconnaît, ce n'est pas d'abord un objet bien défini et circonscrit — le conte intitulé *Üç Kardeshler masalü* publié dans le recueil *Türk Masallarü n°3* —, mais des prises. Jean n'identifie pas un texte dans un recueil, mais ce qui l'y relie[16]. Le conte de Jean n'est pas celui du recueil, mais il n'est pas non plus ce nouvel objet que serait le texte du recueil augmenté de son appareil critique (c'est-à-dire des annotations manuscrites). En s'appropriant l'objet texte, Jean ne lui substitue pas un nouvel objet.

Cette façon qu'il a de déplier les textes interroge l'évidence de la « notion d'objet » ainsi que la « simplicité » dont elle est habituellement créditée (Fraenkel 1995). Ma proposition rejoint ici celle que Béatrice Fraenkel formule dans un tout autre domaine, celui de la fabrication d'objets industriels en usine. Les « écrits de travail » (telles les « fiches suiveuses » « accroché[es] parfois au produit ») ne viennent pas entériner l'existence d'objets déjà donnés. Ils visent davantage à suivre des êtres dont l'identité change sans cesse :

L'opposition classique entre les mots et les choses postule l'existence de choses bien identifiées, d'objets bien définis. […] [Mais la notion d'objet n'est pas toujours aussi simple.] En usine, par exemple, les matériaux subissent des transformations importantes. [Et l'on peut se demander] à quel moment [on] passe d'un objet à un autre. […] En fait, les écrits de traçabilité contribuent à faire exister des objets imprécis. (ibid., p. 64-69)

Certes, les écrits de Jean ne sont soumis ni aux mêmes enjeux ni aux mêmes contraintes que les écrits auxquels s'intéresse Béatrice Fraenkel. Il s'agit moins, dans le cas du conteur, de « saisir un référent changeant pendant le processus de transformation » (Fraenkel 2001, p. 136) et, ce faisant, des objets dont l'identité change au fur et à mesure du processus de production. En revanche, les écrits de Jean visent bel et bien à défaire l'objet texte de sa présumée autonomie. En annotant ses recueils de contes, Jean contribue à produire le texte comme un objet à l'identité indéterminée, il travaille à faire proliférer les prises.

Moins une mnémotechnie qu'un art d'habiter le monde des contes.

Ayant montré comment une acception pragmatiste de l'écriture permet de sortir de l'opposition entre l'objet texte et la performance, je me propose d'interroger à présent ce que cette sortie du dualisme fait à la mémoire. Je montrerai notamment comment l'emprunt — fort circonscrit au demeurant — que Jean Porcherot fait à « l'art de la mémoire » (Yates 1982) relève moins de la mise au point de techniques de mémorisation active que d'un processus de familiarisation du conteur avec ses contes, autrement dit d'un art d'habiter.

L'art de la mémoire, arbitraire ou lieu commun ?

Pour s'y retrouver au milieu de tous ses contes, Jean s'est créé deux ou trois villages d'histoires grâce auxquels il peut associer des pans entiers de son répertoire à un lieu :

Glengloe, c'est un village que je me suis inventé, donc je le situe en Irlande. Alors je le vois très, très bien. Je sais à quoi il ressemble. [Il me donne le nom de certains de ses habitants, décrit l'agencement des maisons et des rues, etc.] Et donc à chaque endroit, je situe une histoire, ce qui fait que, en fonction de comment je circule, quand je sors de la maison de [nom inaudible d'un des villageois], je peux aller là et à ce moment-là, j'aurais une histoire à raconter. Quand les gens me disent : « Comment tu fais pour te souvenir de tout ça ? » Je leur dis : « Faut trouver des trucs, des manières d'associer les histoires ».

Un tel procédé emprunte assez littéralement à « l'art de la mémoire » tel que décrit par Yates et dont Donald Norman rappelle les grandes lignes de la manière suivante : « L'une des plus anciennes méthodes de mémorisation, la méthode des "lieux" (Yates 1966) s'appuie sur la reconstitution mentale de lieux physiques réels, utilisant des objets placés dans des lieux comme rappels d'associations arbitraires. Dans ce cas, le monde fonctionne comme extension physique de notre système de représentation ; la représentation interne du monde peut fonctionner comme extension mentale du système de représentation physique, augmentant ainsi le système humain de mémoire interne. L'environnement offre des objets singuliers et des lieux particuliers, et non pas des objets et des lieux abstraits ou généraux ; ce qui explique peut-être la bonne adaptation de la mémoire humaine à la mémoire des lieux et des cas particuliers (par opposition aux généralisations ou aux abstractions). Le monde sert de rappel de son propre état ; et sa structure physique sert d'outils » (Norman 1994, p. 18).

Les commentateurs de « l'art de la mémoire » ont souvent remarqué le caractère arbitraire des associations entre les lieux et les images. Car c'est là certainement une limite du genre, limite à laquelle se heurte notamment Fermin Mihura, l'un des bertsulari auxquels Denis Laborde s'est intéressé. Celui-ci remarque que Mihura risque toujours de passer pour un « novice », quand bien même, à moins que ce ne soit justement parce que, cet improvisateur s'est doté d'un dispositif mnémotechnique redoutable.

L'art du bertsulari consiste à improviser des quatrains ou des quintiles rimés, seul ou en affrontant un adversaire dans une joute. Une fois le sujet

d'improvisation connu, il importe non seulement de trouver les rimes qui conviennent, mais également une chute pour que le dernier vers puisse faire mouche et permettre, le cas échéant, à l'improvisateur de l'emporter sur son adversaire. Denis Laborde montre que c'est en raisonnant ainsi que Mihura a élaboré un double procédé mnémotechnique. Le bertsulari s'est d'abord créé un dictionnaire comportant pas moins de trois mille rimes qu'il a classées en cinq séries de dix chapitres, chacun de ces chapitres étant lui-même subdivisé en dix paragraphes, chaque paragraphe comportant *in fine* cinq à dix mots réunis suivant leur proximité phonétique. Pour arriver à se retrouver dans ces milliers de rimes au moment d'improviser, Mihura a déposé mentalement chacune d'elles dans sa maison. Il a choisi cinq pièces (correspondant aux cinq séries du dictionnaire), dans lesquelles il déplace dix fois un mouchoir de couleur différente (correspondant aux cinquante chapitres), dans dix emplacements (correspondant aux 500 paragraphes) dans lesquels il a numéroté les cinq à dix mots qui s'y trouvent.

Pour autant que ce procédé lui permet de trouver la bonne rime, il ne lui permet pas encore de se souvenir du « bon mot » qu'il garde pour la fin. Mihura s'est donc doté d'une autre série de lieux qui ont en commun non pas une proximité géographique, mais leur caractère emblématique :

Premier [lieu lui permettant de retrouver le premier vers]. J'ai été parachutiste, donc : le vide devant. Deuxième [lieu pour le deuxième vers]. Le devant de la maison : j'y plante mon image. Troisième. Une estrade. Mon père a un chien de berger très bien dressé qui fait des concours. Chaque année je fais des commentaires, j'en fais deux, trois, quatre par an. Donc : moi au micro puis devant le jury sur une estrade. Quatrième. Une 4L rouge au bord de la route et à côté je plante quelque chose. Cinquième. C'est une armoire que j'ai avec mes trophées et mes coupes dessus. (Mihura cité par Laborde 2005, p. 104)

Si l'inventivité de Mihura est remarquable, ce qui frappe ici, c'est aussi bien le caractère laborieux que requiert la description de ces deux dispositifs par mes soins : ils résistent à la compréhension d'un tiers. L'on comprend alors que ce qui peut poser problème à Mihura lors de ses performances publiques, plus encore que la sophistication extrême de ces procédés mnémotechniques

— celle-ci risquant toujours d'affleurer à la surface et de donner alors à voir, plus que la virtuosité du bertsulari, la lourdeur cognitive de sa tâche —, c'est la manière dont ces lieux de mémoire sont intimement liés à la personne de Mihura et à des éléments intimes de sa biographie : sa maison d'Ascain, sa pratique du parachute, un concours de chiens, etc. La chose est particulièrement manifeste dans le cas du second dispositif : ce n'est plus l'unité de lieu qui préside à l'élection de ces lieux, mais ce pour quoi ils valent aux yeux de Mihura. Lors, il n'y a guère plus que « le corps de l'improvisateur » pour « ser[vir] ici de repère normé » (Laborde 2005, p. 105), de sorte que si les chemins intérieurs de l'improvisateur sont bien à sa mesure, ils ne sont pas une mesure qu'il a en commun avec son auditoire, ni même avec le thème sur lequel il improvise.

C'est en cet endroit précisément que le recours de Jean Porcherot à l'art de la mémoire diffère de celui de Fermin Mihura, le contraste entre les deux me permettant d'interroger ce que l'art de la mémoire fait à la mémoire. Dans le cas du conteur, la spatialisation ne procède pas d'abord à partir de son monde, mais de celui des habitants du village de Glengloe ou de cet autre qu'il a créé à partir d'un jeu de doigts pour enfants, dans lequel vit un dénommé Monsieur Poussi :

Monsieur Poussi, il a sa chambre, […] sur lui couchent son chien, son chat, sa souris et y a une mouche. […] Je pourrais faire le plan de sa chambre, y a son bureau d'un côté, y a son armoire, en haut de l'armoire, y a ses outils. Pratiquement tout mon répertoire pour les petits […] tient avec le réveil de Monsieur Poussi. Après, y a le jardin, dans le jardin, y a un arbre, dans l'arbre, y a deux oiseaux qui naissent. Il y a toutes les histoires entre les oiseaux, le chat, en bas du jardin, y a la rivière où vont se baigner les ours. Mes "cinq ours à la rivière" [une chanson des Ours du Scorff, groupe de musique pour le jeune public], chaque ours a son histoire.

Le choix des lieux (la chambre, l'arbre, le jardin, etc.) et des êtres qui leur sont associés (le chien, le chat, la souris, etc.), avec des histoires ou des chansons, n'est pas propre au conteur. Ils participent à la définition du monde de Monsieur Poussi. Dit autrement, les chemins intérieurs de Jean se confondent avec ceux de Monsieur Poussi. Pour sophistiqués qu'ils puissent être, ils n'en demeurent pas moins imperceptibles aux auditeurs… parce que placés juste sous leurs

yeux : parcourir les premiers, c'est aussi parcourir les seconds. D'arbitraires, les lieux de mémoire sont devenus communs, si bien que lorsque Jean raconte, il peut suivre aussi bien Monsieur Poussi que sa propre humeur ou l'énergie du public, il trouvera toujours matière à raconter. Surtout, le public accèdera chaque fois au monde de Monsieur Poussi plutôt qu'à celui du seul Jean Porcherot. Le parcours ou le trajet importent, avant que le projet ou l'intention d'aller à tel endroit pour raconter telle histoire[17]. L'attention du conteur se déplace. Elle n'est pas complètement accaparée par la préparation d'un monde, elle peut s'ouvrir à son redéploiement en situation :

[C'est devenu] un véritable roman, parce que tu vois […], tu fais ta maison [le point de sa main est fermé, le pouce rentré], quand je dis : « Là, il ouvre la fenêtre de sa chambre » [son pouce passe entre le majeur et l'auriculaire], « Là, il descend, il ouvre la porte de son jardin [le pouce passe entre les deux derniers doigts] et puis là [son pouce passe sous son poing fermé], il va à la cave ». Parce qu'un jour, y a un gamin qui m'a dit : « Et quand il est là en dessous ? » Du coup, il fallait que je trouve un truc. Je lui ai dit que c'était un hiver où il faisait très froid, où Monsieur Poussi n'avait plus de quoi se chauffer. Comme il avait de la famille qui vivait autrefois à Saint-Étienne[18], il savait qu'en creusant dans les caves on pouvait trouver du charbon. Donc il s'est mis à creuser. Mais en fait, c'est pas du charbon qu'il a trouvé. Je lui fais découvrir les restes gallo-romains de la maison. […] Alors le gamin était heureux. Mais du coup, maintenant, je suis obligé de savoir que dans la maison de Monsieur Poussi, il y a les restes gallo-romains. C'est un truc qui s'est créé chaque fois que j'ai raconté.

Ce que le vis-à-vis entre Jean Porcherot et Fermin Mihura rend manifeste, c'est aussi bien ce que l'art de la mémoire a perdu, à force de raffinement, d'emblématisation et d'abstraction, à savoir la possibilité, pour les lieux, d'être un appui permettant au conteur de trouver les histoires qui lui manquent encore plutôt qu'un cadre menaçant de le faire trébucher sur son chemin intérieur. Dans le mythe qui prévaut à la naissance de l'art de la mémoire, le lieu de mémoire est celui où la catastrophe s'est produite[19]. Ce recouvrement importe en ce qu'il vient lever la critique déjà évoquée du caractère arbitraire du choix des lieux. Si la possibilité, pour les lieux de mémoire, d'être arbitraires n'a pas manqué d'être exploitée, à commencer par ceux que Ricœur appelle les

« athlètes de la mémoire » (2003), elle met en réserve le fait que, dans la pratique antique de l'art de la mémoire, il ait pu exister une commune mesure entre les chemins intérieurs des orateurs et ceux de leur public. Yates indique en effet à plusieurs reprises que l'art de la mémoire « reflétait l'art et l'architecture du monde antique » dans lesquels baignaient tout à la fois orateurs et auditeurs (1982, p. 16).

En rendant ses chemins intérieurs et ceux de Monsieur Poussi relativement indistincts, Jean s'ouvre à la possibilité de rencontrer son auditoire et de le redéfinir comme n'étant pas face à lui, mais partie prenante d'un monde qui prend forme. Ainsi comprise, la mémoire n'est pas « arraisonnement » des « occasions » (de Certeau 2008), mais art de les faire surgir.

Il me reste encore à préciser ce qu'il en est du procès de mémoire lorsque les efforts ne sont plus entièrement voués à la stabilisation d'une mnémotechnie, mais que l'attention se porte sur le trajet.

Les arborescences de l'ordinateur de Jean, un art de la déambulation et du rangement.

La création de villages d'histoires reste un procédé peu usité par le conteur. J'en dénombre seulement trois à son actif — outre ceux de Monsieur Poussi et de Glengloe, il existe aussi un village turc, Güzelbake. La création d'un quatrième village, situé en Afrique de l'Ouest, que Jean avait envisagé un temps a finalement été abandonnée. Il faut dire que cette solution reste contraignante en ce qu'elle consiste à regrouper des contes en fonction d'un principe de classification unique — une aire géographique (l'Irlande, la Turquie) ou une classe d'âge (les Maternelles). Mes évocations des annotations manuscrites de Jean ont montré combien ces principes étaient innombrables et, surtout, que cette prolifération importait. Il ne s'agirait pas, alors, de les démultiplier à l'infini pour, *in fine*, les replier sauvagement à toutes fins de mémorisation. Si Jean prend le parti de classer ses contes, jamais il ne cherche à mémoriser ce classement. Le travail de compilation des textes en dossiers et fichiers vaut pour lui-même, en tant qu'il est l'occasion, pour le conteur, de déambuler d'un texte à un autre et, ce faisant, de travailler à l'avènement d'un monde des contes qu'il

habite et qui l'habite.

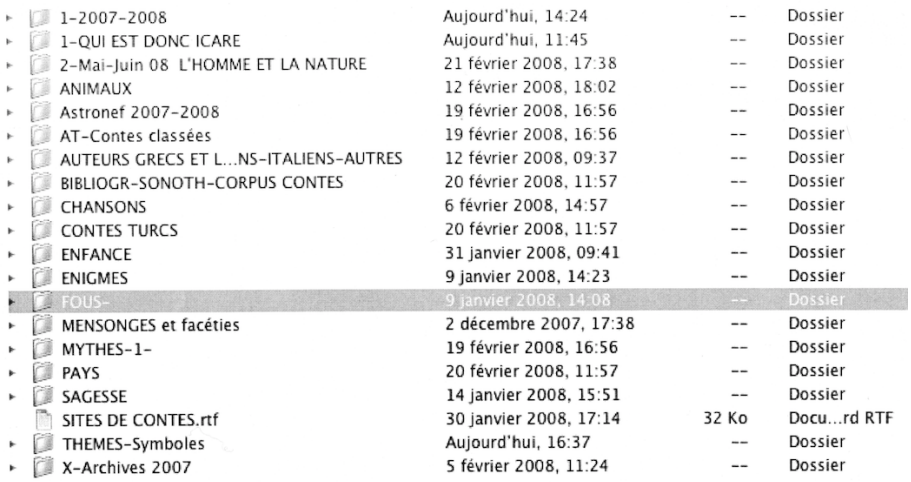


Figure 2 : Capture d'écran des arborescences de l'ordinateur de Jean Porcherot au 28 février 2008. Photo : Anne-Sophie Haeringer.

Commentant les recherches qu'il mène pour préparer son spectacle « Qui est donc Icare ? », Jean défend la double logique qui sous-tend le classement en forme d'arborescence que lui offre son système informatique. La première est *prolifération*, c'est le caractère abyssal des arborescences déployées dans leur envergure maximale. La seconde est *circonscription*, qui permet au conteur de toujours savoir où il en est puisqu'il lui suffit de refermer les unes après les autres les fenêtres de ses dossiers ou fichiers qu'il avait ouvertes pour retomber sur sa question initiale : « Je prends le prétexte de recherche du spectacle et puis après… Je bifurque parce que tout à coup… Y a un conte qui arrive, même s'il sera pas dans le spectacle, je m'en fous, il m'intéresse en tant que tel ».

Quand Jean recense, en vue de son spectacle, toutes les tentatives faites par les humains pour voler, il est amené à relire tel ou tel fichier de son ordinateur, à circuler dans ses arborescences, à lire des romans ou des corpus de contes qu'il avait mis en réserve ou qu'il découvre tout à coup sur Internet. De la sorte, sa recherche ne manque pas de faire surgir des textes qu'il n'attendait pas, mais qui l'intéressent, et ce pour des raisons qui sont parfois sans rapport avec son projet de spectacle actuel. Ces contes seront alors rangés, quelque part dans

son monde arborescent, en attendant d'être, un jour, racontés.

Mais il peut aussi s'agir de contes qu'il connaît déjà, qui se trouvent même dans l'un de ses fichiers informatiques et qui prennent un sens nouveau dès que Jean les relit à partir du prisme obsédant d'Icare :

Ça me fait penser à plein d'histoires que je raconte déjà. […] Ah ! Bah oui [Le conteur pointe un texte du fichier informatique que nous parcourons ensemble], y a Owen, dans lequel il est sur sa grue en train de voyager en Amérique… […] Ma manière de fonctionner, c'est toujours… de faire ces allées et venues, de créer des liens, etc. Si bien qu'apparemment j'ai une espèce de fouillis invraisemblable dans ma tête, mais que ce fouillis n'est pas si fouillis que ça. Tu vois, là, « les animaux autres à ailes »… [Il désigne une rubrique de son fichier qui organise les tentatives de vol entre elles selon les objets utilisés par les humains pour voler] Donc là, j'ai mis le « cheval volant », donc forcément, y a Pégase, y a l'histoire des Mille et Une Nuits et ça, tu vois, je vais essayer d'y aller voir de plus près, parce que dans l'histoire des Mille et Une Nuits, c'est pas un cheval vivant, c'est… un cheval mécanique […] à qui il faut tirer l'oreille pour que tout à coup y ait la première aile qui commence à bouger, on tire l'autre oreille. Et c'est très, très marrant, parce que vraiment, il a un truc qui est fabriqué. C'est pas du tout un cheval [vivant]… C'est pas Pégase !

Alors que, jusqu'ici, Jean n'avait pas vraiment prêté attention à la grue sur laquelle voyage Owen, un conte qu'il raconte pourtant, celle-ci devient un élément saillant dès qu'il s'intéresse aux « montures » qui permettent aux humains de voler. Ce conte demande alors à être redéfini comme membre d'une classe de textes dans laquelle les oiseaux font office de monture. Et il en va de même pour le cheval mécanique des Mille et Une Nuits qui peut, dans le cadre de cette recherche, être associé au mythe de Pégase.

Les principes de classification des contes ne sont pas donnés *a priori*, ni une fois pour toutes. Ils évoluent au gré des recherches du conteur, si bien que les textes ne sont pas non plus assignés à une place unique et de manière définitive. Si cette indéfinition relative ne va pas sans « fouillis », celui-ci n'est pas sans vertu : dans la mesure où les textes ne sont jamais rangés à la même place, ni classés suivant des principes bien établis, chercher un texte, c'est nécessairement

circuler dans le dédale des fichiers et dossiers et c'est donc aussi toujours en rencontrer d'autres, que l'on ne cherchait pas. C'est là ce qu'observe Marc Breviglieri lorsqu'il décrit les modalités de rangement des bureaux des journalistes :

il est possible de voir dans le fait de fouiller, plutôt qu'une perte de contrôle de l'information, l'exploration active d'un ordre temporel de traitement de l'information. […] Ces activités incessantes de manipulation […] ouvrent sur des orientations inédites selon ce qui est rencontré, renvoyant à la part approximative et tâtonnante que contient tout usage. (1999, p. 290-295)

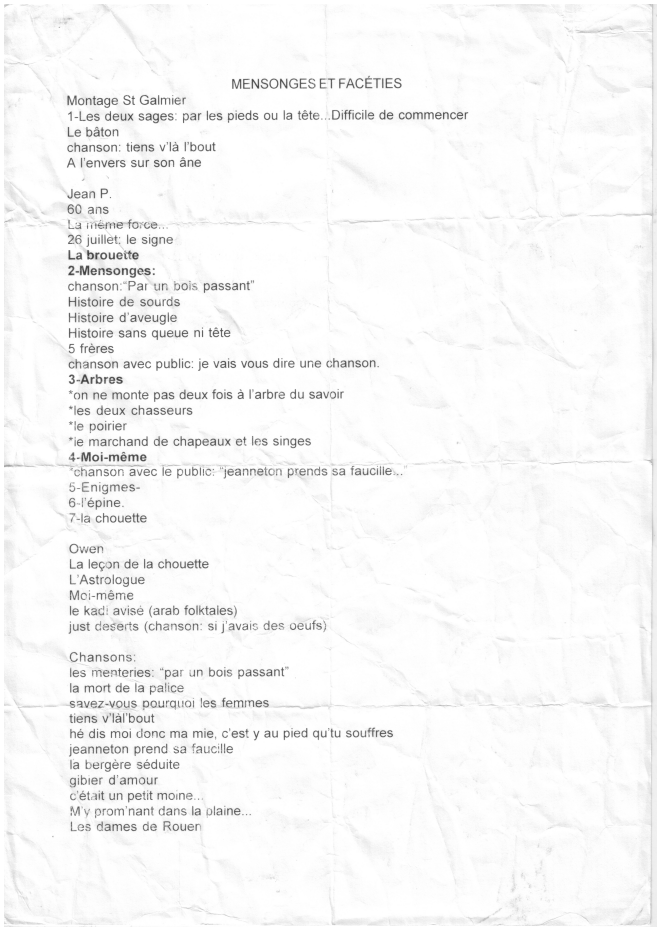
Le travail de classement des textes en fichiers et dossiers s'apparente à un processus de familiarisation. C'est là tout l'intérêt du rangement : « L'activité même de ranger demande que les choses soient manipulées, plus ou moins activement selon les modalités de rangement, […] ranger c'est déjà sceller une alliance entre le devenir de sa propre personne et ce qu'il va advenir des choses dans leur usage » (*ibid.*, p. 308).

En organisant ses contes en répertoire, Jean Porcherot travaille à l'avènement de cette « alliance » du conte et de sa personne et rend ainsi son encyclopédisme praticable. Son emprunt à l'art de la mémoire est moins orchestration de prouesses cognitives qu'art de la déambulation — tant dans un village d'histoires que dans les arborescences d'un ordinateur. En cultivant le commerce intime d'un conteur et de ses histoires, cette manière de circuler dans les textes en rabat sur la dimension active de la mémorisation. Après avoir montré ce que les contes font à la mémoire, il me reste encore à préciser ce que cette mémoire-trajet fait aux contes.

Le conte et l'ordinaire.

Savoir conter, c'est savoir embrayer.

Si Jean n'est pas un inconditionnel de l'art de la mémoire, il n'en développe pas moins quelques procédés qui lui permettent de réduire son monde des contes de façon à ce qu'il soit maniable et puisse, par exemple, tenir sur une feuille A4 pliée en huit dans la poche de son pantalon, le temps d'un spectacle.



MENSONGES ET FACÉTIES

Montage St Galmier
1-Les deux sages: par les pieds ou la tête...Difficile de commencer
Le bâton
chanson: tiens v'là l'bout
A l'envers sur son âne

Jean P.
60 ans
La même force...
26 juillet: le signe
La brouette
2-Mensonges:
chanson:"Par un bois passant"
Histoire de sourds
Histoire d'aveugle
Histoire sans queue ni tête
5 frères
chanson avec public: je vais vous dire une chanson.
3-Arbres
*on ne monte pas deux fois à l'arbre du savoir
*les deux chasseurs
*le poirier
*le marchand de chapeaux et les singes
4-Moi-même
*chanson avec le public: "jeanneton prends sa faucille..."
5-Enigmes-
6-l'épine.
7-la chouette

Owen
La leçon de la chouette
L'Astrologue
Moi-même
le kadi avisé (arab folktales)
just deserts (chanson: si j'avais des oeufs)

Chansons:
les menteries: "par un bois passant"
la mort de la palice
savez-vous pourquoi les femmes
tiens v'là l'bout
hé dis moi donc ma mie, c'est y au pied qu'tu souffres
jeanneton prend sa faucille
la bergère séduite
gibier d'amour
c'était un petit moine...
M'y prom'nant dans la plaine...
Les dames de Rouen

Figure 3 : Plan de la veillée à Saint-Galmier.
Photo : Anne-Sophie Haeringer.

Ce plan a été rédigé par le conteur à l'occasion de son spectacle « Mensonges et facéties ». Je l'ai découvert par hasard, alors que je dînais avec Jean, juste avant l'une des représentations qu'il en donnait. À la fin du repas, le conteur s'est excusé d'interrompre notre conversation pour relire rapidement sa « feuille d'antisèche ». Quand je lui ai demandé, quelques semaines plus tard, s'il pouvait me prêter ce document, il s'est excusé de ne pouvoir me donner mieux qu'une boule de papier froissé, indiquant ce faisant son usage éminemment limité dans le temps : la soirée était à peine terminée que Jean avait déjà jeté son plan à la poubelle[20].

À l'instar des marges de ses recueils de contes, le plan de veillée rédigé par le conteur comporte des listes de contes (ou de chansons). Les premières listes sont ordonnées : certaines entrées sont numérotées et des intitulés en gras

tiennent lieu de têtes de chapitre. Néanmoins, il ne faudrait pas croire que cet ordre est intangible. Les premiers mots que Jean prononce ce soir-là y contreviennent d'emblée, et ce alors même qu'il m'assure respecter systématiquement les introductions qu'il a préparées[21].

Quand je lui fais remarquer que tel n'a pas été le cas cette fois-là, Jean en convient et précise que c'est parce qu'il s'est fait rattraper par une autre histoire : alors que nous sommes encore attablés au restaurant, l'organisateur de la soirée — qui n'est autre que l'un des anciens élèves de français et de latin de Jean — vient nous saluer. Il nous donne le tract annonçant la soirée et présentant le conteur, en se moquant de la faute d'orthographe qu'il y a commise : « Il à (sic) été mon professeur de français ».

Alors, au lieu d'introduire son spectacle comme il l'avait prévu, Jean prend le parti de commencer par évoquer cette faute d'orthographe, ce qui lui offre ainsi la possibilité de parler du lien qui l'unit à l'organisateur de la soirée. Jean enchaîne ensuite directement sur l'histoire de « la brouette » dans laquelle il raconte comment, lorsqu'il était enseignant, il a, un jour, sous le coup de la colère, changé un de ses élèves en brouette. Ce faisant le conteur saute tout le début de son spectacle (cf. Figure 3).

Cette propension à se saisir d'un élément de la situation de contage pour entrer en narration est récurrente. Après le spectacle, alors que nous discutons avec les quelques spectateurs encore présents, Jean interpelle l'un des enfants qui se tient à côté de Roland, l'organisateur de la soirée, et qu'il reconnaît de ce fait comme étant son fils :

Alors toi, comment tu vas ? Je me souviens toujours quand une fois… Ah ! Bah ça me fait penser que j'ai oublié ce conte que j'aurais pu raconter, le conte du village […] où le fils monte dans un arbre, puis le père et qu'ils aperçoivent dans un village un fils qui voit son grand-père en train de naître. Ah ! Bah j'aurais tout à fait pu le raconter [pendant le spectacle], parce que je me souviens que tu étais venu me voir [alors que Jean intervenait comme conteur dans sa classe] en me disant : "Je suis le papa de Roland ", alors que tu voulais me dire que tu étais le fils de Roland !

Réalisant donc après coup que les deux enfants qui étaient assis au premier rang pendant la représentation ne sont autres que les enfants de Roland, Jean aperçoit là ce qui eût pu constituer une prise de premier choix pour raconter l'une des histoires de son plan, « On ne monte pas deux fois à l'arbre du savoir »… qu'il n'a pas racontée ce soir-là.

Jean prend appui sur ses écrits proliférants (depuis les annotations dans les marges de ses recueils de contes, jusqu'à ses plans de veillée, en passant par les fichiers dans les arborescences de son ordinateur) pour se décharger du souci de mémorisation active et privilégier la « remémoration » et « l'être-affecté » dont l'activité mémorielle résulte (Ricœur 2003). De la sorte, les contes qu'il raconte — ou aurait pu raconter — arrivent toujours gros de ce à quoi (ou de ceux à qui) ils sont attachés.

En rédigeant des plans de veillée et en organisant ses histoires de façon à ce qu'un conte soit toujours lié à un autre, Jean développe une capacité à susciter des prises et à les reconnaître : « Ah, ça me rappelle une histoire… ». C'est là certainement son style ! À bien des moments l'évocation d'un conte suffit au conteur, Jean ne jugeant pas nécessaire de s'engager dans sa pleine narration et se satisfaisant d'une ellipse, comme dans la conversation d'après spectacle que je viens de rapporter. L'on comprend finalement que, suivant cette perspective, savoir conter, c'est savoir embrayer.

Inscrire le conte dans le cours de la conversation.

Cette schématisation possible d'un conte — Jean n'en esquisse que les grandes lignes — découle de son goût pour les prises et de sa propension à les découvrir, en même temps qu'elle contribue à donner un tour ordinaire à l'art du conte. Bien plus, ce tour ordinaire est ce qui sépare un expert d'un novice, aux yeux de Jean :

[le fait d'avoir toujours des contes qui viennent à l'esprit] donne une grande liberté surtout de démarrer, parce que la grosse difficulté […] [quand les conteurs] ont préparé le conte [qu'ils voulaient raconter, c'est qu'il] faut absolument qu'ils le placent et, du coup, la façon dont ils démarrent est artificielle.

Pour déjouer la crispation du conteur novice, Jean invite l'apprenti conteur à se détacher de la narration du conte et à s'engager dans son compte rendu, autrement dit à renouer avec une parole ordinaire : « Je lui dis : "Surtout, tu vas pas me le raconter, tu vas seulement me le dire en gros" ».

Cette continuité entre la parole ordinaire et le conte, Jean la cultive également dans les questions qu'il adresse à chacun des participants de son atelier conte, comme lorsqu'il leur demande : « Qu'as-tu à nous raconter aujourd'hui ? ». Si, dans le cadre d'un tel atelier, la question appelle des histoires en réponse, elle n'en joue pas moins avec les cadres plus ordinaires de la conversation dans lesquels elle est régulièrement posée et génère des réponses le plus souvent évasives, que l'on fait sans y penser.

En attendant que tous les membres de l'atelier arrivent, Jean interpelle une participante : « Alors, t'as pu voir les grenouilles aujourd'hui ? ». La conversation s'engage entre les présents autour de l'activité de cette dame qui construit des crapauducs. Jean lui demande si elle en a profité pour chercher des histoires de grenouilles et il se lance, à l'aide des autres participants, dans l'évocation de tels contes.

En arrimant le travail de remémoration des histoires au quotidien, Jean remet en cause la partition entre l'art et la vie. C'est ce geste-là, davantage qu'un répertoire d'histoires bien défini, qu'il importe au conteur de transmettre aux participants de ses ateliers. Le geste revient à renouer avec une acception du conte mise en évidence par nombre d'ethnologues, suivant laquelle, autrefois ou là-bas, le conte « n'apparaissait pas comme une performance particulière », tant le « genre du conte » « faisait partie de la communication entre parents et enfants » (entretien avec Daniel Fabre, Wendling 2013). Mais précisément, ici et à présent, le conte a perdu l'évidence de sa narration et gagné le statut de « genre » ; mieux encore, il a été mis en genre par les savoirs savants et leur usage de la raison graphique[22].

Au lieu que d'opposer assez trivialement mémoire, écriture et performance, l'examen des habitudes scripturaires de Jean Porcherot a permis de montrer comment celles-ci confèrent au conte une consistance nouvelle. L'art de ce conteur tient finalement à ce que, en découpant les textes, en les augmentant

d’annotation foisonnantes, en cultivant l’intertextualité, en faisant surgir des images ou des sons à même les mots écrits, en articulant les textes à des situations de contage passées et à venir ou même à des élections plus singulières et moins stabilisées, il dote ses textes d’un appareil critique qui lui permet d’entrer en performance. Ce qui était contrainte est devenu ressource. Loin de se replier en un objet autonome, loin d’être clos sur eux-mêmes et sur leurs interprétations, les textes s’ouvrent à des possibles que le conteur ne connaît pas déjà, mais dont il peut sans crainte escompter qu’il saura les reconnaître le moment venu, dans le cours même de la narration, fort qu’il est des contacts durables qu’il a établis avec ce qui est devenu un monde qu’il habite et qui l’habite, et que la catégorie de répertoire désigne bien improprement.

Résumé

Cet article rouvre la question de l’art de la mémoire en la mettant à l’épreuve de la reprise actuelle d’une pratique ancienne, la transmission orale du conte. Une des difficultés rencontrées par les conteurs actuels tient à ce qu’ils doivent en passer par des textes écrits. Cet article prend ainsi le parti de s’intéresser aux écrits d’un conteur : annotations dans les marges de recueils de contes, réécritures de textes, classement dans des fichiers d’ordinateur. À la suite d’une anthropologie de l’écriture résolument pragmatiste, l’article montre comment ces écrits remettent en cause l’opposition entre l’objet texte et la performance. Examinant certains procédés mnémotechniques de ce conteur, l’article redéfinit l’art de la mémoire comme un art de la déambulation et de l’habiter. Il montre que ce sont les excès, bien repérés, de l’art de la mémoire qui font perdre de vue l’importance du parcours dans les lieux de mémoire. Il envisage enfin ce que cette mémoire-trajet fait au conte.

Notes

[1] Le « renouveau du conte » désigne la résurgence contemporaine (occidentale et extra-occidentale) de la transmission orale du conte, sous des

formes aussi diverses que des veillées, des interventions en bibliothèque ou dans des écoles ou encore des spectacles dans des théâtres. Les uns et les autres s'accordent à le faire remonter à la fin des années soixante (Calame-Griaule 1991).

[2] Je laisse de côté les situations dans lesquelles les conteurs d'aujourd'hui découvrent des histoires à travers la narration (en direct ou *via* un CD enregistré) de leurs collègues conteurs.

[3] Dire renouveau du conte, c'est en effet être en mesure, sinon d'en faire l'histoire, à tout le moins d'exposer un certain état du savoir qui permet de définir le phénomène en termes de reprise actuelle d'une pratique ancienne. Cette perspective est aussi celle d'Antoine Hennion, qui montre que le problème posé par le renouveau de la musique baroque est celui de « la production d'une musique comme geste historique ou, ce qui revient au même, [de] la musique comme production d'histoire » (2011).

[4] La métaphore du vivant et du mort est omniprésente en matière de conte. Elle est ainsi au cœur de la controverse qui divisa Van Gennep et Pourrat, collecteur dans le Livradois. Visant à faire œuvre de science, le premier attend des collecteurs qu'ils rapportent des textes à l'état brut, au plus près de ce qui leur a été dit. Le second ne peut s'y résoudre tant cet attendu scientifique contrevient à l'art du conte. Refusant d'en rabattre sur la part du conteur, il réécrit les textes qu'il a entendus pour les « remettre en sève » et « qu'une eau pleine de sels et de soleil y circule avec le frémissement de la vie retrouvée » (Pourrat cité par Bricout 1992, p. 42).

[5] Les Ateliers de la rue raisin sont une association stéphanoise de culture et d'éducation populaire qui propose des ateliers de pratique artistique, dont un atelier conte que Jean anime un lundi soir par semaine et des stages de contes plusieurs fois dans l'année.

[6] À l'issue de l'un de ces entretiens, qui se déroulait dans le bureau de deux salariées des Ateliers de la rue raisin qu'il avait formées à l'art du conte, Jean s'était exclamé devant les arborescences déployées de son ordinateur : « C'est toute ma vie, là ! ».

[7] Annotations dans le recueil de Amrouche, Marguerite Taos. 1996. *Le grain magique*. Paris : La Découverte.

[8] Je reproduis ici, en en respectant la disposition graphique, les annotations de la marge supérieure de la photo ci-dessus.

[9] Suivant ce schéma spatio-temporel, le conte *Le grain magique* peut être résumé de la sorte : à la naissance de leur sœur, sept frères sont condamnés à quitter leur village. Ils ne pourront y retourner que lorsque, ayant grandi, leur sœur partira à leur recherche.

[10] Le conte repose sur une « promesse faite sous forme de serment », celle des sept frères qui ont promis que si l'enfant à naître était un garçon, ils s'exileraient ; un « mensonge », celui de la sorcière qui a annoncé aux sept frères qu'un garçon était né alors que c'était une fille ; une « malédiction », celle prononcée par la sorcière ; un « secret », celui de la sœur qui ne peut dévoiler à ses frères qu'elle s'est métamorphosée en animal et, enfin, une « parole dévoilée » ou un « aveu », celui fait par la sœur lorsqu'elle est délivrée de son secret. En outre, tout au long de l'histoire sont formulées des « paroles de conseil, d'avertissement, d'interdit », comme lorsque la mère enjoint sa fille à ne pas boire l'eau de la fontaine qu'elle croisera sur sa route.

[11] Forgée par Jack Goody, cette expression indique combien les transformations dans les modes de pensée doivent à un changement dans les modes de communication — en l'occurrence au passage de l'oralité à l'écriture. L'ethnologue montre comment l'extériorité du texte écrit permet de redéfinir les significations d'énoncés, de les comparer terme à terme et de les stabiliser dans des systèmes d'opposition, autant d'opérations sur lesquelles repose l'analyse structurale.

[12] Outre ce travail d'annotations manuscrites, Jean Porcherot n'hésite pas à réécrire, sur son ordinateur, les textes de contes qu'il a, le plus souvent, téléchargés sur Internet. Son écriture procède par « blocs » de textes ou de mots, qui permettent au conteur d'introduire du jeu dans le statut littéraire écrit de ces textes.

[13] Cette citation est extraite d'un entretien que j'ai eu avec Jean Porcherot en juillet 2003.

[14] Les expressions sont celles de Jean Porcherot.

[15] L'entretien a eu lieu aux Ateliers de la rue raisin.

[16] Je renvoie ici au travail de Maÿlis Dupont qui montre comment l'objet de l'amateur — dans son cas, de l'amateur de musique — n'est pas celui du musicologue, c'est-à-dire un objet définissable par ses références (le titre de l'œuvre, le nom du compositeur, éventuellement de l'interprète), mais qu'il se donne d'abord dans les prises singulières et approximatives qui permettent à l'amateur de faire exister l'œuvre comme étant objet de son amour (2005, p. 286 *sqq.*).

[17] Je dérive cette distinction entre une mémoire-projet et une mémoire-trajet des deux acceptions de la transmission — représentationnaliste et écologique — mises en évidence par Tim Ingold (2001). J'ajouterai que les ethnologues sont nombreux à définir le conte comme un art du trajet ou de la déambulation (voir par exemple Belmont 1999, Ingold 2011).

[18] L'allusion tient à la résidence, stéphanoise, du conteur et au fait que ses interventions en milieu scolaire se déroulent pour l'essentiel sur Saint-Étienne et ses environs.

[19] Le récit fondateur de l'art de la mémoire raconte comment une catastrophe inspira au poète Simonide les principes de l'art de la mémoire. Appelé par deux jeunes gens mystérieux (en fait Castor et Pollux que le poète avait honorés au cours d'un banquet) à l'extérieur d'une salle où se déroulait ce banquet, Simonide échappa à l'effondrement du toit du bâtiment. Restés à l'intérieur, les autres invités et leur hôte périrent. L'histoire dit qu'ils étaient à ce point méconnaissables que les parents ne parvinrent pas à identifier leurs proches. Il leur fallut l'aide de Simonide : se souvenant de la place occupée par chacun au cours du repas, le poète put les renseigner quant à l'identité des différents corps.

[20] Précisons que la dimension cumulative des procédés mis en œuvre par le conteur permet à ce plan de connaître une seconde vie. Alors que Jean était persuadé de ne pas en avoir gardé la trace, nos déambulations dans les arborescences de son ordinateur nous en font rencontrer une occurrence numérique : devenu caduc en tant que plan de veillée, ce plan n'en a pas perdu toute valeur d'usage puisqu'il fait aujourd'hui office de sommaire du fichier « Mensonges et facéties » que le conteur avait ouvert pour préparer son spectacle.

[21] Je ne m'arrête pas ici sur la question des rapports du plan et de l'action. Je me permets de renvoyer, pour de plus amples développements, aux travaux de Lucy Suchman (1990) et, surtout, à la manière dont Denis Laborde examine la notion de plan à l'épreuve de la pratique du bertsulari (2005). Je me contenterai ici, pour ma part, d'examiner ce que la pratique singulière du plan que développe Jean Porcherot fait à l'art du conte.

[22] Sur ce point, je me permets de renvoyer à la première partie de ma thèse : « Domestication. L'arraisonnement du conte par les savoirs savants » (Haeringer 2011).

Bibliographie

Belmont, Nicole. 1999. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard.

Belmont, Nicole et Geneviève Calame-Griaule. 1998. « Les voies de la mémoire » *Cahiers de littérature orale*, n° 43 : p. 7-21.

Breviglieri, Marc. 1999. « L'usage et l'habiter. Contribution à une sociologie de la proximité. » Thèse de doctorat, EHESS.

Bricout, Bernadette. 1992. *Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et Le Trésor des contes*. Paris : Gallimard.

Calame-Griaule, Geneviève. 1991. *Le renouveau du conte*. Paris : CNRS.

Certeau, Michel (de). [1990] 2008. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Folio Essais.

Dupont, Maÿlis. 2005. « Penser la valeur d'une œuvre. Propositions pour une sociologie de la musique responsable. » Thèse de doctorat, Université de Lille III.

Fraenkel, Béatrice. 1995. « La traçabilité, une fonction caractéristique des écrits de travail » *Connexion*, n° 65 : p. 63-75.

—. 2001 « La résistible ascension de l'écrit au travail » in Borzeix, Anni et Béatrice Fraenkel (dirs.). *Langage et travail. Communication, cognition, action*. Paris : CNRS.

Goody, Jack. 1977. « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture. Le cas du Bagre » *L'Homme*, vol. I, n° XVII : p. 29-52.

—. 2002. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit.

—. 2007. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris : La Dispute.

Haeringer, Anne-Sophie. 2011. « Acclimater le conte sous nos latitudes. Une sociologie pragmatique du renouveau du conte. » Thèse de doctorat, Université Lyon II.

Hennion, Antoine. 2011. « Présences du passé : le renouveau des musiques "anciennes". Sources et retours aux sources » *Temporalités*, n° 14.

Ingold, Tim. 2001. « From the Transmission of Representations to the Education of Attention » in Whitehouse, Harvey (dir.). *The Debated Mind. Evolutionary Psychology versus Ethnography*. Oxford/New York : Berg.

—. 2011. *Une brève histoire des lignes*. Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles.

Laborde, Denis. 1998. « Le paradoxe de l'improvisateur basque » *Cahiers de littérature orale*, n° 43 : p. 95-111.

—. 2005. *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari*. Bayonne/Donostia Espagne : Elkar.

Norman, Donald A. 1994. « Les artefacts cognitifs » *Raisons Pratiques*, n° 4 : p. 15-34.

Ricœur, Paul. [2000] 2003. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Points Seuil.

Suchman, Lucy. « Plans d'action, problèmes de présentation de la pratique en sciences cognitives » *Raisons Pratiques*, n° 1 : p. 149-170.

Wendling, Thierry. 2013. « L'intelligence du conte. Entretien avec Daniel Fabre » *ethnographiques.org*, n° 26.

Yates, Frances A. 1966. *The Art of Memory*. Chicago : University of Chicago Press.

—. 1982. *L'art de la mémoire*. Paris : Gallimard.