Pacte de narration et relation narrative dans le récit oral contemporain

Anna Larat-Lini

▶ **To cite this version:**

Anna Larat-Lini. Pacte de narration et relation narrative dans le récit oral contemporain . Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-01380937

HAL Id: dumas-01380937

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01380937

Submitted on 3 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pacte de narration et relation narrative dans le récit oral contemporain

LARAT-LINI
ANNA

Sous la direction de Monsieur le professeur François Gramusset

UFR Langue Littérature et Civilisation Étrangère et Régionales

Département de Langues Romanes

Mémoire de Master 2 recherche – 30 crédits

Mention Très Bien

Spécialité : Études ibériques et ibéro-américaines

Année universitaire 2015-2016

Mémoire soutenu le 4 juillet 2016.

Composition du jury :

Monsieur François Gramusset, professeur à l'Université Grenoble Alpes (ISA-Litt&Arts).

Madame Laurence Garino-Abel, maître de conférences à l'Université Grenoble Alpes (CERHIUS-ILCEA4).

Madame Martine Carpentier, directrice du Centre des Arts du récit de Grenoble.

Pacte de narration et relation narrative dans le récit oral contemporain

LARAT-LINI
ANNA

Sous la direction de Monsieur le professeur François Gramusset

UFR Langue Littérature et Civilisation Étrangère et Régionales
Département de Langues Romanes

Mémoire de Master 2 recherche – 30 crédits

Mention Très Bien

Spécialité : Études ibériques et ibéro-américaines

Année universitaire 2015-2016

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur monsieur le Professeur François Gramusset, qui m'a accompagné durant ces deux années de recherche avec finesse et rigueur.

Je remercie particulièrement Don Ernesto Rodríguez Abad de m'avoir ouvert sans réserve les portes de son palais de mots.
Merci aussi à la Univsersidad de La Laguna et aux professeurs qui ont, chacun à leur manière, contribué à ce travail. Merci donc à Monsieur José Antonio Ramos Arteaga pour son soutien et ses enseignements, à Benigno León Felipe et à Clara Curell.

Merci à toutes les personnes qui, grâce à leurs contributions narratives, ont permis de constituer le corpus d'étude de ce mémoire. Merci aussi à Julia Grange pour son aide précieuse, et sa présence.

Enfin, je remercie infiniment les trois générations de La Famille canarienne Gómez-Lemus.

UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : LARAT - LENT

PRENOM : Anna

DATE : 27/06/2016 SIGNATURE :

« *Ainsi la marque du conteur reste attachée au récit*
comme celle de la main du potier sur le vase en grès. »
Walter Benjamin, *Le conteur*, 1936.

SOMMAIRE

Remerciements....5
Introduction....10

Chapitre 1 Présentation du corpus....13
Tableau 1: Corpus d'étude....14
Section 1 : Documents 1 à 5, Liliana Cinetto....18
Document n° 1....18
Documents n° 2, 3, 4 et 5....18
Section 2 : Documents 6 à 8, Loto Mutos....19
Document n° 6....20
Document n° 7....21
Document n° 8....22
Section 3 : De l'anecdote au récit oral, document n° 9....23
L'anecdote....23
Le titre....24
Section 4 : À la recherche de l'oralité, document n° 10....24
Le narrateur....25
Section 5 : Entretien avec Ernesto Rordíguez Abad, document n° 11....25

Chapitre 2 Le pacte de réunion....27
Festival Internacional del Cuento de Los Silos....29
Analyse du document n° 7 « La chispa »....38
Analyse du document n° 8 « Acantilado y recuerdos »....40

Chapitre 3 Le pacte d'introduction....42
Analyse du document n° 1....44
Analyse du document n° 2....47
Analyse du document n° 3....54

Chapitre 4 Le pacte de séparation....59
Une narratrice professionnelle....61
Transcriptions....61
Analyse des documents n° 3, 2, 4 et 5....63
Narrateurs amateurs....69
Analyse du document n° 9....70
Analyse du document n° 6....72
Analyse du document n° 7....74
Analyse du document n° 8....76
Analyse du document n° 10....79
Observations sur le pacte de séparation....81

Chapitre 5 Récit oral et relation narrative....87
Le récit oral....89
La relation narrative....92
Pour aller plus loin....103

Conclusion....107

Bibliographie.....110

Table des illustrations :
Figure 1 : Photographie de Liliana Cinetto.....18
Figure 2 : Photographie d'Estefanía.....20
Figure 3 : Photographie d'Isabel, Pilar, Chelo, Silvia et Vinita.....21
Figure 4 : Photographie de José Miguel.....22
Figure 5 : Photographie de la nube gandula.....23
Figure 6 : Photographie d'Ernesto Rodríguez Abad.....25

ANNEXES.....112
Annexe n° 1 : Îles Canaries et Tenerife. (Source : Google maps).....113
Annexe n° 2 : Los Silos.....114
Annexe 3 : Codes de transcription.....115
Annexe n° 4 : Autorisation de droit à l'image.....116
Annexe n° 5 : Transcription de l'entretien avec Ernesto Rodríguez Abad.....117
Annexe n° 6 : Description du jeu de Loto Mutos.....124
Annexe n° 7 : Fiche descriptive de l'atelier « Narración y Humor ».....128
Annexe n° 8 : Certificat d'assistance à l'atelier « Narración y Humor ».....129

Introduction

Les observations de notre rapport de recherche de Master 1 en études ibériques et ibéro-américaines nous ont amené à nous questionner sur la pertinence du jeu théâtral dans l'enseignement de l'espagnol comme langue étrangère. Ce travail rendait compte de l'emploi d'une méthode hypothético-déductive. Nous postulions que le récit théâtralisé facilitait la compréhension d'un énoncé et la mémorisation de son vocabulaire en espagnol, dans une démarche d'inter-compréhension en langue romane. Pour ce faire, nous avions réalisé une série d'expérimentations à l'école Ampère de Grenoble. Après avoir montré la représentation théâtralisée d'une fable[1] de Felix María Samaniego en castillan, nous avions proposé aux élèves de CM2 des jeux théâtraux qui avaient pour but de les aider à comprendre la fable et à mémoriser son vocabulaire, puis avait eu lieu une séance d'évaluation. Les limites de ce début de recherche nous ont conduite peu à peu à nous questionner sur les différences entre le récit théâtralisé et le récit oral. Notre conception du théâtre était alors claire, cependant, il nous restait à savoir ce qu'était le récit oral. Nous avons donc conduit notre recherche dans cette direction.

1 « El lobo y el perro » dans : SAMANIEGO Félix María. *Fábulas y cuentos burlescos*. Ed : CreateSpace Independent Publishing Platform, 1 juillet 2014.

Dans le présent travail, nous nous sommes proposé d'inverser la démarche de recherche. Pour cela, nous avons choisi de commencer cette étude par l'observation, l'expérimentation et la pratique pour aboutir à une problématique du récit oral. Nous allons donc laisser provisoirement en suspens le concept de récit oral et réservons pour la fin une tentative d'explication, quitte à aboutir à une définition « en mouvement ». En effet, nous ne prétendons pas énoncer, à la fin de ce travail, une définition figée et exclusive du récit oral. Ce travail vise en priorité à poser un sujet de recherche.

La première étape de l'étude s'est consacrée à l'observation de diverses pratiques de récit oral et de performances narratives. Nous nous sommes submergée dans le monde de la narration orale en la pratiquant, en l'observant et en créant des espaces où nous pouvions faire surgir le récit entre différentes personnes. Cette première étape s'est déroulée sur l'île de Tenerife, aux Canaries en Espagne, où nous avons effectué un séjour ERASMUS de septembre 2015 à janvier 2016 à des fins universitaires.

En nous approchant du récit oral, nous avons commencé à discerner une structure pluridimensionnelle qui se dévoilait. L'épine dorsale du récit est avant tout constituée d'une succession de plusieurs événements ; c'est ce que nous appelons ici **l'intrigue**. Ensuite, cette succession d'événements est organisée selon un schéma narratif et les faits sont mis en lien de façon cohérente ; c'est **l'histoire**. Enfin, l'histoire se partage entre différents participants, dans des circonstances particulières et avec des objectifs spécifiques ; c'est ce que nous appelons « **la narration** ». Notre étude se centre sur cette dimension-là du récit oral. En observant diverses performances, nous avons vu apparaître dans l'acte narratif les traits communs qui le structurent. Ces premières observations nous ont fait voir différentes étapes et aspects qui organisent la narration.

La formule que nous percevions se fonde sur la présence d'au moins deux participants : un narrateur et un auditeur. Le narrateur est ici celui qui dit l'histoire, qui mène le récit. Il n'est pas envisagé dans cette étude comme le narrateur abstrait des narratologues. Dans ce champ anthropologique, nous l'envisageons comme un être de chair et non un être de papier. De même, l'auditeur est la personne humaine et singulière qui vient l'écouter. L'auditoire désigne le groupe d'auditeurs réuni *hic et nunc*.

L'ossature de la narration que nous voyons poindre semblait s'articuler autour du consensus qui s'établit entre les participants et que nous avons nommé dans cette étude le « pacte de narration orale ». En étudiant ce pacte, nous nous sommes aperçue qu'il

présentait en son sein une série de pactes « secondaires ». En s'imbriquant les uns dans les autres, ces pactes secondaires forment le pacte de narration orale.

C'est donc en nous appuyant sur cette structure décelée que nous entreprenons l'étude du récit oral. Nous avons retenu trois pactes secondaires que nous croyons essentiels : le **pacte de réunion**, le **pacte d'introduction** et le **pacte de séparation**. Grâce au corpus que nous avons constitué, nous allons observer et analyser le nouement et la mise en œuvre de ces pactes dans plusieurs performances narratives que nous avons collectées.

Ce mémoire de Master 2 s'organise en cinq chapitres. Tout d'abord, nous exposerons le corpus qui constitue la base de ce travail. Nous en présenterons chaque document en justifiant sa présence dans notre étude. Les trois chapitres suivants seront consacrés à l'observation et à l'analyse des différents documents du corpus. Dans le chapitre 2, nous pratiquerons des études de cas afin de cerner le **pacte de réunion**, au chapitre 3 le **pacte d'introduction** et au chapitre 4 le **pacte de séparation**. Nous examinerons la façon dont ces pactes se mettent en place, se déploient et s'alimentent, mais aussi leur objectif et leur rôle au niveau englobant du **pacte de narration orale**. À partir de cette analyse des différents pactes, le cinquième et dernier chapitre proposera une théorisation du concept de « récit oral ». Comme nous l'annoncions, cette étude n'a pas pour but de livrer une définition catégorique et inflexible, mais d'amorcer des ouvertures de recherche à partir de la conception du récit oral que nous élaborons ici.

Chapitre 1

Présentation du corpus

Présentation des terrains de collecte

Le corpus se compose de onze éléments, dont dix sont des performances narratives enregistrées ou filmées. Le onzième est la transcription d'un extrait d'entretien.

Numéro du document	Titre du document	Narrateur	Auteur/ Source	Type de fichier	Durée
n° 1	« La princesa encantada »	Liliana Cinetto	Liliana Cinetto	Audio	5'28
n° 2	« La perra »	Liliana Cinetto	Liliana Cinetto	Vidéo	4'29
n° 3	« El primer fuego »	Liliana Cinetto	Liliana Cinetto	Vidéo	6'28
n° 4	« La máscara de pepino »	Liliana Cinetto	Liliana Cinetto	Vidéo	10'41
n° 5	« Salvado del pozo »	Liliana Cinetto	Pepito Mateo[2]	Vidéo	10'21
n° 6	« África »	Estefanía, Eduardo et Carla	Estefanía, Eduardo Carla et Noemi	Vidéo	19'62
n° 7	« La chispa »	Vinita	Vinita, Pilar, Silvia, Isabel, Chelo	Vidéo	31'28
n° 8	« Acantilados y recuerdos »	José Miguel	José, José Miguel, Laura, Pilar, Oscar	Vidéo	7'59
n° 9	« La nube gandula »	Julia Grange	Julia Grange et Anna Larat-Lini	Audio	9'01
n° 10	« La flauta que hacía a todos bailar »	Maël	Folklore espagnol[3]	Audio	17'20
n° 11	Entretien avec Ernesto R. Abad		Interview conduite par nous	Transcription d'un enregistrement audio	

Tableau 1: Corpus d'étude

2 MATEO P., BELLAGAMBA E. (illustrateur), *Suikiri saïra*, Éd. WINIOUX, 2013.
3 Conte collecté et publié dans : ALMODÓVAR A., *Cuentos maravillosos, Cuentos al amor de la lumbre I*, Éd. ANAYA, 2011, page 160.

Tous ces enregistrements ont été réalisés avec l'accord des participants qui ont consenti à un usage de ces documents à des fins universitaires. À l'exception des documents n° 9 et n° 10, tous les éléments ont été récoltés sur l'île de Tenerife en Espagne où j'ai effectué mon premier semestre de Master 2 dans le cadre de l'échange ERASMUS.[4] Les cours suivis à la Universidad de La Laguna lors de ce séjour ont été choisis pour leur lien avec la littérature et l'oralité. Ils ont été d'une grande aide dans ce travail de recherche tant sur un plan théorique que pratique.

Parmi ces cours, soulignons l'importance de « Teatro, dramatización y oralidad » qui s'est avéré particulièrement pertinent dans notre parcours. Tout d'abord, il nous a permis de nous familiariser avec la pratique du récit oral. À chaque séance nous devions raconter une histoire inventée pendant la semaine sur un thème donné par le professeur. Cette démarche nous permettait à la fois de nous essayer à la pratique du conte oral et d'apprendre à critiquer cette pratique. L'observation des autres élèves en train de conter nous conduisait à nous questionner sur les éléments forts du récit, sur ce qui nous plaisait ou non. Il s'agissait de s'interroger sur la pratique d'autrui pour améliorer la sienne.

Ce cours de la Facultad de Educación à la Universidad de La Laguna était donné par deux enseignants titulaires, M. Ernesto Rodríguez Abad et M. Benigno León Felipe. Le professeur responsable du volet pratique de ce cours, monsieur Abad, a créé un atelier supplémentaire pour les élèves désireux de continuer à travailler cet art de raconter des histoires. Nous avons donc participé à l'atelier. Ce cours nous a également introduit dans un réseau de personnes liées au récit oral, si bien que M. Abad a été d'une aide précieuse dans la phase de constitution de ce corpus. Il nous a donné un accès privilégié au Festival Internacional del Cuento de Los Silos, dont il est le directeur. Il nous a aidé à trouver des groupes de personnes susceptibles de jouer au jeu de Loto Mutos, dont nous expliquerons l'intérêt au cours de ce chapitre.

Nous n'avons retenu dans ce corpus final que trois enregistrements de groupes de jeu ; cependant, nous avons réalisé davantage de séances de jeu qui ont permis d'enrichir nos observations, mais elles n'ont pu être enregistrées. Nous avons par exemple réalisé une séance de jeu au sein du centre pénitentiaire de Santa Cruz de Tenerife, où monsieur Abad va régulièrement donner des ateliers d'écriture. Cet enseignant, qui est aussi conteur professionnel et directeur du festival, nous a donc permis de collecter de nombreuses performances narratives parmi lesquelles nous avons choisi les éléments qui constituent à ce

4 Cartographie en annexe.

jour notre corpus d'étude.

L'université a favorisé la création d'un réseau et, de ce fait, notre intégration dans la société de Tenerife. Il semblait important, depuis le début, de comprendre la culture et la société de l'île pour observer et analyser les pratiques narratives orales de ses habitants. La première étape a consisté à nous familiariser avec les particularités linguistiques, puis l'organisation sociale, les relations interpersonnelles et le rapport à la culture des habitants de l'île.

Une grande partie du corpus (documents n° 1, 2, 3, 4, 5 et 6) a été collectée lors du Festival Internacional del Cuento de Los Silos durant sa XXe édition, du 5 au 8 décembre 2015. Organisé par La Asociación Cultural para el Desarrollo y Fomento de la Lectura y el Cuento, ce festival se déroule depuis vingt ans dans un village qui compte moins de 6000 habitants. Durant quatre jours, Los Silos se transforme et s'habille de contes pour recevoir les auditeurs[5]. Une vingtaine de conteurs professionnels étaient invités cette année pour conter lors des temps « officiels », dans les salles de théâtre, au réfectoire pour les déjeuners de contes, ou dans la cour de l'ancien couvent. Les temps « officieux » s'organisaient dans les rues et sur les places du village, où nous pouvions trouver au hasard des conteurs amateurs ou des animateurs de rue qui récitaient des poèmes aux oreilles des passants, ou bien leur proposaient différentes activités langagières. Un soir, l'orchestre de Los Silos nous a guidés à travers les rues du village décoré pour nous conduire sous des balcons où nous attendaient des conteurs. Au matin suivant, avec un groupe de dix personnes, nous partions en balade hors du village pour nous aventurer dans une plantation chaude et humide de bananiers au bout de laquelle nous attendait un conteur. Là, près des silos nouvellement découverts, le conteur nous récita les « romances » que disait sa grand-mère lorsqu'elle cueillait les bananes.

Le festival est aussi un moment privilégié pour présenter les activités qui se déroulent tout au long de l'année sur l'île. Ainsi un groupe de jeunes est-il venu faire part de la création d'un club de lecture, par exemple. Il y a également une « feria de libros » qui se tient dans une salle de l'ancien couvent, où l'on trouve notamment des livres publiés sur l'île ainsi qu'une large gamme de littérature étrangère, pour enfants et adultes.

Au terme du festival, chaque conteur, auteur et spécialiste de la narration écrite ou orale présent au festival est sollicité pour l'écriture d'un article, qui est publié dans la revue

5 Photographies en annexe.

du festival *Mnemósyne*. Dans le cadre de cette recherche, Ernesto R. Abad nous a invitée à écrire un article sur le lien entre la créativité et la narration orale[6].

Après avoir collecté de nombreuses performances narratives, nous avons opéré une sélection des éléments qui constitueraient notre corpus. Nous avons fini par retenir dix enregistrements de performances narratives et un extrait de l'entretien réalisé avec monsieur Ernesto Rodríguez Abad. Les enregistrements ne remplacent pas l'événement, mais ils nous permettent d'en garder une trace à étudier.

Il était important que les personnes filmées ne se sentent pas gênées par la présence de la caméra. Nous avons donc choisi comme matériel la caméra Kodak ZI8, dont la petite taille rend l'acceptation plus facile. Nous la posions sur un pied dans un coin de la salle et laissons oublier sa présence. Les enregistrements audio ont été réalisés avec le téléphone mobile. Nous avons tous l'habitude au quotidien d'en voir un posé sur la table, ce qui, là encore, rend sa présence rapidement acceptable. Mais au préalable nous avons toujours demandé leur accord aux participants et nous leur faisions remplir une autorisation de droit à l'image (en annexe), permettant la diffusion des enregistrements à des fins universitaires. Tous ont accepté.

Le corpus se divise en cinq parties. La première section du corpus regroupe cinq enregistrements de la conteuse professionnelle Liliana Cinetto. La deuxième section est constituée de trois enregistrements de séances du jeu de Loto Mutos. Dans la troisième section se place l'enregistrement de Julia Grange, étudiante en Master 1 LLCER à l'Université Grenoble Alpes, qui nous raconte une histoire dérivée d'une anecdote. La quatrième section présente un enregistrement de Maël, étudiant à l'Université de Grenoble Alpes, qui raconte un épisode d'un conte populaire espagnol : « La flauta que hacía a todos bailar ». Enfin, la cinquième et dernière section du corpus est la transcription d'un extrait d'entretien avec M. Abad. Voyons de plus près ces différentes parties afin de préciser les contextes de collecte et la place assignée à chaque document.

6 *Mnémosyne*, n° 19, page 97 : https://issuu.com/cuentoslossilos/docs/mnemosyne_digital19__10_

Section 1 : Documents 1 à 5, Liliana Cinetto

Les cinq premiers éléments du corpus sont des performances narratives de la conteuse Liliana Cinetto, une professionnelle argentine habituée du Festival Internacional de Los Silos. Nous avons eu l'occasion de la rencontrer une première fois quelques jours avant le début du festival lors d'une présentation à la Universidad de La Laguna. Une fois au festival, nous avons assisté à la totalité des spectacles qu'elle venait présenter (quatre). Avec son accord, nous avons enregistré des extraits de ces spectacles (enregistrements audio et vidéo). Nous avons également participé à un atelier de narration orale qu'elle animait. Ces enregistrements ont tous été réalisés entre le 5 et le 8 décembre 2015 à Los Silos.

Illustration 1: Liliana Cinetto

Document n° 1

Le premier document, « La princesa encantada », a été enregistré lors d'un petit déjeuner de conte au Festival Internacional de Los Silos. Liliana Cinetto est venue conter pour un public d'une quarantaine de personnes qui se faisaient servir un petit déjeuner. Tous les matins du festival, un conteur différent venait animer ce moment.

Documents n° 2, 3, 4 et 5

Les quatre autres documents sont des extraits de spectacles donnés dans la salle principale du festival, le théâtre. Ces spectacles étaient donnés en soirée, dans une salle

dotée d'une scène et de gradins. Contrairement aux autres narrateurs qui ont conté dans cette salle, Liliana Cinetto faisait éteindre les lumières de la salle. En général les conteurs ont besoin de voir leurs auditeurs pendant qu'ils racontent, mais ce n'était pas le cas pour cette conteuse.

La salle était pleine à chaque fois ; Liliana Cinetto était déjà venue au festival et elle y est toujours très attendue. L'humour est sa spécialité et l'auditoire adore cela.

Nous avons donc pu assister à plusieurs performances de cette conteuse. Elles ont fait naître de nombreuses questions qui donnent lieu à cette étude. La narratrice était très attendue au festival, son prestige la précédait. Cet engouement nous permet d'étudier le goût des auditeurs et de nous demander à quoi tient la réussite d'un conteur.

Enfin, il nous semble important que le corpus comprenne à la fois des performances de conteurs professionnels et des performances d'amateurs. Liliana Cinetto est la conteuse professionnelle dont nous avons pu observer le plus de performances narratives, ce qui nous permet une étude approfondie de son travail.

Section 2 : Documents 6 à 8, Loto Mutos

Les documents n° 6, 7 et 8 sont des enregistrements réalisés lors de séances du jeu de Loto Mutos. Ce jeu, dont les règles sont annexées à ce travail, se joue en deux équipes parallèles. Chaque équipe invente une histoire grâce aux cartes du jeu, puis choisit un narrateur que les participants entraînent à raconter. Les deux équipes se regroupent ensuite et chaque narrateur raconte l'histoire à l'assemblée d'auditeurs composée des deux groupes. Ce jeu a été inventé par des chercheurs[7] de l'Université Grenoble Alpes dans le cadre du projet d'action-recherche *Mutos* sur le récit oral. En 2015, il nous a été donné de participer à une de leurs séries d'expérimentations à l'école Ampère de Grenoble. Nous y faisions jouer des élèves au Loto Mutos. C'est dans ce cadre que nous avons connu le jeu et appris à nous familiariser avec celui-ci ; cela nous a permis de le faire pratiquer sur l'île de Tenerife. Il nous a fallu pour cela traduire le jeu en langue espagnole, en particulier ses cartes « formules » et cartes « verbes d'action ».

7 Monsieur le professeur François Gramusset (ISA-Litt & Arts) et Madame Laurence Garino-Abel (CERHIUS-ILCEA4), maître de conférences, enseignants-chercheurs de l'Université Grenoble-Alpes.

Une fois le jeu traduit et prêt à l'emploi, il fallait constituer des équipes de joueurs. Le professeur Ernesto R. Abad nous a aidée dans cette démarche. Cependant, chaque séance était particulière et aucune ne nous a permis de pratiquer le jeu en suivant les règles originelles. Nous devions nous adapter au terrain. Pour nous adapter, il fallait identifier les objectifs que nous poursuivions à travers la pratique du jeu. Lorsque nous réalisions ces séances de jeu, tous nos objectifs n'étaient pas encore formulés et nous voulions éviter d'enregistrer des données qui nous serviraient seulement à illustrer nos propos. Il était clair cependant que nous voulions observer la **création d'une histoire en communauté** et les **conseils donnés par cette communauté au narrateur** choisi par elle. Ces deux axes étaient primordiaux. Lors des séances, il n'a jamais été possible de faire jouer deux équipes en même temps. Nous avons donc conservé seulement la création en groupe d'une histoire à l'aide des cartes du Loto Mutos, avec restitution finale de l'histoire à une assemblée d'auditeurs qui n'avaient pas participé au processus de création. Dans le corpus, nous avons conservé les trois enregistrements des séances de jeu filmées. Lors d'autres séances de jeu, nous avons pu seulement prendre des notes, mais cette formule ne nous permet pas les mêmes observations et analyses *a posteriori*. Nous ne les avons donc pas conservées dans le corpus final.

Document n° 6

Illustration 2: Estefanía

Le document n° 6 du corpus est l'enregistrement du 8 décembre 2015 correspondant à la restitution finale de la séance de jeu menée lors du Festival Internacional del Cuento de Los Silos. Monsieur Abad nous avait proposé un espace dans la Feria del libro du festival

pour faire jouer des volontaires. Ces joueurs sont quatre étudiants de la Facultad de Pedagogía de la ULL[8] qui participaient avec nous aux ateliers organisés avec l'université[9] dans le cadre du festival. La restitution finale s'est réalisée en extérieur, face à un groupe d'étudiants participant à l'atelier. Les joueurs ont choisi de raconter l'histoire à plusieurs voix (trois). L'atelier que nous suivions avait pour objectif de nous apprendre à raconter des histoires. La performance narrative enregistrée a donc été suivie d'un débat entre auditeurs et narrateurs qui portait tant sur l'histoire inventée que sur l'acte narratif.

Document n° 7

Illustration 3: Isabel, Pilar, Chelo, Silvia et Vinita

Le document n° 7 a été enregistré le 29 octobre 2015 à la Biblioteca pública del Estado de Santa Cruz de Tenerife, capitale de l'île. Nous y avons rencontré pour la première fois des femmes qui se réunissent mensuellement pour parler de leurs lectures, échanger des livres ou partager des critiques. Dans ce cadre, nous leur avons proposé de jouer au Loto Mutos. Cinq d'entre elles ont participé. Une fois de plus nous avons dû nous adapter au terrain en ne faisant jouer qu'un groupe. D'autres personnes devaient arriver en fin de séance pour la restitution finale. Or, lorsque nous leur avons proposé de s'entraîner à raconter l'histoire entre elles avant de le faire devant ces gens, le récit a surgi, et quand il fut terminé, elles ne voulaient plus recommencer. Nous ne nous avancerons pas à parler des motifs de leur refus ; signalons simplement que par respect nous n'avons pas insisté. L'enregistrement qui apparaît dans ce corpus est donc la restitution finale par Vinita au groupe.

8 Universidad de La Laguna.
9 Curso de extensión universitaria, Narración y humor. Responsable : Benigno LEÓN FELIPE.

Document n° 8

Illustration 4: José Miguel

Enfin, le document n° 8 est un enregistrement réalisé le 3 novembre 2015 au Campus Guajara[10] à San Cristobal de La Laguna. Nous avons réuni un groupe de six étudiants en première année d'histoire et les avons fait jouer au Loto Mutos. Dans un premier temps, ils ont inventé ensemble une histoire, puis ils ont désigné un narrateur qu'ils ont entraîné pour la restitution finale. Celle-ci s'est réalisée une semaine plus tard, devant une assemblée d'auditeurs composée du reste de leur classe (quarante étudiants), dans leur amphithéâtre.

Nous avons choisi d'intégrer ces trois documents au corpus parce qu'ils constituent des performances narratives de narrateurs amateurs. Il était important pour nous d'observer les deux cas : professionnel et amateur. Au sein même de la catégorie des narrateurs amateurs, nous distinguons les amateurs confirmés et les débutants. Ici, Vinita (document n° 7) est une narratrice amateur confirmée. Les documents n° 6 et n° 8 présentent des narrateurs amateurs débutants. Ces performances narratives nous semblent pertinentes dans ce corpus car ce sont des inventions. Les narrateurs ont eux-mêmes participé à la création de l'histoire avec leur groupe. Le rapport à l'intrigue est donc différent. L'histoire naît du jeu et du partage. Le contexte et les circonstances particulières que crée le jeu de Loto Mutos pour la performance narrative nous paraissent pertinents dans notre démarche d'observation du récit oral. Il nous permet d'observer le récit dans des milieux à la fois particuliers et semblables. Particuliers parce que les récits dépendent de données aléatoires : le jour, les joueurs, le lieu etc., et semblables parce qu'ils répondent tous à un cadre sensiblement similaire : le Loto Mutos, avec ses règles adaptées.

10 Campus universitaire des sciences humaines de la *ULL*.

Enfin, ces trois groupes sont constitués de participants socialement différents. Il y a des femmes d'âge mûr, culturellement éveillées et portées sur la littérature, un groupe d'étudiants attirés par le récit oral, et enfin le groupe d'étudiants en histoire, qui n'était pas particulièrement sensibilisé au récit. Ces trois groupes différents nous ont donc permis de constituer un échantillonnage relativement diversifié de performances narratives orales collectives.

Section 3 : De l'anecdote au récit oral, document n° 9

Le document n° 9 est l'enregistrement d'une performance narrative réalisée le 14 mars 2016 à Grenoble par Julia Grange, étudiante en Master 1 LLCE spécialité Études ibériques et ibéro-américaines à l'Université Grenoble Alpes. Julia Grange était également présente à mes côtés à Tenerife de septembre 2015 à janvier 2016.

Illustration 5: La nube gandula

L'anecdote

J'ai personnellement vécu l'expérience que Julia Grange raconte. Je lui ai raconté mon anecdote une première fois à Tenerife, puis elle me l'a racontée à son tour. Deux semaines plus tard, nous avons réitéré cet échange : je lui ai raconté l'anecdote puis elle m'a raconté sa version. De retour en France, nous avons recommencé une dernière fois. Je lui ai raconté l'histoire, qui s'étoffait au fil des échanges, puis elle me l'a racontée. L'enregistrement n° 9 du corpus correspond à la dernière performance.

Le titre

Nous avons intitulé cette histoire « La nube gandula »[11] en référence au poème éponyme[12] d'Isabel Medina, auteure canarienne de littérature pour enfants. Ce poème mis en chanson, que tous les enfants connaissent à Tenerife, rend compte d'un phénomène météorologique insulaire. Les nuages sont toujours présents et imprévisibles, les alizés aussi. En personnifiant les nuages, le soleil et les alizés, Isabel Medina fait prendre conscience aux enfants de cette météorologie particulière. L'histoire que Julia Grange raconte reflète elle aussi notre apprentissage de ce temps imprévisible.

Le Loto Mutos permettait d'observer un récit depuis sa naissance. Grâce au processus narratif que nous avons parcouru avec Julia Grange, nous observons une autre façon de faire naître le récit oral. Comment passe-t-on de la simple anecdote au récit oral ? La performance de Julia Grange se situe précisément dans ce glissement : le récit est en construction. Cette démarche d'édification nous permet d'observer la mise en place des éléments du récit.

Section 4 : À la recherche de l'oralité, document n° 10

Le document n° 10 a été enregistré le 29 février 2016 à l'Université Grenoble Alpes dans le cadre d'un cours de deuxième année de licence en Langue Littérature et Civilisation Étrangère, spécialité espagnol, donné par le professeur François Gramusset. Nous avons assisté à ce cours durant six séances en qualité d'observatrice. Au cours de ces séances, les six élèves ont dû s'approprier des contes[13] préalablement étudiés et analysés afin de les raconter. Chacun à leur tour ils devaient raconter soit un épisode, soit un conte en entier. Après chaque proposition narrative, le professeur et les élèves faisaient des critiques en essayant d'identifier les qualités et les défauts de la performance.

11 Traduction : « Le nuage feignant ».
12 MEDINA Isabel, *La canción del alisio*, Cabildo de Tenerife y Centro de la cultura popular canaria, 1990.
13 Trois contes du folklore et de la tradition espagnole écrits et publiés par Antonio Rodríguez Almodóvar : ALMODÓVAR A., *Cuentos maravillosos, Cuentos al amor de la lumbre I*, Ed ANAYA, 2011, page 160.

Le narrateur

Nous avons donc pu observer l'évolution des six étudiant au cours du semestre. Depuis le début de ces observations, un élève a particulièrement retenu notre attention. En effet, il semblait être le plus engagé à l'heure de raconter. Par la suite nous avons pu voir l'évolution de chaque étudiant dans cet engagement narratif. Nous avons donc enregistré les performances narratives de Maël au cours de ces six séances. L'enregistrement que nous avons choisi pour ce corpus correspond au premier réalisé.

Maël est un narrateur amateur et un apprenant actif puisqu'il suit un cours destiné à former les étudiants à l'oralité narrative. Ses performances narratives sont intéressantes dans cette étude car nous pouvons observer grâce à elles à la fois la naissance d'un narrateur et celle d'un récit oral. L'histoire n'est pas à inventer, puisqu'il s'agit d'un récit traditionnel. Il s'agit pour le conteur de se l'approprier et de la restituer de telle sorte qu'il intéresse des auditeurs connaissant déjà l'histoire. Le narrateur est en « naissance » puisqu'il se situe dans une démarche active de recherche de réussite du récit. C'est pourquoi l'observation de ses productions narratives est pertinente dans notre étude. Les récits en construction laissent poindre leur ossature.

Section 5 : Entretien avec Ernesto Rordíguez Abad, document n° 11

Illustration 6: Ernesto Rodríguez Abad

Enfin, le dernier élément du corpus est la transcription d'un extrait de l'entrevue avec M. Abad réalisée le 11 janvier 2016 à San Cristóbal de La Laguna. Ernesto Rodríguez Abad est à la fois conteur professionnel, metteur en scène, auteur, fondateur de la

maison d'édition canarienne Diego Pun et professeur à la ULL. La transcription de cet extrait se trouve en annexe.

Après avoir collecté près de quarante extraits narratifs oraux et assisté à de nombreux récits, nous nous posions une multitude de questions et nous avons proposé une entrevue à M. Abad. Il a accepté d'évoquer avec nous ces interrogations qui commençaient à poindre. Nous lui avons fait part de notre intérêt pour les stratégies du conteur visant à orienter la réception de son histoire. Nous lui avons aussi parlé de notre intuition d'un **pacte de narration orale** qui s'établirait entre le narrateur et ses auditeurs et qui influerait sur la réception du récit oral. Nous avons donc recueilli les propos et opinions de M. Abad sur ces sujets. Cette entrevue est un point de repère dans cette étude puisqu'elle nous donne le point de vue d'un conteur professionnel expérimenté. Ses propos, en lien avec les autres éléments du corpus, alimentent nos réflexions.

Le corpus de documents ici présenté constitue la base de notre travail. Afin de les observer et de les analyser, nous proposerons en temps voulu la transcription des extraits à étudier. Ces transcriptions se veulent les plus fidèles possible aux enregistrements et nous avons établi des codes de transcription qui rendent compte des éléments gestuels, vocaux, rythmiques, d'adresse etc. Nous avons répertorié ces codes de transcription dans une fiche en annexe.

Chapitre 2

Le pacte de réunion

L'expression « pacte de narration orale » désigne, dans ce travail, l'ensemble des éléments qui contribuent à créer et renforcer les liens entre le narrateur et les auditeurs. Le caractère direct et vivant du récit oral permet aux différents participants d'ajuster constamment leurs propositions et leurs attentes. Grâce à l'observation de plusieurs performances narratives, nous avons décelé que ce pacte général de narration comprend plusieurs dimensions qui permettent à leur tour la réalisation des ajustements nécessaires et nous avons identifié trois étapes présentant des pactes secondaires. Ce chapitre propose d'étudier celui que nous avons identifié comme étant le premier : le **pacte de réunion**.

Le pacte de réunion a plusieurs objectifs. L'objectif le plus évident est d'attirer les gens jusqu'au moment du récit. C'est l'objectif de la réunion. Qu'est-ce qui est mis en place pour séduire l'auditeur et lui donner le désir d'entrer dans l'espace du récit ? Autrement dit, qu'est-ce qui, dans le lieu du récit, plaît à l'auditeur et comment joue-t-on de ces attirances pour le séduire ? Le second enjeu de ce pacte est d'opérer une prédisposition des auditeurs. Il s'agit certes de les faire venir, mais de les faire venir avec un désir, en leur proposant un horizon d'attente. Enfin, ces préliminaires visent aussi à annoncer et amorcer l'atmosphère du récit et le cadre de la relation induite par celui-ci.

La réunion des participants dans un même espace est la condition *sine qua non* de l'apparition d'un récit oral. Comment ces personnes se trouvent-elles réunies dans ce même lieu ? Qui les a invitées ? Dans quelles circonstances ? Pourquoi ont-elles répondu favorablement à cette invitation ? Ces questions suggèrent l'importance de tous les facteurs situés en amont du récit oral. Ces éléments contextuels préparent une *captatio benevolentiae* qui développe chez les auditeurs présents un préjugé moral favorable à leur participation au récit.

Bien que notre étude porte sur le récit oral, nous pouvons évoquer ici le récit écrit et son pacte de lecture. Dans la mise en place de celui-ci, tous les éléments du péritexte et du paratexte entrent en jeu. Le titre du livre, la promotion qui en est faite, les critiques, les séances de dédicace de l'auteur etc. sont autant de facteurs préliminaires qui opèrent un premier filtrage des lecteurs. Avant de s'asseoir dans son fauteuil et d'ouvrir son livre, le lecteur a déjà répondu favorablement à toute une série d'invitations.

Analyse : Le Festival Internacional del Cuento de Los Silos

Le **pacte de réunion** dans un récit oral est en quelques points similaire au pacte de lecture du récit écrit. Considérons par exemple le cadre du Festival Internacional del Cuento de Los Silos. Un événement est programmé, un narrateur est invité pour raconter des contes à d'autres invités. De la même façon que dans le récit écrit, l'auditeur a dû répondre à une série d'invitations pour arriver jusqu'à l'espace du récit. Cependant, celles-ci sont différentes dans le cas du récit oral ; il nous faut donc identifier les invitations adressées aux auditeurs du festival auquel nous avons participé en décembre 2015.

Cet événement public a été précédé d'une « campagne de promotion ». Nous avons pu observer cette diffusion à travers différents supports. Des affiches ont été placées dans la majorité des villes de l'île de Tenerife. La presse locale a relayé l'information. Les journaux annonçaient l'événement ; les journaux télévisés offraient aux téléspectateurs des images des années précédentes ainsi que des entrevues avec les différents organisateurs. Que nous dit cette vaste diffusion ? Comment attire-t-on un auditeur vers le récit ? Quels sont les éléments du récit oral susceptibles de séduire un auditoire et comment sont-ils agencés pour être attrayants ?

L'équipe du festival ne communique pas seulement par voie de presse, elle se déplace jusque dans le quotidien des possibles auditeurs. Dans les écoles, dans les maisons de retraite ou encore en prison, des ateliers étaient organisés pour donner à connaître l'univers du conte et ainsi attirer ces publics vers le festival. La séduction, dans ce cadre, se réalise en valorisant le savoir et le savoir-faire du public ciblé. Par exemple, l'atelier mené à la prison de Tenerife consistait à faire prendre conscience aux prisonniers de leurs capacités narratives en leur faisant inventer des histoires. L'objectif final était d'aller au festival à Los Silos pour lire ou raconter ces histoires dans un espace qui leur était réservé.

Pour séduire un auditeur virtuel, il est important de partir de lui, de ses compétences, de ses attentes, d'en faire naître de nouvelles et surtout de le valoriser en tant que personne. Éveiller chez les personnes un savoir-faire narratif inconnu et caché en elles leur donne le désir de découvrir l'univers qui s'y rattache : le monde de la narration orale.

Le même processus s'observe avec le public des maisons de retraite. Il s'agit de valoriser leur savoir, faire ressurgir leurs souvenirs et leur faire comprendre qu'ils ont de l'importance, que c'est un bien précieux qui s'accroît dans le partage. C'est en valorisant le savoir et le savoir-faire individuel que des horizons d'attentes naissent à l'égard d'un monde nouveau ou bien oublié. L'intérêt porté au conte oral est ainsi ravivé. Cette démarche postule des compétences narratives latentes. Ces personnes ont des capacités et des compétences narratives, mais n'ont jamais eu l'occasion de les exercer consciemment. Proposer un espace d'écoute dans lequel ces compétences peuvent se développer favorise une prise de conscience du savoir-faire narratif personnel.
De cette manière, le public séduit à domicile et auquel l'accès est facilité sera enclin à venir au festival pour y partager des récits.

Le cinéma utilise des bandes-annonces pour séduire les spectateurs et les attirer. Celles-ci sont diffusées avant d'autres films au cinéma. Aujourd'hui elles s'immiscent jusque dans nos foyers à travers la télévision ou internet. La bande-annonce vient nous chercher dans notre quotidien pour nous inviter à en sortir. De la même manière, quelques jours avant le festival, des conteurs se sont déplacés dans les espaces quotidiens des habitants de l'île pour les y rencontrer. Liliana Cinetto est donc venue conter à la Universidad de La Laguna, dans la salle de conférence du bâtiment de Langues et Lettres. Cette intervention était semblable à une bande-annonce cinématographique : la conteuse allait à la rencontre des étudiants dans leur quotidien pour les attirer jusqu'au festival. En donnant un aperçu du monde de la narration orale et surtout de son univers narratif personnel, elle faisait naître des horizons d'attente : quelles autres histoires aurait-elle à nous raconter ? Quelles autres personnes pourrons-nous rencontrer là-bas ? Signalons que la narratrice choisie pour cette intervention était adaptée au public visé. Les histoires de Liliana Cinetto sont toujours comiques. De surcroît, elle avait particulièrement soigné sa sélection de contes puisqu'elle a raconté des histoires sur le passage de l'enfance à l'âge adulte, ou des histoires de rapports entre homme et femme, des contes présentant des conflits répondant aux préoccupations des étudiants.

Le récit lui-même conduit au récit. Au cœur même du récit oral, c'est de l'Homme dont il est question, de l'auditeur en somme. Un Humain parle à d'autres Humains des conflits qui les tourmentent tous, d'abord pour les relier dans leur humanité et ensuite pour

leur faire vivre ou revivre, sous forme symbolisée et intensifiée, les conflits récurrents qui les préoccupent. Si nous considérons que l'auditeur dans son humanité est au centre du récit, nous comprenons alors que le processus de séduction confère à l'auditoire une place privilégiée. L'auditeur doit être séduit dans son humanité. Dire à un Homme qu'il est bon et savant reste la stratégie la plus efficace pour l'amener à soi. Nous parlons ici de stratégie en la reconnaissant comme une ressource propre à l'art de la séduction. Séduire est précisément le mouvement de séparer, tirer et conduire à soi[14]. L'objet de la séduction doit être tiré de sa position initiale pour être amené dans l'espace du séducteur, à l'endroit où celui-ci veut le placer. Il est donc question de manipulation et de stratégie[15]. Nous pouvons alors nous demander : d'où vient cette nécessité d'attirer l'auditeur dans un autre espace ? Pourquoi le narrateur ne vient-il pas simplement à la rencontre de l'auditeur dans son espace quotidien ? En somme, quel est l'intérêt du lieu, de l'espace dans le récit oral ? Nous trouvons les réponses à ces questions chez différents auteurs et chercheurs.

Émilie Rossignol, doctorante en anthropologie à Paris 3, dit dans un article sur le conte comme pratique sociale de l'oralité : « Il apparaît que le lieu a une certaine importance : il permet de participer à la création de cette ambiance. On peut aussi souligner sa dimension extra-ordinaire : il permet de "couper" avec les activités quotidiennes. »[16]
Cette chercheuse met en avant cette fonction de l'espace : faire sortir l'auditeur de sa routine, l'amener dans « l'extra-ordinaire ». Pour que l'espace du récit puisse se déployer, il faut que les participants s'éloignent de leur quotidien. Pour montrer aux gens les enjeux humains de leur quotidien, ils ont besoin de prendre du recul, de faire un détour pour adopter un nouveau point de vue. Il faut se détacher des petits soucis journaliers pour en apprécier l'ampleur. Comment nous questionner sur la loyauté, l'humilité, l'amour ou encore la dignité, si nous sommes tourmentés par le menu du repas du soir, ou le rendez-vous chez le coiffeur ? Le récit a besoin d'un espace à part entière, affranchi de la routine, pour former sa bulle protectrice.

Si l'auditeur est au cœur du récit, le narrateur ne peut pas se contenter de venir à lui et de lui déverser son histoire. Le narrateur doit le séduire, l'attirer à lui, pour le placer dans

14 REY Alain (sous la direction de), Dictionnaire historique de a langue française, éditions Dictionnaire LE ROBERT Paris, Vol.2, 1992.

15 Signalons ici que nous n'employons pas ces termes de façon péjorative. Nous sommes bien dans une démarche d'observation et non de jugement de valeur.

16 ROSSIGNOL Émilie « Échange et atmosphère d'écoute dans la pratique contemporaine du conte oral en France », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 72 | 2012, mis en ligne le 29 avril 201, URL : http://clo.revues.org/1711 ; DOI : 10.4000/clo.1711

un espace propice où il pourra ouvrir son imaginaire suivant un rituel ludique où rien n'est irréversible ni inéluctable.

Dans un article[17] concernant *Les mille et une nuits*, Ernesto Rodriguez Abad écrit : « No se puede transmitir un relato en un lugar inhóspito, con interferencias, con el que escucha mal situado, incómodo o desganado. Debemos atraerlo, enamorarlo en el lugar en el que las palabras puedan florecer, marchitarse o convertirse en estrellas. »[18]

Émilie Rossignol évoquait déjà l'importance du lieu dans la naissance d'une atmosphère propice au récit. Comme le souligne Ernesto. R. Abad, il est de la responsabilité du narrateur d'attirer son auditeur dans un lieu favorable à la création d'une atmosphère propice et au déploiement de cette dernière. Ernesto R. Abad ne se contente pas de théoriser les espaces du récit, il va plus loin en les explorant dans sa pratique même de la narration orale. Comme directeur du Festival Internacional del Cuento de Los Silos, il choisit différents lieux et en tire parti. Les ruelles, les petites places du village, les grottes alentour, les balcons, les *tresillos*[19], le bord de mer, un hangar ou encore un champ de bananiers sont autant de lieux qui ont vu naître des récits.

Les ruelles, balcons ou places du village sont pourtant (pour certains) des lieux du quotidien, dira-t-on. Le rôle du narrateur est alors d'attirer les auditeurs vers ces endroits routiniers et de les leur faire redécouvrir. Il s'agit d'utiliser un lieu de la vie courante dans des conditions et avec des objectifs différents de ceux du quotidien : c'est l'enchantement de l'espace ordinaire. Le conteur populaire utilise lui aussi cette ressource. La place du village, un banc, un bar peuvent être le berceau d'un récit et acquerront alors une aura nouvelle. Ces espaces seront alors regardés différemment, nous y verrons une ouverture à de possibles récits.

Le pacte de réunion incite donc l'auditeur à se déplacer vers un lieu propice au récit. Le narrateur exige de lui un mouvement pour que tous les participants se rencontrent dans un endroit neutre et favorable à la narration orale. Le lieu peut être lui-même un instrument de séduction. Savoir que le récit aura lieu dans une grotte, un champ de bananiers ou un *tresillo* peut, en effet, faire naître un désir de présence chez l'auditeur.

17 RODRÍGUEZ ABAD Ernesto, « Las voces de Scherazade », *Mnémosyne* n°11, 2008, page 23.

18 Traduction : « Un récit ne peut pas être partagé dans un lieu inhospitalier, avec des interférences, où celui qui écoute est mal installé, mal à l'aise ou sans enthousiasme. Nous devons lui faire la cour, l'attirer dans un lieu où les mots peuvent fleurir, se faner ou se transformer en étoiles. »

19 *Tresillo* est un mot utilisé à Tenerife pour désigner un petit salon à l'entrée de la maison, où tiennent seulement trois sièges. Ces pièces chez l'habitant, qui accueillent des discussions très intimistes, s'ouvrent à un public très restreint lors du festival, pour partager des récits.

Dans le cadre de notre étude, nous avons pu assister à diverses approches de séduction mises en place par le directeur du festival. Nous l'avons vu faire la promotion de l'événement dans différents lieux, avec différents publics. Cette expérience nous a permis de prendre conscience de la nécessité pour le séducteur de s'adapter aux auditeurs visés. En effet, chacun trouve dans le récit des attraits qui lui sont propres. Pour séduire, il faut s'adapter à chaque individu, ou, dans la mesure du possible, à un groupe d'individus aux attentes similaires. Trois expériences peuvent être analysées pour éclaircir ces propos.

Le directeur du festival étant également enseignant à la Universidad de La Laguna, nous avons pu observer ses stratégies de séduction dans deux classes différentes. La première était une classe de cinquième année d'études pour devenir instituteur auprès d'enfants âgés de moins de sept ans. La dernière année du cursus étant spécialisée, ce groupe avait choisi l'option « lectura temprana » (lecture précoce), qui comprenait trois cours présentiels, dont celui intitulé « Teatro, dramatización y oralidad ». Cette matière enseignée par Monsieur Abad accordait une place centrale au récit oral comme accès à la littérature écrite. Dans ce cadre, l'idée prédominante d'Ernesto R. Abad était celle de la formation. En effet, participer au festival en assistant à divers récits était l'occasion pour ces étudiants de parfaire leur formation d'animation à la lecture. Il avait donc saisi le point de contact entre les préoccupations de ce groupe et l'objet narratif oral. Il suffisait alors de détailler les apports du festival à leur instruction : apprendre à raconter, découvrir de nouvelles histoires, rencontrer d'autres enseignants, échanger avec des narrateurs professionnels etc. La stratégie de séduction était donc adaptée au public visé, permettant ainsi un taux élevé d'adhésion au pacte de réunion. La seule lecture d'une affiche ou le simple fait de le voir au journal télévisé n'aurait pas attiré le même nombre de personnes au festival. En venant les chercher dans leur quotidien en mettant en avant leurs intérêts particuliers, Ernesto Abad accroît leur nombre.

Le second groupe d'élèves était celui de la classe de première année d'études en histoire. Ernesto Rodríguez Abad y donnait un cours de techniques de communication en espagnol, à mi-temps avec Monsieur José Antonio Ramos Arteaga. Dans ce contexte, la

stratégie de séduction a porté sur le cadre du festival : vivre ensemble, pendant quatre jours, une expérience inoubliable. Le public visé était constitué en majorité de jeunes hommes de dix-huit à vingt ans et la méthode d'approche était donc adaptée. Le récit en lui-même n'était que rarement mentionné. En effet, le public concerné considérait encore le conte oral comme une activité infantile. Comment surmonter cet obstacle ? Ernesto R. Abad a mis en œuvre plusieurs stratégies pour leur faire comprendre l'intérêt qu'ils pouvaient trouver à leur âge au récit oral. Tout d'abord, il a évoqué le thème de la transmission orale comme objet d'étude des historiens et anthropologues, ce qui a éveillé leur curiosité, car cette thématique entrait dans leur domaine de compétence. Il a aussi fait allusion aux contes érotiques proposés par plusieurs narrateurs. Encore une fois, cette approche permettait d'ouvrir des horizons d'attente en élargissant la sphère du conte au-delà de l'univers enfantin. Enfin, Ernesto R. Abad s'est mis à conclure tous ses cours par un récit. Il a peu à peu instauré cette pratique comme un rituel final qui introduisait les étudiants dans l'univers de la narration orale. L'écoute attentive qu'il recueillait témoignait bien de la curiosité des étudiants.

Le second professeur, José Antonio Ramos Arteaga, complétait la « promotion » en insistant sur le plaisir de vivre ensemble une expérience extraordinaire, telle une colonie de vacances pour adolescents !

Enfin, le troisième cas de séduction observé est celui d'un groupe de femmes à la Biblioteca Pública del Estado à Santa Cruz de Tenerife. Ce groupe de six femmes se réunit une fois par mois pour partager des lectures et des expériences littéraires. À l'origine, vingt ans plus tôt, elles se réunissaient, avec Ernesto R. Abad, leurs conjoints et leurs enfants pour choisir des livres ou albums à lire à ces derniers. Monsieur Abad leur présentait des livres, des auteurs, et elles-mêmes échangeaient des idées et des conseils. Vingt ans plus tard, les membres du groupe restent soudés autour de la question littéraire. Leurs enfants ont à leur tour formé un groupe de lecture. Depuis presque vingt ans, ces familles ont l'habitude de déménager à Los Silos en décembre pour participer au festival. Le pacte de réunion est donc acquis, il ne s'agit pas de les attirer vers le festival puisque celui-ci les passionne déjà, mais il est intéressant d'observer la façon dont Ernesto R. Abad renouvelle ce pacte de réunion. Bien qu'il soit certain que ces femmes assisteront au festival, il s'attache tout de même à faire grandir l'horizon d'attente et les attentes. Pour renouveler le pacte, le directeur fait une présentation de tous les narrateurs invités. Lorsqu'un narrateur présenté est déjà venu au festival dans des éditions précédentes, il souligne ce fait, ravivant ainsi des souvenirs

agréables aux membres du groupe tout en valorisant leur culture et leur connaissance de l'univers de la narration orale.

En présentant les différents narrateurs, Monsieur Abad s'attarde principalement sur leur capacité à émouvoir le public, à le faire passer du rire aux larmes, ou à le faire réfléchir. Connaissant ce groupe depuis des années, il sait ce que ces femmes attendent du festival : quitter leur quotidien pendant une semaine et s'émouvoir de choses extra-ordinaires en toute légitimité.

Il ne s'agissait donc pas d'attirer ces femmes dans l'espace spécifique du festival, mais il était nécessaire de poser les fondations permettant l'accès à la sphère du récit. C'est pourquoi Ernesto Abad a pris soin de faire naître des attentes chez ces auditrices, favorisant ainsi leur adhésion prochaine aux récits du festival.

Ce rapport très intime au public permet donc au directeur d'adapter ses stratégies de séduction aux attentes des futurs auditeurs. Nous avons pu observer sa capacité à ajuster son discours en fonction des préoccupations spécifiques à chaque groupe. Les intérêts, qu'il devine et éveille, lui servent de levier dans sa démarche de séduction.

Les observations que nous avons faites convergent avec des témoignages reçus lors du festival. En effet, d'autres universitaires membres de l'association[20] à l'origine du festival ont procédé de la même façon envers différents groupes d'étudiants. Des élèves en science de l'éducation ont été séduits par les visées didactiques et pédagogiques du récit oral. D'autres étudiants en journalisme y ont vu un événement à vivre pour le relayer dans la presse etc. Ce pacte de réunion permet donc, d'une part, de faire naître des attentes liées aux intérêts individuels et d'autre part de créer un horizon d'attente commun qui permet de former l'atmosphère du récit. Les témoignages, ainsi que ma propre expérience, convergent dans la formulation d'une perspective d'aventure collective. La surprise est espérée, personne ne sait réellement ce qui va se passer, le festival est attendu comme un cadeau. La seule certitude est que toutes ces expériences à vivre ne présentent pas de danger. C'est ce qu'assure le genre. Des conflits vont venir au grand jour, des drames, des échecs, des espoirs, des déceptions, des peines et des joies vont être vécues. Mais la distance émotionnelle inhérente au récit permettra de vivre ces aventures sans être blessé. Le public peut venir confiant.

20 La Asociación Cultural para el Desarrollo y Fomento de la Lectura y el Cuento.

Le territoire concourt aussi au **pacte de réunion**. Le festival se déroule à Los Silos, petit village de la côte nord de l'île, loin des grandes villes, entre l'océan et les montagnes. Il a été proposé plusieurs fois de déplacer le festival dans d'autres villes, plus faciles d'accès, susceptibles de réunir un public plus nombreux etc. Ces propositions ont toujours été refusées. En effet, le choix de ce lieu reste l'une des conditions de réussite du festival. La simple évocation du nom participe déjà à l'élaboration de cet horizon d'attente commun. Nous postulions que pour comprendre le rapport d'un public au récit, il fallait en comprendre la culture. Ici, nous observons que pour les habitants de Tenerife, un village situé à une heure de route de la capitale est un lieu extrêmement reculé. Cet éloignement induit dans l'imaginaire collectif un éloignement des mœurs et des coutumes des villageois. Aux yeux des urbains de Santa Cruz ou La Laguna, les gens qui vivent dans ce village éloigné n'ont pas été ternis par la machine urbaine, ce sont des gens authentiques. Leur simple éloignement fait naître des expectatives d'authenticité. Pour les habitants de La Laguna ou de la capitale, ce village est un village « authentique ». Cet horizon d'attente véhicule également une composante de mystère. En effet, ce site entre montagne et océan, entouré de grottes, de plantations de bananiers et de canne à sucre à perte de vue, ouvre les portes à tous les possibles. C'est un espace propice à l'imagination. Si par hasard la *calima*[21] s'installe au même moment, alors personne ne s'étonnera de voir apparaître au coin de la rue des chiens bleus volants.

L'éloignement du territoire facilite la création d'un espace hors de la réalité du quotidien favorisant la réussite du récit. Walter Benjamin soulignait l'importance d'un espace hors du quotidien dans la transmission orale :

> Plus l'auditeur est dans un oubli de soi, plus ce qu'il écoute s'imprime profondément en lui. Quand il est pris par le rythme du travail, il écoute alors les histoires d'une façon telle que le don de les raconter lui échoit totalement. C'est ainsi qu'est faite la maille de la toile où repose le don de raconter. C'est ainsi qu'elle se défait aujourd'hui de toute part après s'être nouée il y a des milliers d'années dans le cadre des formes les plus anciennes de l'artisanat.[22]

Ces propos se réfèrent à la capacité de réception en vue d'une possible ré-énonciation. Bien que celle-ci ne soit pas l'objectif principal dans ce contexte particulier,

21 Phénomène météorologique : les vents transportent le sable du désert du Sahara qui reste en suspens dans l'air, formant une brume impénétrable.

22 BENJAMIN W., *Le conteur*, Ed Payot et Rivage 2011, (1936), page 70.

nous retenons tout de même l'importance d'un cadre favorable à la réception du récit. Les conditions de réception concourent à la réussite du récit et celles-ci s'instaurent dès le pacte de réunion.

Les éditions antérieures ainsi que les différentes campagnes de promotion semblaient avoir porté leurs fruits. Quelques jours avant le festival, nous pouvions entendre dans les boutiques, les bus, le tram, sur la plage ou dans les rues, un murmure annonçant la venue de ce moment si particulier de l'année. Dans les magasins, on achetait des provisions alimentaires, on faisait des réserves de couches pour les enfants. Les habitués savent bien qu'une fois arrivé au village, il y a mieux à faire que se préoccuper des besoins matériels.
De la même façon, les entrées ont été sélectionnées et achetées avant l'arrivée. Le choix entre toutes les propositions de récit est un moment important. Une fois sur place, il est uniquement question de se laisser porter par les récits. La sélection se réalise donc au préalable.

Les auditeurs qui ont répondu favorablement à ces premières invitations s'acheminent donc vers ce village du bout du monde. Qu'en est-il alors de toutes ces attentes ?
En arrivant, nous pouvions observer dans le village la participation des habitants. Chacun avait décoré sa porte et ses fenêtres d'images ou symboles issues de *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, thème de cette vingtième édition du festival, ou de contes célèbres.

Avant même que ne soit raconté le premier conte, nous avons recueilli les témoignages des arrivants. Tous les propos recueillis s'accordaient dans la confirmation des expectatives préalablement élaborées. José Gerardo Rodríguez Patiño, étudiant à la ULL et participant au festival, nous a confié dans un enregistrement réalisé à notre arrivée au village :

> Lo más importante es que es un pueblo en el que puedes ver el trabajo ¿no? Parecemos estar en una especie de burbuja de realidad. Todo el pueblo parece colaborar en este acto, es increíble. Es una mezcla entre todo, una mezcla entre todo tipos de cuentos... Ves gente de diferentes sitios del mundo ¿no? Porque has escuchado muchos idiomas. Todo está mezclado, todo está colapsado, híperpuesto. Y hay mucha ilusión.[23]

23 Traduction : « Le plus important c'est que c'est un village dans lequel on peut mesurer le travail, n'est-ce pas ? On a l'impression d'être dans une espèce de bulle de réalité. Tout le village semble collaborer à cet événement, c'est incroyable. C'est un mélange de tout, un mélange entre différents types de contes. On voit des personnes du monde entier, n'est-ce pas ? On peut écouter plein de langues. Tout est mélangé, tout est superposé, se chevauche. Et il y a une très forte attente ».

Premièrement, le locuteur évoque le travail des habitants pour créer une atmosphère. Il lui semble que tous les villageois ont œuvré à cela, comme s'ils étaient tous de connivence pour nous préparer une surprise. Ensuite, il identifie cette atmosphère étrange en la nommant ainsi : « une bulle de réalité ». Ces termes renvoient à un espace hors du quotidien dans lequel les possibilités d'action, de sensation etc., sont plus vastes que dans la réalité quotidienne. Cette « bulle de réalité », bien que répondant à ses propres règles et organisée par un système qui lui est spécifique, est en perpétuelle interaction avec la réalité du quotidien. La « réalité de récit » et la « réalité quotidienne » s'inter-alimentent, se transforment et s'influencent. Il semble donc que se soit formé dans ce village un espace protecteur dans lequel les possibilités de l'univers narratif sont infinies, élaborant ainsi un terrain propice à l'émergence de récits. Enfin, notons que l'atmosphère créée est difficilement descriptible par le locuteur. Il parle d'un mélange, qui semble flou, comme dans les rêves par exemple, ce même flou brumeux qui s'empare de l'île lorsque tombe la *calima*. Ce témoignage exprime la création d'une ambiance extra-ordinaire suscitant un désir enthousiaste quant à la suite des événements (« Hay mucha ilusión »).

Dans ces circonstances, les conditions semblent remplies pour l'apparition de récits. Il incombera alors aux narrateurs de proposer à leurs auditeurs un pacte d'introduction qui réalise l'entrée dans le récit.

Analyse du document n° 7 « La chispa »

Le corpus choisi nous permet d'observer différents pactes de réunion. Nous venons d'étudier le cas particulier de la vingtième édition du Festival Internacional del Cuento de Los Silos. Voyons maintenant le document n° 7 du corpus intitulé « La chispa », pour approfondir notre compréhension du protocole du pacte de réunion et de ses répercussions sur le reste du récit oral.

Ce récit a surgi au sein du groupe de femmes que nous mentionnons plus haut. Ce groupe, qui se réunit depuis près de vingt ans à la bibliothèque de Santa Cruz, a accepté de nous accueillir lors de l'une de ses rencontres mensuelles. Le but de la visite leur avait été préalablement présenté de façon très évasive, en évoquant une activité pour inventer des histoires. Nous y allions avec l'intention de les faire participer au jeu du Loto

Mutos[24]. Le groupe étant ouvert à tout ce qui aurait rapport avec la littérature, les femmes ont accepté.

Les femmes de ce groupe se connaissent bien. Elles partagent ce type de moment depuis plusieurs années. Elles se retrouvent dans une salle du dernier étage de la plus grande bibliothèque de l'île, qui leur est prêtée par une bibliothécaire, elle-même membre du groupe. C'est pour elles un moment privilégié. Elles se retrouvent ici pour faire une pause, loin de la routine de la famille et du travail et pour partager des émotions, des impressions sur différents livres. Ce n'est pas, pour la majorité d'entre elles, une pratique du quotidien. Une atmosphère de bienveillance collective se crée à laquelle toutes contribuent. Nous l'observons par exemple lors de l'intervention de l'une d'entre elles, Vinita, qui s'excuse de laisser son téléphone allumé pour vérifier que sa fille rentre à pied de l'école en sécurité. Une telle remarque révèle le caractère inhabituel de cette pratique. Dans cet espace qu'elles créent, il n'y a pas de place pour le téléphone, leur présence et leur attention sont requises.

Bien sûr, pour entrer dans ce cercle, j'ai dû me présenter et me faire accepter. Il a fallu trouver la juste attitude pour entrer dans le groupe sans rompre son équilibre élaboré au cours de leur histoire commune. Une réflexion m'a d'ailleurs été faite à ce sujet. Elles installaient le chemin du jeu en le disposant de façon à obtenir plusieurs fins. Je les ai questionnées à ce sujet et une des femmes m'a dit : « ¿Tú sabes dónde has venido? »[25]. Cette remarque révèle la conscience qu'elles ont de l'identité de leur groupe. Elle m'informait de leurs capacités créatives et du fait que dans cet espace il n'y avait pas de limite à l'imagination.

C'est donc dans ce cadre que nous avons commencé le jeu. La pratique du Loto Mutos fait partie, dans ce contexte, du pacte de réunion. Ce pacte, qui les achemine petit à petit vers l'intrigue, stimule leur créativité. Elles sont ensemble dans une dynamique d'invention et d'ajustement des imaginaires individuels. Elles doivent se mettre d'accord sur la signification des images et créent en communauté les éléments de ce qui sera plus tard l'intrigue et l'histoire. Dans ce cas particulier la relation se construit solidement depuis le pacte. Le cas précédent nous montrait le pacte de réunion comme une étape du récit permettant de créer un contexte propice à l'apparition de la relation narrative. Ce groupe de

24 Le Loto Mutos est un jeu élaboré par des chercheurs du laboratoire ISA-Litt & Arts de l'Université Grenoble Alpes. Ce jeu, composé de plusieurs cartes, permet de créer une histoire en groupe. Deux groupes jouent en parallèle en inventant, chacun de son côté, une histoire. À l'intérieur des groupes, les participants piochent des cartes qu'ils disposent au fur et à mesure sur le « chemin de jeu » installé au préalable et représenté par des cartes vierges. Ce chemin leur permet d'identifier la trajectoire de l'histoire qu'ils inventent. À l'issue de l'étape de création, les membres du groupe désignent l'un des leurs qu'ils entraîneront à raconter l'histoire devant l'autre groupe.

25 Traduction : « Tu sais où tu es tombée ? »

femmes élargit l'importance du premier pacte en nous montrant qu'une relation peut commencer à s'établir à ce stade. Elles ajustent donc leurs imaginaires pour pouvoir créer ensemble et posent une base d'écoute et de partage indispensable au récit.
Nous verrons plus avant en quoi les fondements du récit posés dans ce pacte de réunion influent sur l'ensemble du récit.

Analyse du document n° 8 « Acantilado y recuerdos »

Étudions maintenant un dernier cas, extrait du corpus, intitulé « Acantilados y recuerdos ». Ce récit est issu lui aussi de la pratique du jeu de Loto Mutos. Ce cas nous montre que même s'il y a pacte de réunion, celui-ci n'est pas toujours un adjuvant au récit. En somme, il ne suffit pas que les auditeurs soient réunis pour que le pacte de réunion réussisse.

Dans le cadre d'un cours de technique d'expression pour étudiants en première année d'histoire de la Universidad de La Laguna, nous avons proposé à six élèves de jouer au jeu de Loto Mutos. Les circonstances nous ont obligés à adapter le jeu. L'énonciation de l'histoire par un narrateur du groupe s'est réalisée une semaine après d'élaboration collective. Pour la première partie, nous nous étions isolée avec le groupe d'étudiant pour jouer et créer. La phase de narration, elle, s'est déroulée devant l'ensemble de la classe, dans un amphithéâtre. Le pacte de réunion était donc celui-ci : les étudiants/auditeurs étaient là parce qu'ils y étaient obligés. Ils assistaient à cet événement comme à n'importe quel autre cours de la journée. Leur enseignant leur a simplement demandé de s'asseoir et d'écouter José Miguel leur raconter une histoire. Après la narration, le professeur m'a demandé de venir expliquer le processus vécu par José Miguel et son groupe de joueurs. La communauté des auditeurs n'était pas particulièrement sensibilisée au monde de la narration orale. Ils n'ont donc, lors de ce pacte, reçu que deux invitations (injonctions) : s'asseoir et écouter. De plus, beaucoup d'élèves arrivaient en retard. Ils entraient dans la salle sans savoir ni comprendre ce qui se passait. Il n'y avait, pour ainsi dire, aucune atmosphère propice au récit. La bulle protectrice permettant d'emporter la communauté du récit au-delà du quotidien ne s'était pas formée, l'espace qu'ils fréquentaient au quotidien n'avait pas pris la dimension d'un autre espace symbolique et ils étaient toujours assis sur les bancs de l'amphithéâtre.
Nous verrons plus tard que, dans ce contexte, il est difficile de faire émerger un récit oral.

En conclusion, nous postulons que le pacte de réunion est une des conditions nécessaires au bon déroulement du récit oral. Il en est la première étape et permet d'une part de réunir les participants en un même lieu et d'autre part de faire naître des horizons d'attente, de créer une atmosphère propice au récit et enfin d'amorcer la relation entre les participants. Nous avons pu souligner dans ce cadre l'importance du lieu pour le récit oral ; il contribue à la formation de l'atmosphère de récit et délimite un cadre spatial et représentatif à l'intérieur duquel va se déployer le récit, bien que l'imaginaire échappe à ces délimitations physiques. Il est le chaudron du récit. Si c'est un lieu extra-ordinaire, il offrira dès l'arrivée une atmosphère particulière. En revanche, si c'est un lieu du quotidien, le récit pourra alors le transformer en un lieu extra-ordinaire. Le lieu agit ici de façon ambivalente puisqu'il est d'une part un cadre qui nous est donné et qui détermine notre environnement, et d'autre part un espace que nous façonnons avec notre regard. Il agit sur nous et nous agissons sur lui par les façons que nous avons de le concevoir et de le percevoir.

Bien que tous ces éléments entrent en jeu et contribuent à la formation de l'atmosphère de récit, ils ne paraissent constituer que le début d'un processus. En observant le récit oral, nous avons décelé dans sa structure d'autres pactes qui semblent contribuer à leur tour à l'élaboration et au déploiement de cette atmosphère.

Chapitre 3

Le pacte d’introduction

Le second pacte que nous allons observer et analyser dans ce chapitre est le **pacte d'introduction**. Pour réaliser ce travail, nous avons choisi de nous appuyer sur trois performances narratives à visées humoristique, car ce genre spécifique demande au narrateur de renforcer certains traits du pacte. Il nous est ainsi plus facile d'étudier les rouages de ce second pacte.

Le corpus spécifique à ce chapitre se compose donc de trois enregistrements, les documents n° 1, 2 et 3 du corpus. Ils ont tous été réalisés lors du Festival Internacional del Cuento de Los Silos au cours du mois de décembre 2015. La narratrice est une conteuse professionnelle argentine. Elle a commencé sa carrière comme institutrice puis professeure en langue et littérature espagnoles et s'est dirigée petit à petit vers le monde de la narration. Elle est aussi l'auteure de nombreux livres pour enfants et adultes. L'ensemble de son œuvre est principalement axé sur l'humour.

L'espagnol argentin est différent de l'espagnol péninsulaire. Ses particularités peuvent ajouter une touche comique à ses narrations lorsque la conteuse raconte dans un autre pays hispanophone. C'est le cas des captations qui ont été réalisées à Tenerife.

Le premier enregistrement du corpus a été réalisé lors d'un petit-déjeuner de conte au Festival. La formule est simple : les spectateurs s'assoient autour de tables pour sept personnes où leur est servi un petit-déjeuner. Il y a six tables dans la salle. Tous les matins du festival, un narrateur différent vient animer ce moment. Les serveurs déambulent dans la salle pendant les récits, pour servir les invités. Cependant, Liliana Cinetto a demandé que les invités soient servis avant et qu'il n'y ait pas de circulation pendant qu'elle raconte. C'était la première fois qu'un conteur avait cette exigence.

Les deux vidéos suivantes ont été filmées dans la salle principale du festival. C'est une salle de spectacle dotée d'une scène et de gradins. Les rideaux des fenêtres latérales sont fermés, les lumières restent allumées. Les narrateurs en font généralement la demande pour voir les gens dans la salle et distinguer plus facilement leurs réactions.

À travers ces trois enregistrements, nous essayerons d'observer comment, linguistiquement et physiquement, Liliana Cinetto introduit l'humour dans ses différents pactes de narration. Nous postulons que le pacte d'introduction s'élabore en fonction des objectifs que le narrateur se donne. Il dépend de l'effet, ou des effets recherchés sur son auditoire. Liliana Cinetto a, au long de sa carrière, travaillé tout particulièrement l'humour dans le récit oral. Voyons comment cette particularité se traduit dans le pacte initial de narration orale.

Analyse du document n° 1

Transcription document n° 1 :

« La princesa encantada »

Transcription de l'enregistrement audio n° 1 réalisé le 7 décembre 2016 au Festival Internacional del Cuento de Los Silos, Tenerife, Espagne.

0'51 « Y no sé si ya quieren irse o quieren uno del estribo como decimos en …..... ¿Uno cortito? Uno cortito eh.. porque capaz que tienen otras cosas que hacer y y ya se me acabó el café y todo... (risa del público). Uno cortito. (Voix détendue et pas très soutenue)
(Voix soutenue et portée, voix pour narrer) : Había una vez un rey y una reina que deseaban tener un hijo pero claro, ese hijo no llegaba, no llegaba hasta que finalmente nac-ió. Nació ese pequeño príncipe y CLARO, les había costado tanto tenerlo que decid-i-e-r-o-n cuidarlo de todo los peligros del mundo. Lo mantenían encerrado entre las murallas del palacio, y el niño fue creciendo y se convirtió en un joven curioso que quería sabeerr cómo era la vida y qué había más allá de las murallas. Y un día (liés, d'une traite) // en que la guardia estaba descuidada / el príncipe se escabulló / salió del palacio / y claro fuera de las murallas había un mundo maravilloso que desconocía / y TODO / llamaba su atención. Veía por ejemplo una cascaaada de aguas frescas y cristalinas y se mojaba y sentía el agua sobre su piel y decía : - « oooOOh pero ¡qué maraviiiilla ! Qué mala ha si'o mi mamacita que me ha tenido toda la vida encerrado….. si yo pudiera disfrutar esa delicia qué mala ha si'o mi mamacita. »
Y veía por ejemplo un fruto rojo, lo probaba // : - "Pero qué delicia, qué malo ha si'o mi papacito que me ha tenido toda la viiiiida / sin probar esta delicia esta exquisitez » qué malo ha si'o mi papacito."
Y así todo lo sorprendía. » 2'25

Dans ce début de récit, nous observons que le pacte d'introduction commence avant le conte lui-même, dont nous marquons le commencement à partir de « había una vez ». La délimitation du pacte d'introduction est codée en bleu dans le texte de transcription. Le pacte commence donc avant l'histoire, quand la narratrice fait la proposition du conte : « Y no sé si ya quieren irse o quieren uno del estribo »[26]. Nous pouvons ici souligner que l'expression « uno del estribo »[27] qu'emploie Liliana Cinetto s'utilise dans certains pays d'Amérique Latine, mais pas à Tenerife, ce qui est amusant pour un auditeur canarien. En outre, l'expression originale est au féminin « la del estribo », car celle-ci fait référence à « la copa », c'est-à-dire le verre d'alcool, celui qu'on boit avant de se séparer, de partir. En français l'expression existe aussi (« le vin de l'étrier », ou « le coup de l'étrier »), mais n'est plus que très rarement employée. Cette expression appliquée au conte est une métaphore implicite. Le conte, dans ce cas, serait comme un verre d'alcool, c'est-à-dire un divertissement que l'Homme consomme pour se détendre, oublier ses problèmes, penser à autre chose qu'au quotidien. En somme, la narratrice est déjà en train de dire à ses auditeurs : « c'est un récit léger, c'est pour rire, laissez-vous aller. » Elle instaure ainsi une relation de confiance, en agissant avec son auditoire de la même façon que le ferait un ami dans un bar.

Elle leur fait la proposition du conte : « Un court ? Allez, un court parce qu'on a des choses à faire et que je n'ai plus de café. » L'humour est introduit par ces phrases comiques qui instaurent une certaine connivence.

Si nous nous penchons sur le début du récit, celui-ci ne présente aucun élément humoristique. D'ailleurs, si nous étudions l'histoire racontée, nous nous apercevons que celle-ci n'est en soi pas particulièrement drôle. C'est l'interprétation qu'en fait la conteuse qui la rend amusante, le ton qu'elle y met. Elle pourrait aussi bien être racontée de telle sorte que l'auditoire la reçoive comme une histoire d'amour simple et tendre. Cependant, Liliana Cinetto en fait une histoire drôle. Elle nous l'annonce déjà dans sa phrase d'introduction. Elle pose ensuite les bases de l'histoire sur un ton neutre et amorce l'humour un peu plus loin, après la fin du pacte d'introduction, à l'occasion du premier discours direct. La voix qu'elle donne à son personnage incite au rire. En effet, elle lui prête une voix d'adolescent innocent doté d'un accent comique. Mais cette partie n'entre pas dans le pacte d'introduction.

26 Traduction : « Et je ne sais pas si vous voulez déjà partir ou si vous en voulez un pour la route. »
27 Traduction littérale : « Celle de l'étrier. »

Nous voyons donc ici que Liliana Cinetto place son récit dans un genre comique dès le périconte. N'oublions pas non plus que ce récit se situe dans un enchaînement de récits et qu'il hérite du caractère humoristique des précédents. L'auditeur est déjà placé dans une dynamique comique lorsqu'il arrive à la réception de ce récit. De plus, l'auditoire est placé dans un cadre qui incite à la confiance. En effet, le fait d'être en train de manger, de partager un moment convivial avec des personnes connues ou inconnues et de se faire servir invite à la détente. Et ce n'est que le contexte particulier, car le contexte général (le festival) est lui aussi dans cet esprit bienveillant de relaxation et de récréation. L'auditoire est donc enclin à rire à ce récit qui ne présente, avec du recul, que quelques petits détails humoristiques.

Analyse du document n° 2

Transcription du document n° 2 :

« La perra »

Transcription d'un extrait de la vidéo réalisée le 7 décembre 2015 au Festival Internacional del Cuento de Los Silos, Tenerife, Espagne.

0'05 «... les estaba contando de mi vida de mis cosas con Fernando, y me dijeron : « mañana ¿ por qué no cuentas algo de Fernando ?, que la gente se va a reír. » (Mouvements de bras ouverts qui accompagnent l'explication) Pero ustedes nunca le digan a Fernando que yo les conté esa historia acá eh / Que quede por favor entre nosotros. (Fermeture des bras, les mains se joignent à hauteur du haut du ventre.) Resulta que Fernando una vez se me vino con un cachorrito (que venía siendo una cachorrita porque era perra eh). Y él tiene locura con los animales, y le agarró un amoorr con la perra, (main gauche sur les hanches, main droite qui appuie l'explication) un amoorr, que estaba, que yo no sabía qué hacer para competir con la perra, (baisse les bras) si si si sacar la lengua, mover el rabo /// (rires du public) y se le diO por metER a la pERRa en la cAma (ralentissement pour la phrase) / y la perra empezó a crecer y a crecer y a crecer y [????????????] (mouvement de bras vers le haut qui miment l'augmentation) un pedazo de bestia animal / era como dormir tres personas en la cama (penche le buste, signifie l'énormité). Y claro, Fernando tiene un sueño de tronco, no hay nada que lo despierte. Yo me peleaba con la perra toda la noche que le empujaba por acá que le empujaba por allá, (mouvement des bras de gauche à droite pour signifier la lutte) y vivía sin dormir. (De nouveau bras gauche sur les hanches et bras droit qui appuie l'explication.) Quedé embarazada de mi niña más chiquita Florencia, hay gente que la conoce... Y CLARO / cuando la panza me empezó a crecer [?????] yo peleaba con Fernando para que bajara la perra, (de nouveau, mouvement des bras de gauche à droite pour signifier la lutte) y Fernando decía que « pobrecita, por dónde va a dormir la perra... » y así peleábamos y qué sé yo, hasta que un día estábamos peleados a muerte con Fernando (mouvement des deux bras intérieur vers extérieur à hauteur du haut du ventre, pour signifier l'impasse), no nos hablábamos desde hacía no sé cuánto / (mouvement du bras droit du bas vers le haut qui signifie qu'il s'est écoulé du temps, ou l'inexactitude de la date tant elle est éloignée du présent) y fuimos al obstetra, al doctor, para que me revisara, y le hablamos claro, y el doctor me preguntó que qué me pasaba que tenía esa cara (yo estaba asquerosa, (mime les cernes avec la main droite) pálida de no dormir y de pelearme con la perra) y entonces yo le dije al doctor (elle se met bien droite) Que no estaba durmiendo bien (un pas en avant et sur le côté pour appuyer l'aparté) (no le dije por qué, porque yo no soy de andar sacando los trapitos familiares [???] (Rires du public.) (Un pas en arrière et sur le côté : retour à la position antérieur à l'aparté.) // Entonces el doctor me dijo Que nOO (les deux mains appuient l'explication. Mains bien ouvertes) que yo tenía que cuidaaarme porque yo tenía una criatUura, que tenía que descansar bien y yo decía **AJÁ AJÁ** (en balançant le haut du corps d'un côté puis de l'autre, avec les mains jointes à hauteur du bas du ventre) Y Fernández no decía ni palabra (main gauche indique du pouce derrière son épaule, comme si son mari était derrière, main droite fait un mouvement de gauche à droite à hauteur du haut du ventre pour signifier « rien ») (es de poco hablar igual ¿no?) / no decía ni palabra pero se ve que escuchaba y le agarró e remordimiento de la culpa, (*Ralentissement notable, rupture du rythme*) porque esa noche // lo vi que subía al dormitorio (nosotros tenemos el dormitorio arriba) y subía con tres escobas, un recobillón y un rollo grande de hilo. Yo al principio me asusté, porque no sabía cuáles eran las intenciones eróticas de Fernando ¿no? / (Rires du public) pero me explicó que era para hacer una barrera psicológica // ¿¿Una qué?? le dije yo, porque a mí la tecnología me supera (rires du public). Y entonces él me dijo que iba a construir una barrera psicológica para que la perra supiera que no tenía que subir a la cama. Y mientras me explicaba eso, colocaba un palo de escoba en cada una de las esquinas de la cama. Y después lo

sumía / con el hilo, de manera que dormimos casí como en un corral de vaca. (Rires du public) » 2'45

Cet enregistrement a été réalisé lors d'une représentation de Liliana Cinetto, dans une des salles du festival. Nous avons eu l'occasion d'assister à plusieurs spectacles de cette conteuse dans des circonstances différentes. Nous avons donc entendu plusieurs fois les mêmes histoires. La toute première représentation nous a fait beaucoup rire. Cependant, les fois suivantes, en entendant des contes que nous avions déjà entendu, nous nous sommes rendu compte que tout était figé. Sa pratique de la narration orale s'apparente beaucoup à celle du théâtre. Les gestes sont figés, les mots utilisés sont les mêmes, les « phrases de complicité » sont en tous points similaires. L'histoire reste toujours aussi comique, cependant la narration perd en force lorsque nous nous rendons compte que c'est un leurre.

Dans l'enregistrement de « La perra », nous trouvons plusieurs marques de connivence entre la narratrice et son auditoire. Néanmoins, en assistant une seconde fois à la représentation du conte, nous nous sommes rendu compte qu'elles étaient identiques. Liliana Cinetto a trouvé une formule qui est très efficace pour capter son auditoire et le faire entrer dans son univers comique. Cette formule s'avère tellement efficace qu'elle l'a figée et la répète presque systématiquement.

Le pacte d'introduction est là aussi délimité en bleu dans la transcription. Celui-ci commence avant l'histoire à proprement parler. Comment en trouver les limites ? Il commence dès l'introduction du conte et s'achève une fois la situation initiale présentée. Dans le cas de l'enregistrement de « La perra », nous observons que la narratrice module son rythme de narration. Dans l'étape du pacte d'introduction, son rythme est très soutenu. Elle donne le plus d'éléments possible en un temps réduit. Lorsque le pacte se termine, elle adopte un rythme plus posé, le rythme de croisière du récit. Elle continuera à faire des variations rythmiques, mais cette première démarcation est particulièrement audible. À première vue, il semblait que la fin du pacte se situait bien avant, lorsque se produit la première charnière narratologique, avant « hasta que un día... »[28]. Sur le plan de l'histoire, la situation initiale est exposée, tous les éléments sont présentés et la première action apparaît. Cependant, en écoutant le rythme de narration de Liliana Cinetto, nous observons que, pour elle, le pacte n'est pas tout à fait scellé, il lui faut encore maintenir la tension de celui-ci. Le pacte s'achève donc juste avant la deuxième charnière narrative lorsque son mari décide de passer à l'action.

28 Traduction : « Lorsqu'un jour... »

Le récit commence par l'histoire de l'histoire. Cette méthode est une pratique récurrente chez beaucoup de narrateurs ; elle permet de capter l'intérêt de l'auditoire et d'attiser sa curiosité. À ce sujet Walter Benjamin remarque : « Les conteurs ont tendance à commencer leur histoire en présentant les circonstances dans lesquelles ils ont appris ce qui suit, quand ils ne le font pas tout simplement passer pour quelque chose qu'ils ont vécu eux-mêmes. »[29] En général le narrateur explique d'où vient l'histoire et pourquoi il nous la raconte aujourd'hui en particulier. Apprendre l'histoire de la rencontre entre le narrateur et son histoire est une sorte de gratification pour l'auditeur. C'est comme si le narrateur se confiait et laissait entrer l'auditeur dans son intimité. L'auditeur se sent privilégié. Or, ce besoin de se sentir privilégié semble récurrent chez les auditeurs. Après examen de différents pactes d'introduction et après avoir assisté à plusieurs performances narratives, nous sommes convaincue que la nécessité de se sentir favorisé est un prérequis pour l'auditeur.

Le spectateur de théâtre peut lui aussi ressentir ce désir. Le « spectacle vivant » présente cette particularité de l'exceptionnel, de l'inimitable. Ce qui s'est passé une fois ne se reproduira jamais à l'identique. Le spectateur est à l'affût des irrégularités, des particularités, de l'exceptionnel. Il attend que quelque chose se passe sous ses yeux, pour lui seul, et que cela ne se reproduise plus jamais. Il se sent valorisé par ces marques de spontanéité. La narration orale recèle aussi cette attente. Nous pouvons même dire qu'elle l'exige. Au théâtre, dix représentations peuvent se suivre et être presque identiques. Une fois sur trente, un comédien se trompera dans son texte, ou un autre se mettra à rire, ou le décor leur tombera dessus, mais plusieurs spectacles peuvent s'enchaîner sans irrégularités notables. Or le récit se doit d'être irrégulier. Une même histoire ne peut jamais être racontée exactement de la même façon. Le conteur s'adresse à son auditoire en s'adaptant à celui-ci, il doit le prendre réellement en considération. Il doit écouter ses réactions pour adapter son discours.

Cette performance de Liliana Cinetto est très parlante. Voyons comment cette dernière introduit son récit.

> ... les estaba contando de mi vida de mis cosas con Fernando, y me dijeron : « mañana ¿por qué no cuentas algo de Fernando? que la gente se va a reír. » Pero ustedes nunca le digan a Fernando que yo les conté esa historia acá eh. Que quede por favor entre nosotros.[30]

29 BENJAMIN W., *Le conteur*, Ed Payot & Rivages, 2011, (1936), page 71.

30 Traduction : « ... j'étais en train de leur raconter des choses de ma vie, mes histoires avec Fernando, et ils m'ont dit :

Cette entrée en récit illustre bien le type d'approche qui consiste à mettre l'auditeur dans un rôle de confident privilégié. Que nous dit Liliana Cinetto à travers ces trois phrases ? Premièrement, que la veille de la représentation elle discutait avec ses amis et leur a parlé de nous, puisqu'ils lui ont conseillé des histoires à nous raconter. L'auditeur se voit conférer dès la première phrase une place particulière. De la même façon, lorsque nous recevons un cadeau, nous nous réjouissons tout autant (voire davantage) de l'intention dont celui-ci témoigne, que de l'objet en lui-même. Si l'on m'offre un bouquet de fleurs, certes les senteurs et les couleurs importent, mais le plus touchant à mes yeux sera de savoir que cette personne a eu l'idée de m'offrir un bouquet de fleurs. Elle est allée les cueillir ou les acheter, toujours en pensant à moi, et s'est rendue disponible pour me voir et me les offrir. Le récit oral est un cadeau et Liliana Cinetto commence par nous expliquer son intention. Elle nous dit qu'elle pensait à nous déjà avant d'arriver, la veille. Cela laisse à penser que nous avons de l'importance à ses yeux. Nous sommes donc des personnes spéciales.

Ensuite, ses amis lui auraient dit « les gens vont rire ». En sous-entendu nous comprenons que ses propres amis rient des histoires qu'elle raconte à propos de ce Fernando. Si l'auditeur rit aussi à ses histoires, c'est un peu comme s'il était lui aussi un ami de la narratrice. Liliana Cinetto assoit petit à petit son auditoire à cette place privilégiée. Par ailleurs, pour en revenir à l'humour, elle annonce que l'on va rire. Elle communique le ton de l'histoire. L'auditeur sait donc comment se situer à l'égard du récit. Cela lui donne une première clef de compréhension. La touche finale est donnée avec les deux dernières phrases de la citation : « Mais vous, ne dites jamais à Fernando que je vous ai raconté cette histoire. Il faut que ça reste entre nous s'il vous plaît. » Ici la narratrice fait une requête à son auditoire : elle lui demande de garder un secret. La narratrice se positionne à la hauteur des auditeurs. Elle cherche à abolir la hiérarchie créée par la scène surélevée, qui lui confère l'autorité de la parole, alors que l'auditoire est en dessous, à l'écouter.

Cette requête finale fait entrer l'auditeur dans l'intimité la plus absolue de la conteuse, car elle nous demande de garder un secret et nous place entre elle et son mari. Nous ne devons pas le dire à son mari, c'est la position affective la plus proche que nous puissions avoir par rapport Liliana Cinetto.

---

demain pourquoi est-ce que tu ne leur raconterais pas une histoire de Fernando, les gens vont rire. Mais vous, ne dites jamais à Fernando que je vous ai raconté cette histoire. Il faut que ça reste entre nous s'il vous plaît. »

Les bases étant posées, la narratrice peut commencer à raconter son histoire. Elle nous la raconte donc à la première personne, comme si cette aventure lui était arrivée à elle. Or tous les auditeurs peuvent se douter que cela est faux. Tout comme du fait qu'elle ait parlé de nous à ses amis la veille et qu'ils lui aient conseillé de nous faire ce récit de Fernando et de sa chienne. Cependant, l'auditeur a été mis en confiance, il a été attendri et dès lors, il est disposé à adhérer à toute histoire que lui conterait cette personne. Ce pacte d'introduction lui permet d'accepter l'histoire telle que la narratrice veut la donner à croire. Nous passons tous sous le joug du « comme si ».

Nous opérons une suspension consentie (et volontaire) de notre incrédulité. Nous faisons tous « comme si » nous croyions que le mari de Liliana Cinetto avait un jour acheté une chienne qu'il aimait plus que sa femme. Nous nous sommes laissés séduire par les paroles de la conteuse et nous nous laissons porter. Certains ne se poseront même pas la question de la crédibilité des propos énoncés, soit parce que cela n'a pas d'importance (l'histoire est drôle et il n'y a rien d'autre à savoir), soit parce qu'ils sont dans l'illusion et qu'il ne leur vient même pas à l'esprit de remettre en cause la parole de leur narratrice. D'autres joueront le jeu du « comme si » et apprécieront le récit en pleine conscience de son caractère fictif.

Un des enjeux du pacte d'introduction est donc de **mettre en confiance** l'auditeur pour s'assurer son adhésion à toute épreuve. Il s'agit de créer un lien affectif qui permette au narrateur de faire monter son auditoire à bord de n'importe quel navire, aussi houleuse que soit la mer. Toutefois, l'embarcation doit tenir le cap. Elle doit être solide pour transporter tous les passagers et les garder sains et saufs, même s'ils reviennent transformés par ce voyage. Une fois que les voyageurs sont montés à bord du navire et que celui-ci a largué les amarres, le narrateur est le seul maître à bord. Il connaît le chemin, il sait quel cap tenir, il connaît les conditions, les vents et les vagues. Cependant, il essayera de procurer à ses passagers un agréable voyage. C'est pourquoi il lui faut tout d'abord gagner leur confiance. Il doit leur faire voir qu'il connaît son métier, qu'il sait faire et qu'il fera tout ce qui est en son pouvoir pour éviter de les mettre en péril. Ensuite, au fil de la traversée, il adaptera l'allure du bateau ; peut-être fera-t-il des détours selon les désirs des voyageurs. Il cherchera à leur faire passer un bon moment, au cours duquel ils auront du plaisir.

En avançant dans le pacte d'introduction, nous rencontrons d'autres signes de l'établissement de la **connivence**. Nous en observons même plusieurs occurrences, tant sur le plan linguistique que gestuel. Premièrement, lorsque Liliana Cinetto commence son histoire, elle joint les mains à la hauteur du haut de son ventre. Cette position évoque la confidence. Celui qui va raconter un secret essaye de se faire tout petit pour s'assurer que l'information n'arrive qu'à l'oreille de l'auditeur qu'il a soigneusement choisi. Ce geste de fermeture des bras et des mains esquisse le mouvement associé à la confidence. Puis, à deux reprises, la narratrice adopte une position particulière : la main gauche est sur la hanche et la main droite suit et appuie le « dire ». Cette position informe l'auditeur que la narratrice est en désaccord avec ce qui se passe dans son histoire. Grâce à ce geste, l'auditeur comprend de quel côté se place la conteuse et adopte le positionnement adéquat. C'est un appel à l'empathie. La narratrice dit avec son corps : « Ça ne me plaît pas. C'est injuste non ? Vous aussi ça vous choque ? Prenez mon parti ! » Un autre appel à l'empathie se fait sentir lorsqu'elle nous dit : « que yo no sabía qué hacer para competir con la perra, (baisse les bras) si si si sacar la lengua, mover el rabo »[31]. Son mouvement de bras emphatise son désarroi. Elle ne savait vraiment plus quoi faire. La narratrice cherche en nous la compassion.

Ensuite, la conteuse nous dit : « Fernando tiene un sueño de tronco, no hay nada que lo despierte »[32]. Cette phrase fait appel à un cliché : les hommes dorment à poings fermés, ils ronflent, rien ne les réveille, alors que leur femme essaye de dormir à leur côté. En évoquant un cliché si répandu, la narratrice s'assure l'adhésion d'une grande partie de son auditoire qui s'y verra reflété. Ils se diront : « Ah oui, elle sait bien ce que nous vivons, elle nous comprend » ou encore « nous sommes tous pareils ». Cela renforce l'idée de l'accessibilité de la conteuse, elle se trouve à notre portée, elle vit dans la même réalité. Nous lui accorderons du crédit puisqu'elle est comme nous.

Plus tard, Liliana Cinetto fait référence à sa fille Florencia et dit « hay gente que la conoce »[33] (sous entendu : dans la salle). Cette formule renforce une nouvelle fois la connivence créée par la narratrice. Là encore, c'est comme si elle nous disait : « nous sommes entre nous, nous sommes en famille ».

Enfin, pour clore cette série d'observations, examinons de plus près les cas d'aparté qui se présentent dans ce pacte d'introduction. En effet, Liliana Cinetto y recourt à plusieurs

31 Traduction : « Je ne savais plus quoi faire pour concurrencer la chienne... tirer la langue, remuer la queue ».
32 Traduction : « Fernando a un sommeil de plomb, il n'y a rien qui puisse le réveiller ».
33 Traduction : « il y en a qui la connaissent ».

reprises (ils sont notés entre parenthèses dans la transcription). Nous trouvons un premier cas au début : « que venía siendo cachorrita porque era perra eh »[34]. Ce premier aparté sert de complément d'information. Nous en trouvons un autre à la fin : « es de poco hablar igual... »[35]. Ici encore, la conteuse nous donne un complément d'information sur le caractère de son mari. Enfin, l'aparté principal de Liliana Cinetto au cours de son récit se trouve à mi-parcours : « (un pas en avant et sur le côté pour appuyer l'aparté) (no le dije por qué, porque yo no soy de andar sacando los trapitos familiares [???] (rires du public). »[36] Cet aparté, comme les précédents, est facilement identifiable. La narratrice module sa voix et nous le livre sur un ton encore plus confidentiel que le reste du récit. Mais celui-ci est, par surcroît, accompagné d'une gestuelle spécifique. En effet la conteuse fait un pas en avant et de côté pour nous dire cette phrase et recule à la fin de celle-ci en revenant se placer à l'endroit de départ, pour en signifier la fin. Elle nous adresse cette phrase à nous, en particulier, spécifiquement, il n'y a plus de doute sur ses intentions. Sa phrase nous informe sur sa personnalité. Cependant, elle laisse entrevoir une pointe d'ironie qui n'échappe pas à son auditoire et le fait rire. Cette utilisation de l'aparté permet de sceller le pacte d'introduction en faisant comprendre à l'auditeur que la conteuse n'est là que pour lui et qu'il existe pour elle en tant que personne singulière, unique.

Liliana Cinetto recourt à une série d'éléments pour introduire l'humour et pour que celui-ci puisse se déployer et s'amplifier tout au long du récit. L'empathie et l'identification des auditeurs sont autant d'outils utilisés par la narratrice pour arriver à tourner en dérision son propre sort et ainsi faire rire son auditoire. Le pacte d'introduction sert ici à Liliana Cinetto à poser les bases de l'humour et gagner la sympathie des auditeurs pour les faire rire de ses déboires.

34 Traduction : « qui était en fait une chiotte parce que c'était une chienne ».
35 Traduction : « c'est quelqu'un qui parle peu aussi... »
36 Traduction : « je ne lui ai pas dit, parce que je ne suis pas du genre à laver mon linge sale en public ».

Analyse du document n° 3

Transcription du document n° 3 :

« El primer fuego »

Transcription du cas n° 3, enregistrement de la performance narrative de Liliana Cinetto, « El primer fuego », filmé le 7 décembre 2015 au Festival Internacional del Cuento de Los Silos, Tenerife, Espagne.

(Les premiers mots du récit manquent.)

0'00 « tratando de conseguir comida para la familia nada de cosechar frutas o recolectar huevos, (position main gauche sur la hanche et main droite en mouvement de mise en garde) que de eso se encargaban las mujeres y los chicos, ¡no señor! // (droite) Él se había pasado todo el día persi-gui-en-do a-ni-ma-les / y con una lanza (représente imaginairement la lance avec ses mains) de borondonga que tenía un trocito pinchudo en la punta, y encima (fait deux pas en avant) para perseguir a esos animales había tenido que caminar de acá para allá y de allá para acá / (montre gauche-droite droite-gauche avec les deux bras) y sin y descalzo (indique du doigt ses pieds), así que tenía los pies a la miseria. (crescendo)=> Y cuando al FIN lograba atrapar una presa después de esquivar los pisotones de los mamuts // los mordiscones de los dientes de [????] / los zarpazos de los osos Cuando cazaba algo y lo traía arrastrando hasta la cueva, (mime l'action de traîner quelque chose) ¿qué se encontraba al llegar eh? // (bras en avant pour appuyer la question rhétorique) (Piano) (bien droite) Que a la mujer se le había apagado el fuego... (acquiescement de la tête pour confirmer ses propres propos) (Mouvement des deux bras de haut en bas pour signifier le désespoir). (Forte) ¡OTRA VEZ A COMER CARRRNE CRUDA otra vez a dormir gritaaaando de frío sin verse ni la punta de la nariz / otra vez a pasarse la noche temblando de miedo porque las fieras podían atacarlos! Pero ¿qué tenía esa mujer en la cabeeeeeeeza? (se touche la tête avec les deux mains) como si fuera tan difícil mantener una hoguera encendida si solamente había que echarle unas hojitas unas ramas secas que estaban siempre ahí al lado (indique de ses deux mains et bras les alentours et un endroit qui symbolise le feu) OOOooooh (position main gauche sur la hanche et bras droit le long du corps) si al menos hubieran inventado los insultos /// (acquiesçant de la tête) (Rires du public) Pero el hombre, eh, en aquella época (mouvement des mains qui indique que cela fait longtemps) no tenía palabras para comunicarse con la mujer // bueno hoy en día tampoco el hombre tiene mucha palabra para comunicarse con la mujer // (rires du public) Pero en esta historia eh que estoy contando (mouvement des bras qui indique le sol/le moment présent/el « aquí y ahora ») todavía no se habían inventado todas las palabras, no como hoy que es por falta de evolución /// (regard au sol) (rires du public puis applaudissements). (Elle attend que la salle se calme) Le gritó, eso sí, le gritó el hombre a la mujer todos los ruidos que // había eh en ese momento EEEEEEEH / OOOOOOH / UFF / y la mujer que yaaaa por aqueeeel entonceees había aprendido cómo hay que descodificar esto que dicen COMPRENDIó las sartas de onomatopeyas y monosílabos que él le gritaba / y se fue a llorar en un rincón de la cueva (en faisant semblant de sangloter). 2'22

La partie de la transcription correspondant au pacte d'introduction est, ici encore, représentée en bleu. Le début du récit n'a malheureusement pas été enregistré. Le pacte est donc quelque peu tronqué dans cette transcription. S'il est toujours plus ou moins évident de repérer son début, sa fin est plus délicate à délimiter. Ici, le pacte s'achève par une rupture de la dynamique rythmique due à la réaction des auditeurs. Ceux-ci se mettent à rire et à applaudir, ce qui rompt le rythme soutenu que Liliana Cinetto établit habituellement lors du pacte d'introduction. La dynamique est rompue et la narratrice doit donc s'adapter, improviser. Elle attend que l'auditoire se calme puis reprend le cours de son récit. Elle sent bien qu'elle doit introduire une modulation rythmique, les auditeurs ont eux-mêmes marqué une charnière dans le récit et obligent la conteuse à se renouveler. Toutefois, la réaction favorable de ses auditeurs indique à Liliana Cinetto que son pacte est établi, qu'ils sont attentifs, curieux et prêts à la suivre dans cette histoire qui les fait déjà rire. Il n'est dès lors plus nécessaire que son travail de séduction soit au centre de son attention. En étudiant particulièrement ce moment clef du récit, nous nous rendons compte que la narratrice n'est sans doute pas habituée à ce que le public rie autant à ce moment précis. En effet, nous observons qu'au moment de reprendre le récit, elle est quelque peu perturbée. Elle a été mise dans une situation délicate à laquelle elle n'a pas l'habitude de faire face. La conteuse doit improviser, prendre en compte la réaction de son auditoire, se l'approprier et modifier sa trame rythmique. Son déséquilibre narratif se manifeste à travers les premiers mots de la reprise : « Le gritó, eso sí, le gritó el hombre a la mujer todos los ruidos que »[37]. En règle générale, Liliana Cinetto a une diction assez précise, nette, ses mots ont été choisis au préalable et ne s'improvisent pas, son texte est figé et ne laisse apparaître aucun bégaiement, aucune répétition. Ici nous voyons sa difficulté à reprendre le fil. Elle répète deux fois le même verbe, ajoute « eso sí », comme pour se convaincre elle-même, se redonner de la force, prendre de l'élan. Elle reprend en main son récit grâce au passage des onomatopées qui lui permet de jouer et de prendre ainsi le temps, pendant qu'elle amuse son auditoire, de se recentrer pour poursuivre correctement.

La tension du pacte d'introduction a été rompue par l'auditoire lui-même, obligeant la narratrice à faire face et à s'ajuster. Cette expérience narrative révèle le pouvoir de celui qui reçoit le récit oral. Nous voyons bien, à travers cet exemple, que nous ne

37 Traduction : « Il lui cria, ça oui, il lui cria, l'homme à la femme, tous les grognements qu'il ».

pouvons pas nous contenter de l'appeler « l'écoutant », car il n'est pas seulement « celui qui écoute » ; il n'est pas ici un sujet passif réduit à un rôle de récepteur. Certes il l'est, mais il est aussi bien davantage. Celui qui reçoit le récit oral a aussi le pouvoir de le modifier, de le travailler, de l'orienter, de le modeler suivant ses goûts. C'est là la force du récit oral : il s'édifie, se crée et se recrée grâce à l'interalimentation induite par la configuration sociale propre à celui-ci. Les différents participants, narrateur et auditeurs, sont dans la double action de réception-émission ; le va-et-vient est permanent. Le narrateur émet des propositions qu'il doit systématiquement ajuster en fonction de la réaction de son auditoire. À l'inverse, l'auditeur reçoit des propositions auxquelles il réagit. C'est dans cette dynamique-là que nous observons une édification commune du récit oral. Le narrateur pose des briques que l'auditeur assemble, ou refuse. En cas de refus, si le narrateur désire voir le mur se construire, il devra proposer à son auditeur une nouvelle brique.

Jean-Michel Adam fait référence à ce va-et-vient et à cet ajustement permanent en citant Consoli :

> À la question posée naguère par Barthes : « Contre quoi échange-t-on le récit ? » S. Consoli répond fort justement : « contre un affect suscité chez le destinataire et lui-même communicable au narrateur (…). La manière dont il est répondu à l'attente corrélative de toute énonciation, l'espace du désir de l'Autre qui se dilate et s'anime tout au long d'une production discursive, définissent une exigence propre au récit qui se construit et qui joue à chaque instant sa survie sur l'intérêt qu'il continue à produire chez le destinataire.[38]

Cette réponse à la question fort judicieuse de Roland Barthes illustre bien la communication qui s'établit entre le narrateur et son destinataire. Cette tension communicationnelle se maintient du début à la fin du récit, comme le dit si bien Consoli. Elle est d'autant plus intense, lors du pacte, qu'elle doit donner le cadre du récit. Mais cette tension ne disparaît pas ensuite subitement ; elle demeure jusqu'à la fin. Les ajustements entre les partenaires du récit sont permanents.

Revenons à l'humour dans cet extrait. Encore une fois, Liliana Cinetto, dans le pacte qui introduit son histoire, nous propose un cadre, un contexte. La réalité qu'elle nous présente est très éloignée de notre quotidien, puisque son récit a lieu durant la Préhistoire. Le pacte s'attache à présenter une vie quotidienne, ses clichés et ses enjeux.

38 ADAM J. M., *Que sais-je ? Le Récit*, Presse Universitaire de France, 1984, page 112-113.

Cette présentation nous permettra d'apprécier la gravité du problème de l'élément perturbateur, à savoir l'extinction du feu.

Cette réalité est différente de la nôtre, cependant, la narratrice fait des parallèles entre les deux époques pour que l'auditeur puisse s'identifier aux personnages de son histoire et voir en eux les conflits qui le préoccupent.

Le quotidien de ces personnages est effectivement différent du nôtre. Ils chassent, ils cueillent, ils marchent pieds nus, vivent dans une grotte, ne maîtrisent pas le feu etc.

Elle s'appuie en outre sur des clichés toujours en rapport avec les relations homme-femme. Tout d'abord la narratrice nous dit que les femmes et les enfants cueillent les fruits pendant que l'homme chasse. Celui-ci a un travail pénible et très fatigant. De la même façon, la narratrice a recours au lieu commun de l'incommunication au sein des couples. Les hommes et les femmes n'ont jamais été capables de se comprendre... ni pendant la préhistoire ni aujourd'hui.

Grâce aux clichés, la conteuse réussit à nous rapprocher de l'époque de son histoire. Elle construit un pont pour conduire son auditoire jusqu'à la préhistoire et en profite pour le faire rire. En effet, ces clichés sont des valeurs sûres lorsqu'elle s'adresse à des spectateurs dont l'âge se situe entre trente et soixante ans, qui vivent pour la plupart des conflits communicationnels. Ils s'y voient donc reflétés et la narratrice leur offre un espace où ils peuvent en rire. Ils rient de l'histoire et rient d'eux-mêmes.

Rire de soi n'est pas toujours chose facile. Dans ce cadre, le récit permet de rire de soi en se cachant derrière l'histoire et en se cachant dans la foule. C'est pourquoi il est si important pour la narratrice de proposer un pacte d'introduction qui insiste sur ces liens particuliers entre narrateur et auditeur. L'auditeur doit vraiment se sentir en confiance pour rire de soi au sein du groupe.

« Tout va bien, nous sommes entre nous, laissez-vous aller ». C'est ce que dit Liliana Cinetto dans ses pactes d'introduction et cela semble indispensable à la fonction cathartique des récits de cette conteuse. Leur rôle est principalement de purger, de libérer les auditeurs par le rire. Nous étudions ici le cas particulier de l'humour, cependant le narrateur oral nous fait bien souvent cette proposition : « Venez, je vais vous parler de vous ». Jean-Michel Adam cite C. Bremond : « Où il n'y a pas d'implication d'intérêt humain, il ne peut

pas y avoir de récit »[39]. Tout auditeur est conduit à voir sa propre réalité reflétée dans le récit. L'importance du pacte est donc d'attiser la curiosité de l'auditeur, mais aussi de créer en lui les conditions indispensables à la réception du récit. Parmi ces conditions nécessaires, nous plaçons en première place la **confiance** et la **proximité**.

Nous observions, dans l'étude de l'enregistrement n° 1 du corpus, que Liliana Cinetto utilisait une expression particulière : « la del estribo ». Nous avions pensé qu'elle essayait ainsi de détendre son auditoire en lui disant en quelque sorte : « C'est un récit léger, c'est pour rire, laissez-vous aller ». À cette étape de la réflexion, nous pourrions dire que cette approche est un leurre. La narratrice fait semblant de les tranquilliser en leur faisant croire que ce conte est comme un verre d'alcool bu à la hâte dans un bar, entre amis. Cependant, c'est d'eux qu'elle va leur parler, dans ce qu'ils ont de plus humain : leurs défauts, leurs incompétences, la petitesse de leur quotidien. Mais pour pouvoir leur dire ces mots, leurs maux, elle doit d'abord les séduire.

Les analyses des performances narratives de Liliana Cinetto nous ont permis d'observer la façon dont la conteuse élabore, propose et noue ses pactes d'introduction. La **complicité**, la **connivence** et l'**extra-ordinaire** de la relation qu'elle propose sont les éléments de la stratégie narrative qu'elle établit. La narratrice joue sur l'effet de confidence pour instaurer une relation de confiance avec ses auditeurs. Cette confiance semble indispensable pour que la conteuse puisse parler aux auditeurs de leurs problèmes et qu'ils parviennent à en rire ensemble. Cette stratégie permet aussi de faire naître des horizons d'attente chez les auditeurs. Ils sont curieux et ont le désir de connaître la suite de l'histoire, ou même d'écouter une nouvelle histoire.

L'étude de ce **pacte d'introduction** nous permet donc d'observer les débuts de la relation qui s'établit entre les participants. Nous avons vu l'importance de cette étape dans la préparation à la réception de l'histoire. L'étude de cette seconde étape nous permet donc de poser les bases de l'ajustement et de l'interalimentation, ou interaction, nécessaires au récit.

39 ADAM J. M., *Que sais-je ? Le Récit*, Presse Universitaire de France, 1984, pages 112 à 113.

Chapitre 4

Le pacte de séparation

À travers les premières analyses du corpus, nous avons pu entrevoir l'établissement d'une relation entre narrateur et auditeurs. Or, la séparation est une étape inhérente à toute relation. L'étude de la séparation peut nous apporter davantage d'informations sur la relation, car ces derniers moments du récit révèlent en général les préoccupations centrales du narrateur.

La séparation peut être définitive ou passagère. Dans le cas d'une séparation passagère les deux des parties gardent à l'esprit le fait qu'elles seront amenées à se revoir, ou qu'elles en ont le désir. En conséquence, la séparation pourra être étudiée en tant que facteur du maintien de la relation. C'est ce que nous appelons « se quitter en lien ». Si le narrateur souhaite que son auditoire ait le désir d'écouter à nouveau ses récits, il sait qu'il ne peut pas simplement partir en claquant la porte. Ici, faute de pouvoir observer plus en détail la participation des auditeurs, nous nous centrerons sur le rôle du narrateur dans ce pacte de séparation. L'analyse, dans ce chapitre, portera sur différents narrateurs afin d'observer plusieurs approches de ce pacte. Quels éléments proposent-ils pour prendre congé de leurs auditeurs ? Quelles sont les différentes fins possibles du récit oral ? L'étude du corpus nous permettra de répondre à ces questionnements.

Nous avons choisi un corpus présentant les récits de plusieurs narrateurs. Ces cas montrent différentes façons d'envisager la séparation entre narrateur et auditeurs. Certains enregistrements ont été réalisés lors du Festival Internacional del Cuento de Los Silos, et proposent des récits de narrateurs professionnels. D'autres font partie d'un ensemble de récits oraux récoltés en majeure partie sur l'île de Tenerife et dont les narrateurs sont des amateurs.

Pour chaque élément du corpus, nous présenterons les circonstances du récit. En effet, les éléments de nos analyses sont souvent conditionnés par le contexte.

Une narratrice professionnelle

Pour commencer cette étude de la séparation dans le récit oral, nous allons une nouvelle fois travailler sur les enregistrements de la conteuse professionnelle Liliana Cinetto. Nous étudierons ici les cas n° 3, 2, 4 et 5 du corpus.

Transcriptions

Transcription du document n° 3 :
« El primer fuego »

5'40 « (piano) (gestes des deux mains indiquant l'accumulation avec douceur. Elle esquisse dans l'air de petits mouvements qui soutiennent le dire. Ouverture des membres supérieurs). Y luego de dibujar una hilacha de humo frágil / se convirtió en una llama // y la llama se volvió fuego // y el fuego trajo luz y calor // (mezzo forte) AAAAH / (Fermeture des membres supérieurs : elle claque dans ses mains) el hombre estaba taan contento que se olvidó de que era hombre (souligne l'accumulation du dire avec des gestes des bras, affirmés et précis) y que era cabernico, corrió a ver a su mujer / (pas de côté avec bras en avant pour mimer le rapprochement), y la abrazó / y le secó las lágrimas con unos besos y y y la trajo para que viera eso que él acababa de hacer por primera vez (pas de côté pour mimer le fait de la ramener vers le feu), (calando) y así se quedaron los dos muy juntos, // (forme un cercle avec ses deux bras pour mimer le câlin) acurrucados / en un atardecer que fue mucho más tibio que otros atardeceres // Un atardecer tan tibio como aquel (ouvre les bras doucement pour indiquer l'emplacement du feu et appuyer le dire et la redescente de l'intensité de la voix. Une petite secousse des bras par mot prononcé) primer fuego / que el hombre / acababa de hacer. (applaudissements du public) » 6'28

Transcription du document n° 2 :
« La perra »

4'09 « (Main gauche sur la hanche [y reste jusqu'à *], main droite sur le torse pour indiquer le "moi". Pieds ancrés dans le sol, écartement à largeur du bassin.) Yo no voy a dormir nunca más en la vida con esta perra / (Rires du public) Tampoco le puedo decir : / o ella o yo (signe avec la main droite extérieure/intérieure pour montrer : elle/moi) porque se va a quedar con la perra /// (Rires longs et applaudissements du public) (pendant les rires, elle maintient la position : main gauche sur la hanche, main droite ouverte à hauteur de la poitrine, pieds ancrés dans le sol) Así que * tomé una decisión. Agarré un sifón, (adresse directe au public) saben... ¿acá hay sifones ? ¿Conocen los sifones de soda ? Y la corrí (mime l'action de courir après le chien en l'éclaboussant de soda) por toda la casa echándole chorritos de soda a la perra. Y en eso / (elle s'arrête de courir) es muy parecida a Fernández que el agua no (signe "non" avec sa main droite) le gusta mucho // [????] la perra nunca más / (les deux mains accompagnent le dire, pouces et indexes joints) volvió a subir a la cama. À los pocos días me amigué (elle joint les mains à la hauteur du bas du ventre en balançant le buste de gauche à droite) con Fernández y le dije // : decíme la verdad, vos a la perra la querés más que a mí ¿ no ? / Y él me dijo después de darme un beso : ¡ sí! Pero solamente / (les mains toujours jointes, elle appuie le dire d'un hochement de tête) un poquito más que a vos. (Rires et applaudissements du public). (Elle se lâche les mains, se gratte la tête puis se frotte les mains.) » 4'59

Transcription du document n° 4 :
« La máscara de pepino »

9'35 « (Mouvement des bras de haut en bas qui indique le dépit, puis mains posées sur les cuisses) Al ladrón lo encontraron en la esquina en estado de choc (mime l'état de choc : jambes qui tremblent exagérément, feint de se ronger les ongles compulsivement, ouvre grand la bouche pour exprimer la peur) (Rires du public) /// balbuceaba incoerencias sobre monstruos, extraterrestres verdes que querían devorarlo (mouvement des deux bras vers l'intérieur, qui miment la capture) o aducirlo (mouvement de la main droite du haut vers le bas) (Rires du public) // la policía alarmada (les deux bras soulignent le dire, les épaules se soulèvent pour accompagner le dit : l'incapacité. Les deux bras en position ouverte, fixes) por el estado mental del detenido que confesaba abiertamente su crimen / eh y que pedía a gritos que lo llevaran a la prisión de máxima seguridaa (Rires du public) // decidió investigar en la casa de Celia // por supuesto (elle joint ses mains à hauteur du ventre) no encontraron a ningún monstruo extraterrestre verde (main droite signe « rien » de droite à gauche) eh / Sólo encontraron a una hermosa mujer / que los recibió ennvuelta (mime le nœud de la robe de chambre) en una bata de seda rosa (Rires) // con el cabello (passe la main dans ses cheveux) todavía húmedo en el que se notaban unos mechones rojizos (Rires) // y un cuuutiiis (se touche le visage avec la main droite. La main gauche est posée sur sa cuisse gauche, avec le petit doigt relevé) (Rires) /// de porrrcelana (main gauche sur la hanche, main droite qui fait des mouvements de haut en bas, caricature du cliché de la femme féminine et soigneuse => attitude qu'elle maintient jusqu'à *) /// que es como te queda sieempre la piel cuando te haces una buena máscara / de pepinos. * (Applaudissements du public) (Elle laisse retomber ses bras, fait quelques pas, remet sa montre puis joint les mains). 10'41

Transcription du document n° 5 :
« Salvado del pozo »

14'17 « (forte) (elle mime le câlin en se serrant elle-même avec ses deux bras) Hijo hijo / salvado / salvado del pozo // (meno forte) y ahí se dieron cuenta de que su apellido "ido" significaba eso "del pozo" (elle incline le buste en avant et accompagne le dire avec ses deux mains en position ouverte) ¿se acuerdan cuando les hice fortaleza al principio? /Y que llamarlo «salvado del pozo» era desearle que no volviera a tener // accidente / como ése que le podían costar la vida ¿no? (position mains gauche sur la hanche et main droite qui accompagne le dire, jusqu'à *) // ése era un buennn deseo para el hijo / y además « salvado del pozo » era un nombre mucho más... * (elle se penche en avant) (público : « corto ») // cómodo (signe d'acquiescement de la tête et geste du bras droit qui signifie l'approbation quant à la proposition du public)// Así que desde ese día lo llamaron "salvado del pozo" / y nunca más volvieron a llamarlo (position droite, ferme et stable. Elle accompagne la diction de sa phrase d'un simple mouvement de tête de haut en bas répétitif qui évolue de droite à gauche, comme si elle lisait la phrase dans l'air.) "suikiri saira padera taderi chotatami okuhi nokaraté tadésou yabouda yaboua kavékubokoukomfu sakado kadufeu youkaidi touffu peti bonzaï »[40] (hochement de tête jusqu'à la fin)». 15'17

40 Nom très long et imprononçable sur lequel repose le comique de ce conte.

Analyses des documents n° 3, 2, 4 et 5

Ces quatre enregistrements de narrations orales de Liliana Cinetto nous permettent d'observer le pacte de séparation. Nous pouvons étudier, à travers ces transcriptions, les méthodes de la conteuse professionnelle pour clore le récit. Ces documents montrent que la séparation dans la narration orale peut s'observer sur plusieurs plans. Nous verrons que la clôture du récit se gère simultanément dans l'histoire et dans le récit. Concernant l'histoire, il s'agit de fermer le circuit narratif, de ramener l'auditeur à une situation finale stable dans laquelle le conflit narratif est résolu. Dans le cas de Liliana Cinetto, l'humour a aussi une grande importance. Nous étudierons ensuite les éléments gestuels, vocaux et rythmiques qui, à leur manière, apportent des informations sur la gestion du pacte de séparation. Dans les deux cas, il est apparu peu pertinent de conduire une analyse détaillée et séparée de chaque document. En effet, après étude, nous nous rendons compte que les mêmes éléments sont récurrents dans les quatre cas. Cela nous conduit à penser que la narratrice a un mode opératoire habituel que nous pourrions nommer *modus narrandi.* Nous présenterons donc l'étude, non pas des cas, mais du *modus narrandi* de Liliana Cinetto.

Nous avons observé précédemment l'énergie que déploie Liliana Cinetto dans le pacte d'introduction pour mettre en confiance son auditoire. Elle s'applique à le rassurer et à le faire rire en lui conférant un rôle factice de confident. Son pacte d'introduction pouvait se résumer à cet énoncé : « Suivez-moi, laissez-vous aller, je m'occupe de vous, il ne vous arrivera rien de fâcheux. » L'étude du pacte de séparation nous montrera comment la narratrice a respecté ce contrat.

Concernant l'histoire, la conteuse s'attache toujours à clore son circuit narratif. Elle ramène systématiquement son auditoire à une situation narrative stable. En effet, dans toutes les situations finales analysées, le conflit principal du récit est réglé et son issue est rassurante. Tout est bien qui finit bien. L'auditeur pourra par la suite repenser au déroulement du récit, en questionner certains éléments, mais la narratrice ne le laisse pas avec la tâche de s'inventer une fin. Elle place l'auditeur dans une position sécurisante et il n'a pas à prendre de décision majeure. Dans le cas n° 3, l'homme des cavernes arrive finalement à faire du feu et se réconcilie avec sa femme. Ils ont chaud, ils sont heureux avec

leurs quatorze enfants. Dans le cas n° 2, la chienne traumatisée ne monte plus dans le lit conjugal ; le couple est de nouveau amoureux, le bonheur est assuré. Le cas n° 4 résout lui aussi tous ses conflits : le malfaiteur se livre lui-même pour être emprisonné, la femme est saine et sauve et, par-dessus le marché, elle a une peau fabuleuse. Enfin, le dernier cas (n° 5) se termine lui aussi de façon positive. L'enfant est sauvé du puits et ses parents se mettent d'accord sur le nom à lui donner.

Toutes les situations finales sont donc rassurantes. La conteuse, au cours du récit, plonge son auditoire dans un conflit, mais elle ne l'y abandonne pas. Elle l'aide à en sortir avant de le quitter. Pour elle, il semble que l'affaire doive se résoudre avant la séparation et c'est à elle-même que cela incombe. Le récit s'envisage ici dans une dynamique circulaire. Le voyage est terminé, la narratrice ramène ses auditeurs au point de départ. Cependant, elle prend soin de leur rappeler que, même s'ils se retrouvent au point de départ, ils ont parcouru un chemin ensemble. Comment y parvient-elle ? Grâce au ressort principal de ses récits : l'humour. En effet, la conteuse insère toujours une phrase humoristique qui sert de chute. Cette phrase fait généralement référence au conte en reprenant l'élément comique de celui-ci. C'est une sorte de résumé. Par exemple, dans le cas n° 2, elle dit : « decíme la verdad, vos a la perra la querés más que a mí ¿no? / Y él me dijo después de darme un beso : / ¡sí! Pero solamente // un poquito más que a vos. »[41] Cette phrase rejoue, en quelques mots, les principaux enjeux du récit. De nouveau nous assistons à la demande de reconnaissance et d'amour de la femme, qui est un lieu commun. Là encore, la chienne est en position centrale, entre le mari et sa femme. Cette phrase résume le conte.

Walter Benjamin disait des proverbes qu'ils sont « les ruines qui demeurent à la place des anciennes histoires et sur lesquelles une morale grimpe autour d'un geste comme le lierre sur un pan de mur »[42]. C'est une façon de cristalliser une expérience, une aventure, de la condenser en une formule restreinte mais déployable et expressive. La phrase finale de Liliana Cinetto a cette fonction. Elle cristallise le noyau du récit en une formule brève, agréable et significative. Elle est parlante, certes, mais à qui parle-t-elle ? Est-elle, comme le proverbe, compréhensible par tous ? Non, elle ne l'est pas. C'est dans cet hermétisme que réside sa force. Nous voyons ici s'accomplir une nouvelle fois les promesses du pacte d'introduction. Cette phrase de chute n'est évidemment compréhensible

41 Traduction : « Dis-moi la vérité, dans le fond tu aimes plus la chienne que moi, non ? Et il me dit, après m'avoir fait un bisou : oui, mais seulement un tout petit plus. »

42 BENJAMIN W., *Le conteur*, Ed Payot & Rivages, 2011, (1936), page 106.

que par ceux qui ont participé au récit. Elle permet de fédérer le groupe d'auditeurs. La conteuse les renvoie encore une fois à leur place d'amis intimes. Cette locution devient une phrase de connivence, comme un clin d'œil. Ils sont seuls, ensemble, à pouvoir rire de cette phrase. La narratrice confirme ainsi leur rôle de confident. Elle leur signifie : « Souvenez-vous, nous avons partagé quelque chose que personne d'autre ne connaît ».

Le cas n° 5 est encore plus révélateur. Dans le pacte d'introduction de ce récit, la narratrice avait commencé par donner un petit cours de chinois, où elle nous apprenait les mots nécessaires à la compréhension du conte. Elle nous a donc fait apprendre puis répéter ces mots en chinois. À la fin, dans son pacte de séparation, nous observons comment elle s'appuie sur les éléments qu'elle avait mis en place au préalable : « y ahí se dieron cuenta de que su apellido « ido » significaba eso « del pozo » ¿se acuerdan cuando les hice fortaleza al principio? Y que llamarlo « salvado del pozo » era desearle que no volviera a tener // accidentes / como ése que le podían costar la vida ¿no? // ése era un buen deseo para el hijo / y además « salvado del pozo » era un nombre mucho más... (público : « corto ») // cómodo // Así que desde ese día lo llamaron « salvado del pozo » / y nunca más volvieron a llamarlo « suikiri saira padera taderi chotatami okuhi nokaraté tadéssou yabouda yabouda kavekubokoukomfu sakado tadufeu youkaidi touffu peti bonzaï »[43].

Ici, l'interpellation de la narratrice fait explicitement référence au pacte d'introduction : « vous vous souvenez que je vous ai donné un cours de soutien au début ? » Cette phrase de la conteuse fait prendre conscience à l'auditeur du chemin qu'ils ont parcouru ensemble. Ils sont partis d'un point précis et ils y reviennent, ensemble, un peu plus unis qu'au départ. C'est précisément cela qui a changé au long de ce parcours : la relation. Les derniers mots du récit n'ont donc de sens que pour ces gens-là qui ont été en relation. Ce cas est en effet d'autant plus révélateur que les derniers mots n'ont objectivement aucun sens pour qui ne connaît pas l'histoire. Si d'autres phrases de fin peuvent être compréhensibles par un étranger à la relation, celle-ci ne l'est absolument pas. Cette conclusion permet donc d'insister sur le caractère atypique et exceptionnel de la

43 Traduction : « À ce moment, ils se rendirent compte que leur nom "ido" signifiait cela, "le puits". Vous vous souvenez quand je vous ai donné un cours de soutien au début ? Et que le fait de l'appeler « sauvé du puits » était une façon de lui souhaiter qu'il n'ait plus jamais d'accident de ce genre qui pourrait lui coûter la vie. En voilà un bon vœu pour cet enfant. Et en plus, « sauvé du puits » c'est un nom un peu plus... (public : court) … pratique ! Depuis ce jour, ils l'appelèrent « sauvé du puits », et ils ne l'appelèrent plus jamais : « suikirisairapaderataderichotatamiyaboudayaboudakavkubokukomfusakadotadufeyoukaiditoufupetitbonzaï ».

relation : « Nous ne nous connaissons pas, et nous avons déjà des choses en commun dont nous rions ensemble ».

Ces éléments font donc de la séparation un événement positif : l'auditeur se trouve dans une situation rassurante. Il sort valorisé de cette rencontre. Arriver à rire ensemble, avec des inconnus, en quelques minutes seulement, est en soi une réussite. C'est en tout cas ce que nous a fait sentir la conteuse. L'échange et la séparation ont donc été, pour l'auditeur, rassurants et valorisants. Finir sur une note aussi positive donne envie de recommencer. L'auditeur qui a adhéré au pacte de narration orale de Liliana Cinetto aura sans doute le désir de vivre une nouvelle fois l'expérience.

À son tour, le rythme contribue à l'accompagnement de l'auditeur dans cette séparation. En effet, nous observons que dans ses récits oraux Liliana Cinetto amorce la fin par un *calando*[44]. *C*ette modulation simultanée du rythme et du volume annonce généralement, en musique, une fin imminente. L'avion atterrit après un long voyage dans les airs et ralentit petit à petit pour venir se poser en douceur. L'intention de la narratrice est la même : ramener ses auditeurs sur la terre ferme avec délicatesse. Si elle les expulse en plein vol, ils ne voudront jamais remonter à bord de cet avion. La conteuse cherche à assurer une séparation en douceur en vue de possibles retrouvailles.

Ces éléments nous montrent que la narratrice noue toujours ses pactes de séparation de la même manière. Elle clôt l'histoire en présentant une situation finale dans laquelle le conflit narratif est résolu, puis lance une phrase de rappel humoristique qui fait référence à l'élément comique central du conte, tout cela sur un *calando*. L'auditeur se sent en sécurité, la situation est revenue à la normale et il se sent valorisé. Cette approche semble être une « formule magique » qui réussit à coup sûr. En effet, au vu des réactions favorables du public, il semble que cette formule favorise une séparation en douceur qui incite aux retrouvailles.

Toutefois, si nous observons maintenant les données gestuelles, nous nous rendons compte de la faiblesse de cette formule magique. En effet, il suffit de continuer à observer la narratrice quelques secondes après la fin de l'histoire pour se rendre compte de la finesse de la limite entre la narration orale et le théâtre.

44 *Calando* est un terme italien utilisé dans la musique occidentale pour exprimer une nuance, de la même façon que *Piano*, *Mezzo Piano*, *Forte* etc. *Calando* indique un ralentissement du rythme et une diminution du son.

Les transcriptions des cas n° 2 et n° 4 indiquent respectivement : « (Rires et applaudissements du public). (Elle se lâche les mains, se gratte la tête puis se frotte les mains.) » Et « (Applaudissements du public) (elle laisse retomber ses bras, fait quelques pas, remet sa montre puis joint les mains). » Ces indications finales montrent une décomposition de la posture maintenue pendant le conte. Quand le comédien finit sa pièce, il avance sur le devant de la scène pour saluer et se défait en quelques secondes du personnage qu'il incarnait. Sa façon de marcher, le maintien de son torse, son port de tête, son regard changent. Il quitte le personnage et se réapproprie son propre corps. Liliana Cinetto semble traverser le même processus. Elle regarde sa montre, fait quelques pas qui ne mènent nulle part en regardant le sol, se recoiffe, se frotte les mains etc. Elle ressemble à une comédienne qui sort de scène entre deux contes. La limite entre la narration orale et le théâtre semble observable dans ces interstices. Le comédien, en effet, incarne un personnage, il en prend la voix, le corps, le passé, l'avenir, la famille, les problèmes etc. Il est un homme endossant le rôle d'un autre homme. Le narrateur, lui, n'est pas un homme incarnant un autre homme. Le conteur n'est qu'un homme, un seul. Comme le dit Luis Correira lorsqu'on lui demande ce qu'il faut faire pour être conteur : « Hay que ser persona »[45].

Bien sûr, conter requiert une maîtrise du corps, de la voix et de l'espace similaire à celle d'un comédien. Il y a effectivement certains éléments de théâtre que le narrateur doit contrôler, des outils de communication orale, ceci au même titre que le professeur ou le politicien, dit Luis Correira[46]. Cependant, il ne s'agit pas de se transformer en une autre personne pour conter. Ce que dit Luis Correira par sa phrase « hay que ser persona », c'est que le narrateur n'a besoin d'aucun accessoire pour conter, il se suffit à lui-même, seule son humanité compte.

Juste après la fin du conte, les gestes de Liliana Cinetto laissent penser qu'elle déconstruit son personnage à la manière d'un comédien. Cette réflexion en rejoint une précédente faite lors de l'analyse du pacte d'introduction. En effet, après avoir assisté à plusieurs spectacles de cette conteuse, nous nous sommes rendu compte que ses narrations orales étaient figées, depuis la gestuelle jusqu'aux mots. Sa pratique de la narration orale s'apparente au théâtre. Ainsi, lors d'une soirée-contes, la narratrice est allée jusqu'à saluer à

45 SOSA SANTANA N., TAPIA ADRIAN F., « Luis Correia : « Lo que buscamos en un narrador es completamente distinto en cada persona » », *Mnemósyne* N°18, Revista del Festival Internacional del Cuento Los Silos, 2015, page 35.

46 Ibidem. « Después, hay cosas técnicas, hay que saber moverse o estar sentado o de pie, pero son cosas muy técnicas que tiene que saber el profesor, el maestro, el político para hablar para la gente, el actor de teatro... »

la fin de sa narration. Ce geste est l'emblème de la représentation théâtrale. De la même façon que ses gestes sont travaillés et figés, sa formule magique de séparation semble élaborée rigoureusement et utilisée automatiquement.

Au théâtre ou au cinéma, le spectateur peut se demander à quoi ressemble l'acteur « dans la vraie vie ». En effet, il peut arriver qu'un comédien incarne si bien un personnage que le public en arrive à imaginer des similitudes entre l'homme et son personnage, ou à s'interroger sur les différences entre eux. Or, dans le cas de la narration orale, l'auditeur d'un conte ne devrait pas avoir à se demander à quoi ressemble le conteur « dans la vraie vie ». En effet, s'il s'agit de faire du récit un espace d'écoute et d'ajustement favorisant le partage d'une histoire qui touche l'Homme, le narrateur n'a nul besoin d'endosser un rôle pour conter. Le conteur est un Homme qui conte à d'autres Hommes. L'auditeur a besoin que son narrateur soit humain pour lui accorder sa confiance et s'identifier aux expériences qu'il transmet.

Toutefois, en collectant les avis de différents auditeurs et en examinant les réactions du public, il semble que l'attitude de L. Cinetto lors des derniers instants de ses récits, n'ait pas attiré l'attention des auditeurs de façon significative. Pour eux, le pacte d'introduction a été respecté. En effet l'auditeur, ayant accepté de suivre la narratrice dans son récit, en ressort sans dommage. Il peut estimer avoir eu raison de la suivre puisque rien de fâcheux ne lui est arrivé. L'auditeur est en sécurité et valorisé.

S'il est important pour l'auditeur de se sentir en sécurité, il est primordial pour lui de ressentir le caractère humain du récit. L'auditoire veut savoir que le récit qu'il vient de vivre était bien une aventure à consistance humaine. La phrase de conclusion est une garantie de la matière humaine du récit. Cette phrase de connivence assure à l'auditoire que l'expérience du récit a été partagée par tous. Elle démontre la relation. C'est une preuve de l'existence d'un lien entre ces individus qu'*a priori* rien ne reliait. Rire ensemble à la chute du conte témoigne de la fécondité de la rencontre. Par cette marque d'attention, la narratrice dit à son auditoire : « Oui, nous avons vécu ensemble quelque chose que personne d'autre en dehors de cette salle ne peut comprendre. Je le ressens et votre voisin le ressent aussi. »

Nous voyons donc que Liliana Cinetto a trouvé un protocole de séparation qui semble satisfaire les participants. Bien que cette approche nous paraisse plus proche du théâtre que de la narration orale, cette méthode, malgré son caractère figé, clôt le récit et

assure la séparation des participants. Cette étude nous permet ainsi de poser une base de référence que nous compléterons et contrasterons par l'observation d'autres performances narratives, non professionnelles celles-ci.

Narrateurs amateurs

L'étude de plusieurs performances narratives nous permet d'observer différentes formes du pacte de séparation dans le récit oral. Nous analyserons ici les essais de cinq narrateurs amateurs. L'observation de récits oraux menés par des non-professionnels nous permet d'étudier d'autres enjeux du pacte. Nous avons vu précédemment que les cas de Liliana Cinetto sont particulièrement figés. L'étude de récits moins travaillés et plus vivants peut nous faire découvrir, dans le pacte de séparation, d'autres aspects des relations établies par le récit.

Nous nous appuierons donc sur cinq enregistrements en langue espagnole et française cette fois-ci. Trois de ces enregistrements (n° 6, 7 et 8 du corpus) sont les performances narratives du jeu de Loto Mutos auquel ont participé des canariens. Le n° 6 est la performance d'un groupe qui a joué à ce jeu lors du Festival Internacional del Cuento de Los Silos. Le n° 7 est celle d'un groupe de femmes qui a l'habitude de se retrouver une fois par mois à la Biblioteca de Santa Cruz pour échanger sur des lectures et partager des expériences littéraires. Enfin, le n° 8 correspond à la performance narrative d'un groupe d'étudiants en histoire à la Universidad de La Laguna. Dans le cadre de leur première année à l'université, ils suivent un cours obligatoire de communication écrite et orale pour gagner en aisance et assimiler les normes académiques. La pratique du récit oral est l'un des exercices didactiques de ce cours.

Le document n° 9 présente le récit d'un événement réel survenu à Tenerife. Cette version, enregistrée en France en mars 2016, est le fruit d'une expérience. Nous avons nous-même vécu cette aventure et l'avons racontée une première fois à la narratrice en décembre 2016, sans enregistrement. En janvier, nous lui avons raconté une nouvelle fois l'histoire, avec enregistrement, puis la narratrice a proposé sa première version. Enfin, en mars, de retour en France, nous avons réitéré la démarche. Nous lui avons raconté une dernière fois l'aventure, puis elle nous en a fait le récit à son tour. Cet enregistrement est donc le dernier récit fruit de cette expérience.

Quant au document n° 10, il correspond à un enregistrement réalisé en France en février 2016 dans le cadre d'un séminaire sur le récit mené par le professeur François Gramusset à l'Université Grenoble Alpes. Les étudiants ont d'abord étudié des contes populaires rassemblés par Antonio Rodríguez Almodóvar[47], puis ils ont dû eux-mêmes raconter, d'abord un conte tout entier puis un simple épisode du même conte, choisi par eux. Le n° 10 témoigne du récit de l'épisode d'un des contes proposé par un étudiant. Signalons que l'espagnol n'est pas la langue maternelle de ce dernier.

Pour étudier les pactes de séparation dans ces enregistrements, nous avons réalisé une transcription de la partie finale des enregistrements.

Analyse du document n° 9

Transcription du document n° 9 :

« La Nube Gandula »

7'59 « Mais voyant que ce nuage énorme arrivait arrivait ils sont ils ont hâté le pas // Ils se sont même mis à courir // Ils se sont mis à courir comme des dératés // Tout en courant ils sont arrivés au parking et là / *crik* / ils ont ouvert la voiture se sont précipité d'dans // et lorsque Jean a fermé la portière / *creuk* // Une grosse goutte // *shprouk* // s'est écrasée sur le part brise /// Et dans un huhmbb-bruissement du tonnerre // l'orage... bon l'orage la pluie s'est abattue sur le 4x4 rouge / Seat // Ils ne furent pas précipités / et ne vinrent pas / remplir / ne vinrent pas... // aa- confirmer la légende / Canarienne // la… // la morbide légende canarienne... /// Voilà... // ça, c'est l'histoire de la Nube Gandula. (Rire de l'auditrice). »

Les circonstances de cette performance narrative sont particulières. Comme expliqué précédemment, la narratrice raconte une histoire vécue par son auditrice. Elle sait que celle qui l'écoute connaît l'histoire. Cette modalité peut expliquer l'attention particulière que prête la narratrice à la formulation de son récit. En effet, nous observons dans cette partie finale (comme dans le reste du récit) que la conteuse choisit soigneusement ses mots. Elle semble rechercher l'esthétique et la richesse linguistique. Sachant que l'intrigue est déjà connue de son auditrice, elle s'attarde sur la mise en mots. La narratrice offre ici un cadeau à son auditrice. Or celle-ci sait ce que le présent contient. La tactique pour tourner la difficulté est d'envelopper le cadeau dans un joli papier pour que la réception demeure intéressante.

47 ALMODÓVAR A., *Cuentos maravillosos, Cuentos al amor de la lumbre I*, Ed ANAYA, 2011.

En témoigne par exemple cette phrase : « Ils ne furent pas précipités, et ne vinrent pas / remplir / ne vinrent pas... // aa- confirmer la légende / canarienne // la… // la morbide légende canarienne. » Tout d'abord, la narratrice cherche le verbe approprié (remplir/confirmer), celui qui sera le plus susceptible d'exprimer le fait et le fera sous la forme la plus esthétique. Ensuite, non satisfaite de sa première formulation (« confirmer la légende canarienne »), elle essaye de l'adorner en ajoutant un adjectif qui exprime au plus près son intention de façon esthétique. Elle finit donc par dire : « la morbide légende canarienne... »

La conteuse montre qu'elle s'est approprié l'aventure et la restitue à sa protagoniste en l'ornant. Son attention se porte donc sur la formulation, la modulation de la voix, la tonalité et le rythme. Elle a recourt par exemple à des onomatopées : « crik », « creuk », « shprouk », de façon à donner de la substance à son récit. L'intrigue semble secondaire ; la forme, la mise en mots, elle, est primordiale.

Comme le montrait la formule de Liliana Cinetto, la narratrice de ce récit s'attache elle aussi à clore l'histoire. Les protagonistes reviennent au point de départ (la voiture) et sont sains et saufs. L'auditeur n'a pas à imaginer la fin de l'histoire. Le récit est, là encore, envisagé dans un parcours circulaire. L'histoire se termine lorsque la première goutte d'eau s'abat sur le part-brise de la voiture. Le récit, lui, s'achève plus tard.

La narratrice introduit, de la même façon que Liliana Cinetto, une « phrase de renvoi ». Ici, la phrase de référence est la suivante : « Ils ne furent pas précipités et ne vinrent pas / remplir / ne vinrent pas... // aa- confirmer la légende / Canarienne // la… // la morbide légende canarienne. » Plus tôt dans le récit, la narratrice avait évoqué le fait que beaucoup de touristes meurent sur ces falaises par manque de connaissance des lieux et de leurs dangers. C'est à cela qu'elle fait référence lorsqu'elle parle de « légende canarienne ». Pour comprendre cette référence, il faut avoir participé à l'ensemble du récit. Là encore, cette phrase de renvoi permet de confirmer la relation créée à travers le récit. Elle prouve la connivence née du partage de ce moment spécial.

Son tout dernier énoncé : « Voilà... // ça c'est l'histoire de la Nube Gandula » lui sert à clore le récit. Redire le titre est aussi une façon de fermer le parcours circulaire. Rappeler le début sert à prendre conscience du chemin parcouru au cours du récit.

Analyse du document n° 6

Transcription du document n° 6 :
« África »

Indications générales :
– Dans cette présentation narrative, la narratrice fait un mouvement récurrent de la tête et de l'épaule. Elle hausse les épaules et penche la tête sur le côté. Ce mouvement sera noté par « ¤ » dans la transcription. La taille du signe varie suivant l'ampleur du mouvement, plus celui-ci est accentué, plus le signe sera gros.
– La narratrice est appuyée contre une barrière.
– Son discours est haché.
– Le récit entier est raconté par trois personnes qui se sont réparti les étapes du récit. Cette narratrice est donc la dernière à parler.

5'55 « Y esos miedos se disiparon / porque entendió que... // que una persona ¤ / cuando se acerca'a ti sin ningún interés sin pedir nada a cambio simplemente / dándote ¤ (mouvement des deux mains jointes partant de la poitrine et allant vers l'extérieur) // nooo... ¤ / no tienes ¤ por qué tener miedo/ no tienes por qué ¤ dudar / yyy así se fue creando una historia hermosa ¤ / en la que cada vez las lágrimas eran menos ¤ / y las sonrisas eran más / y ¤ yy... / y por fin Elisabet ¤ (voix qui se perd, gorge serrée) / halló aquella pah (z) que tanto ansiaba (mouvement de la tête de haut en bas pour confirmer le dit) / y que gracias a África ¤ / logró // ¤ Y nada (tape une fois dans ses mains et sourit) / ya'sta la historia / (Applaudissements de l'auditoire) No sabía cómo acabar. (Les applaudissements se poursuivent).

La transcription de ce récit permet de voir que les éléments observés auparavant ne reviennent pas. La boucle narrative ne semble pas se fermer de façon significative. La situation initiale n'est pas passée en revue pour que l'auditeur se rende compte des évolutions. En effet, l'histoire s'achève sur l'expression de l'état émotionnel du personnage principal : elle pleure de moins en moins et sourit de plus en plus. Élisabeth a enfin trouvé la paix intérieure. Ce sont des notions abstraites. Il n'y a pas ici de déplacement physique des personnages qui pourrait signifier la fin comme c'est le cas dans le document n° 9, où les protagonistes font une boucle et reviennent au point de départ. Ici ce n'est pas le cas et il semble que l'auditoire soit perdu. Les personnes présentes ne savent pas si elles doivent applaudir. La narratrice doit dire : « Y nada, ya'sta la historia »[48] pour que l'on comprenne qu'il est temps d'applaudir. Cet élément indique une faiblesse dans le pacte de séparation, car la séparation n'est pas claire pour tout le monde. L'auditeur ne se sent pas accompagné dans le chemin de retour à la réalité du quotidien.

48 Traduction : « Et voilà, l'histoire est finie ».

Le public peut sentir que la narratrice ne sait pas où elle va. Elle l'avoue d'ailleurs à la fin : « No sabía cómo acabar »[49]. Elle ne sait ni comment clore l'histoire ni comment fermer le récit oral. Nous observons aussi l'absence de la phrase de renvoi qui avait permis aux autres narratrices de clore le récit en confirmant l'existence d'une « relation narrative » qui lie les participants.

Dans ce cas, la fin du récit nous donne plus d'informations sur l'état de la narratrice que sur la relation créée. L'absence d'information peut être un signe d'insuffisance de la relation. Les participants ne sont pas entrés en contact. Il semble que la narratrice ait porté plus d'attention à sa tension intérieure qu'à celle du récit. On peut entendre le stress dans sa voix qui chevrote et dans son rythme de narration. Son stress se répercute sur le récit ; la conteuse est plus soucieuse d'elle-même que de la relation et de son rapport à l'auditoire. Nous voyons qu'elle essaye de s'en sortir du mieux qu'elle peut, mais n'inclut pas les autres dans son récit. Il semblerait que la conteuse se raconte l'histoire à elle-même, devant un public. Or, dans le récit oral, il s'agit de raconter pour l'autre et avec l'autre.

Ce pacte de séparation n'est donc pas opérationnel. Toutefois, il nous donne des informations sur le récit.

49 Traduction : « Je ne savais pas comment finir ».

Analyse du document n° 7

Transcription du document n° 7 :
« La chispa »

Indications générales :
– La narratrice est attablée avec les quatre autres femmes qui viennent de participer au Loto Mutos. Nous sommes assise à la gauche de la conteuse.
– Seules ses mains et son visage sont en mouvement. Les expressions de son visage sont très difficiles à transcrire. Le visage de la narratrice est très expressif et elle adresse sans cesse des regards appuyés aux autres femmes.
– Le ton général est doux et calme.
– Les quatre autres femmes écoutent attentivement. De temps à autre, l'une d'entre elles jette un coup d'œil aux cartes du Loto Mutos posées sur la table pour se repérer dans le déroulement de l'intrigue. Toutes regardent leur amie en souriant. Les auditrices écoutent sans bouger. Lorsque la narratrice termine, la tension se rompt et elles se mettent toutes en mouvement (applaudissements, soupirs d'exaltation etc.).

20' « (Adagio) Pero lo descubrió / Descubrió (grand sourire, acquiescement de la tête pour renforcer le propos) que aún quedaba la chispa // Decidió protegerla // Él apareció // Por algún motivo él iba todos los días a pescar en aquella bahía y sin siquiera soñar que ss que esa simple llamada que había hecho el día anterior // la vio /// No hicieron falta // las palabras // (sotto voce[50]) y a partir de ahí decidieron protegerse / en aquel lugar tan maravilloso // y hasta que no atardeció //// no se dijeron una sola palabra / (applaudissements de l'auditoire et exaltation) (la narratrice se penche sur le côté puis se redresse, se rassoit correctement et pose son menton sur sa main droite) ¿Era eso? ¿Era eso? ¿Era eso? (toutes acquiescent). »

Le récit est un tout. Ses différentes parties sont toujours en corrélation. Il nous faut donc ici prendre en compte le déroulement du pacte d'introduction pour pouvoir mieux comprendre certains éléments du pacte de séparation.

La narratrice (N2) de ce récit est la personne qui énonce l'histoire créée et élaborée en groupe dans le cadre du Loto Mutos. À la fin de l'invention, le groupe a désigné une narratrice (N1) chargée de raconter une première fois l'histoire, de façon à assembler tous les éléments. N1 commence à raconter en manipulant les cartes, puis N2 la coupe en faisant de grands gestes et se lance dans un récit. Elle lui prend donc la parole. Nous pouvons observer dans l'enregistrement que N2 semble avoir entendu un mot qui l'a inspiré ; voyant N1 peu créative, elle s'est lancée. L'attention de la narratrice (N2) était réellement portée sur la bonne transmission de l'histoire. Tout porte à croire qu'elle avait envie de faire plaisir à ses amies en transformant les bribes d'histoire inventées en un récit agréable, tout en restant fidèle aux épisodes créés en groupe.

50 Très doucement. Littéralement : « à voix basse ».

Son pacte d'introduction s'est donc noué par la force. Toutefois, le groupe était composé de personnes qui se connaissaient depuis longtemps. La confiance était suffisante pour accepter un coup d'état langagier. Le pacte d'introduction s'est donc réalisé grâce à la fougue de N2 qui a repris le flambeau narratif et a entraîné tout le monde dans cet élan. Nous pouvons en effet parler d'un élan qui entraîne la narratrice et ses auditrices dans la bulle du récit, donnant l'impression que tout ce qui se passe au dehors de la salle s'est suspendu. Cette suspension, qui les affecte toutes, s'observera dans le pacte de séparation, lorsqu'il faudra en sortir.

La narratrice fait preuve d'une grande maîtrise de son récit. Elle sait maintenir cette tension de suspension. Elle ne relâche ses auditrices qu'une fois l'histoire terminée et lorsqu'elle estime avoir intégré à son récit tous les éléments inventés ensemble. Nous pouvons observer le relâchement au moment où la narratrice conclut l'histoire et se penche sur sa chaise puis se relève et pose sa main sous son menton. Elle respire enfin, la tension est rompue. Toutefois, elle ne s'est pas rompue en une seconde. La narratrice a amorcé une désintensification de la tension du récit avant sa fin. Nous le voyons grâce à l'indication *sotto voce* dans la transcription. La narratrice baisse la voix petit à petit, jusqu'aux derniers mots du récit, presque indistincts. La chute se produit lentement, en pente douce.

Les auditrices retiennent leur respiration jusqu'au dernier mot, après quoi elles soupirent de joie, applaudissent, crient etc. Elles ont besoin d'exprimer toutes les émotions suscitées par le récit et qui ne pouvaient encore se manifester.

Nous observions les gestes de relâchement de la narratrice à la fin du récit. Ce ne sont pas, comme dans le cas de Liliana Cinetto, les signes de la décomposition d'un personnage théâtral. Ces manifestations de décontraction montrent la force de la tension du récit. C'est au moment de la détente que l'on apprécie la puissance de la tension. Ce que ce relâchement exprime, ce n'est pas la décomposition d'une posture théâtrale mais la fin de l'effort communicationnel de la conteuse. Luis Correira disait que le narrateur, comme le professeur, doit soigner sa communication.

Narrer est un acte communicatif différent de ceux du quotidien, il appartient à l'extra-ordinaire. Il faut s'exprimer clairement, de façon audible, introduire des modulations de la voix pour mobiliser l'attention de l'auditeur, sa confiance et son imaginaire. Cet effort

a pour but de faciliter la réception des auditeurs. La narratrice a donc ici recours à des techniques également utilisées au théâtre, mais n'est pas elle-même en train de faire du théâtre.

Bien qu'en « relâchement », la narratrice prête toujours attention à ses auditrices. Elle cherche à savoir si son récit a correspondu à leurs attentes. Elle répète plusieurs fois : « ¿Era eso? »[51] dans le but d'obtenir leur approbation. Les femmes du public manifestent toutes leur adhésion. Le plaisir a été partagé, la confiance n'a pas été rompue, il y a donc réussite du récit.

Analyse du document n° 8

Transcription du document n° 8 :
« Acantilados y recuerdos »

Indications générales :
– Le narrateur est debout, dans un amphithéâtre, face à une cinquantaine d'élèves (dont ceux qui ont participé avec lui au Loto Mutos) et à leur professeur, Ernesto Rodríguez Abad.
– Chaque mot est agrémenté d'un mouvement des mains et des bras qui accompagne et rythme le dire.
– Il se tient droit et fait l'effort d'articuler. Il regarde tout le monde.
– Son rythme de narration est posé, calme. Il maintient le même tout au long du récit sans introduire de variation.

7'33 « A pesar del tiempo / ella ahora entiende / ahora comprende que ya no son niños / pero que los sentimientos están ahí // y que por mucho que pase el tiempo / todavía esa pequeña llama que existe desde pequeño / no brilla / con una gran intensidad // pero está latente /// Gracias. (Il se penche presque indistinctement en avant, se frotte les mains et s'en va) // (Applaudissements de l'auditoire). »

Cette transcription nous laisse apprécier un rythme d'énonciation relativement constant chez ce narrateur. Il introduit des pauses régulières. Cette technique lui permet de prendre le temps de penser ce qu'il va dire avant de le formuler. Ses mots sont choisis et sa communication est claire. Cependant, ce même rythme se maintient tout au long du récit, ce qui finit par le rendre monotone. Si un rythme posé peut permettre au narrateur d'anticiper ses phrases et à l'auditeur de s'imaginer l'histoire, il est toutefois nécessaire d'introduire des variations. Le pacte de séparation est donc ici énoncé au même rythme que le reste du récit.

51 Traduction : « C'était cela ? »

Il convient, dans ce cas, d'analyser le pacte par ordre d'apparition des éléments relatifs à la séparation. Pour commencer, nous observons que le narrateur renvoie son auditoire à la genèse de l'histoire et à l'enfance des personnages, avec ces mots : «esa llama que existe desde pequeño»[52]. Nous pourrions voir dans cette locution une amorce de clôture de l'histoire. Néanmoins, elle ne se clôt pas, la boucle reste ouverte. Le narrateur ne semble pas ancrer son histoire dans une dynamique circulaire.

En témoignent les derniers mots de l'histoire : «está latente»[53], qui annoncent une suite, le début d'une nouvelle aventure. Au lieu de la clore, le narrateur ouvre l'histoire sur de nouveaux chapitres possibles et laisse son auditoire dans l'expectative. La séparation s'annonce donc sèche et dure puisque l'auditeur, n'ayant pas trouvé les réponses à toutes les questions soulevées par l'histoire, ne voit pas la fin approcher. Il tombera de haut lorsque celle-ci arrivera et que le narrateur l'abandonnera en plein élan narratif. C'est en effet ce qui se passe puisque le narrateur, après avoir laissé un silence un peu plus long qu'à son habitude, dit « merci », esquisse un salut, se frotte les mains et s'en va. L'auditeur est expulsé de l'avion en plein vol. Le narrateur s'enfuit. Nous avons vu qu'une phrase de renvoi, ou autre marque de connivence, donne un indice sur l'importance que le narrateur accorde à cette relation établie par le récit. Peut-on penser que son absence pourrait, au contraire, indiquer un désengagement ? Il semble que ce soit le cas ici. Le narrateur paraît plus concerné pas son succès narratif que par la création et l'alimentation d'une relation avec ses auditeurs, comme en témoigne son échappée finale. Cependant, nous sommes en train de l'observer, il semble que le succès narratif soit conditionné par l'interalimentation de la relation narrateur/auditeurs.

Après avoir étudié la fin de l'histoire, observons maintenant la fin du récit. Une fois l'histoire terminée, le narrateur marque une pause (///), dit « merci », esquisse un salut, se frotte les mains et s'en va. La pause est un élément que nous retrouvons chez beaucoup de narrateurs. C'est un moment de respiration commune qui permet de partager un ultime instant, dans la communauté du récit, avant que celle-ci ne se disperse. Cette suspension s'observe dans bon nombre de récits lorsque l'histoire est finie. L'auditeur identifie alors la pause plus longue comme cet ultime moment de partage en communauté. Il sait qu'au terme de celui-ci il lui faudra applaudir et exprimer son contentement. Cependant, si l'histoire n'est pas close correctement, l'auditeur n'est pas en capacité d'identifier cette

52 Traduction : « cette flamme qui existe depuis qu'ils sont petits ».
53 Traduction : « sommeille toujours ».

pause. Il ne saura pas quand il devra applaudir et sera donc dans la confusion. Dans cet exemple, le narrateur est soucieux de son succès narratif, il ne veut donc pas permettre que le public soit dans la confusion et ignore quand applaudir. Lors de la création de l'histoire en groupe, le désir de faire une fin ouverte est apparu clairement. Les membres du groupe avaient ce désir de laisser le public dans une certaine expectative. Le narrateur, au moment de la restitution, est conscient que ce choix pourra lui poser problème à l'heure de fermer le récit. Il semble avoir pris la mesure du danger et sait qu'il court un risque d'échec. Il anticipe donc l'apparition de la crise et devient encore plus hermétique qu'au long de son récit. Il s'engage avec détermination et avant même que le public ait eu le temps de se demander si c'était effectivement la fin, il lance un «Gracias»[54] qui ne laisse aucun doute quant à l'achèvement du récit. L'auditoire applaudit. Le narrateur se penche en avant en guise de salut final. Ce geste indique que le conteur reçoit les applaudissements comme une gratification de sa « prouesse » narrative. Il salue et c'est comme s'il s'applaudissait lui-même : il reconnaît qu'il a de quoi être applaudi, qu'il le mérite. Le frottement de mains vient ensuite renforcer cette expression d'autosatisfaction. Encore une fois, il est soucieux de son propre succès et non du succès de la relation établie ni du plaisir partagé.

Tout au long de la narration, des élèves entrent dans la salle. Le conteur ne se laisse pas perturber. D'ailleurs il ne semble en aucune manière altéré par ce va-et-vient incessant de personnes. Il ne se laisse pas troubler puisqu'il n'y prête pas attention ; son adresse est impersonnelle. Il ne prend pas en compte les êtres humains qui peuplent son public. Son objectif ne semble pas être de séduire son auditoire pour lui faire accepter son histoire, mais au contraire de l'imposer. Peut-être a-t-il peur de ne pas réussir à les convaincre de l'écouter. Il tente un passage en force de l'histoire. Son ton et ce rythme régulier sont très didactiques. Il semble que dans ce cas, le concept d'« **autorité du narrateur** » soit strictement envisagé comme un droit et un pouvoir exerçables sur l'auditoire et non comme une **responsabilité** envers l'auditeur. Ce cas montre une faiblesse dans la responsabilité d'écoute du narrateur. L'auditeur n'est pas le seul à avoir la responsabilité de l'écoute, tout comme le narrateur n'est pas seul détenteur de la responsabilité d'émission. Si le conteur envisage le rôle des participants de façon manichéenne et se considère comme seul émetteur, voyant dans l'auditeur un simple récepteur, il y a ce que nous pourrions appeler **récit-dictat**. Le narrateur impose son histoire

54 Traduction : « Merci ».

sans tenir compte des désirs ni des réactions de l'auditoire et mène son récit avec le seul objectif final que les auditeurs accomplissent leur devoir social d'applaudissement. La sincérité du geste n'entre pas en considération, l'important étant qu'ils applaudissent au bon moment.

Analyse du document n° 10

Transcription du document n° 10 :

« La flauta que hacía a todos bailar »

16'39 « Y entonces el Rey decidió mandarlo a los calabozos / durante una temporada bastante indefinida. // Entonces / lo... el hijo menor yy la princesa / se quedaron... / juntos / felices / riendo y bailando / para... / la eternidad // yyy / el cuento se acaba aquí / con pan y pimiento / y el que primero levante el culo // se encuentra un duro / (Applaudissements de l'auditoire. Quelqu'un dit : "Bravo") »

Cette dernière transcription nous permet d'étudier la performance narrative de Maël, élève de deuxième année de licence en espagnol, suivant un cours sur le récit.

Tout d'abord, il est important de signaler la précision avec laquelle Maël marque la séparation entre histoire et récit. Nous l'observons distinctement dans sa performance narrative puisqu'il l'explicite par cet énoncé : « el cuento se acaba aquí »[55]. L'histoire est finie, le méchant est enfermé, le héros et la princesse se marient et sont heureux pour l'éternité. La fin est fermée, la situation finale est stable et annoncée comme durable (« una temporada bastante indefinida »[56] et « para la eternidad »[57]). S'ensuit une phrase de clôture du récit qui est, cette fois-ci, une formule : « el cuento se acaba aquí, con pan y pimiento y el primero que levante el culo se encuentra un duro ».

La formule de clôture joue un rôle important dans le pacte de séparation du récit oral. Nous l'envisageons dans ce cadre comme un rituel. La formule est d'abord un repère, un code partagé par la communauté du récit. Elle signifie la fin avec la même précision que le « merci » étudié plus tôt. Si « merci » peut s'employer dans quelque acte communicatif, une formule comme celle-ci est spécifique au conte. Dans une certaine mesure, elle permet de réactualiser le cadrage générique. Le narrateur confirme par cette phrase qu'il s'agissait bien d'un conte. Nous observions précédemment qu'une formule insérée dans le pacte d'introduction permettait de situer l'auditeur dans l'univers du conte. La formule de fin

55 Traduction : « Le conte finit là ».
56 Traduction : « pour une période relativement indéfinie ».
57 Traduction : « pour l'éternité ».

réaffirme ce positionnement. C'est une façon pour le conteur de prouver à son auditeur qu'il a tenu parole. Du début à la fin, la communauté du récit était, effectivement, dans un conte.

Nous envisageons la formule comme un rituel dans la mesure où celle-ci agit de la même façon qu'une berceuse, par exemple. Tous les participants savent que le moment de la séparation est arrivé. La formule, comme la berceuse pour l'enfant, marque ce moment. Le fait que ce moment de séparation soit ritualisé est sécurisant. L'effet de surprise n'est pas le bienvenu dans une telle situation. Nous savons que la séparation est une étape délicate. Associer des habitudes à ce moment le rend identifiable. Une fois le moment de la séparation identifié, chacun peut enclencher son mécanisme personnel de défense relatif à cette étape. Encore une fois, la communauté signifiera la bonne réception du message (la formule) symbolisant la fin par le message qui lui incombe : les applaudissements.

Non seulement la formule rend la fin identifiable, et par conséquent la séparation, mais elle est aussi construite de façon à ramener la communauté des auditeurs dans l'espace-temps de la réalité du quotidien. La formule utilisée par Maël confirme cette fonction. Il l'énonce ainsi : « el que primero levante el culo se encuentra un duro »[58]. Cette phrase replace l'auditeur dans la réalité du quotidien en le renvoyant à sa situation physique : il est assis. En lui suggérant de se lever, le narrateur lui indique cette position assise. Faire prendre conscience à l'auditeur de son emplacement dans l'espace l'amène à quitter le monde de l'imaginaire. En d'autres termes il lui dit : « tu n'es plus dans un royaume avec une princesse, tu es ici et maintenant, assis dans cette salle ». Les lois qui régissaient le conte jusqu'alors n'agissent plus.

La référence à l'argent permet également d'ancrer l'auditeur dans une réalité concrète. Il évoque une réalité économique en disant aux auditeurs qu'ils n'ont pas perdu leur temps. Cette phrase favorise donc le retour de l'auditeur à un monde partagé par tous et non plus seulement par la communauté du récit.

Il est intéressant ici de remarquer que, si la formule peut s'envisager comme un rituel lié à la séparation, le conte en général l'est lui aussi. Nous citions plus haut la berceuse comme rituel enfantin de séparation. Dans le même cadre, « l'histoire du soir » l'est aussi. Le récit, dans son intégralité, est alors un rituel signifiant le moment de la séparation de

58 Traduction : « le premier à lever ses fesses trouvera une pièce ».

l'enfant et de l'adulte protecteur. Dans ce cas, la formule de fin vient synthétiser et renforcer la symbolique du récit comme étape de transition. Nous avons, lors de la collecte du corpus, observé divers cas où le récit servait précisément à prendre congé. L'exemple le plus récurrent est celui d'Ernesto Rodríguez Abad. Ce narrateur, qui est aussi professeur, a l'habitude de finir ses cours avec cette phrase : « Me despido con un cuento »[59]. Il raconte alors une histoire et, une fois le récit terminé, chacun sait qu'il faut se lever et partir. Personne ne pose de question ; la fin est marquée par ce rituel.

Observations sur le pacte de séparation

Le pacte de séparation, ou seuil final du récit oral, nous permet d'une part d'observer les relations établies et alimentées durant le récit et d'autre part d'analyser le degré de réussite de celui-ci. Par « degré de réussite », nous entendons qu'un récit oral peut avoir réussi ou échoué, comme l'affirme ADAM : « On peut parler d'un échec de l'acte de narration ».[60] Si nous admettons la possibilité d'échec ou de réussite d'un récit oral, il reste à établir des critères de ce jugement de valeur. À ce stade de notre étude, nous ne sommes pas en mesure d'étayer un jugement concernant la réussite ou l'échec d'un récit. Toutefois, les cas observés nous fournissent des pistes de distinction. L'auditeur qui n'a pas adhéré au pacte d'introduction, ou qui aurait été frustré dans le pacte de séparation, estimera que le récit a été un échec pour lui. Le narrateur doit opérer un ajustement perpétuel du récit pour correspondre au plus près aux attentes de l'auditeur. Lorsque le narrateur raconte à cinquante personnes à la fois, il est presque inévitable qu'il ne parvienne pas à répondre ni à correspondre à chacun. Il y a en somme un « taux de perte » toléré. Sur cinquante personnes, le narrateur sait qu'il ne pourra pas satisfaire chaque individu. Il est normal qu'un infime pourcentage n'embarque pas à bord du récit. Des éléments objectifs permettent de mesurer la réussite d'un récit. Il s'agit de manifestations effectives, d'indices d'approbation ou de désapprobation de l'auditoire.

Si à la fin d'un récit l'auditoire ne sait pas quand il doit applaudir, nous pouvons en déduire que le narrateur n'a pas su clore son récit de façon claire. L'applaudissement est un

59 Traduction : « Je vous dis au revoir avec un conte ».
60 ADAM. J. M., *Que sais-je ? Le récit*, Presse Universitaire de France, 1984, page 104.

code social qui indique l'approbation. Pour exprimer son approbation à la fin d'un récit, il faut avoir compris qu'il était fini. Signifier la fin, ne pas laisser l'auditoire dans le doute fait partie des responsabilités du narrateur. Il ne peut pas laisser ses auditeurs dans le doute quant à leur place et leur rôle. Nous pouvons nous demander : et s'il le faisait volontairement ? S'il laissait délibérément son auditoire dans une situation délicate au nom d'un quelconque principe artistique ? Alors il aurait dépassé cette fine limite qui sépare la narration orale du théâtre. En effet, nous voyons dans le théâtre contemporain se déployer certains partis pris qui tendent à placer délibérément le spectateur dans une situation inconfortable. Ces partis pris ont des motivations et justifications artistiques fondées. Prenons l'exemple d'une compagnie de théâtre de Grenade, en Espagne, nommée Vladimir Tzekov. Le metteur en scène, dans son œuvre, cherche à bousculer le public en le plaçant dans des situations épineuses. Le moyen récurrent qu'il emploie pour y parvenir est la simultanéité des actions sur scène. Plusieurs comédiens jouent simultanément des scènes différentes et le spectateur doit alors faire un choix. Ai-je envie d'écouter toutes les histoires, sachant que je ne pourrai pas toutes les comprendre ? Ai-je envie de n'en suivre qu'une en essayant de faire abstraction des autres pour la comprendre ? Le spectateur doit choisir, élaborer une stratégie et l'appliquer. L'objectif d'un tel parti pris est de rendre le spectateur actif ; il n'est pas assis sur une chaise pour ingurgiter des symboles et des codes partagés par tous et en tirer une conclusion préélaborée par le metteur en scène. Le spectateur est placé en situation d'apprentissage du traitement de l'information. Le théâtre contemporain permet ce genre de surprise. Le public ne sait pas ce qui va lui arriver, mais il sait qu'il ne va pas voir une œuvre de Molière en costumes d'époque ! Ce type de parti-pris entre dans le cadre du théâtre contemporain. Le récit oral ne permet pas ce genre de démarche artistique.

Dans la narration orale, le pacte d'introduction, qui fixe les règles du récit en cours, propose une base de confiance qui se doit d'être tenue. Si le pacte n'est pas respecté, il y a échec. La relation narrateur-auditeur existe grâce à cet accord de confiance. Cet élément est donc un indicateur de réussite du récit. Si le narrateur ne tient pas parole et rompt la confiance établie avec son auditoire, alors il y a échec. Le fait de ne pas signifier la fin de façon suffisamment claire pour que l'auditeur comprenne et applaudisse au bon moment peut s'entendre comme une rupture de confiance. Le narrateur, ayant proposé au début d'entrer dans le récit en insinuant que tout allait bien se passer et qu'il n'arriverait rien de

fâcheux aux spectateurs, ne peut pas se permettre de les placer, plus tard, dans une situation incertaine.

Dans un cas comme celui-ci, le spectateur sera dans une situation de gêne à deux niveaux. Premièrement, il sera mal à l'aise de ne pas savoir ce qu'on attend de lui. Ensuite, il sera gêné socialement pour le narrateur qui n'a pas rempli sa tâche correctement et qui est lui aussi mal à l'aise. Toutefois, bien que gêné socialement par le narrateur, l'auditeur pensera sûrement que c'est un « mauvais conteur ».

De la même façon, si l'histoire n'a pas de fin, s'il n'y a pas de situation finale satisfaisante d'un point de vue narratif, l'auditeur « restera sur sa faim ». Sa sécurité affective n'étant pas assurée, il y aura rupture du pacte de confiance.

> Il est important de rappeler ici que l'une des constantes des contes dans toutes les cultures, c'est leur caractère clos. Pour les spécialistes de la littérature orale, le conte est un genre de récit « clos », contrairement aux œuvres romanesques considérées comme des récits « ouverts ». Ayant ses propres lois, sa propre conception des choses et des êtres, le conte se referme sur soi. Il saute d'incident en incident pour rendre tout un événement qui ne se ferme sur lui-même de manière déterminée qu'à la fin seulement.[61]

Ces auteurs montrent la nécessité de mettre fin à l'histoire dans le récit oral. Les limites de début et de fin de l'histoire doivent être clairement fixées et la boucle fermée pour que l'auditeur puisse en sortir.
Labov cité par Adam, affirme :

> Il y a bien des façons de raconter la même histoire, et on peut lui faire dire des choses fort différentes, ou rien du tout. L'histoire qui ne dit rien s'attire une remarque méprisante : « Et alors ? » Cette question, le bon narrateur parvient toujours à l'éviter, il sait la rendre impensable. Il sait faire en sorte que, son récit terminé, la seule remarque appropriée soit : « Vraiment ? » ou une autre expression apte à souligner le caractère mémorable des événements rapportés.[62]

Ces réactions peuvent aussi être des indicateurs de réussite. Labov fait référence aux cas où l'histoire « ne dit rien », c'est-à-dire qu'elle ne remplit pas le cahier des charges narratif. Elle pourrait peut-être intéresser un autre auditoire, mais celui-ci n'en a que faire. Le narrateur a donc échoué dans sa tâche d'ajustement. Le conteur est censé s'adapter à

61 CHAKER.S., ZABORSKI.A., Centre de recherche berbère (Paris), *Études berbères et chamito-sémitiques*, Éditions Peeters, 2000.
62 ADAM J. M., *Que sais-je ? Le Récit*, Presse Universitaire de France, 1984, page 101.

son auditoire pour trouver le point juste entre son désir de raconter et les désirs du public. Labov isole alors deux réactions de l'auditeur : « Et alors ? », signifie le manque d'impact de l'histoire, et « Vraiment ? », au contraire, montre la satisfaction de l'auditeur. Celui qui raconte une histoire ne présentant aucun intérêt pour ses auditeurs échoue dans sa démarche narrative.

Lors de notre entrevue avec Ernesto Rodríguez Abad, celui-ci nous a dit :

> Es lo que estábamos diciendo antes ¿no? Cómo pactas ese … ¿qué quiere escuchar ahora? ¿Qué le voy a proponer? Porque yo quería ir por aquí pero se me está yendo por otro lado. Porque el público es activo en la narración. No es la misma actitud activa que pueden tener en el teatro, que sí que puedes hacer algo participativo, ahí el pacto se transforma. Ahora, en la narración, tú vas activando cosas en la mente del que te escucha y esa mente también va reaccionando y tú te das cuenta en un momento determinado que le ibas a contar un cuento de piratas pero que no, tienes que contarle un cuento de misterio ahora porque es que el ambiente que se ha ido creando entre el que narra y el que escucha es otro. Por ahí también se ve la formación del narrador ¿no? El que tiene recursos literarios como para saber de un ambiente cómo pasa al otro y recursos como para resucitar textos dentro de si mismo en un momento determinado.[63]

Monsieur Abad, dans cet extrait, nous éclaire sur l'attention particulière que le conteur porte à son auditoire. Il est question des capacités d'ajustement et d'écoute dont le narrateur doit faire preuve envers ses auditeurs. Nous ne pouvons pas raconter n'importe quoi à n'importe qui. Il est de la responsabilité du narrateur de s'adapter à son public s'il ne veut pas récolter des réflexions telles que : « Et alors ? ». E. Abad affirme que cette compétence d'ajustement présente chez les « bons narrateurs » relève d'une solide connaissance littéraire. Comprendre que tout narrateur devrait être professeur de Lettres serait une erreur. Il veut dire ici que pour être capable de s'ajuster de façon spontanée, le narrateur doit connaître les rouages du conte, les types de personnages, les espaces, les repères temporels, les registres d'action etc. Cette base de connaissances est aussi bien connue du professeur de Lettres que du narrateur populaire. Il l'expliquait plus tôt dans

63 Traduction : « C'est ce que nous disions plus tôt, n'est-ce pas ? Comment fais-tu ce pacte ? Que veux-tu entendre maintenant ? Que vais-je leur proposer ? Parce que moi je voulais aller par là, mais c'est en train de s'orienter dans une autre direction. Parce que le public est actif dans la narration. Ça n'est pas la même attitude active que l'on peut trouver au théâtre, où il peut y avoir quelque chose de participatif, dans ce cas-là le pacte se transforme. En ce qui concerne la narration, tu actives des choses dans l'esprit de celui qui t'écoute et cet esprit réagit, et toi tu te rends compte, à un moment donné, que tu allais lui raconter une histoire de pirates, mais non, tu dois maintenant lui raconter un conte de mystère parce que l'atmosphère qui s'est créée entre celui qui narre et celui qui écoute est autre. C'est ici que l'on voit la formation du narrateur, n'est-ce pas ? C'est celui qui a les outils littéraires suffisants pour savoir passer d'une atmosphère à une autre et les outils nécessaires pour ressusciter des textes à l'intérieur de soi-même à un moment donné. »

l'entrevue avec ces mots :

> Yo creo que la gran base del narrador y la piel de los narradores populares, si nos basamos en ellos, es el conocimiento de la literatura. Un narrador popular sabe lo que es un *romance*, él sabe lo que es una *décima* (hablando de la literatura más popular en España) y sabe qué es la estructura de un texto narrativo popular.[64]

Connaître les formes littéraires est donc, pour E. R. Abad, un élément indispensable à la formation d'un narrateur.
Un narrateur dépourvu de cette capacité d'ajustement se met en danger d'échec. S'il ne sait pas mener son histoire, ou l'adapter au public présent, il pourra subir un « Et alors ? ».

Cette étude nous a permis d'observer différentes approches du pacte séparation de la part des narrateurs. À partir des cas examinés, nous avons distingué plusieurs phases dans le déroulement du pacte ; nous avons remarqué qu'il existe un premier moment de séparation qui se réalise sur le plan de l'histoire, et un second sur celui du récit.

Tout d'abord, grâce aux cas étudiés, nous avons pu saisir l'importance de la clôture de l'histoire. Il est important que le narrateur ramène ses auditeurs à une situation finale stable, satisfaisante et durable. En effet, une situation rassurante pour les personnages sera à son tour rassurante pour les auditeurs. Ce qui est essentiel pour le narrateur qui cherche à quitter son auditoire « en lien », c'est le maintien de la confiance établie pendant le récit. Pour faire naître cette confiance, le conteur avait dû séduire et convaincre ses auditeurs au début du récit. Il est donc indispensable de respecter les termes du pacte d'introduction relatifs à la confiance. Pour le conteur, clore l'histoire est une première assurance de préservation de la confiance et d'éventuelles retrouvailles.

Le conte est un univers clos et régi par une série de lois spécifiques sur la base d'un système qui lui est propre. Pour s'assurer de son adhésion jusqu'à la fin, l'auditeur doit être reconduit par le narrateur jusqu'à la réalité du quotidien.

64 Traduction : « Je crois que la base du narrateur et la peau des narrateurs populaires, si nous nous basons sur eux, c'est la connaissance littéraire. Un narrateur populaire sait ce qu'est un *romance*, il sait ce qu'est une *décima* en référence à la forme littéraire espagnole la plus populaire et il sait quelle est la structure d'un texte narratif populaire. »

Il s'agit ensuite de clore le récit. Comme nous l'avons succinctement évoqué précédemment, le récit peut s'envisager comme une boucle entourant une autre boucle : celle de l'histoire. Une fois la première boucle close, il faut fermer la seconde. Nous avons pu observer, à travers les différentes performances narratives, diverses stratégies de clôture.

Sur le plan linguistique, nous distinguons trois approches. Certains narrateurs utilisent une « phrase de renvoi », d'autres une « phrase de rupture » et d'autres encore une formule. La phrase de renvoi permet au narrateur de faire référence à un élément du récit partagé par tous. Cette locution est considérée comme une preuve de la connivence née à travers le récit. Elle vient attester la création, la réussite et la fertilité de la relation établie. Cette approche, comme nous l'avons montré, est valorisante pour l'auditeur. Dans cette dynamique, des retrouvailles sont envisageables.

De la même façon, la formule de clôture constitue elle aussi une méthode qui favorise les retrouvailles. Dans le cas particulier étudié, la formule permet d'acheminer la communauté du récit jusqu'à la réalité du quotidien. Nous avons vu que cette phrase pouvait être envisagée comme un rituel permettant l'identification du moment de la séparation. Ce rituel permet à l'auditoire de trouver des repères dans le récit. Les repères sont source de sécurité, ce qui place, encore une fois, les auditeurs dans un espace sûr et agréable, où la confiance est maintenue.

Si la phrase de renvoi et la formule favorisent une séparation douce et plaisante, incitant aux retrouvailles, la troisième méthode ne semble pas atteindre le même objectif. Nous l'avons nommée « phrase de rupture » pour son caractère sec et tranchant. Il ne s'agit pas, dans ce cas de figure, de « se quitter en lien ». Le narrateur qui recourt à cette stratégie n'envisage pas les retrouvailles. Ce type de séparation sèche et rapide ne permet pas de valoriser les liens créés au cours du récit et montre souvent les faiblesses de la relation établie. Ce terme de rupture met aussi en lumière le fait qu'une telle méthode rompt la confiance établie dans le pacte d'introduction. L'évolution de cette confiance, qui relève en majeure partie de la responsabilité du narrateur, conditionne le degré de réussite du récit. La relation créée et la valeur qui lui est accordée semblent déterminer le succès narratif.

Chapitre 5

Récit oral et relation narrative

La démarche de cette étude consistait à partir de la pratique, de l'expérimentation et de l'observation dans le but de préciser et formuler notre conception du récit oral. Comme nous avons pu le constater, il est possible d'étudier le récit en termes de pactes noués par le narrateur avec ses auditeurs. Nous en avons donc observé et analysé trois, tout en étant consciente de l'existence d'autres pactes. Après étude, nous envisageons par exemple l'existence d'un pacte de « renforcement » ou de « renouvellement » qui permet au narrateur de renouveler, au cours du récit, le pacte initial avec ses auditeurs.

Grâce aux observations et aux analyses du corpus d'étude, nous sommes désormais en mesure de proposer une explication théorique du récit oral. La définition que nous proposons n'est pas figée, au contraire, elle est mouvante, en construction. Ce dernier chapitre rend compte de notre perception du récit oral au vu des observations réalisées en territoire hispanique (principalement) et insulaire.

Le récit oral

Au vu des analyses réalisées, nous sommes en mesure d'envisager le récit oral comme un événement social. En plus de l'intrigue (succession d'événements) et de l'histoire (énonciation de l'intrigue organisée selon un schéma narratif), il est également constitué de la narration (acte producteur du récit), qui prépare et influence son déploiement.

Le présent chapitre propose de synthétiser les analyses faites au long de cette recherche dans le but de dessiner une esquisse théorique du récit oral centrée sur la narration. Nous reprendrons donc les deux principaux constats qui sont à l'origine de ce travail.

Tout d'abord, nous observions la création d'une relation entre les participants du récit. Nous pouvons maintenant nous demander : qu'est-ce qui caractérise cette relation ? Qui sont les participants du récit ? Comment se rencontrent-ils et comment entrent-ils en lien ? Nous avions constaté par ailleurs que selon les cas le récit oral aboutissait à une réussite ou à un échec. Toutefois, nous ne savions pas si ce constat relevait d'une appréciation arbitraire ou s'il pouvait être fondé. À ce stade de notre étude, nous nous demandons : comment peut-on évaluer le succès ou l'échec d'un récit oral ? Quels sont les éléments qui nous permettent d'apprécier le succès narratif ? Enfin, nous verrons pourquoi nous pouvons dire que ces deux constats, la relation et le succès narratif, qui constituent les intuitions de cette recherche, sont liés.

Comme nous l'exposions, le récit oral ne se résume pas à une intrigue ou à une histoire, il inclut aussi sa situation d'apparition et d'énonciation, les circonstances qui le font naître et dans lesquelles il se déploie. C'est précisément la raison pour laquelle ce travail a été centré davantage sur l'observation de la manière dont un narrateur raconte une histoire, que sur ce qu'il raconte. Barthes affirmait :

> On peut dire de la même façon que tout récit est tributaire d'une « situation de récit », ensemble des protocoles selon lesquels le récit est consommé. Dans les sociétés dites « archaïques », la situation de récit est fortement codée[65].

65 BARTHES R., *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, 1966, page 28.

Bien qu'il ne nous semble pas que le récit soit un objet de consommation, nous rejoignons l'affirmation de Roland Barthes quant au caractère fortement codé de la situation de récit. Observons cette idée à l'échelle d'un mot. Nous savons que le mot se compose d'un signifié et d'un signifiant. Lorsqu'un mot passe d'un émetteur à un récepteur, le signifié et le signifiant sont évidemment importants, mais d'autres aspects entrent en jeu. Dans quel contexte est prononcé ce mot ? À qui est-il adressé et à quel moment ? Quel est son contexte d'énonciation ? Tous ces éléments interviennent dans la signification. Nous envisageons ici le récit de la même façon.

Au début de cette étude, nous envisagions le récit comme une sphère encerclant une autre sphère, celle de l'histoire. Le récit comprenait donc l'histoire et tout ce qui gravite autour de celle-ci : le contexte d'énonciation, les participants, le lieu etc.
Il s'agissait en somme d'une bulle d'imaginaire, fermée sur elle-même, hermétique à la réalité du quotidien.

L'**histoire** était alors représentée par un parcours circulaire qui s'achevait sur un retour proche du point de départ. En effet, les narrateurs observés dans le corpus étaient pour la majorité soucieux de clore le parcours de l'histoire en le ramenant près du point de départ. On a pu observer que les personnages réalisent des chemins circulaires. Ils partent d'un point A et y reviennent à la fin (cas de « La nube gandula »). Se rapprocher du point de départ permet d'apprécier le chemin parcouru. Certes, la situation finale n'est pas identique à la situation initiale, mais les deux présentent néanmoins des similitudes. C'est ce qui permet à l'auditeur d'observer les changements et les évolutions qui ont eu lieu au cours de l'histoire.

Ces premières conceptions du récit et de l'histoire ont évolué. La première représentation schématisée que nous avions élaborée présentait le récit comme une sphère close dans laquelle se déployait une réalité de récit en parallèle de la réalité du quotidienne. Or, s'il est vrai qu'une autre réalité que celle du quotidien se crée et se déploie dans le récit, il est naïf de penser que ces deux réalités ne s'influencent pas, ne se touchent pas. Nous sommes donc revenue sur le caractère clos de la sphère de récit. Nous ne la voyons plus fermée, gravitant indépendamment de toute chose. Nous l'envisageons actuellement comme

un espace doté d'une membrane poreuse propice aux échanges avec le monde environnant. De la même façon, l'histoire n'est pas strictement fermée sur elle-même. Elle évolue en échange constant avec la réalité du quotidien car ce sont bien les conflits du quotidien qui alimentent ces histoires. L'imaginaire narratif n'est donc pas strictement opposé à la réalité du quotidien mais il est celui qui la conjugue, l'explore et la décline. Aussi, l'imaginaire narratif tient-il une place à part entière dans la réalité du quotidien.

Nous avons commencé ce travail avec l'intuition d'un **protocole** dans la narration. C'est ainsi que nous avions formulé trois pactes qui nous semblaient contribuer à ce protocole. Nous nous sommes vite rendu compte que la valeur de ce protocole reposait sur ses possibilités d'ajustement. Il ne s'agit pas d'une série de lois fixes à exécuter suivant un ordre régulier. Le terme « processus » nous semble correspondre à cette vision d'un protocole évolutif, c'est pourquoi nous avons pensé qu'il serait plus juste de parler de **processus narratif** et non de protocole narratif. Nous envisageons toujours le récit oral comme un **événement social** et nous voyons maintenant que celui-ci est codifié : il répond effectivement à une série de règles.

Le processus est un mouvement constant, il doit s'ajuster et accepter les échanges au sein de la relation narrative. Il est donc organisé en une série de pactes successifs qui donnent naissance à la relation narrative dans laquelle se déploie l'histoire. Nous avons dégagé de notre corpus un **pacte de réunion** qui permet à la communauté de récit de se rassembler, tout en faisant naître chez les auditeurs des attentes. Une fois la communauté de récit réunie dans un espace commun, le narrateur amorce le **pacte d'introduction**. Celui-ci réalise un premier ajustement entre les participants. Le narrateur doit alors séduire son auditoire, gagner sa confiance pour le faire voyager dans l'univers du récit. Enfin, au terme du récit, le narrateur amorce la fin en élaborant un **pacte de séparation**. Ce dernier pacte sert à mettre fin à la relation créée au cours du processus narratif. Nous est alors apparu comme essentielle dans ce processus la **relation narrative**. Après étude du corpus, nous en sommes venue à observer le récit oral sous l'angle de la relation. Qui fait partie de la relation narrative ? Comment se crée-t-elle ? Qu'est-ce qui la justifie ? Est-elle indispensable au récit ? Grâce aux observations et aux analyses du corpus, nous sommes maintenant en position d'apporter des éléments de réponse à ces questions.

La relation narrative

Il apparaît clairement que le récit oral est un acte social qui requiert la présence d'au moins deux participants, puisqu'il faut nécessairement un **narrateur** et un **auditeur**. Ces termes « narrateur » et « auditeur » désignent des rôles. Les participants sont tous de même nature, ce sont des êtres humains, mais ils ont des rôles différents. Ces rôles ne sont pas hiérarchisés et peuvent être amenés à s'échanger. Tel est le processus de la transmission orale : l'auditeur peut devenir à son tour narrateur pour un auditeur qui se convertira plus tard en narrateur.

Ces rôles comportent des **fonctions narratives**. En endossant son rôle, le narrateur ou l'auditeur doit remplir le cahier des charges qui lui échoit. Cela nous amène à dire que le récit oral est un événement social codifié.

Dès le début de cette étude, nous postulions que les participants étaient tous à la fois dans une dynamique d'émission et de réception. Il convient donc d'identifier et d'étudier les fonctions narratives correspondant à chaque rôle.

Les fonctions inhérentes au rôle de narrateur sont donc celles d'émission et de réception. Il est celui qui transmet un savoir à grâce un savoir-faire. Tout d'abord, le narrateur doit émettre une histoire qui réponde à un schéma narratif compréhensible pour le récepteur. Le savoir-faire narratif se caractérise en partie par la capacité de création-recréation des images énoncées. Le narrateur propose des images à son auditeur pour que celui-ci puisse se figurer les lieux, les personnages et les actions de l'histoire. Ces images que le narrateur esquisse linguistiquement et/ou gestuellement doivent être ajustées à l'auditeur présent et à l'atmosphère de récit qui se crée au sein de la communauté. Cet ajustement inhérent au récit induit un renouvellement des images narratives élaborées. À chaque nouvelle énonciation de l'histoire, le narrateur a une façon inédite d'exprimer les images. Il ne récite pas un texte figé. Le document n° 9 du corpus, « La nube gandula » nous permet d'observer ce renouvellement dans l'énonciation. En effet, le document est l'enregistrement extrait d'un processus qui a amené Julia Grange à raconter plusieurs fois cette histoire. En reprenant l'ensemble des enregistrements, nous observons que la narratrice n'emploie pas les mêmes mots, les mêmes images ou les mêmes métaphores à chaque nouvelle version. Pour exprimer les mêmes faits, elle utilise des formulations différentes.

Par exemple, dans une version antérieure au document du corpus, elle se référait au nuage qui menaçait en disant simplement : « un énorme nuage ». Dans le document n° 9, elle parle alors d'un « énorme nuage » et va plus loin en disant : « une sorte d'énorme rouleau compresseur », puis : « on aurait pu croire que c'était une armée de chevaux avec leurs cavaliers qui galopaient ». Les enjeux du récit, le contexte d'énonciation et les circonstances n'étaient pas les mêmes lors des deux enregistrements, les formulations ont donc évolué.

Comme nous l'a montré le corpus, le narrateur doit aussi établir des consensus avec son auditeur, c'est pourquoi il lui propose des pactes qu'ils peuvent nouer ensemble. Il émet des propositions dans le but d'acquérir l'adhésion de l'auditeur. Il doit alors écouter les réactions à ces propositions pour ajuster son récit aux goûts, aux attentes, aux désirs ou aux nécessités de l'auditoire. C'est ici qu'entre en jeu la fonction de réception. Le narrateur doit être en mesure de percevoir les réactions verbales et/ou non verbales émises par l'auditeur. Par exemple, nous notions plus haut l'importance de l'intelligibilité de l'histoire par l'auditeur. Il est effectivement indispensable que l'histoire lui soit adaptée. Comment savoir quelle histoire est adaptée à un type d'auditeur ? Le narrateur doit recevoir les signaux que lui envoie l'auditeur. L'âge, la culture, le contexte, la langue, les circonstances etc., sont autant de signaux que le narrateur doit prendre en compte à l'heure de rendre une histoire compréhensible pour son auditoire. Il pourra alors soit choisir l'histoire en conséquence, soit l'adapter à l'auditoire ; s'il a décelé un manque de connaissance sur un sujet important à la compréhension de l'histoire, il pourra au cours de celle-ci apporter les éléments indispensables à l'intelligibilité. La conteuse Liliana Cinetto s'est trouvée à diverses reprises dans ce cas. Les mots employés en Argentine et à Tenerife pour désigner une chose ne sont pas toujours identiques. Elle a conscience qu'il existe des différences et essaye d'en tenir compte. Par exemple, dans le document n° 2, « La perra », elle dit : « Agarré un sifón, ¿ saben?... ¿acá hay sifones ? ¿Conocen los sifones de soda ? ». Grâce à cet aparté, elle prétend s'assurer la visualisation de l'objet « sifón » qui est important à la visualisation de l'action qu'elle décrit. L'auditoire ne montre pas de signe d'incompréhension, Liliana Cinetto continue donc son histoire.

Avant même de réaliser sa fonction d'émission, le narrateur a déjà dû faire jouer sa fonction de réception. Comme nous a permis de voir l'analyse du pacte de réunion, cette fonction peut même être requise dès cette première étape. C'est en écoutant que le

narrateur trouve les éléments qui lui permettront d'attirer l'auditoire dans l'univers de son récit. Nous avions remarqué dans cette analyse que la séduction narrative requiert une connaissance du sujet à séduire. Le narrateur doit donc être à l'écoute des signaux verbaux et non verbaux, pour adapter à la fois son histoire et ses différents pactes consécutifs. Cet échange, c'est ce que nous appelons les **ajustements** puisque le narrateur doit ajuster ses propositions aux réactions de l'auditoire.

L'attention que le narrateur porte à son auditoire est très importante puisque c'est lui qui le guide dans le parcours du récit. Il prend sous sa protection le groupe d'auditeurs pour le faire voyager dans le récit. C'est ce que nous appelons l'« autorité du narrateur ». Cette dénomination ne signifie pas un pouvoir du narrateur, mais bien une responsabilité. Il a la responsabilité de guider son auditoire, d'assurer la sécurité du groupe et de s'adapter à celui-ci, comme l'auditeur le fait aussi. C'est un **pacte de confiance**. Le narrateur s'engage personnellement envers l'auditeur à assurer sa sécurité. Cette sécurité, dont nous parlions dans l'analyse du pacte de séparation, nous semble indispensable au récit oral. Pour que l'auditeur puisse voyager et explorer le monde déployé par le narrateur, il lui faut une base de confiance qui s'acquiert précisément par la sécurité que lui procure le contexte : espace, temps, présence (du narrateur et des autres auditeurs). Il en va de même dans toutes situations de relation sociale. Si une personne ne se sent pas en sécurité, elle ne sera pas encline à explorer l'espace qui l'entoure. Ou encore, si deux personnes n'ont pas confiance l'une en l'autre, elles ne pourront pas construire et alimenter une relation fondée sur le partage et l'enrichissement mutuel. La sécurité de l'auditeur constitue donc l'un des objectifs majeurs du narrateur. À cet égard, **l'emploi du passé simple** dans le récit est un procédé important. Ce temps verbal permet de se référer à des événements passés n'ayant de contact avec le présent que symbolique. L'événement exprimé au passé simple est révolu. Le passé simple établit donc une distance de sécurité entre l'objet de l'intrigue (le conflit) et l'auditeur. Cela lui permet de vivre les événements du récit sur un plan symbolique. Le narrateur se met lui aussi à l'abri grâce à ce temps verbal car peut ainsi prendre de la distance avec l'histoire qu'il raconte et ne pas avoir à revivre trop intensément, à chaque fois, les tourments qu'elle recèle.

Quant à l'auditeur, il est tout d'abord celui qui reçoit le savoir grâce à un savoir-faire. Il a également des ajustements à réaliser. Lui aussi se trouve dans une situation d'émission-réception simultanée. Il a premièrement reçu une invitation et, par son déplacement jusqu'à l'espace de récit, il marque son désir d'entrer en relation narrative, c'est le pacte de réunion. Plus tard, lors du pacte d'introduction, il devra recevoir les propositions émises par le narrateur et y répondre. Il peut exister des cas de réponse verbale ou non verbale. Par exemple, nous avons vécu des récits lors desquels les narrateurs demandaient directement : « Vous voulez que je vous raconte cette histoire ? » et les auditeurs répondaient « Oui ». Ce cas de proposition-réponse est en somme le plus facile à observer. Mais il arrive aussi que la proposition de récit soit émise de façon moins directe et que l'auditeur y réponde par un regard intrigué, en se penchant en avant ou même en se rapprochant physiquement du narrateur. Dans ce cas, se pencher en avant est en soi l'émission d'un **signe d'adhésion**. C'est d'ailleurs pour cela que beaucoup de narrateurs professionnels, lorsque la narration a lieu dans des salles de spectacles, gardent la lumière allumée ; il faut qu'ils puissent observer les réactions des auditeurs. **Cet échange codifié de propositions-réponses constitue le processus narratif. Il permet d'établir une relation narrative à l'origine de la communauté de récit.**

L'auditeur doit aussi ajuster ses attentes et son imagination. Nous avons vu que les horizons d'attente narrative se forment bien avant le début de l'histoire racontée, ils peuvent s'avérer erronés. Il se peut que les attentes de l'auditeur ne soient pas comblées. Il doit alors revenir sur ses attentes, se résigner à ce qu'elles ne soient pas satisfaites et en inventer d'autres qui soient susceptibles de l'être. Par exemple, le titre suggère à l'auditeur un certain univers narratif, mais le récit effectif se révèle différent. Un titre d'une soirée-conte comme : « De sirenas, músicos y otros seres alados » donnée par la conteuse équatorienne Angela Arboleda ne laissait pas présager le contenu érotique des contes. Les auditeurs, à l'écoute du premier conte, ont dû réviser leur horizon d'attente. L'auditeur est en perpétuel ajustement, en confirmation, infirmation, élaboration et ré-élaboration d'hypothèses narratives.

La connaissance des participants au récit oral nous permet maintenant d'examiner plus particulièrement les modalités de leurs interactions.

Le rôle endossé est à la fois un statut que l'on prend et un statut que l'on reçoit. La relation narrative est fondée sur un système de **connaissance-reconnaissance** des rôles qui relève des savoir-faire narratifs respectifs des participants. En effet, chaque participant doit connaître son rôle et reconnaître celui de l'autre. Si l'un des participants nie le rôle de l'autre, alors ils courent un risque d'échec narratif.

L**'espace** peut être un moyen d'identification des rôles dans ce système de connaissance-reconnaissance. Les auditeurs forment généralement un groupe homogène positionné de façon à ce que chacun puisse voir le narrateur. Ce dernier, lui, doit voir tous les auditeurs. Il n'est pas indispensable que les auditeurs se voient entre eux. Dans un théâtre, la démarcation est très visible, car les auditeurs sont assis sur les gradins et le narrateur est sur scène (debout ou assis). Le narrateur doit se distinguer spatialement du groupe d'auditeurs pour être reconnaissable, sans forcément avoir besoin d'autant d'espace que celui qui sépare une scène des gradins. La démarcation spatiale est généralement visible puisque le narrateur a besoin de plus d'espace pour pouvoir faire des gestes amples qui soient visibles de tous. L'utilisation de l'espace est différente en ce sens. Le narrateur a une gestuelle plus visible et consciente que l'auditeur. Ce dernier s'en tient à des gestes qui ne sont pas pensés au préalable. S'il s'avance sur sa chaise, se penche en avant, se gratte la tête ou enlève son pull, il n'est pas dans la démarche de signifier quelque chose, même si ces gestes ont un sens ; comme nous avons pu le voir, ils ne sont pas délibérés. Au contraire, le narrateur, lui, a une manière plus consciente d'utiliser l'espace. Ses gestes accompagnent son discours et sa gestuelle peut accompagner soit le « dire », soit le « dit ». Nous n'insinuons pas que ces gestes sont pensés au préalable (par opposition à l'auditeur). Ce sont eux aussi des gestes spontanés, mais ils sont assumés spatialement. C'est la façon dont l'émetteur inscrit ses gestes dans l'espace qui change. Le narrateur peut, lui aussi, se gratter la tête sans que ce geste soit inscrit dans l'espace de la même façon que lorsqu'il agite son bras en arrière pour dire « il y a très longtemps », par exemple. En ce sens, nous pouvons distinguer deux types de gestuelle. D'une part, nous observons la gestuelle narrative, constituée par les gestes de l'émetteur (qui peut être soit le narrateur soit l'auditeur s'il intervient) exprimant le dire et le dit. D'autre part, la gestuelle de récit englobe la gestuelle narrative et tous les mouvements du corps observables. Se déplacer jusqu'au lieu de l'invitation est, déjà, un geste de récit. S'avancer sur sa chaise, s'éventer ou se tourner vers son voisin pour partager un regard complice relève aussi de la gestuelle de récit.

L'utilisation de l'**espace sonore** est aussi un élément de distinction. Dans les cas analysés, l'émission des auditeurs est surtout non verbale. Cette caractéristique relève d'une pratique culturelle spécifique à notre terrain. Dans d'autres cultures, nous pourrions peut-être observer des cas d'émissions d'auditeurs à prédominance verbale. Le narrateur est donc celui qui parle de manière continue à voix haute, claire et intelligible ; en revanche, les auditeurs, s'ils parlent, le font de façon ponctuelle ou à voix basse (entre eux). Le narrateur occupe l'espace sonore de façon plus consciente que ne le fait l'auditeur. Il incarne son langage, l'habite. Puisque sa fonction principale est la transmission d'une histoire, celle-ci s'effectuant à la fois sur les plans contextuel, physique et vocal (bien que la voix soit en soi une expression physique), le narrateur doit s'emparer de ces moyens pour assurer la réussite de cette transmission. Le savoir-faire narratif repose non seulement sur la capacité à transmettre le message et sur le plaisir lié au savoir, mais aussi sur la capacité à créer une atmosphère de récit qui permettra l'apparition de la relation narrative et augmentera les capacités de réception de l'auditeur, car le plaisir est central dans le récit oral. Au cours de cette étude, nous nous sommes rendu compte que le narrateur doit avoir le désir de faire plaisir à son auditeur, et que ce dernier doit avoir le désir de partager un moment de plaisir. Lorsque nous avons le désir de partager un moment de plaisir, nous prenons le temps de l'écoute et de la transmission. Entrer dans la communauté de récit signifie prendre le temps d'être ensemble, se rendre disponible.

La relation narrative, telle que nous la décrivons, témoigne d'un engagement personnel. Généralement le narrateur, lors du pacte d'introduction, propose un certain nombre d'engagements à son auditoire pour lui suggérer le désir d'écouter l'histoire et pour attester son rôle de narrateur-guide. L'auditeur, s'il adhère à ce pacte, s'engage à suivre le narrateur et à opérer une suspension de son incrédulité, dans le but de comprendre l'histoire et de sentir la véracité des propos du narrateur. Il se livre au partage et s'engage avec sa sensibilité dans le récit, de façon à parcourir les émotions, les peurs, les désirs, les joies que celui-ci propose. Il y a en effet un engagement personnel des deux parties. Si l'une des deux ne s'engage pas, alors le récit est en voie d'échec.

Comme nous l'évoquions plus haut, les deux rôles ne sont pas soumis à une hiérarchie puisqu'ils sont interdépendants. Il n'y a pas de narrateur sans auditeur et

inversement. Roland Barthes l'exprimait ainsi : « On le sait, dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument présupposés l'un par l'autre ; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). »[66] C'est l'union de ces deux rôles qui permet de former la communauté de récit. Cependant, nous postulons, après cette étude, qu'il ne peut pas y avoir récit oral, au sens plein de l'expression, sans relation. Les deux rôles doivent être pleinement remplis pour donner naissance au récit oral. Ils doivent tous deux se rencontrer et entrer en relation. Cette relation narrative se fonde sur un désir partagé, celui du récit. Narrateur et auditeur doivent faire preuve d'un savoir-faire narratif qui permet l'ajustement nécessaire à l'élaboration et à l'alimentation de l'événement social qu'est le récit oral.

Dans le but d'éprouver notre théorie de la relation comme élément indispensable au récit oral, nous nous sommes demandé ce qui se passe si l'ajustement propre au savoir-faire narratif ne se réalise pas. Que se passe-t-il si les participants ne sont pas tous à la fois dans une démarche d'émission-réception ?

Dans le cas où l'horizon d'attente de l'auditeur et les propositions narratives du narrateur sont très éloignés et que l'ajustement mutuel est absent, il y a échec du récit. Les attentes de l'auditeur sont constamment frustrées et les propositions du narrateur sont systématiquement rejetées. Les participants avancent sur des lignes parallèles. Si le narrateur propose un conte poétique et qu'il ne se rend pas compte que son auditeur désire écouter un conte d'aventure, alors tous deux seront en échec d'énonciation et de réception. L'écoute bilatérale permet en effet d'ajuster les différences pour trouver un terrain d'entente et pallier une grande partie de la frustration. On constate cependant que, si lors d'une performance narrative, l'ajustement ne se produit pas et entraîne un échec du récit oral, cette proposition n'en reste pas moins une manifestation narrative orale. Nous ne pouvons pas dire qu'il ne se passe « rien ». Nous avons vu, lors de l'analyse, deux manifestations de ce genre.

Premièrement, nous avons assisté à un cas de **récit-dictat.** Le narrateur cherchait à imposer sa performance narrative sans tenir compte des réactions ni des attentes de son auditoire. Il s'assurait ainsi une approbation sociale, qui a été évaluée par les applaudissements de l'auditoire sans pour autant atteindre la réussite du récit. Le narrateur

66 BARTHES R., *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, 1966, page 24.

était donc satisfait de récolter les applaudissements. Toutefois, l'auditeur ignoré a dû se résigner à suivre les ordres du narrateur. L'auditoire a donc applaudi à la fin de l'histoire puisque c'était ce que lui demandait l'énonciateur exclusif. Ainsi, cette communauté (non pas de récit dans ce cas, mais communauté sociale réunie par un espace et une intention) a joué la réussite sociale, mais n'a pas atteint la réussite du récit oral. Tous les participants se sont soumis à cette illusion.

Le second cas que nous avons pu observer présentait lui aussi une illusion, qui ne jouait pas une illusion de réussite sociale, mais bien une **illusion de « récit-relation »**. Nous avons pu aborder, au cours de l'analyse, la frontière qui sépare le théâtre et le récit oral.

C'est de cette limite dont il est question lorsque nous parlons d'illusion de récit. Les différences sont à la fois multiples et difficiles à percevoir. En nous centrant sur la relation narrative, nous pouvons identifier certaines de ces différences. La principale différence et limite que nous observons entre le théâtre et le récit oral concerne précisément l'ajustement narratif. Dans le récit oral tel que nous l'entendons, il n'y a pas de texte figé. Les mots sont choisis et peuvent être adaptés à chaque nouvelle énonciation de l'histoire. Le narrateur ajuste l'énonciation de son histoire en fonction du contexte, de ses auditeurs etc. C'est à eux qu'il s'adresse et non pas à un public interchangeable d'hier ou de demain. Face à la représentation théâtralisée d'une histoire (ou illusion de récit), nous avons observé que l'énonciateur (alors comédien) récitait un texte figé, préalablement élaboré et non sujet à ajustement. Bien que l'intrigue soit préétablie, le récit oral répond à une énonciation directe, alors que celle du théâtre est différée. Elle a été travaillée en amont pour en extraire une forme fixe qui est restituée au public sans être adaptée à la situation. Bien sûr, des imprévus peuvent surgir et l'énonciateur devra s'adapter à la situation imprévue. Dans le cas du théâtre, l'ouverture aux possibilités variées de la situation n'est pas le point de départ de la démarche narrative. Les images ne sont pas recréées à chaque nouvelle énonciation, mais elles sont figées, comme dans un roman par exemple. L'énonciateur fait des propositions narratives au spectateur, celui-ci a toujours le choix d'y adhérer ou non, comme dans le récit-relation, c'est son libre arbitre. Cependant, s'il choisit de ne pas y adhérer, l'énonciateur n'écoutera pas son refus et n'essayera pas d'adapter sa performance narrative aux attentes du spectateur. C'est en ce sens que l'énonciation est figée. Le locuteur suit une ligne de conduite déjà écrite et n'y déroge pas.

Dans le cas où le spectateur adhère aux propositions narratives, alors les participants peuvent vivre ensemble dans l'illusion de récit et même aller jusqu'à atteindre l'illusion de réussite du récit. Nous avons observé de nombreuses théâtralisations du récit oral. La relation narrative est feinte, dans ces cas, de façon à s'apparenter à celle du récit. Nous l'avons vu dans les différentes analyses de la conteuse Liliana Cinetto où la relation est établie par la manipulation consentie de l'auditoire. Elle fait miroiter à ses spectateurs un rapport privilégié fondé sur la confiance et qui instaure une illusion de connivence. Ces derniers, attirés par la proposition alléchante, opèrent une suspension de leur incrédulité et font « comme si » cette relation était vraie, alors qu'elle n'est qu'une imitation de la relation narrative que l'on trouve dans le récit-relation. Il semble dans ce cas que les codes du récit aient été assimilés de telle façon que la narratrice en ait extrait l'essence et ait réussi à figer une stratégie narrative que rejoue le processus du récit-relation. Nous l'avons étudié chez Liliana Cinetto, mais d'autres cas hors corpus ont été observés. Il semble s'agir d'une ramification du récit oral. L'une des branches permet de définir le récit oral comme un acte de communication direct aux possibilités ouvertes d'ajustements entre les participants, stimulant la liberté créative et la relation dans le partage d'une expérience collective, c'est le **récit-relation**. L'autre branche s'oriente vers un récit oral figé, aux tendances théâtrales, se fondant dans la masse d'une société de spectacle où se consomment des histoires, c'est le **récit-théâtralisé**. Deux tendances donc, celle du consumérisme culturel, sans engagement personnel et celle de la relation narrative. Il ne s'agit pas de porter un jugement ni d'exprimer un regret par adoration d'une époque fictive où le récit oral aurait été porté à la perfection. Nous exposons simplement, à travers cette étude, l'observation de **deux tendances contemporaines de l'oralité narrative**.

L'histoire semble avoir pour objectif dans tous les cas de parler à l'Homme de ses grands et petits conflits, en les reformulant et en les imageant, favorisant ainsi une identification qui permettra de revivre ces tiraillements et peut-être de leur trouver une issue. Nous avons pu l'observer dans les histoires de Liliana Cinetto, qui touchent les auditeurs précisément parce qu'elles leur parlent d'eux et de leurs problèmes. Ces histoires s'adaptent aux préoccupations du présent, répondant ainsi aux inquiétudes des auditeurs.

De notre point de vue, ces deux branches se différencient par le rôle qu'elles accordent au narrateur. L'autorité du narrateur est fondamentalement remise en question dans la théâtralisation du récit. Celui-ci se défait de sa responsabilité d'ajustement, de

création et d'alimentation de la relation narrative. Il devient un acteur du spectacle vivant, ce dernier n'étant vivant que par sa configuration qui exige la co-présence d'émetteurs et de récepteurs humains. Si dans un cas le narrateur trouve sa légitimité par le fait qu'il est un Homme parmi les Hommes, dans l'autre cas, il se définit comme un Homme solitaire face à une assemblée. Les rôles sont alors hiérarchisés. L'énonciateur est celui qui sait et qui dispense un message figé et non soumis à variation. Ce qui s'établit entre le comédien et le spectateur est une relation répondant à des codes spécifiques et dont le but principal est d'assurer au comédien la bonne réception de son message par les spectateurs. La notion de confiance entre les deux n'est pas centrale, le comédien ne s'engage pas à assurer la sécurité de ses spectateurs, il se peut même qu'il se retourne contre eux.

Nous avons personnellement été confronté à cette limite qui sépare le récit-théâtralisé et le récit-relation. Comme nous l'avons mentionné, lors de notre séjour sur l'île de Tenerife, nous avons pu suivre des cours et ateliers dans le but de nous familiariser à la pratique du récit oral. Ayant déjà une longue formation théâtrale, nous avons dû différencier les deux pratiques qui montrent à première vue de nombreuses similitudes. À travers cette pratique personnelle, nous nous sommes rendu-compte que le récit-théâtralisé et le récit-relation ne se mènent pas de la même manière.

Le comédien endosse un rôle, apprend un texte et une gestuelle qui l'accompagne. Il s'exerce pendant des mois pour présenter un travail achevé. Le narrateur, lui, apprend une intrigue, et l'adapte à chaque énonciation. Il apprend le schéma narratif et doit le déployer à chaque fois qu'il raconte son histoire. Même s'il n'est pas l'auteur de l'histoire, il a la responsabilité de la formulation et de l'énonciation. Le comédien n'a pas cette responsabilité, il récite un texte dont il n'est pas garant et qu'il n'a pas la liberté d'ajuster en fonction des désirs de ses spectateurs.

Notre expérience du théâtre nous a aidé sur un plan technique, notamment pour le contrôle de la voix, la présence, la diction ou encore la respiration. Il restait alors à se défaire du rôle de comédienne pour embrasser celui de conteuse. La majeure partie du travail a été d'apprendre à écouter l'auditoire, pour savoir distinguer, grâce à un procédé d'essais et erreurs, les attentes des auditeurs et savoir comment les satisfaire. Nous avons été invitée à conter au Festival Internacional del Cuento de Los Silos dans le cadre des « paseos de cuentos ». Deux groupes d'une dizaine de personnes se promenaient dans le village accompagnés d'un guide qui les acheminait vers de petites places où les attendait un conteur.

Nous avons donc reçu le premier groupe et ensuite le second. En racontant l'histoire au premier groupe, nous avons pu nous apercevoir que ce qui captivait particulièrement les auditeurs était d'entendre une personne qui venait de loin raconter une histoire de son village. Ils étaient plus attentifs lorsque nous introduisions des phrases en français. D'une part, l'exotisme semblait leur plaire, et d'autre part, ils étaient ravis lorsque nous faisions preuve de notre intégration à la culture canarienne en glissant des mots ou intonations spécifiques du parler canarien. Nous avons déduit ces goûts des auditeurs en étant à l'écoute des signaux qu'ils nous renvoyaient. Si les auditeurs se déplacent ou qu'ils dispersent leurs regards, ou même s'ils se mettent à parler entre eux, nous sentons qu'ils ne sont pas captivés par le récit. Il suffisait d'être à l'affût des sourires sur les visages des auditeurs pour identifier les passages qui les captivaient et ceux qui les ennuyaient. Lorsque nous sentions une baisse d'attention, nous modulions le rythme d'énonciation afin de créer une rupture qui renouvelait le pacte d'attention. Aussi, nous avons entrepris d'introduire une formule qui se répétait, dans le but de faire participer nos auditeurs. De cette façon, à la troisième énonciation de la phrase dans le récit, les auditeurs étaient en mesure de la prononcer avec nous.

En observant les réactions du premier groupe d'auditeurs, nous avons pu nous adapter plus rapidement au second groupe, que nous avons ainsi su captiver du début jusqu'à la fin.

Si la branche du récit-théâtralisé existe et semble en expansion, c'est parce que la société l'accepte, ou même la désire. Il est possible que ce soit la nouvelle forme du récit oral, adaptée aux besoins de la société contemporaine. Il est peut-être plus plaisant aujourd'hui pour les auditeurs, pour les êtres humains, de se trouver, comme nous le disions, dans un acte de consommation d'histoires qui exclut l'engagement personnel et la relation en communauté.

Les deux manifestations orales de **récit-dictat** et de **récit-théâtralisé** nous permettent d'affermir notre position quant au concept de **récit-relation**. Le succès de celui-

ci tient, pour nous, à l'établissement et l'alimentation d'une relation narrative entre les participants qui permet de former la communauté de récit. Cette relation se caractérise par la confiance qui se pactise entre narrateur et auditeur et par les ajustements constants que les deux parties, non soumises à une hiérarchie, opèrent afin de partager le moment du récit dans le plaisir. C'est en somme l'engagement des participants et leur capacité d'écoute qui sont porteurs du succès narratif.

Pour aller plus loin...

Nous sommes consciente que cette étude présente des limites. Pour commencer, il est évident que nous nous sommes centrée davantage sur le narrateur que sur l'auditeur. Dans une suite de ce travail, il serait intéressant d'étudier plus en profondeur le rôle et le comportement de l'auditeur. Il serait pertinent d'observer de plus près le parcours de l'auditoire lors du récit. Pour cela nous pourrions réaliser des entretiens individuels après un récit pour recueillir le ressenti et les impressions des auditeurs quant à la réussite du récit par exemple. Comment ont-ils vécu cette relation narrative ? Ont-ils eu l'impression d'entrer en relation avec le narrateur ? Ou avec les autres auditeurs ? L'auditeur est-il conscient de son influence sur le récit ? Que signifie « l'autorité de l'auditeur » ? Nous pourrions aussi dans ce contexte exploiter plus amplement notre propre position d'auditeur. En effet, les documents de ce corpus font l'objet d'une observation participative. Nous pourrions réfléchir à la position de celui qui collecte les éléments à analyser, qui est à la fois un observateur et un auditeur membre de la communauté de récit.

Au vu du travail réalisé, il serait aussi judicieux d'envisager l'inversion de notre théorie. Si nous partons du principe que la relation est indispensable pour entrer dans le récit, pourrions-nous envisager que le récit aide à entrer en relation ? Il s'agirait là d'inverser le processus de recherche et de vérifier cette hypothèse. Par une série d'expérimentations, nous pourrions observer dans quelle mesure le récit peut aider à entrer dans une relation et/ou l'alimenter. Par exemple, nous pourrions proposer à un groupe de gens qui ne se connaissent pas et qui vont devoir œuvrer ensemble au développement d'un

projet (dans une entreprise, ou lors d'un voyage organisé, au sein d'un groupe de travail etc.) de se faire des récits et ainsi d'entrer en relation par le biais du récit oral. Raconter, c'est toujours à la fois « se raconter » et « raconter l'autre ». Dans ce contexte, comment le récit peut-il permettre à des membres d'un groupe nouvellement formé de se connaître et de se reconnaître ? Il s'agirait d'élaborer une méthode pour accompagner la formation d'un groupe social.

Enfin, le corpus qui constitue la base de ce travail et qui nous a donc mené à envisager la relation comme inhérente au récit oral a été formé à Tenerife. Comme nous l'expliquions, pour comprendre le récit oral et le rapport à celui-ci dans une société donnée, il faut comprendre l'organisation de cette société. Au cours de ce travail de recherche, nous avons également entrepris d'observer le rapport au récit dans la société française. Nous avons remarqué que ce rapport est très différent d'une société à l'autre. Le récit oral est plus présent dans le quotidien de la société canarienne, il est plus populaire. En France il est très élitiste et les auditeurs que nous avons pu observer lors de performances narratives sont relativement âgés (moyenne d'âge supérieure à cinquante ans). En revanche, à Tenerife, les auditeurs que nous avons observés étaient issus de diverses classes sociales, de tous âges, et travaillaient dans divers secteurs d'activité. Nous nous demandons quels facteurs influencent ce rapport au récit oral. Pourquoi le récit oral est-il plus présent dans la société canarienne que dans la société française ? Nous pouvons avancer des suppositions.

Tout d'abord, il est vrai que le récit oral est plus présent à Tenerife, en revanche le rapport à la littérature écrite est plus faible qu'en France. Nous avons pu remarquer que très peu de gens lisent. Ce constat est aussi celui d'Ernesto Rodriguez Abad, et c'est une des raisons pour lesquelles il a fondé ce festival de conte, précisément pour inspirer aux habitants le désir de se tourner vers la littérature. À travers le récit oral, il essaye de diffuser un goût pour la littérature qui conduira les auditeurs à la lecture solitaire. Comme ils ne lisent pas beaucoup, ils remplacent leur expérience littéraire par le récit oral qui est lui aussi une façon de vivre la littérature.

Le festival en lui-même est peut-être aussi un facteur de la pérennité du récit oral sur l'île. En effet, depuis vingt ans le festival prétend faire vivre le récit oral et le rendre attrayant. Le fait que celui-ci soit si présent sur l'île est peut-être le résultat observable de la réussite du festival.

En nous appuyant sur la théorie de la relation narrative comme gage de réussite du récit oral, il serait pertinent de nous interroger sur les facteurs culturels et sociaux qui soutiennent les relations sociales à Tenerife. En effet, il semble que ce point soit une clé de compréhension de la pratique du récit oral sur l'île. D'après nos premières observations, les gens entrent plus facilement en contact interpersonnel aux Canaries qu'en France. Le contact social est plus accessible. Si l'entrée en relation est plus accessible, alors l'entrée en récit l'est aussi. Les habitants de l'île auraient une compétence relationnelle qui favoriserait l'entrée en récit et le partage de celui-ci en communauté. Le partage, l'entraide et l'écoute de l'autre sont d'ailleurs des valeurs très présentes, voire fondamentales dans cette société.

Enfin, nous avons pu observer que les gens de l'île se sentent en position de dominés par rapport à la péninsule. Les canariens s'identifient davantage aux anciennes colonies d'Amérique Latine qu'à la péninsule. Cela se ressent sur les plans linguistique, culinaire, folklorique, historique etc. Cette sensation de domination par un supérieur (ici la péninsule ibérique) renforce le besoin d'affirmation d'une identité propre. Ils cherchent à se distinguer. En ce sens le folklore est un moyen efficace. Perpétuer de vieilles traditions, maintenir des coutumes, transmettre des savoir-faire sont autant de ressources pour la formation d'une identité culturelle. Le récit oral s'inscrit dans ce folklore. Ce peut être une explication de sa pratique assez intense sur l'île. Outre l'éloignement géographique et le sentiment de domination, toutes les communautés autonomes d'Espagne cherchent à maintenir des signes distinctifs, fédérant ainsi le peuple autour de signes et symboles communs.

Ces interrogations peuvent être la genèse d'une nouvelle recherche. Comment pourrions-nous comparer le rapport au récit dans les sociétés française et canarienne d'aujourd'hui ? Il faudrait tout d'abord vérifier si le récit oral est effectivement plus présent dans le quotidien des habitants de l'île qu'en France. Pour cela, il nous faudrait identifier des contextes, des circonstances, des espaces ou des endroits typiques du quotidien des deux sociétés dans lesquels le récit oral est susceptible de surgir. Nous pourrions par exemple commencer par le cercle restreint, au sein des familles lors des repas ou lors de sorties entre amis. Puis il serait intéressant d'observer l'apparition du récit lors d'interactions sociales entre des personnes qui ne se connaissent pas, ou peu. Dans ce cadre, nous pourrions observer des échanges dans une compagnie d'assurance, à la banque ou même au commissariat de police où les personnes viennent raconter ce qui leur est arrivé. Comment le racontent-elles ? Observe-t-on une différence dans les façons de relater les faits ? Sont-ils

mis en récit ? Nous pourrions aussi demander directement à des personnes de nous raconter un événement de leur vie ou interroger des personnes en maison de retraite et leur demander de nous raconter une histoire, ou une aventure, un épisode de leur vie. L'important serait de collecter des performances narratives de personnes provenant de différentes classes sociales, âge et fonction dans leur société référente. Ainsi, nous pourrions établir une comparaison au sein des sociétés et entre les sociétés française et canarienne. En analysant ces performances narratives, nous pourrions aller jusqu'à établir différents degrés de mise en récit.

Afin d'élargir la recherche, nous pourrions étendre les observations à d'autres sociétés. Il pourrait être intéressant de réaliser ces observations aux îles Canaries, puis dans la péninsule ibérique et aussi en Amérique Latine, dans le but de comparer les rapports au récit de ces différentes cultures.

Conclusion

Le présent travail rend-compte de deux années de recherche. La première année nous a permis d'appréhender la complexité du travail de recherche et d'en apprendre la méthode.

Tout d'abord sur un plan technique, nous avons eu une première approche du travail d'expérimentation, avec tout ce que celui-ci comporte de considérations logistiques. De cette façon, lors du départ pour Tenerife, nous savions quel matériel il était nécessaire d'emporter. Nous avons emporté une caméra Kodak de la taille d'une main, assurant la discrétion des enregistrements. Durant la première année, nous avons appris à gérer un groupe et à le faire jouer au Loto Mutos, ce qui a été primordial dans le déroulement de la seconde année. Nous avons aussi pu nous familiariser avec les contraintes temporelles de la recherche et le travail en autonomie qu'elle requiert. Enfin, cette première année a aussi été un temps nécessaire pour apprendre à travailler sous la direction de monsieur François Gramusset. Sur le plan théorique, lors du bilan du rapport de Master 1, nous regrettions de ne nous être pas appuyée davantage sur des lectures théoriques en lien avec notre sujet. Nous nous étions donné pour objectif de pallier ce manque pour le mémoire de Master 2 et c'est ce que nous avons fait.

Une fois le corpus collecté, nous avons commencé un travail de lecture approfondie de différents ouvrages en rapport avec le récit. Nous nous sommes d'ailleurs rendu-compte, lors de cette étape du travail, que beaucoup de livres et de recherches ont été réalisés sur le récit écrit, mais moins sur le récit oral. Ce constat a considérablement renforcé notre désir de recherche. Les auteurs tels que Walter Benjamin, Jean-Michel Adam ou encore Guy Debord, ont particulièrement alimenté notre de réflexion.

Après ce premier moment de lecture attentive, nous avons entrepris de réunir tous les enregistrements réalisés afin de les observer. C'est cette première observation globale qui a fait apparaître une organisation du récit oral en pacte de narration. Nous avons ensuite dû extraire de ce matériau un corpus d'étude. Une fois les onze documents sélectionnés, nous avons pu commencer à les analyser. Ce mémoire rend-compte de l'analyse des différents pactes qui composent le récit oral.

En analysant la première étape du pacte de narration orale, que nous identifions comme le **pacte de réunion**, nous avons pu voir que celui-ci permet tout d'abord de réunir les participants au récit dans un même lieu, de faire naître des horizons d'attente, de créer une atmosphère propice au déploiement du récit et enfin d'amorcer la relation narrative. Nous avons pu prendre conscience à travers cette première partie de l'étude de l'importance du lieu dans le récit oral.

Nous nous sommes ensuite centrée sur le **pacte d'introduction** en analysant le début des performances narratives de Liliana Cinetto. Ces observations nous ont permis de nous rendre-compte de l'importance de ce pacte dans la relation narrative. En effet, nous nous sommes aperçu que c'est un moment privilégié dans l'établissement de la relation entre narrateur et auditeurs. Le narrateur doit amorcer une atmosphère de confiance pour s'assurer l'adhésion de ses auditeurs. Liliana Cinetto s'attache spécifiquement à souligner le caractère extra-ordinaire de la relation qui se crée, elle travaille sur la confidence et la connivence avec son auditoire. Cette étape est celle du premier ajustement des horizons d'attentes.

Enfin, le dernier pacte analysé est le **pacte de séparation**. Les différents cas de séparation dans les documents du corpus nous donnent des informations sur la relation créée et son évolution au cours du récit. Il apparaît que le maintien de la confiance établie au début d'un récit oral est un gage de sa réussite. Nous avons identifié différents types d'expression de la part des narrateurs, qui permettent d'attester, ou non, la création, la réussite et la fertilité de la relation narrative. Dans les cas où cette relation n'a pas été justement alimentée, où le narrateur n'a pas respecté son engagement de confiance établi au début du récit, ou bien n'a pas été à l'écoute des attentes, des besoins, des requêtes de ses auditeurs, alors nous assistons à un échec narratif. C'est ce que nous avons pu déduire de ces différentes analyses.

L'engagement des participants, la relation narrative, les ajustements qu'elle permet d'opérer entre les propositions du narrateur et les attentes des auditeurs, la

reconnaissance des rôles de chacun et l'écoute qui existe entre ceux-ci nous semblent être les éléments indispensables à la réussite du récit oral que nous avons donc choisi d'appeler « récit-relation ». Ce terme sert à différencier un type de récit oral fondé sur l'échange et le partage d'une expérience collective ouverte à l'ajustement, du « récit-théâtralisé » qui présente un usage plus figé et spectaculaire de l'intrigue narrative et de son énonciation. L'engagement du narrateur, ainsi que celui des auditeurs, n'y est pas requis et les ajustements ne s'opèrent pas. L'écoute bilatérale qui permet d'alimenter le récit-relation n'est pas centrale dans le récit-théâtralisé et répond à d'autres règles. Nous établissons donc l'existence de ces deux branches du récit oral. Il est question de récit et d'oralité pour chacune, mais ces genres narratifs oraux sont différents.

Le récit-relation est donc, grâce à ses possibilités d'ajustements, un récit en perpétuel mouvement qui se crée, se recrée et se tisse en communauté à chaque énonciation.

Cette étude apporte des éléments de conceptualisation du récit oral. Puisqu'une recherche demande de faire des choix, nous nous sommes particulièrement centrée sur le rôle du narrateur. Il serait maintenant pertinent de nous intéresser de plus près au rôle et au comportement de l'auditeur. Aussi, pour ouvrir l'angle de recherche, il nous faudrait à présent nous plonger plus spécifiquement dans les pratiques du récit oral sur l'île de Tenerife. Il nous a semblé que sa pratique était plus fréquente qu'en France. Il y a matière pour une recherche sur les pratiques narratives spécifiques à l'île. À quoi est due cette vivacité dans la pratique du récit oral ? Comment pouvons-nous l'évaluer, la quantifier ? Qui raconte ? Y a-t-il différents degrés de narrativité ? Pouvons-nous repérer des énoncés de performances narratives orales qui, sans constituer des récits canoniques, sont néanmoins situables dans la « sphère de la narrativité » ? Ces questions appellent une poursuite de l'enquête et de la réflexion.

Bibliographie

Ouvrages :

ADAM J. M., *Que sais-je ? Le Récit*, Presse Universitaire de France, 1984.
ADAM J. M., *Le Texte narratif*, Paris, Nathan-Uniersité, 1994.
ALMODÓVAR A., *Cuentos maravillosos, Cuentos al amor de la lumbre I*, Éd. ANAYA, 2011.
ANDRE-LAROCHEBOUVY D., *La conversation quotidienne*, Éd. Didier, 1984.
ANDRUETTO M. T., *Hacia una literatura sin adjetivo*, Ed. Comunicarte, 2009.
BAGNOLI Paola, DOTTI Eduardo, PRADERI Rosina, RUEL Véronique. « La perspective actionnelle : Didactique et pédagogie par l'action en interlangue », présentation au 3er. Foro de lenguas de ANEP. Montevideo, 2010.
BARTHES R., « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *L'analyse structurale du récit*, Communications 8, 1966.
BECKETT Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*. Paris, Éditions de Minuit, 1958.
BENJAMIN W., *Le conteur*, Ed Payot & Rivages, 2011, (1936).
BLUM Claude, *Le Nouveau Littré,* Paris, Garnier, 2005.
BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
BRES J., *Le récit oral, suivi de Questions de narrativité*, Université Paul Valéry-Montpellier III, 1994.
BRES J., *Récit oral et production d'identité sociale, langue et praxis, groupe de recherche en linguistique praxématique*, Université Paul Valéry- Montpellier, 1994.
CALBRIS G., MONTREDON J., *Des gestes et des mots pour le dire*, Clé international, 1986.
CHAKER.S., ZABORSKI.A., Centre de recherche berbère (Paris), *Études berbères et chamito-sémitiques*, éditions Peeters, 2000.
DEBORD Guy, *La société de spectacle*, Gallimard, 1992, (1967).
DENISSE M., LAUGINIE A., *Il était une fois des contes*, PUG, 2015.
DUCROT O., *Le dire et le dit*, les Éditions de Minuit, 1984.
ECO Umbertto, *Lector in fabula*, Grasset, coll. « Biblio-Essais », 1985.
ESCORIZA NIETO José, *Conocimiento psicológico y formación del profesorado,* Barcelona, PPU, 1989.
GENETTE Gérard, *Figures III.* Paris : Seuil, 1972. (coll. Poétique)
GIVORS Martin, *Trajectoires pour un acteur uni et unificateur, Yoshi Oida et Christian Giriat*, mémoire de master 1 recherche sous la direction de Gretchen Schiller, Grenoble, 2013.
GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations publiques*, Les éditions de minuit, 1973.
GUIRAUD P., *Que sais-je ? Le langage du corps*, PUF, 1980.
HERNANDEZ S., *Le monde du conte : contribution à une sociologie de l'oralité*, l'Harnattan, 2006.
HUSSON Didier, « Logique des possibles narratifs », *Poétique*, n°87, Paris, Seuil, 1991.
LAFOREST Marty, *Autour de la narration,* Nuits blanches, 1996.
LAMBERT Dominique. *Le théâtre, un jeu d'enfant ? Une approche corporelle du théâtre à l'école,* Belgique, Lansman, promotion Théâtre, 2010.

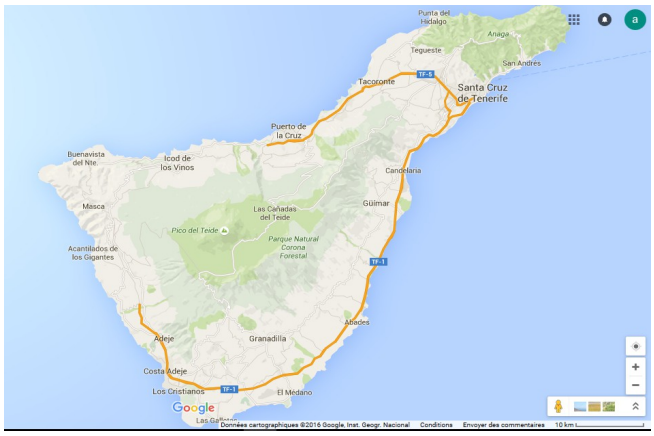
LOPEZ GANIVET (de) Beatriz, *El juego teatral en la escuela,* Buenos Aires, Guadalupe, 1977.
MARTI M., PELISSIER N. (sous la direction de), *Tension narrative et storytelling. En attendant la fin, L'Harmattan*, coll. Communication et civilisation, 2014.
MARTI Marc, *Espace et voix narrative,* Cahier de narratologie, 1999.
MATEO P., BELLAGAMBA E. (illustrateur), *Suikiri saïra*, Éd. WINIOUX, 2013.
MEDINA Isabel, *La canción del alisio*, Cabildo de Tenerife y Centro de la cultura popular canaria, 1990.
MOLINO J., LAFHAIL-MOLINO R., *Homo Fabulator, Théorie et Analyse du récit*, Actes Sud, 2003.
OYDA Yoshi, *L'acteur rusé,* Arles, Actes Sud, 2008.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre, Mots et mœurs du théâtre,* Paris, Le Robert, 2009.
PROPP Vladimir, *Morphologie du conte,* Seuil, 1965.
REBOUL O., *Que sais-je ? La rhétorique*, PUF, 1984.
REY Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, éditions Dictionnaire LE ROBERT Paris, 1992.
RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
RICHY Pierre, MAURAIGE (de) J-C., *Initiation au mime,* Paris, Édition de l'amicale, 1968.
RICOEUR P., *Temps et récit,* Seuil, Paris, 1983.
RODRÍGUEZ ABAD Ernesto et PRIETO Benita, *Te cuento para que cuentes, Animación a la lectura y conocimiento de la narrativa oral*, Catarata, 2007.
SALLE (de la) Bruno, JOLIVET Michel, TOUATI Henri, CRANSAC Fransis, (Paroles recueillies par), *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, 2005.
SAMANIEGO Félix María, *Fábulas y cuentos burlescos*. Éd. CreateSpace Independent Publishing Platform, 1 juillet 2014.
SOL E., MARTIN SANCHEZ A., *Il était une fois en Hispanie*, CRDP Midi-Pyrénée, 2009.
STIERLE Karlheinz, « L'Histoire comme exemple, l'Exemple comme Histoire », *Poétique*, n°10, Paris, Seuil, 1972.
TODOROV Tzvetan, *Poétique* n°3, Paris, Seuil, 1970.
VALIÈRE Michel, *Le conte populaire. Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin, 2006.

Articles :

LEON FELIPE Benigno, « Oralidad e Internet », *Cronopio* n° 57, Fev. 2015.
RODRÍGUEZ ABAD Ernesto, « Las voces de Scherazade », *Mnémosyne* n° 11, 2008, page 23.
ROSSIGNOL Émilie, « Échange et atmosphère d'écoute dans la pratique contemporaine du conte oral en France », *Cahiers de littérature orale* n° 72, 2012, mis en ligne le 29 avril 2015, URL : http://clo.revues.org/1711 ; DOI : 10.4000/clo.1711
SCHMIDT Prisca, « Le théâtre comme art dans l'apprentissage de la langue étrangère ». Spirale, *Revue de Recherches en Éducation*, n° 38, 2006.
SOSA SANTANA N., TAPIA ADRIAN F., « Luis Correia : « Lo que buscamos en un narrador es completamente distinto en cada persona » », *Mnemósyne* N°18, 2015, page 35.

ANNEXES

Annexe n° 1 : Îles Canaries et Tenerife. (Source : Google maps).



Annexe n° 2 : Los Silos

Annexe 3 : Codes de transcription

Texte :	Pacte d'introduction.
(Texte) :	Gestes et mouvements.
(*Texte*) :	Indication de manière.
(Texte) :	Réactions des auditeurs.
(texte) :	Aparté.
TEXTE :	Mot très appuyé.
Texte :	Fort et rapide.
Texte :	Bas et lent.
Le tExte :	Sur-accentuation de la syllabe tonique.
Textttte ou teeexte	Prononciation particulièrement appuyée d'une consonne ou d'une voyelle.
T-e-x-t-e :	Allongement des syllabes.
/ :	Pause courte.
// :	Pause moyenne.
/// :	Pause longue.
[???] :	Passage inaudible rendant impossible la transcription.

Annexe n° 4 : Autorisation de droit à l'image

Loto Mutos

Usted es voluntario para el juego de *Loto Mutos*.

Soy alumna erasmus (2do año de máster de filología hispánica) de la Universidad Stendhal Grenoble3 (Francia), y curso un cuatrimestre erasmus en La Laguna en el año 2015 para preparar mi memoria de investigación de 2do año.

El *Loto Mutos* se ha inventado y se experimenta en el marco del **proyecto de acción/investigación MUTOS sobre el relato oral**, llevado por el laboratorio ISA Litt&Arts (Imaginario y Socio-Antropología - Letras y artes) de la Universitad Stendhal Grenoble 3 (Francia).

Con el objetivo de apoyar mi labor de máster, el juego en el que usted va a participar será filmado o grabado. Por eso, le propongo rellenar la autorización que abajo se encuentra.

Gracias por participar en nuestra investigación sobre el relato oral.

Anna Larat-Lini

Esta autorización de utilización del contenido grabado y de mi imagen, se hace al amparo de lo dispuesto en la Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de Protección Civil del Derecho al Honor, a la Intimidad Personal y Familiar y a la Propia Imagen. La autorización que aquí se concede sobre este material tendrá exclusivamente un uso de carácter científico y académico y la misma no está sometida a ningún plazo temporal ni está restringida al ámbito nacional de ningún país.

Autorización de cesión de derechos de imagen

Yo, _____con número de identificación/DNI _____, en mi condición de interesado, autorizo a: Larat-Lini Anna, alumna de Máster de la Université Stendhal Grenoble 3 (Francia), y a los investigadores del ISA, a que usen aquel soporte audiovisual u auditivo exclusivamente con fines universitarios de estudio y de investigación en el marco del proyecto MUTOS del ISA-Litt&Arts.

Fecha……. Firma……

Annexe n° 5 : Transcription de l'entretien avec Ernesto Rodríguez Abad

Anna: "Ernesto, cuando cuentas un cuento, tienes la capacidad de influenciar en el contexto de recepción de tu cuento. Esa capacidad no la tiene el autor con su lector por ejemplo. ¿Tú cómo la utilizas? ¿Hasta qué punto estás consciente de ese "poder", digamos? Estoy viendo que existe una especie de pacto que se formula entre el narrador y los que lo escuchan. En la literatura escrita, existe el "pacto de lectura", aquí lo podríamos llamar el "pacto de narración oral". ¿Te parece que existe un tal convenio entre el que narra y el que escucha? Según tu experiencia como narrador, ¿cómo se formula ese pacto?

Ernesto: En cuanto digamos a esa vinculación, esa especie de pacto, cuando te planteas narrar, cuando te planteas... que voy a narrarle un texto a alguien, la complicación está en que digamos... no es como la lectura donde hay un autor, un libro, un lector. Aquí te enfrentas a un hecho, estás frente a un grupo de personas en las que tienes que despertar ese deseo de escuchar. Tienes que captarles, sabiendo que el cuento es corto, y tienes que.. digamos.. usar una fórmula muy rápida para captar esa atención y para que ese pacto se produzca, para que alguien desee que tu le narres un cuento, para que alguien desee escuchar lo que tú le vas a proponer. Yo creo que funciona y que funcionan ancestralmente las fórmulas hechas. Desde que tu empleas el "Érase una vez" o el "Érase que se era" o el "En el principio de los tiempos", el que está oyendo sabe que "en principio, me va a contar un cuento". Ahí lo predispones a querer escucharlo o no querer escuchar. Luego tienes que saber también que la estructura literaria... el cuento tiene que tener un inicio donde le planteas muy claro al oyente lo que le vas a contar. Está la fórmula hecha que ya predispone, es como cuando ves el libro "voy a leer", o que me diga el "había una vez", por eso cuando se quiere experimentar narrando hay que saber bien lo que estás haciendo. Y cuando cuentas literatura contemporánea, cuando haces literatura oral, tienes que saber muy bien lo que estás haciendo, y tienes que saber muy bien cómo vas a proponer ese pacto de oyente y narrador. Luego tienes que tener muy claro que la introducción al cuento, tienes que dársela con una claridad nítida al oyente. El oyente tiene que captar enseguida quién es el personaje protagonista, y dónde..; y cómo (inaudible), y qué conflicto le vas a plantear. Y a partir de ahí tienes que desarrollar todo el texto y crear una atmósfera también, que yo creo que es fundamental. Hay que crear una atmósfera determinada por medio de tu voz, de tus gestos o

por medio de otros recursos si estás haciéndolo teatralizado el cuento, si estás usando un escenario. Que yo creo que es distinto también cuando estás en una biblioteca, cuando estás en una escuela con niños, cuando estás en un espectáculo, cuando estás en el festival. Hay diferentes maneras, desde la forma más rudimentaria con texto y palabra, oyente y narrador a... cuando la palabra ya la subes a un escenario ya es más que palabra, por mucho que muchos narradores digan que es narración pura, hay más que palabra. Porque ahí la luz que pongas, tu vestuario, tus gestos, todo está influyendo en el momento (inaudible) si lo descuidas, si es un descuido adrede, o si es un descuido producto del desconocimiento, que también...

Anna: Pero dicen cosas también.

Ernesto: Pero dicen cosas también... Entonces yo creo que ahí hay una serie de recursos donde está también el crear, digamos **crearle al espectador un ambiente determinado** una atmósfera literaria. Es como si estás cuidando el estilo si escribes un texto de intriga o si escribes un texto eminentemente poético, la (inaudible) tu ritmo, tu estilo es totalmente diferente a la hora de abordar lo literario escrito. Cuando empiezas a narrar un texto, creo que... yo por lo menos siempre me planteo, además digamos de darle ese inicio para que se produzca ese deseo de querer ser escuchado, porque sino se rompe todo. Si no captas un público desde un principio, en un cuento se va todo, entonces tienes que también proponerles una atmósfera. "Voy a contarte un cuento poético, voy a contarte un cuento de misterio". Y en esto está toda tu actitud, ahí está digamos todo lo "extraliterario" lo "paraliterario", ahí está todo lo que está dentro de la comunicación del texto, y que es también artístico para mi. Todo lo que no está en la palabra, todo lo que está en **la calidez de la voz, en las intenciones, en tu mirada, en tus gestos, en tu cuerpo**. Y crearle pues ese ambiente, porque entonces ahí ya estás digamos dejándole claro al oyente "te estoy contando esta historia" tanto si empiezo con una fórmula hecha, como si empiezo por el texto puramente desde el inicio. Pero estoy diciendo: "este es el conflicto, estos son los personajes, y te estoy creando un determinado ambiente, mi cuento va a ser poético, o mi cuento va a ser un texto de aventura o mi cuento va a ser un texto misterioso" ¿no? Yo creo que ahí pues se produce esa especie de contrato digamos, de querer ser escuchado y de querer escuchar. […] Yo creo que la narración oral, aunque me vaya un poco de lo que .. de la primera pregunta que me has hecho …. está siendo una respuesta muy eficaz a la sociedad

actual, aunque sea uno de los artes más ancestral, aunque venga desde el inicio de los tiempos. Yo creo que.. no sé que pienses tú, creo que esta sociedad de rapidez, donde leemos por Internet, por las tablets, y donde incluso las noticias son así como … leer un trozo aquí, un trozo ahí, todo fragmentado, un lector, que no sea un lector que se haya creado desde la niñez desde la adolescencia … es muy difícil plantearse de leer una novela larga por la cuestión del tiempo de la rapidez con la que vivimos. Entonces yo creo que, a personas que no son muy lectoras, creo que el cuento les aporta (el cuento escuchado, la narración oral) les aporta toda esa parte literaria, de sensibilidad, de sentimientos que tenemos que tener para entender la vida y entendernos, que todo el mundo tiene que tener. A veces pensamos que la cultura pertenece a la gente que ha estudiado o al mundo eh... La cultura es necesaria para todo el mundo, desde el recibir un cuento que te explique un poco la vida o un cuadro o una música que te haga entender algo en un momento determinado, yo creo que es crucial en una vida, es fundamental, es parte del estar aquí. Yo creo que el cuento aporta a la sociedad actual esa manera rápida de acceder al arte. Es una forma muy rápida y muy cómoda, tu te sientas en una butaca o te sientas en el suelo y alguien te cuenta una historia. Alguien te está dando digamos esa parte literaria que necesitamos todos los seres humanos para entendernos simplemente. Para reflexionar y para entender nuestros sentimientos, qué hacemos aquí o qué hemos hecho o qué haremos.

Yo creo un poco por ahí Anna, y no sé si te respondí un poco a la pregunta que te hacías, pero un poco por ahí, creo que tenemos que pensar que **el cuento es el género de la brevedad, y que ahí está la belleza y la dificultad**. Porque tú tienes sobre todo... cuando usted mientras escribe un cuento, la persona lo va a leer, la persona puede eh.. todo lo que has comentado al principio, tu puedes entrar o no entrar, dejar el libro o no lo dejas, tu puedes entrar en el cuento o no entrar en el cuento. Pero **cuando estás contando un cuento a alguien creas entre los dos, y tienes que crear un ambiente determinado, tienes que crear una comunicación.** Por eso es tan importante la mirada para mi también y el no apagar un patio de butaca aunque estés en el teatro. El poder tener la capacidad, y **poder tener la posibilidad de que las miradas se encuentren**. Y yo creo que es ahí, en un momento, en todo lo que exige el cuento de brevedad, tienes que crearles un mundo a las personas, tienes que crearles, que se hagan imágenes, generar sensaciones, sentimientos, y ahí está para mí la dificultad y la belleza del cuento, en muy poco tiempo, en una brevedad.

Es como cuando trabajas un cuento escrito y te planteas en un folio o en un

micro relato, yo tengo que crear una historia en tres líneas. Yo tengo que generar una historia en la mente de alguien en 3 minutos, en 5 minutos, yo tengo que ser capaz de crear esa sensación a alguien. Yo creo que es ahí cuando se produce la narración de verdad. Y cuando ese pacto entre quien escucha y quien cuenta también... yo pienso que si hablamos de cuentos tradicionales, te están hablando de grandes conflictos de la vida, grandes conflictos de la humanidad, entonces yo creo que esto lo llevamos en nosotros, dentro, está dentro del ser humano. Eso está ahí. Esos grandes conflictos, el miedo, el odio, los grandes sentimientos, enfrentarte a la muerte, a la vida, al amor.. eso está ahí, y lo están tocando los cuentos desde los inicios ¿no? Y claro la gente por qué quiere volver a oír Blanca nieves o Caperucita [inaudible] yo me lo planteo muchas veces [inaudible] como narrador cuando un niño te dice : cuéntame caperucita.. y te planteas: se lo sabe, sabe cómo va a acabar ¿Por qué quiere que se lo vuelva a contar? ¿Y por qué yo quiero volver a contarlo también? …..... Nos está hablando de nuestros grandes miedos, de nuestros grandes planteamientos de nuestros grandes conflictos yo creo que ahí está también ese pacto del querer oír Caperucita. Un espectador sabe que un cuento le va. Aunque se vaya a reír, aunque le parezca que no está pensando en un momento determinado pero sabe que le va a estar hablando, este cuento que le va a estar hablando de sus grandes planteamientos de sus grandes problemas de lo que piensa ¿no?

Yo tengo la experiencia de después hablar con muchos espectadores ¿no? Y de gente del pueblo que te hablan, te hablan a pesar de los años, te hablan de un narrador, de lo que le produjo un cuento. Y en esto piensas de verdad : qué útil es esto ¿no? Qué útil es cuando una persona después de años te dice: qué bien me hizo la historia que escuché en tal sitio, que vino un narrador... no sabe el nombre del narrador pero sabe la historia y yo creo que eso es lo bueno, yo digo que el buen narrador es él que hace que se acuerdan del cuento y no de su nombre. Porque muchas veces te subes a la escena y la vanidad nos [inaudible] a todos. Todos tenemos algo de vanidad, no nos vamos a engañar.

Pero a veces tenemos a personas que tiene una mar de posibilidades, de recursos, de voz, de canto, corporales, y se le olvida lo importante que es el cuento. Todo esto está muy bien, si el cuento lo requiere, si están dentro del cuento, si el cuento lo exige. Pero lo importante es cuando este cuento queda en la mente de las personas porque ese ha sido el valor del cuento desde los inicios, el quedar y el pasar de uno a otro y que una persona lo vuelva a contar y que otra persona lo vuelva a decir... Creo que ahí está.

Anna: Cuando cuentas un cuento, tu objetivo... ¿cuál es?

Ernesto: Mi objetivo... depende dónde esté. Por ejemplo si yo voy a una escuela... el lunes próximo voy a una escuela. Cuando voy a una escuela, mi objetivo es que los niños deseen volver a escuchar y desear leer. Cuando voy a una escuela nunca pienso en otro objetivo que no sea el de animar a leer. Cuando empecé a trabajar en la universidad los cuentos fue porque empecé a ser consciente de lo poco lector que es el mundo universitario canario. No sé en otras partes del mundo cómo estará la cuestión pero Canarias está horrible, lo poco que se lee … El escaso conocimiento literario y artístico... No sé, fue una manera de decir: "aquí los puedo enganchar, aquí puedo enganchar a gente a que lean".

Cuando estoy en otro ámbito, como en un teatro o un espectáculo mi objetivo ya es digamos despertar ese placer por el arte, despertar un placer artístico que les lleven también a la recepción de otros [inaudible] primero que nada, para el que está en un escenario, saber que está haciendo una experiencia artística y tu objetivo es digamos provocar un placer en el que te está oyendo, que puede ser el placer de llorar de tristeza o el placer de reír desmesuradamente pero … el placer que te provoca el arte, el placer que puedes encontrar escuchando un texto literario. Para mi es muy importante, por eso algo que en muchas escuelas de narradores no se da, yo creo que muchas escuelas de narración lo que propician es todo un trabajo corporal, todo un trabajo de voz, de recursos creativos pero yo creo que la gran base del narrador y **la piel de los narradores populares, si nos basamos en ellos, es el conocimiento de la literatura**. Un narrador popular sabe lo que es un romance, él sabe lo qué es una décima, hablando de la literatura más popular en España, y sabe qué es la estructura de un texto narrativo popular. Yo creo que Propp demostró muy bien eso, lo de las funciones ahí, esas funciones las conoce el narrador popular, las conoce y ahí encaja todo. El cuento se lo sabe de memoria. Yo creo que muchos narradores actual, mucha gente que quiere llegar a la narración descuida la formación literaria. Y cuando [inaudible] que son narradores urbanos, que son narradores que ellos definen como narradores de textos literarios, de textos de autor, muchas veces muchos narradores se saben textos, saben de los textos, saben de teoría literaria, no saben como funciona el texto, qué es

el para-texto, cómo funciona un personaje cómo funciona el tiempo, el espacio dentro de un texto. Entonces yo creo que todo narrador tiene que tener una formación literaria fuerte, sólida, cuanto más sólida... Yo creo que en escena, cuando me planteo también, claro a mi se me mezclan muchas cosas a la hora de [inaudible] porque como director de un festival he visto también quién tiene más éxito y quién tiene menos éxito. Entonces yo he ido analizando en veinte años. Y los narradores que dejan huella de verdad, los narradores que calan de verdad al espectador y que la gente te dice: "vuelve a traerlo", son personas que tienen una sólida formación literaria. Son narradores que saben lo que están manejando en este momento. Yo creo mucho en el narrador que cuando va … Yo me río muchas veces cuando me acompañan músico porque me dicen : decía que iba a contar lo uno y después estabas contando lo otro, menos mal que hayamos aprendido a seguirte. Es imposible si estás narrando tener una estructura sólida. Es como el teatro en esto. Si estás con músicos clásicos narrando... no puedo porque ellos están con partituras y … pero cuando estoy con músicos que pueden seguirte y que saben que puedes... yo creo que la narración tiene que fluir, aunque estés en un teatro. Me estoy enrollando con muchas cosas?

Anna: No no no

Ernesto: Aunque estés en un teatro, tiene que fluir como narración, como comunicación. Es lo que estábamos diciendo antes ¿no? Cómo pactas ese … ¿qué quiere escuchar ahora? ¿Qué le voy a proponer? Porque yo quería ir por aquí pero se me está yendo por otro lado. **Porque el público es activo en la narración**. No es la misma actitud activa que pueden tener en el teatro, que si que puedes hacer algo participativo, ahí el pacto se transforma. Ahora, en la narración, tu vas activando cosas en la mente de él que te escucha y esa mente también va reaccionando y tu te das cuenta en un momento determinado que le ibas a contar un cuento de piratas pero que no, tienes que contarle un cuento de misterio ahora porque es que **el ambiente que se ha ido creando entre el que narra y el que escucha es otro**. Por ahí también se ve la formación del narrador ¿no? El que tiene recursos literarios como para saber de un ambiente cómo pasa al otro y recursos como para resucitar textos dentro de si mismo en un momento determinado. No tener cuatro textos aprendidos y esos son los textos que narro y pase lo que pase. Yo creo que tienes que tener un caudal de textos como tiene un narrador popular. Yo cuanto más años llevo, cuanto más pienso en los primeros viejos de mi pueblo que me contaron cuentos, y cómo los contaban y cómo pasaban de un cuento a otro y

jugaban contigo y cómo jugaban con el espacio incluso, aunque estuviésemos tomando copas en una bodega, adquiríamos un lugar estratégico en la bodega, no cualquier lugar, porque ellos eran la palabra, y tenían que dominarnos a todos. He ido reflexionando sobre esas cosas y he visto la conexión que hay con el espectáculo desde lo popular desde el oral, a los que hacemos espectáculos hoy. Tenemos que reflexionar sobre esto. Cómo se configuraba desde lo popular el texto, cómo se narraba en un ambiente, que también digamos, ellos, **un narrador popular creaba el ambiente para narrar, no surgía en cualquier momento**. Era después de la conversación, después de que se creara el deseo de escuchar un cuento. El te llevaba en la conversación a ese deseo y la conversación justificaba el cuento que te iba a contar. Entonces yo recuerdo mucho un narrador de mi pueblo que era prodigioso y contaba cuento tan inverosímiles que yo pensaba: cómo podía estar una hora escuchando unos cuentos que .. y creyéndotelos .. de cuentos de peces que nacían en una botella y después no podían salir, un pescador [inaudible] o peces que se ponían gafas que se les habían caído a una turista. Cómo es capaz de crearte, y solo con sus propios recursos de su voz sus gestos, narrando como si era verdad, porque al final está jugando con los recursos del humor, con la exageración, con las hipérboles desmesuradas con las asociaciones inesperadas. Entonces yo creo que el narrador tiene que conocer todo esto el narrador actual, el narrador que quiere ser un profesional de contar, tiene que partir de un gran conocimiento de lo literario. Porque **lo teatral le va a aportar una serie de recursos a su cuerpo y a su voz que tiene que adaptarlos a la narración**. Yo una cosa que tuve que aprender al principio, porque yo llegué del teatro a la narración, fue a... saber discernir el teatro de la narración oral, al principio me parecía todo igual, y no. No es igual. Hasta que no lo comprendes bien, y que no te das cuenta que hay cosas que pertenecen a un arte y hay cosas que pertenecen al otro... Aunque estés en escena, las cosas son muy diferentes. Tienes que asimilarlas muy bien. Para mí, de verdad, después de muchos años en esto y dirigiéndolo y viendo de verdad lo que llega a la gente, lo que de verdad causa un efecto fuerte a la gente, son los narradores de una solidez literaria muy grande.”

Annexe n° 6 : Description du jeu de Loto Mutos

Laurence Garino-Abel (maître de conférences à l'université Grenoble-Alpes, UFR Langues étrangères (LLCER-LEA) – Unité de recherche : ILCEA4 – CERHIUS) et François Gramusset (professeur à l'université Grenoble-Alpes, UFR Langues étrangères (LLCER-LEA) – Unité de recherches : ISA –Litt&Arts) sont les créateurs du jeu du Loto Mutos, dans le cadre de la recherche-action Mutos consacrée à l'oralité narrative et à ses apports pédagogiques, éducatifs, thérapeutiques, pré-professionnalisants, depuis janvier 2014.

Le loto Mutos peut se pratiquer dans une école primaire avec la collaboration ou la complicité des maîtres/maîtresses.
Il peut aussi s'exercer en langue étrangère avec des groupes de collégiens ou lycéens ou étudiants (français, espagnol…).
Le loto Mutos peut également être proposé à des adultes désireux de développer des capacités comme la mémoire, la concentration mentale, la coopérativité et la sociabilité etc.

Le nombre de cartes à tirer par famille s'adapte à l'âge des joueurs. Les dessins peuvent évoluer et le nombre s'enrichir.
Ci-dessous la règle pour des enfants de 10-11 ans et 6-7 ans.
En cours d'élaboration : la version des cartes et de la règle pour des personnes âgées.

Composition du jeu :
Le jeu s'organise en 5 familles de cartes au code couleur distinctif
- la famille des personnages humains et animaux : 12 cartes – couleur : Rouge
- la famille des lieux : 20 cartes – couleur : Jaune
- la famille des objets : 20 cartes – couleur : Vert
- la famille des actions sur la base de verbes à l'infinitif : 20 cartes – couleur : Bleu clair
- la famille des formules : 24 cartes – couleur : Violet
+ **É**preuve : 1 – couleur : Doré
+ Chemin d'intrigue : 12 – couleur : Bleu foncé
Total des cartes dans un jeu : 109

Règle du jeu :
1 jeu de cartes par équipe
2 Équipes de 3 à 4 joueurs.
La partie dure une heure au maximum.
Les cartes donnent des éléments à utiliser obligatoirement mais l'équipe de joueurs peut ajouter tout ce qu'elle veut dans chaque catégorie (personnages, actions, lieux, objets, formules).
Le jeu se joue à deux équipes parallèlement au moins.
Le but est de pratiquer la coopération narrative : construire ensemble une histoire à (au moins) 3 épisodes et une épreuve (danger, obstacle) à surmonter pour le(s) personnage(s).
Sur le sol ou la table, **les cartes du chemin d'intrigue** visualisent les 3 segments d'un chemin à construire et parcourir, l'intrigue.

La carte Épreuve sert à rappeler la nature initiatique et résolutoire de toute intrigue. Elle doit être utilisée. Dès que le héros de l'histoire affronte une épreuve la carte est posée sur le chemin d'intrigue. Elle peut être récupérée et reposée si vient une autre épreuve.

Les cartes :

Cartes rouges PERSONNAGES : 12

Enfants : 2 (1 de chaque sexe)
Jeunes 16-20 ans : 2 (1 de chaque sexe)
Adultes : 2 (1 de chaque sexe)
Vieillards 2 (1 de chaque sexe)

Chien : 1
Cheval : 1
Chat : 1
Aigle : 1

Cartes bleues ACTIONS : 20

Chercher	Nourrir	Cacher	Tuer
Acheter	Naviguer	Frapper	Fabriquer
Détruire	Construire	Perdre	Embrasser
Découvrir	Voyager	Protéger	Voler (Dérober)
Jouer	Attaquer	Aider	Dormir

Cartes jaunes ou orangées LIEUX : 20

Château	Planète	Forêt	Commissariat
Aéroport	Montagne	Centre commercial	Chambre
Ferme	Océan	Pâtisserie	Plage
Ile déserte	Rivière	École	Jardin
Ville	Désert	Caserne de pompiers	Usine

Cartes vertes OBJETS : 20

Sac à dos	Téléphone portable	Hamburger	Corde
Revolver	Tablette informatique	Coca	Carte bleue
Couteau	Livre	Clé	Bijou (bague)
Voiture	Télévision	Valise	Lampe de poche
Briquet	Bouquet de fleurs	Cagoule	Stylo

Cartes violettes FORMULES

Formules 6-7 ans : 12 cartes

1. C'était un matin et le jour se levait…
2. À la fin de la nuit…
3. Le lendemain…
4. Un peu plus tard…
5. Finalement…
6. En arrivant…
7. Le jour passa et le soir arriva…
8. Au bout d'un certain temps…
9. Chaque jour…
10. À ce moment-là…
11. Malgré sa peur…
12. De temps en temps…

Formules 10-11 ans : 24 cartes

1. Voyant cela…
2. Pour cette raison, il/elle décida…
3. Prenant son courage à deux mains…
4. Malgré la difficulté…
5. Pour y parvenir…
6. Faisant feu de tout bois…
7. À force de chercher…
8. C'était trop tard.
9. Les jours passaient et…
10. Au péril de sa vie…
11. Tel est pris qui croyait prendre !
12. Le cœur gros, il/elle repartit.
13. En ce temps-là…
14. Dès le matin…
15. Aussitôt…
16. Peu après…
17. Bien longtemps plus tard…
18. Quelques temps auparavant…
19. Il/elle se démena comme un beau diable et finalement…
20. Il/elle avait beau crier…
21. Il/elle alla se cacher. Pendant ce temps, …
22. La neige se mit à tomber en abondance…
23. C'est alors que le téléphone sonna.
24. Après bien des tentatives, il/elle parvint à…

Déroulement pour les 10-11 ans

1. **AMORCE**

Début du jeu : chaque équipe de joueurs tire 3 cartes *Personnages* et 3 cartes *Actions* : il est obligatoire d'en utiliser au moins 2 de chaque catégorie.
S'y ajoute le tirage de six cartes *Formules* : trois au moins devront être utilisées dans l'histoire.
Chaque équipe discute et commence à ébaucher une intrigue.

2. **ENRICHISSEMENT**

Au bout de 5 à 10 mn, pour stimuler l'imagination, chaque équipe tire à pile ou face deux fois successivement :
1ère fois pour les lieux : si c'est pile, elle tire une carte *Lieux* / si c'est face, elle en tire deux.
2è fois pour les objets : si c'est pile, elle tire une carte *Objet*s / si c'est face, elle en tire deux.
L'histoire est enrichie et les joueurs de l'équipe récapitulent alors l'histoire avec ses épisodes, en posant chaque carte, dès sa 1ère utilisation, sur le chemin d'intrigue, là où cet élément est utilisé pour la première fois.

3. **ESSAI**

L'équipe s'emploie à désigner son « raconteur/sa raconteuse » (comme elle peut ou comme elle veut). L'idéal est de trouver la personne qui mettra au mieux en valeur le récit collectif. Le raconteur/la raconteuse essaie alors l'histoire et le reste de son groupe lui donne ses conseils pour la réussir au mieux.

4. **RACONTAGE**

Au bout de 40 à 50 mn les 2 équipes se rejoignent et chacun des deux raconteurs dit son histoire à tous. Applaudissements et fin du jeu.
Si l'on a le temps, l'on peut dire ce que l'on a aimé, les nouveautés qui sont apparues dans l'histoire, dans la méthode pour la construire ensemble.

Déroulement pour les 6-7 ans

Pour commencer les expérimentations du Loto Mutos avec les élèves de 6/7ans, nous conservons la même règle que pour les 10/11 ans mais simplifiée : la phase 2 (« enrichissement ») est supprimée.

1. **AMORCE**

Début du jeu : chaque équipe de joueurs tire 3 cartes *Personnages* et 3 cartes *Actions* : il est obligatoire d'en utiliser au moins 2 de chaque catégorie.
À cela s'ajoutent 3 cartes *Formules*, dont deux au moins devront être utilisées dans l'histoire.
Chaque équipe discute et commence à ébaucher une intrigue.
Au bout de 5 à 10 mn, pour stimuler l'imagination, chaque équipe tire une carte *Lieux*, puis au bout de 5 à 10 mn encore, une carte *Objets*.
(NB Le cas échéant, si une carte fait vraiment difficulté, on en tire une autre pour la remplacer)
L'intrigue est plus ou moins ébauchée. Chacun peut donner sa version de l'histoire, pour essai.

2. **ESSAI**

L'équipe s'emploie à désigner son « raconteur/sa raconteuse » (comme elle peut ou comme elle veut). L'idéal est de trouver la personne qui mettra au mieux en valeur le récit collectif. Le raconteur/la raconteuse essaie alors l'histoire et le reste de son groupe lui donne ses conseils pour la réussir au mieux.

3. **RACONTAGE**

Au bout de 40 à 50 mn les 2 équipes se rejoignent et chacun des deux raconteurs dit son histoire à tous. Applaudissements et fin du jeu.

Annexe n° 7 : Fiche descriptive de l'atelier « Narración y Humor »

ULL | Universidad de La Laguna | Vicerrectorado de Relaciones Universidad y Sociedad

UNIVERSIDAD DE INVIERNO DEL NOROESTE 2015

CURSO: *NARRACIÓN Y HUMOR*

FECHA: 5, 6 Y 7 DE DICIEMBRE DE 2015
LUGAR: LOS SILOS
HORAS: 10 HORAS (1 CRÉDITO)

DIRECCIÓN
BENIGNO LEÓN FELIPE, Doctor en Filología. Profesor Titular de Universidad de Literatura Española. Universidad de La Laguna
ERNESTO J. RODRÍGUEZ ABAD, Licenciado en Filología Hispánica y Francesa. Profesor Titular de Escuela de Literatura Española. Universidad de La Laguna

CONTENIDO Y OBJETIVOS

El curso, que se desarrollará de forma paralela al XX FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CUENTO, pretende continuar la línea formativa y creativa iniciada en cursos anteriores en torno al cuento y la narración oral. En esta ocasión, además de los aspectos relacionados con la creación y la enseñanza del cuento, se incidirá más específicamente en otros no abordados en encuentros anteriores como el humor en la literatura. La duración de cada curso será de 25 horas, de las cuales 10 horas serán presenciales y 15 horas serán de trabajo autónomo del alumno.

PROGRAMA

SESIONES PLENARIAS

Sábado, 5 de diciembre (Lugar: *Salón de Plenos, Ayuntamiento de los Silos*)

16:00 a 17:00 h.: **Entrega de documentación y presentación y visita a la exposición de Quijotes (CEPLI):**
E. RDGUEZ ABAD / B. LEÓN FELIPE

17:00-18:00 h. **Conferencia de inauguración:**
El Quijote y el humor
CÉSAR SÁNCHEZ

19:30-20:30 h.: **Claves para el análisis del espectáculo oral I** (Lugar: *Centro de Salud*)
LILIANA CINETTO (ARGENTINA)
ANDRÉS NOVOA (ULL, ESPAÑA)

Domingo, 6 de diciembre (Lugar: *CEIP Aregume*)

10-13 h.: **Talleres:**
Taller: Técnicas de narración y humor 1
JUAN MADRIGAL (COSTA RICA)

19:30-20:30 h.: **Claves para el análisis del espectáculo oral II** (Lugar: *Centro de Salud*)
ANGELA ARBOLEDA (ECUADOR)
ANDRÉS NOVOA (ULL, ESPAÑA)

Lunes, 7 de diciembre

10-13 h.: **Talleres:**
Taller: Técnicas de narración y humor 2
LILIANA CINETTO (ARGENTINA)

16:30-17:30 h.: **Coro cocó**
PAI (ZARAGOZA)

18-19 h.: **Conferencia de clausura:** (Lugar: *Centro de Salud*)
Educación y literatura
MARÍA TERESA ANDRUETO (ARGENTINA)

INFORMACIÓN Y MATRÍCULA (A partir del 3 de noviembre)

Ayuntamiento de Los Silos
Área de Cultura
Tfno.: 922 84 00 04, ext. 243 (de 9.00 a 14.00 horas)

Vicerrectorado de Relaciones Universidad y Sociedad
Universidad de La Laguna
C/. Viana, 50
Tfno.: 922 31 96 16 (de 10.00 a 13.00 horas)

Alojamiento: Los alumnos matriculados que lo deseen pueden pernoctar en las instalaciones del polideportivo del Colegio Aregume de Los Silos (colchonetas y vestuarios con agua caliente). Es necesario llevar saco de dormir (Se ruega indicarlo en la matrícula.)

Página WEB: http://www.cuentoslossilos.es

Oferta oficial de créditos de libre elección de la Universidad de La Laguna

Annexe n° 8 : Certificat d'assistance à l'atelier « Narración y Humor »

ULL
Universidad de La Laguna

Vicerrectorado de Relaciones con la Sociedad

CERTIFICADO DE ASISTENCIA, APTITUD Y CONVALIDACIÓN POR C.L.E.

(Oferta Oficial de Libre Elección)

Otorgado a favor de **Dª. ANNA LARAT-LINI** con DNI **Y2676461B** por haber asistido con aprovechamiento al Curso **NARRACIÓN Y HUMOR**, que forma parte del Ciclo "**Noroeste 2015**", organizado por este Vicerrectorado en colaboración con el/la Ayuntamiento de Los Silos, de acuerdo con las Directrices Generales de los Cursos Universitarios de Extensión, dirigido por el Dr. D. BENIGNO LEON FELIPE, que se celebró los días 05 a 07 de diciembre de 2015, con una duración de 10.0 horas lectivas, equivalentes a 1.0 créditos, según el programa del Curso que se especifica al dorso, habiendo obtenido una calificación de 9.0 (Sobresaliente).

Lo que se hace constar a los efectos que procedan.

San Cristóbal de La Laguna, a 07 de enero de 2016

EL VICERRECTOR

Francisco J. García Rodríguez

"NARRACIÓN Y HUMOR"

Director: Dr. D. Benigno León Felipe. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Filología Española. Área de Literatura Española. Universidad de La Laguna

Sábado, 5 de diciembre
17:00 - 18:00 h
El humor en la literatura
D. Ernesto Rodríguez Abad
Licenciado. Profesor Titular de Escuela Universitaria. Departamento de Filología Española. Universidad de La Laguna
19:30 - 20:30 h
Claves para el análisis del espectáculo oral I
D. Andrés González Novoa
Licenciado

Domingo, 6 de diciembre
10:00 - 13:00 h
Taller de técnicas de narración oral I
D. Ernesto Rodríguez Abad
19:30 - 20:30 h
Claves para el análisis del espectáculo oral II
D. Andrés González Novoa

Lunes, 7 de diciembre
10:00 - 13:00
Taller de técnicas de narración oral II
Dr. D. Benigno León Felipe
17:00 - 18:00 h
Reflexiones sobre la literatura infantil
Dr. D. Benigno León Felipe

Pacte de narration et relation narrative dans le récit oral contemporain.
Anna Larat-Lini

Mots-clés :
Récit oral – Pacte de narration orale – Pacte de réunion – Pacte d'introduction – Pacte de séparation – Tenerife – Narrateur – Auditeur – Relation narrative – Oralité narrative – Performance narrative – Succès narratif.

Résumé :

Le récit oral suit un processus narratif qui lui est propre. Dans le but d'en comprendre les rouages, nous nous sommes immergée dans l'oralité narrative en la pratiquant, en l'observant et en l'expérimentant. Grâce à un corpus d'étude collecté sur l'île de Tenerife, aux Canaries, nous avons analysé diverses performances narratives. Ce travail a permis d'identifier différentes étapes dans la narration, à savoir, le pacte de réunion, le pacte d'introduction et le pacte de séparation. Ces pactes se nouent entre le narrateur et ses auditeurs et leur étude nous a conduit à énoncer une définition mouvante du récit oral le concevant comme un événement social dans lequel l'interalimentation au sein de la relation narrative est une condition *sine qua non* du succès narratif.

Palabras claves:
Relato oral – Pacto de narración oral – Pacto de reunión – Pacto de introducción – Pacto de separación – Tenerife – Narrador – Auditores – Relación narrativa – Oralidad narrativa - Performance narrativa – Éxito narrativo.

Resúmen:

El relato oral sigue su propio proceso narrativo. Con la intención de comprender ese proceso, nos adentramos en la oralidad narrativa practicándola, observándola y experimentándola. Gracias a un corpus de estudio recolectado en la isla de Tenerife, Canarias, hemos analizado diversas performances narrativas. Aquel trabajo permitió la identificación de diferentes etapas en la narración : el pacto de reunión, el pacto de introducción y el pacto de separación. Esos pactos se establecen entre el narrador y los auditores. El estudio de los pactos nos llevó a una definición movible del relato oral que lo entiende como un evento social en el que la interalimentación de la relación narrativa es una condición *sine qua non* del éxito narrativo.

Keywords:
Storytelling – Oral narration pact – meeting Pact – introduction Pact – separation Pact – Tenerife – Narrator – Auditors – Narrative relation – Oral narrative – Narrative performance – Narrative success.

Abstract:

Storytelling follows an exclusive narrative process. In order to understand its mechanisms, we have immersed ourselves into oral narration through practice, observation and experimentation. Thanks to a corpus of study collected on the Island of Tenerife, in the Canary Islands, we have analyzed diverse narrative performances. This work has enabled us to identify different steps in narration, such as the "meeting pact", the "introduction pact" and the "separation pact". These pacts are worked between the narrator and his-her auditors, and their study have led us to articulate a moving definition of storytelling, conceiving it as a social event in which the interalimentation of the narrative relationship consists of a sine qua non condition for the narrative success.